

LA NOZIONE DI REGRESSO NEL PRIMO PASOLINI

1. DIVERSE FORME DEL REGRESSO

Tra la fine degli anni Quaranta e i primi anni Cinquanta, soprattutto negli scritti in cui rimedita sulla produzione giovanile e sull'esperienza casarsese, Pasolini si serve del termine “regresso” per descrivere alcune forme di esperienza letteraria basate sull'uso del dialetto. Di questa nozione non è possibile rinvenire un uso sempre coerente: in alcune occorrenze, e in particolare nella lettura retrospettiva di *Poesie a Casarsa*, il regresso ha come oggetto la forma sonora della parola, la sua flagranza espressiva, in altre il vincolo che una comunità stabilisce tra la propria parlata e le cose dell'ambiente vissuto dai suoi membri. Nelle occasioni in cui è più forte l'attenzione dell'autore verso l'universo contadino il regresso assume una declinazione sociologica che in qualche modo anticipa gli esiti del discorso indiretto libero impiegato nei romanzi romani: regredire nella parola altrui significa in questo caso immergersi nella realtà del parlante, nella storia di un gruppo sociale, nella sua condizione di subalternità e di marginalità. È questo ad esempio il caso di uno dei componimenti più intensi e problematici della produzione giovanile, *El testament Coràn* (1947), al cui interno dimensione sociale ed estetica si compenetrano, si saldano: regredire nella parola altrui – ovvero nella parola del giovane partigiano Coràn, protagonista di questi versi – significa assumere, rielaborare e imitare attraverso il dialetto¹, le forme di esteriorizzazione, il canto, così come la rappresentazione geografica, storica e sociale del mondo vissuto da una data comunità di parlanti. Da artificio lirico di assunzione del dialetto il regresso diviene dunque mezzo di conoscenza dell'altro, della sua determinazione storica.

Al fondo di queste varianti permane in ogni caso un medesimo principio poetico-esistenziale. L'esigenza di immergersi nella parola altrui, nella sua esperienza del reale nasce dal sentimento di finitudine, dalla limitazione espressiva che l'autore vive nella propria lingua e nella propria condizione di intellettuale, di letterato di estrazione borghese. Il dialetto – e in particolare la parlata dei contadini di Casarsa – è per l'autore il mezzo per uscire dal proprio orizzonte storico ed entrare a far parte di un'altra realtà, di un altro sentire, di un altro percepire la vita e il mondo. Attraverso il suo impiego egli esce dalla propria classe sociale, dalle sue convenzioni letterarie e sociali, dalla sua umanità contraffatta, per raggiungere un'altra realtà in cui restituire valore alla propria parola: soprattutto nel casarsese, in virtù del suo carattere puramente orale, non compromesso con alcuna tradizione scritta, resiste un elemento vitalistico e sentimentale levigato da una storia secolare minore, dalle abitudini, dall'asprezza della vita, in termini demartiniani diremmo dalla necessità di fronteggiare il negativo e la precarietà della presenza nel mondo non ancora integrata dalla cultura occidentale e per questo irriducibile alle categorie del divenire della storia maggiore alla quale Pasolini per ragioni biografiche appartiene².

Nelle pagine che seguono verrà proposta una descrizione della linea di sviluppo che unisce queste diverse varianti. Si cercherà inoltre di mostrare come il percorso seguito

1 Il dialetto de *El testament Coràn* non è però il casarsese ma la parlata di Bannia. È molto interessante a questo proposito l'intervista a Sergio Vaccher contenuta in F. CADEL, *La lingua dei desideri. Il dialetto secondo Pier Paolo Pasolini*, Lecce, Manni, 2002, pp. 118-128.

2 E. DE MARTINO, *Il mondo magico. Prolegomeni a una storia del magismo*, Torino, Bollati-Boringhieri, 2013³, pp. 156-168.

dall'autore intrecci questioni differenti, di ordine sia linguistico e stilistico, che politico e sociale. Nella prima parte il principale oggetto di analisi riguarderà l'esperienza casarsese degli esordi che Pasolini, tra il 1947 e il 1952, rilegge retrospettivamente proprio alla luce della nozione di regresso. Nella seconda verranno invece analizzati alcuni racconti scritti tra il '47 e il '49 in cui questa nozione non compare come stratagemma stilistico, ma come vero e proprio argomento del racconto. Anticipando le scelte della tarda maturità, Pasolini si è infatti servito dello strumento narrativo per condurre una riflessione meta-letteraria, in cui vengono esplicitati i principi poetici e linguistici della propria opera letteraria.

2. ALCUNE IPOTESI SULLE FONTI

Non è del tutto chiaro quali siano le fonti che hanno ispirato la formulazione della nozione di regresso. Tra le varie ipotesi la più plausibile rimanda alla psicoanalisi, a cui già nei primi anni Quaranta Pasolini aveva dedicato un ampio studio, seguito dal tentativo di traduzione dei *Tre contributi sulla teoria della sessualità* di Freud. Nella versione originale in tedesco di quest'opera, l'autore si serve per la verità del termine "Regression", in italiano tradotto comunemente con "regressione"; la scelta del termine "regresso" (in tedesco meglio traducibile con "Rückgang") deriva probabilmente dalla volontà di connotare sin da subito la nozione freudiana di elementi antropologici e culturali. La sua prima occorrenza, come diverse altre a seguire, compare infatti in brani che intrecciano riflessione psicoanalitica e studio della poesia in dialetto³. La rinuncia alla lingua in favore delle parlate locali consisterebbe in questo senso nel ritorno a uno stadio dello sviluppo psichico anteriore alla maturazione dell'umano così come concepito dalle civiltà letterarie più avanzate. Il regresso diviene dunque una sorta di catabasi, di immersione nel sentire collettivo delle culture minori, nella stratificazione della coscienza dei suoi parlanti illetterati, nella loro esperienza meta-storica del reale sedimentata nella parola che essi si tramandano oralmente.

Tale ipotesi trova una particolare corrispondenza con quanto Francesco De Sanctis scrive nelle pagine dedicate alla *Commedia* di Dante. All'interno della *Storia della letteratura italiana*, De Sanctis si serve del termine "regresso" per descrivere il viaggio che Dante compie tra i gironi dell'inferno. È a tal proposito interessante osservare lo schema assiologico su cui si impenna questa discesa: se infatti è vero che il regresso negli inferi è un « cammino a ritroso dell'umanità »⁴, secondo il critico, solo attraverso questa discesa è possibile l'accesso al Purgatorio, quindi l'ascensione al Paradiso. Come infatti scrive servendosi di una formula che ritorna altre volte fra i suoi scritti, questo movimento « pare un regresso: pure è un progresso »⁵. Il percorso dantesco è quindi una discesa nel mondo dei dannati e, allo stesso tempo, la premessa necessaria per l'ascesa dello spirito⁶. Sebbene con alcune significative differenze, questo principio del doppio movimento è espresso anche da Pasolini ne *L'Italiano è ladro*. In una pagina del diario che accompagna il poemetto e in cui viene analizzato l'uso letterario della parola altrui, egli afferma che nei suoi versi è presente « la coralità, il linguaggio volgare, il protagonista in cui contemporaneamente

3 P.P. PASOLINI, *Sulla poesia dialettale*, in « Poesia », VIII, ottobre 1947, ora in id. *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, a cura di W. Siti e S. De Laude, Milano, Mondadori, 1999, p. 245.

4 F. DE SANCTIS, *Storia della letteratura italiana*, a cura di N. Gallo, Torino, Einaudi/Gallimard, 1996, p. 195.

5 Ivi, p. 248.

6 La coppia regresso/progresso nella critica dantesca di De Sanctis ricorre anche nei *Nuovi saggi critici*: « L'umanità nel suo corso ideale va da inferno a paradiso, da carne a spirito; l'inferno è il mondo della carne e il suo progresso è il regresso, cioè a dire un continuo offuscarsi dello spirito, insino a che in ultimo si estingue del tutto » (F. De Sanctis, Napoli, Morano, 1872, p. 52).

regredire e riaffiorare, indietro e in avanti, in un moto Logica-Illogica e viceversa »⁷. La sua scrittura non si limita in altri termini a un'immedesimazione con il protagonista contadino, con il suo sentire, con il suo dramma esistenziale vissuto da illetterato e senza piena coscienza di classe. Al movimento regressivo nell'animo altrui, nell'animo di chi in quanto subalterno non ha voce, corrisponde un processo di elezione letteraria per trasformare i suoi sentimenti disgregati e incompiuti in parola. Non è dunque completamente da escludersi che nella formulazione del regresso abbia influito lo studio di De Sanctis su Dante, anche se con alcune significative differenze riguardanti la concezione progressiva, strettamente legata alla filosofia hegeliana, che non trova alcun riscontro in Pasolini, né nel suo marxismo, il cui carattere principale è proprio quello di negare qualsiasi prospettivismo, qualsiasi finalismo. Quello che permane nella sua riformulazione è piuttosto uno schema verticale nel quale si inserisce la discesa nelle viscere dell'umano e il riaffiorare nel moto di elaborazione letteraria. « In questo regresso », afferma De Sanctis con parole che per molti versi rispecchiano il pensiero pasoliniano, si giunge « a quei formidabili inizi del genere umano, regno della materia stupida, vuota di spirito, il puro terrestre »⁸. Il regresso è dunque prima di tutto un ritorno a una condizione primordiale, a un tempo originario : è un viaggio che conduce allo stato di natura informe, materiale, animata dall'« infuriar delle passioni »⁹ e incapace di qualsiasi sintesi. Come De Sanctis scrive in un altro saggio sulla *Commedia*, dedicato alla figura di Ugolino¹⁰, al culmine del regresso, ovvero nell'incontro con Lucifero cessa la poesia, la parola perde la sua facoltà di mediazione, di messa a distanza del mondo, di creazione di senso che trascende l'immediatezza del reale. La materia nuda o « stupida » non ha modo di trovare una sintesi portatrice di significato. Permane nella sua contraddittorietà, nella sua ottusità, nella sua forma prevaloriale. Ma è proprio questa condizione primordiale che Pasolini, con un ribaltamento assiologico, intende cogliere per mezzo del regresso : quello che infatti per De Sanctis è *non poesia*, è invece per Pasolini materia capace di rivelare l'umano nella sua forma impura, peccatrice, subalterna, ma proprio per questo autentica. Essa è realtà da eleggere a materia per la scrittura per costruire un'espressività diversa, sconosciuta ai sistemi linguistici delle civiltà letterarie. Rispetto a quello di De Sanctis, il regresso pasoliniano è dunque una forma di catabasi, di discesa nelle viscere dell'umano dei subalterni, la quale non prefigura necessariamente un progresso dello spirito ; ad esso corrisponde semmai un movimento verticale di tipo estetico-letterario : è la vita, colta nel profondo dramma umano, che diviene materia per la scrittura e che acquisisce dignità poetica.

Una terza ipotesi sulle fonti di questa nozione rimanda all'opera di Giovanni Verga e alla sua « regressione »¹¹. Ci pare tuttavia di dover scartare una parentela stretta con il regresso pasoliniano. Sebbene infatti sia possibile ritrovare alcuni elementi comuni tra le due nozioni, esse riflettono una concezione poetico-letteraria diversa e in certi tratti del tutto opposta. Rispetto a quanto accade nell'opera verghiana il regresso non comporta un'obbedienza al principio dell'impersonalità, ovvero all'eclissi del punto di vista dell'autore dietro a quello del suo personaggio. Specie nei suoi componimenti d'esordio la parlata di Casarsa assume un carattere intimo, quasi privato, capace di eleggere le cromature vergini della parlata dialettale a spettro espressivo, a tavolozza di salienze verbali vergini che danno forma all'io dell'autore, al suo sentire e vedere il mondo. Se dunque in Verga e negli autori a

7 P.P. Pasolini, *Diario de « L'italiano è ladro » e appunti*, in id. *Tutte le poesie*, vol. II, a cura di W. Siti, Milano, Mondadori, 2003, p. 872.

8 F. De Sanctis, *Storia della letteratura italiana*, cit., p. 195.

9 Ivi. p. 187.

10 F. De Sanctis, *Nuovi saggi critici*, cit. pp. 51-53.

11 Sulla regressione in Verga, cfr. G. Baldi, *L'artificio della regressione. Tecnica narrativa e ideologia nel Verga verista*, Napoli, Liguori, 2006.

lui affini la regressione permette di scomparire nell'alterità, nel punto di vista dell'altro, il regresso di Pasolini, e in particolare delle sue prime opere, è invece il mezzo attraverso il quale l'autore trova nella parola altrui la propria parola, la propria possibilità espressiva, trova il lessico del proprio sentimento lirico.

3. REGRESSO *INTRA*-LINGUISTICO E REGRESSO *INTER*-LINGUISTICO

Tra i primi ad aver rilevato nell'uso del dialetto il carattere più originale e fecondo di *Poesie a Casarsa* è Gianfranco Contini. Nella sua celebre recensione, egli riconosce il talento di Pasolini proprio nella sua capacità di dare dignità letteraria alla parlata dei contadini casarsesi attraverso un procedimento quasi del tutto inedito tra i dialettali dell'epoca :

Altro che sfumature sottratte alla parlata corrente! Pasolini è (proprio) in quella sua lingua conclusa, sistematica, quasi marmorea che s'affranca senza lotta dai ritmi canonici e dalle abitudini paesane¹².

L'operazione dialettale di *Poesie a Casarsa* è il risultato di una complessa ridefinizione linguistica che ha ben poco di spontaneo e immediato. Sebbene lo stesso autore abbia talvolta lasciato intendere il contrario, il casarsese da lui impiegato è il frutto di una complessa opera di ridefinizione dei suoi aspetti linguistici, ottenuta per mezzo del confronto con modelli letterari provenienti da altre tradizioni. La scrittura poetica pasoliniana rompe infatti le cristallizzazioni paratattiche tipiche del parlato, istituisce inediti rapporti metrici che liberano la sintassi e il potenziale espressivo ; fonda in altri termini una nuova lingua letteraria nella quale la soggettività dell'autore può prendere forma. Nei suoi versi la parola casarsese diviene dunque parola eletta¹³, parola che con i suoi valori cromatici, la sua fisicità, riempie e arreda lo spazio privato in cui si è rifugiato per vivere il tempo del proprio sentimento.

In questa fase la dimensione sociale e politica dei suoi parlanti è però del tutto estranea. Essa può essere colta solo indirettamente come rifiuto della cultura letteraria della sua epoca. Per mezzo della poesia Pasolini destorifica il proprio punto di vista, ritorna alla Casarsa della gioventù, alle sue valli attraversate dalle rogge, alla terra materna che ancora vive negli strati profondi della sua memoria, nei suoi ricordi d'infanzia. Come Pasolini stesso afferma, nel regresso dei versi d'esordio prevale la dimensione lirico-esistenziale, intima, su quella sociale, aperta al parlante e al suo legame sociale con il mondo :

Allora bisognava forse, per portare il Friuli a un livello di coscienza che lo rendesse rappresentabile, esserne sufficientemente staccati, marginali, non essere troppo friulani, e, per adoperare con libertà e un senso di verginità la sua lingua, non essere troppo parlanti.

Il « regresso », questa essenziale vocazione del dialettale, non doveva forse compiersi *dentro* il dialetto : da un parlante (il poeta) a un parlante presumibilmente più puro, più felice : assolutamente immediato rispetto allo spirito dell'*inventum* ; ma essere causato da ragioni più complesse, sia all'interno che all'esterno : compiersi da una lingua (l'italiano) a un'altra lingua (il

12 G. CONTINI, *Al limite della poesia dialettale*, in « Corriere del Ticino », 24 aprile 1943.

13« [P]osso dire, da un punto di vista strettamente linguistico, che il mio friulano del '42 era qualcosa di diverso da un dialetto, in quanto io ambivo, per usare la mia terminologia di allora, a un mio linguaggio privato ed ermetico (non oscuro !) dove perseguire puri fantasmi poetici ossessionato da un sentimento solo : la nostalgia. Era d'altra parte “dialetto” in quanto aveva richiesto da me una forma di regresso linguistico, verso un lessico turgido di vita inespressa, vergine, immediato e imprudente, con vocalità delicate e penombre nelle quali io ravvisavo, già data, quella che poteva essere la musicalità pura del simbolismo ; dal regresso, dunque, a un recupero fin troppo fulmineo delle suggestioni letterarie più avanzate l'intervallo era brevissimo. Ecco perché quei miei versi di allora non furono e non sono capiti dai friulani » (P.P. PASOLINI, *Poesia d'oggi*, in « La Panarie », XVII, 97, maggio-dicembre 1949, ora in id. *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, cit., pp. 322-323).

friulano) divenuta oggetto di accorata nostalgia, sensuale in origine (in tutta l'estensione e la profondità dell'attributo) ma coincidente poi con la nostalgia di chi viva – e lo sappia – in una civiltà giunta a una crisi linguistica, al desolato e violento, « je ne sais plus parler » rimbaudiano.

Naturalmente sussistono in questa operazione, qui appena abbozzata, tutti i pericoli impliciti in quella sensuale nostalgia cui si accennava : un eccesso di ingenuità (ma l'autore di *Poesie a Casarsa* scriveva i suoi primi versi friulani a diciannove anni) e un eccesso di squisitezze (e infatti egli si collegava ai provenzali antichi come fantasma estetico, per una suggestione esercitata dalle *origini* : romanze e cristiane).

Comunque egli si trovava in presenza di una lingua da cui era distinto : una lingua non sua, ma materna, non sua, ma parlata da coloro che egli amava con dolcezza e violenza, torbidamente e candidamente : il suo regresso da una lingua a un'altra – anteriore e infinitamente più pura – era un regresso lungo i gradi dell'essere.

Ma era questo il suo unico modo di conoscenza : se alle origini della sua sensualità c'era un impedimento a una forma di conoscenza diretta dall'interno all'esterno, dal basso all'alto – l'effusione, il calore puro e accecante dell'adolescenza ; se uno schermo era caduto tra lui e il mondo verso cui provava una così violenta, infantile curiosità.

Non potendo impadronirsene per le vie psicologicamente normali del razionale, non poteva che reimmergersi in esso tornare indietro : rifare quel cammino in un punto del quale la sua fase di felicità coincideva con l'incantevole paesaggio casarsese, con una vita rustica, resa epica da una carica accorante di nostalgia. Conoscere equivaleva a esprimere. Ed ecco la rottura linguistica, il ritorno a una lingua più vicino al mondo¹⁴.

Pasolini chiude il paragrafo marcando la distanza tra la sua poesia e quella di alcuni autori, quali Tonino Guerra, Edoardo Firpo e Mario Dall'Arco, sebbene la sua rilettura sia orientata ad inserire *Poesie a Casarsa* all'interno della più « tipica poetica dialettale contemporanea »¹⁵. A un attento esame del paragrafo si possono tuttavia scorgere numerosi elementi che impediscono di accettare pienamente questa collocazione storico-critica. Se infatti, come Pasolini afferma, il processo regressivo nei poeti dialettali si compie generalmente « dentro il dialetto », come regresso *intra*-linguistico « da un parlante (il poeta) a un parlante presumibilmente più puro » – laddove l'aggettivo *puro* è riferito al depositario incosciente del potenziale poetico della propria parlata, il più possibile estraneo alle influenze linguistiche di altri sistemi verbali –, in *Poesie a Casarsa* siamo invece al cospetto di un regresso da una lingua a un'altra, un regresso *inter*-linguistico. Il procedimento attuato in questa raccolta non pone in relazione due parlanti, né recupera una unità psicologica originaria ; esso commensura due sistemi differenti, ovvero l'italiano, insieme al suo carico di storia e di tradizione, e il dialetto assunto come « astrazione » linguistica di una materia grezza¹⁶ : non come voce del parlante, ma come parlata da rielaborare letterariamente.

4. L'ORALITÀ DEL DIALETTO

Ma sino a che punto è veramente possibile servirsi di un sistema linguistico escludendo il parlante ? Come è possibile considerare questo sistema il mezzo per una « discesa lungo i gradi dell'essere » escludendo proprio colui il quale per mezzo della sua esperienza è il

14 P.P. PASOLINI, *Introduzione*, in *Poesia dialettale del Novecento*, a cura di M. Dell'Arco e P.P. Pasolini, Guanda, Parma, 1952, successivamente in id. *Passione e ideologia*, Garzanti, Milano, 1960, ora in id. *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, cit. pp. 855-856.

15 Ivi, p. 857.

16 È lo stesso Pasolini a definire il suo primo impiego del casarsese come una astrazione sganciata dalla vita del parlante. Tornando alla redazione dei suoi versi d'esordio, afferma : « Questa esperienza di tipo un po' dialettale mi servì tuttavia a individuare meglio il “casarsese” e a localizzare i suoi pregi (le dittongazioni in specie) convincendomi che una *koiné* ricercata a priori è una astrazione » (P.P. PASOLINI, *Poesia d'oggi*, cit., p. 324).

punto di mediazione tra parole e cose, tra lingua e mondo ?

A tali questioni derivanti dal principio del regresso inter-linguistico è possibile dare una risposta solo se si considera la natura della lingua di *Poesie a Casarsa*. Come già accennato, essa nasce dal tentativo di conciliare il carattere mobile e materico del dialetto casarsese, derivante dalla sua oralità, con la forma letteraria, ripresa da tradizioni ad esso estranee. Con la sua prima raccolta Pasolini è infatti il primo a servirsene per la scrittura, il primo a dare forma grafica a questo sistema verbale parlato dai contadini della destra del Tagliamento. L'ipotesi che guida questa analisi è che essa deve essere pertanto studiata entro questo movimento di passaggio, entro l'evoluzione da sistema puramente orale (o ad "oralità primaria" per riprendere la celebre definizione di Walter Ong) a lingua capace di integrare la scrittura. Ora, tra la parola puramente orale e quella appartenente alla civiltà della scrittura esistono numerose e cruciali differenze che, sebbene in una certa misura ancora oggi riconoscibili anche nelle società avanzate¹⁷, necessitano di essere isolate e definite per meglio comprenderne il carattere dirimente. In questa sede, attraverso alcune approssimazioni, verranno esaminate limitatamente allo studio del principio pasoliniano del regresso e della trascrizione della parlata orale di Casarsa. La discesa «lungo i gradi dell'essere» sarebbe dunque strettamente legata al carattere fondativo che il verso pasoliniano possiede in quanto primo documento scritto del casarsese.

Ogni sistema verbale ad oralità primaria si caratterizza innanzitutto per l'assenza di un bagaglio testuale che stabilizza il suo repertorio e che permette di definire sincronicamente la sua *langue*. Questo comporta una particolare precarietà dei suoi valori semantici, la cui esistenza è direttamente legata alla vita dei parlanti, alla loro capacità di tramandarli, di mantenerli attivi e di rinnovarli. Come affermato dall'antropologo Jack Goody e dal critico letterario Ian Watt il significato della parola puramente orale può essere infatti colto solo nella situazione enunciativa come forma di *ratifica semantica diretta* che coinvolge i locutori e la loro capacità di validare il senso di un dato enunciato o dei suoi elementi attraverso la loro diretta esperienza della realtà¹⁸. Rispetto alla teoria di Benveniste, l'enunciazione non è quindi il momento in cui le virtualità della lingua vengono convertite in un enunciato, ma è quello in cui viene rinegoziato il loro valore : rispetto ai sistemi verbali, l'espressione orale primaria lascia dunque ai parlanti, e non a un repertorio testuale ad essi esterno o a un dizionario, la responsabilità del senso delle parole¹⁹.

Da qui segue la loro stretta dipendenza dai processi di comunicazione : la parola puramente orale non può essere separata da colui che la produce e che ne vive il senso anche fisicamente, con il proprio corpo, in una situazione temporale data. Mentre la scrittura permette al locutore di espellere fuori di sé qualcosa che gli sopravvive e che, sulla

17 Walter Ong suggerisce del resto di non utilizzare il concetto di oralità primaria in maniera eccessivamente rigida. A suo avviso infatti « molte culture e sotto-culture, persino in ambienti ad alta tecnologia, conservano gran parte della forma mentis dell'oralità primaria » (W. ONG, *Oralità e scrittura. Le tecnologie delle parole*, Bologna, Il Mulino, 1986, p. 30).

18 « L'intrinseca natura orale della comunicazione ha un effetto considerevole sia sul contenuto che nella trasmissione del repertorio culturale. In primo luogo istituisce una relazione diretta tra simbolo e referente. Non ci può essere dizionario di definizioni, né le parole possono accumulare i successivi strati di significato storicamente riconoscibili che acquisiscono in una cultura alfabetizzata. Il significato di ogni parola è ratificato in una successione di situazioni concrete, accompagnato dalle inflessioni vocali e dai gesti fisici, la cui combinazione dà una specificazione sia della rispettiva denotazione che dei suoi usi connotativi accettati » (J. GOODY & I. WATT, *The Consequences of Literacy*, in « Comparative Studies in Society and History », vol. 5, n. 3, april, 1963, p. 306, traduzione mia).

19 Come infatti afferma Ong : « Senza le elaborate categorie analitiche che la scrittura ha reso possibili per organizzare la conoscenza distaccandola dall'esperienza vissuta, le culture orali la devono concettualizzare ed esprimere in riferimento cioè al mondo alieno, oggettivo alla più familiare e immediata interazione tra esseri umani » (*Oralità e scrittura*, cit. p. 72).

base della *langue*, conserva un senso anche in situazioni spaziali e temporali diverse da quelle dell'enunciazione, l'oralità primaria vincola il suo prodotto all'atto di chi lo ha compiuto. La parola orale nasce e muore nel momento in cui viene pronunciata, non conosce la separazione tra enunciato ed enunciazione. La sua è dunque una natura evenemenziale che chiama direttamente in causa il parlante e la sua appartenenza comunitaria : chi parla non si appropria di una sistema verbale garantito da una tradizione che trascende la concreta attività linguistica dei parlanti come accade là dove è presente la scrittura ; chi parla impegna se stesso e il proprio interlocutore, si mette in gioco come punto di mediazione tra parole e cose, come corpo che vive il mondo e che si lega performativamente al senso del proprio enunciato. Attraverso ogni atto di enunciazione il parlante tramanda dunque il rapporto tra la parola e la realtà in cui abita, e in questo modo rinnova il vincolo linguistico tra il proprio dialetto e l'universo di senso che condivide con la propria comunità linguistica.

Ora, in quanto primo documento scritto, la raccolta d'esordio di Pasolini si fonda su un sistema verbale ancora strettamente legato all'oralità primaria. Per quanto rielaborato e rimeditato per la forma scritta, il senso delle sue parole, la loro capacità di esprimere un significato permane nella sua indeterminatezza. Di esso è possibile cogliere solo la sua ombra riflessa nella traduzione in italiano a piè di pagina fornita dallo stesso Pasolini nel volume della raccolta. Nello spazio tra la versione in dialetto e quella in lingua permane il non formalizzato, il tratto impuro della parlata, la traccia di una temporalità evenemenziale perduta ed irriducibile alla parola scritta. La lingua di *Poesie a Casarsa* non è dunque un dato pienamente isolabile, di cui è possibile dare una definizione formale dei suoi rapporti ; essa conserva nelle sue salienze il carattere dinamico della pratica orale, il suo essere prodotto intimamente legato all'attività dei suoi locutori, al loro tentativo di commensurare la propria presenza nel mondo con le forme di cui esso è fatto. Trascrivere per la prima volta la parola casarsese significa in questo senso fissare, senza poter formalizzarlo integralmente, un sistema che riflette il vincolo con la realtà così come i suoi parlanti lo hanno vissuto.

Ed ecco che dunque non è del tutto corretto affermare che l'uso del dialetto in *Poesie a Casarsa* escluda completamente il parlante. Certamente egli non è presente in quanto soggetto storico, come subalterno ; come si avrà modo di vedere, tale dimensione verrà colta gradualmente, a partire dal 1947. In questa prima fase, Pasolini coglie in ogni caso la forma del mondo che l'attività linguistica del parlante ha impresso nella sua parola, coglie il suo carattere espressivo, potenzialmente poetico.

5. L'ILLUSIONE REFERENZIALE : *ROMANS*

È proprio questo carattere intimamente orale ad aver dato a Pasolini l'illusione referenzialistica del dialetto, il suo essere veicolo regressivo verso « i gradi dell'essere » : la sua parola, il suo tratto ruvido, le sue cromature espressive avrebbero nelle cose della realtà in cui è sorta un corrispettivo con le loro forme, con i loro colori e odori. Secondo questa lettura, dominio semiotico e dominio ontologico dunque si confondono : per mezzo del dialetto la realtà parla, esprime un senso frutto della vita di coloro che la abitano.

In *Romans*, racconto risalente agli anni '47-48 la questione del referenzialismo emerge come tema della narrazione, da cui è però anche possibile cogliere i primi segni di inclusione della soggettività del parlante nella riflessione linguistica. Nelle prime pagine di questo scritto giovanile, l'autore descrive una discussione fra don Paolo – giovane prete che si accinge per la prima volta in Friuli – e il giovane Renato, nel momento in cui il loro

treno²⁰ attraversa l'area di Pordenone tra Sacile e Marsure, in direzione di Aviano. « [...] Lei è la prima volta che viene quassù? » « Sì », rispose il prete « è la prima volta: io sono del Veneto euganeo ». « Allora », continuò Renato, « se lei guarda fuori dal finestrino, non si accorge del cambiamento... » « Quale cambiamento? » « Oh, cose impercettibili. È giù quasi buio... Tuttavia guardi quei casolari... quei campi intersecati da rogge, siepi, file di gelsi... quei cortili con gli stabbi per gli animali. Non sono molto diversi che in tutto il Veneto di terra ferma, tuttavia... è l'odore che è diverso. C'è un odore ladino, da area marginale... » « Forse è la storia che è diversa... » « No, no, è proprio la lingua. Io sento fin qui dentro l'odore; odore di focolari, di pavimenti lavati, di muri scottati dal sole... Forse a San Pietro lei dovrà tornare indietro di qualche decennio, rientrare dentro in un'altra epoca appena sorpassata ». « Mi auguro che questo *regresso* » mi riconduca a tempi meno cattivi »²¹.

Si tratta di un brano carico di elementi di interesse, e questo non soltanto perché il concetto di lingua che i due interlocutori condividono supera i confini dell'istituto verbale per includere ulteriori segni come gli odori e il paesaggio. Centrale è anche l'idea che il movimento tra le due realtà geografiche e storiche venga descritto proprio attraverso il « regresso ».

L'insistenza sugli aspetti sensibili del territorio che muta suggerisce una distanza ideale tra mondi, tra ritmi vitali differenti. Non è infatti un caso che all'obiezione del prete sulla possibile natura storica di questo scarto, Renato replichi affermando che ciò che cambia invece « è proprio la lingua », il cui corredo – come si legge – include il paesaggio, la vita dei casolari: insomma la realtà stessa immersa nel tempo vissuto di chi la abita. La « marginalità » dell'area che Don Paolo e il suo interlocutore incontrano ha prodotto una forma di vita autonoma, diversa da quella che si lasciano alle spalle. Il viaggio in treno non è così solo una metafora temporale, ma è il percorso compiuto per accedere a un *mondo altro*, a un mondo che parla una lingua misteriosa, carica di un senso inedito.

La realtà, così umanizzata linguisticamente da Renato, non è solo un insieme di cose, essa include il gioco e i ritmi della vita che la abita. Nella descrizione che presenta a Don Paolo egli non fa che menzionare elementi che testimoniano la presenza di coloro che appartengono a quel dato paesaggio. Il mondo che insieme a Don Paolo egli si appresta a raggiungere parla un'altra lingua poiché diversa è la vita dei suoi abitanti, e diversi sono quindi i modi di interpretarlo, di categorizzarlo, e allora diverse sono le sue forme, i suoi caratteri morfologici, paesaggistici. Ci pare dunque che l'umanizzazione della realtà non abbia un senso esclusivamente figurato, che rievoca l'immagine della natura come grande libro; non manca certo un gusto romantico nella rappresentazione pasoliniana, e tuttavia al suo interno si scorge anche l'esigenza di cercare il vincolo tra parole e cose che include la quotidianità dei suoi parlanti²². Si tratta, come si vede, di una fase più avanzata di quella del '42. Ora la realtà diviene lingua proprio in seguito al lento adattamento, al conflitto tra cultura e natura, tra storia – storia locale e popolare dei gruppi subalterni – e necessità materiali.

20 Che sia proprio il treno il mezzo che metaforizza il regresso pasoliniano, non deve affatto stupire: « Più della metà dei miei versi – confessa il poeta proprio in un racconto intitolato *Il treno di Casarsa* – sono stati pensati, o scritti in treno » (P.P. PASOLINI, *Il treno di Casarsa*, in « FMR », n. 28, novembre 1984, ora in *Romanzi e racconti. 1946-1961*, a cura di W. Siti e S. De Laude, vol. I, Milano, Mondadori, 1998, p. 1442).

21 P.P. PASOLINI, *Romans*, in *Romanzi e racconti. 1962-1975*, a cura di W. Siti e S. De Laude, vol. II, Mondadori, Milano, 1998, pp. 202-203, corsivo nel testo mio.

22 Osservazioni simili a quelle espresse nel brano tratto da *Romans* sono contenute in *Noterella sulla poesia popolare friulana* del 1952 (P.P. PASOLINI, *Passione e ideologia*, cit., ora in id. *Saggi sull'arte e sulla letteratura*, cit. pp. 432-435). Anche in questo caso, Pasolini introduce la sua riflessione linguistica attraverso la parabola del viaggiatore straniero che coglie le differenze geografiche del Friuli solo dopo essere entrato in contatto con la parlata locale che, secondo l'autore, gli abitanti del posto nascondono dietro l'italiano incerto o il dialetto veneto.

6. LA SCRITTURA E IL FALLIMENTO : DA *POESIE A CASARSA* A *I PARLANTI*

Il principio del regresso, come è stato osservato nelle pagine iniziali, nasce dal tentativo di recuperare per mezzo del dialetto quelle forme espressive inedite con le quali l'autore esprime il proprio lirismo e riconosce se stesso. I versi di *Poesie a Casarsa* nascono dall'incontro tra l'autore, tra il suo io che esce dal divenire della classe dominante cui appartiene, e la materia linguistica nata ai margini della storia e colta nella sua dimensione puramente orale. Sebbene legati a una data realtà, il loro esito è però ben lontano da qualsiasi forma di realismo. I suoi versi non rappresentano un mondo, non oggettivano una forma di vita, né danno una rappresentazione storica ad un gruppo sociale. Come già affermato in precedenza, il dialetto è la materia che dà corpo al sentimento pasoliniano. Attraverso la parola dialettale, dunque, l'autore compenetra la propria soggettività con le forme del reale che essa evoca.

Ora, come accennato nelle pagine iniziali, la teorizzazione del regresso avviene tra il 1947 e il 1948, e dunque successivamente la stesura dei primi componimenti dialettali, a testimonianza di come l'impiego abbia preceduto la coscienza del suo meccanismo. Le ragioni di questo *décalage* temporale ci pare possano essere riconosciute dalla crisi della poetica dei primi anni, dalla percezione che quel modo di fare poesia e di concepire il rapporto tra dialetto, realtà e io lirico non fosse più possibile e andasse rinnovato. Come mostrano alcuni scritti di questa fase, nella parola trascritta Pasolini sente avanzare progressivamente la perdita di quelle forme del reale a cui aveva affidato l'espressione della propria intimità poetica. Diviene per questo sempre più urgente interrogarsi sui principi del regresso, dell'appropriazione della parola altrui e del rapporto che essa, nell'ottica pasoliniana, intrattiene con il reale da cui è sorta e che ha conosciuto in gioventù.

Tra gli scritti che testimoniano il travaglio di questa riflessione, occupa una posizione di primo piano *I parlanti*, racconto del 1948 in cui elementi di ordine autobiografico si intrecciano con questioni di ordine poetico.

Rimane [...] un resto inesauribile di mistero che si è cristallizzato nel nome : Casarsa. Quando lo pronuncio concentro in una sola parola la leggenda della mia infanzia, degli anni in cui non sapevo parlare. [...] la coscienza e la noia possono ora aver spogliato Casarsa dei suoi colori, ma c'è una tinta incancellabile, che, man mano che gli anni passano, nereggiava sempre più intensa nella Casarsa d'un tempo. C'è al di là della linea della mia memoria, questa immagine ossessiva di una macchia d'umido [...].

Ma se tento di aprire come un ventaglio questa percezione di umidità, se entro in essa come in un labirinto tenacemente profumato di salici bagnati, di fango, di carbone e di campi, ecco che un po' alla volta la macchia informe si dirada come una nebbia e io entro nel nudo dell'umidità, fino a rasentare quella Verità che ci si nasconde da tanti anni e che mi svelerebbe il senso di Casarsa. Ma già si delineano nella memoria i luoghi e le ore nei quali è precipitato tutto il mio tempo perduto. Che facevo io il 12 marzo 1929? Ecco una domanda a cui non potrei mai rispondere se non implicitamente, se non provocando in me le due o tre immagini incerte, instabili e soffuse di un indicibile incanto poetico, che nascono intorno alla mia impressione *umida* e impietrita nel colore dell'erba vespertina. Vedo il ciglio di un fosso lambito da un'acqua leggerissima, grigia, tutta piena del fresco del cielo che vi si specchia capovolto e percorso da nuvole nere ; oppure un muro scrostato e cadente con la stradicciola che lo rasenta e due o tre ciuffi d'erba verde cupa e malata. Poi un poco alla volta il paesaggio si modifica, si ingrandisce e si precisa : è una casa di sassi senza intonaco e anneriti dal fumo, davanti a cui si stende una piccola proda d'erba verdissima e folta : infatti nell'angolo tra la parete principale e la sporgenza della cappa del camino e la spazzacucina, nereggiava una pozzanghera immobile, la cui malinconica fissità è di tanto in tanto turbata dallo scroscio di un filo d'acqua nera che vi cade dal secchiaio attraverso un tubo, praticato nel muro sconnesso, e terminante con una tegola rovesciata. Lì è tutto il residuo mistero, lì si riassume il

sensu di Casarsa. Giunto a questo punto mi fermo, o, semmai, regredisco [...]²³.

In questo brano, dai toni proustiani, domina il tema dell'acqua e delle varie forme che essa assume nel paesaggio casarsese: la nebbia che si dirada, i salici bagnati, una pozzanghera, il fango e il passaggio delle nuvole nere compongono e animano il quadro che ispira lo sguardo all'indietro che la parola pasoliniana cerca di ridisegnare. Persino il « muro scrostato » sembra ravvivarsi dalla pervasività dell'acqua, dell'umido che lentamente penetra nei suoi strati per eroderne progressivamente la superficie e quindi segnare il suo tempo. Vi è dunque uno stretto legame tra parole e cose. Rispetto al referenzialismo di *Romans* le descrizioni particolareggiate in questa fase sono però l'espressione di un carattere lirico che mostra l'immersione nell'alterità come una sorta di abbraccio sensuale e malinconico con qualcosa di sfuggente, di non afferrabile, e interamente compiuto nella propria memoria. Come infatti afferma nelle ultime righe del racconto :

Spesse volte ho ripetuto questa escursione dentro la macchia d'umido che occupa la mia memoria, e, arrivato alla pozzanghera nera luccicante sotto il cielo piovoso (che esiste ancora oggi, in un borgo ai margini della campagna) ritorno indietro, arido, nella Casarsa della coscienza²⁴.

Una volta ritrovata l'antica realtà per mezzo del suo nome, Casarsa ritorna arido spazio della memoria: la consapevolezza della natura puramente linguistica del regresso rompe l'illusione, stinge il paesaggio, ne prosciuga la linfa e riporta l'io narrante al suo tempo storico, al tempo dell'atto di scrittura e della scissione tra istanza enunciatrice e testo. In questa fase, il dominio del semiotico non riesce più a confondersi con la realtà, da cui pure aveva tratto la materia dei primi versi. La sua parola letteraria cerca di trattenere questo senso originario, che tuttavia svanisce, si disperde. La poetica del regresso entra dunque in crisi.

Essa basava la sua forza espressiva su un sistema orale divenuto, proprio con l'opera letteraria pasoliniana, un sistema scritto. La scrittura emancipa la parola dal mondo, permette di oltrepassare i propri confini di spazio e di tempo. Qualsiasi trascrizione si fonda del resto sempre sulla scissione di enunciato ed enunciazione, che proietta la parola e l'io in un piano le cui coordinate spazio-temporali non sono quelle dell'*hic et nunc* dell'enunciazione. Ed ecco che dunque la scrittura libera la parola dall'atto produttivo, e conseguentemente smaschera l'illusione referenziale e con essa il principio della trasparenza e dell'omologia tra forme espressive e forme del reale.

7. LA SCOPERTA DELL'ALTRO : *IL COETANEO IDEALE E PERFETTO*

Si prenda a questo punto l'incipit di un ulteriore racconto, *Il coetaneo ideale e perfetto*, anch'esso del 1948. Come nei *Parlanti*, anche in questo caso Pasolini scrive in prima persona e proietta nel testo il proprio simulacro, attraverso una configurazione però molto più definita. All'interno del racconto Pasolini definisce infatti se stesso come un « voyeur innamorato ». Dunque come un soggetto desiderante, il quale tuttavia può solo limitarsi a guardare. Può limitarsi solo a osservare in disparte, nascosto.

La domenica mattina a Casarsa costituì per lungo tempo uno dei momenti più luminosi e trepidanti della mia esistenza di innamorato. Amore si intende come incarnazione nel mondo intorno a me (il cielo, le case, la strada di asfalto, i vestiti domenicali) della mia floridezza giovanile. Sedimento quasi arcaico delle emozioni di voyeur fanciullo, quelle mattinate estive restano nella memoria in una

23 P.P. PASOLINI, *I parlanti*, in « Botteghe Oscure », 1951, ora in *Romanzi e racconti. 1962-1975*. vol. II., cit., pp. 165-167.

24 Ivi, p. 167.

sintesi da sogno, sovrapposte e intessute, fino però a far scaturire, quasi in seguito a una frizione o a una infiammazione, l'immagine di una loro staticità perfetta e senza incrinature, approdata alla riva di un passato irrevocabile²⁵.

Questo incipit de *Il coetaneo ideale e perfetto*, scritto negli stessi mesi de *I parlanti*, riporta molti elementi già menzionati, come ad esempio la distanza ideale tra l'autore e la Casarsa giovanile, il paese incorrotto dalla civiltà, fuori dalla grande storia e caratterizzato da quella « staticità perfetta » cantata nelle liriche friulane giovanili.

Rispetto ai testi precedenti la descrizione del regresso assume ora una funzione che non è più solo meta-letteraria, ma è allo stesso tempo meta-diaristica. Pasolini non si accontenta di problematizzare l'accesso al mondo perduto, egli questa volta pone in questione anche le forme attraverso cui ricostruire, nel testo, la propria presenza, la propria soggettività.

È in tal senso di grande interesse il punto di vista che l'autore tematizza attraverso alcuni tratti figurativi. Come si accennava egli è anzitutto l'*innamorato*, colui che cerca « l'incarnazione nel mondo » e che segue la propria pulsione fisica ed erotica ; al contempo egli riveste però anche la figura del *voyeur*, cioè di colui che spia, di colui che è escluso e non consuma il suo amore dovendo limitarsi a guardare senza poter prendere parte attiva all'azione. Come si evince dal testo, le due figure, peraltro tipiche dell'immaginario pasoliniano, corrispondono a due diverse tensioni verso il proprio oggetto : la prima, quella dell'innamorato, mira a congiungersi con il mondo ; la seconda riguarda invece il modo in cui egli accede e abita questo mondo del ricordo. Come si osserva nel brano, la sua presenza è discreta, quasi esclusivamente percettiva : « Vedo una luce formicolante, da tarda primavera, in cui si erge il gran sereno del cielo [...] ». Mentre il suo movimento fonde sviluppo della storia e svolgimento temporale della memoria : « Ancora un passo indietro e giungo alle domeniche di mia madre [...] ». Questo affastellarsi di immagini infine si arresta : « Poi fatalmente questa prospettiva affonda in un tempo fortunato, si restringe e si circoscrive intorno a un'unica figura : è la figura di un giovane »²⁶.

Il voyeur innamorato è come un fantasma che spia il proprio passato, i propri luoghi. Anche in questo caso dunque il ricordo assume i tratti dello spazio inattingibile. Ma rispetto al brano tratto dai *Parlanti* si verifica un rovesciamento : in questione non è più l'assenza di Casarsa, del villaggio materno perduto, quanto piuttosto quella del suo protagonista, il quale imprigionato nel ruolo di voyeur innamorato non riesce a intrattenere alcuna funzione attiva con il mondo in cui si è calato. Egli vede senza vivere, percepisce senza sentire, senza partecipare. Ora il problema della distanza non riguarda più esclusivamente il passaggio dalla propria realtà alla realtà del passato ; non separa più soltanto il tempo della scrittura, il tempo storico in cui è collocato l'autore, dal tempo perduto della gioventù rievocato nel testo. La sua parola è disincarnata, lacerata dall'atto di scrittura, e non raggiunge mai l'origine, nemmeno nelle forme sbiadite e precarie ritrovate ne *I parlanti*. Ne *Il coetaneo ideale e perfetto* viene dunque a compiersi la separazione con il mondo giovanile dei primi versi. L'autore ora subisce la lacerazione di colui che ha perduto il proprio oggetto d'amore.

A questo punto si prenda in esame la figura del giovane indigeno, del coetaneo ideale e perfetto, che compare subito dopo i brani finora analizzati :

Contro la compattezza della sua persona, nata dalla fisionomia di tante famiglie chiuse nell'orbita di un focolare, la mia simpatia urta inutilmente, non penetra, non passa il limite [...].

25 P.P. PASOLINI, *Il coetaneo ideale e perfetto*, in « Il Mattino del Popolo », 22 settembre 1948, ora in id. *Romanzi e racconti. 1946-1961*, vol. I, cit., p. 1338.

26 Ivi. pp. 1338-1339.

Ma se la simpatia non è sufficiente a farmi toccare con la mano quel *centro* senza forma e spiegazione, ma ardente di vita, c'è tuttavia in me una connivenza, una complicità di coetaneo, per mezzo della quale mi pongo dentro di lui, gomito a gomito, e sento nascere i suoi pensieri e le sue parole incantevolmente intrisi di imperfezione. La vita dei sentimenti rampolla in lui in un friulano che è l'equivalente del sole, dell'asfalto, dei campi deserti, della piazza vibrante di colori²⁷.

Torna ancora una volta l'antica identificazione di dialetto e realtà, anche se in una forma diversa: questa volta è l'altro a parlare, è l'alterità che acquisisce la facoltà di esprimersi. Si verifica a questo punto cambio di prospettiva rispetto alle posizioni poetiche precedenti. Se è vero che il dialetto trascritto non permette più un accesso alla realtà, se il significante non è più capace di vivificarla attraverso la flagranza sonora della parola orale riportata, se insomma il regresso non può più essere inter-linguistico, ovvero tra sistemi linguistici diversi, occorre a questo punto introdurre nel proprio discorso il parlante, che diviene parte integrante dell'orizzonte letterario dell'autore.

È questa una fase di passaggio cruciale. Pasolini scopre infatti una diversa forma di regresso, che non dipende più solo dall'impiego della lingua altrui (il regresso inter-linguistico), ma dall'alterità che vive il mondo in cui è parlata. Se nell'atto di trascrizione, l'uso del dialetto orale irrimediabilmente porta alla scissione di enunciato ed enunciazione, quello che occorre fare, e che Pasolini realizzerà concretamente nella prosa romana, è portare direttamente il parlante all'interno dell'enunciato. Il regresso non è più semplicemente l'artificio per ritrovare nella parola altrui le immagini sonore della propria lingua, ma diviene il processo attraverso il quale l'autore regredisce nel sentire altrui, nel percepire altrui. *Non è più un rapporto con il mondo, ma un rapporto con chi vive il mondo.* Non è più la ricerca del vincolo fra parole e cose, ma è il tentativo di immergersi nell'animo di colui che lo crea e lo vive nella propria quotidianità, nel proprio dramma di subalterno.

6. CONCLUSIONI : LA SCOPERTA DELL'ALTRO

All'impossibilità di ritrovare nel dialetto il reale nei suoi gradi dell'essere sono dedicati numerosi testi redatti dopo il 1948, ovvero in una fase di transizione, segnata dalla militanza politica nelle fila del PCI e dalla scoperta di Gramsci, i cui scritti permettono all'autore di sviluppare le sue riflessioni sul ruolo dell'intellettuale e di portare avanti i suoi studi di linguistica. Nei *Quaderni del carcere* sono infatti numerosissime le pagine dedicate al tema della lingua, che il pensatore sardo studia alla luce di Ascoli, autore che dal 1946 è tra le letture di Pasolini. Attraverso la linea inaugurata da Ascoli e successivamente ripresa da Gramsci, Pasolini conduce la sua analisi sul nesso tra lingua, cultura e società che avrà un fortissimo impatto nella maturazione della sua poetica e della sua riflessione intellettuale. Da una fase inizialmente segnata da una concezione della lingua marcata dal pensiero crociano e, anzi, dai suoi epigoni, come ad esempio Bertoni, segue ora l'apertura alla dimensione sociale della lingua, al suo legame con i conflitti tra dominanti e dominati.

L'inclusione dell'alterità nell'orizzonte letterario dell'autore può dunque avvalersi di questo nuovo armamentario concettuale. Conseguentemente per Pasolini il regresso non è più semplicemente l'artificio per ritrovare nella parola altrui la propria espressività, il proprio canto lirico. Da momento supremo dell'io che domina le cose attraverso la parola, il regresso diviene un movimento verso l'*altro*. Se allora nei primi testi analizzati era l'autore stesso a farsi soggetto del regresso, ora tale procedimento è realizzato attraverso l'altro, *nell'altro*. L'io lirico mette a distanza se stesso e per mezzo del dialetto si reincarna nel giovane coetaneo e nel suo punto di vista, nella sua presenza, nel suo esserci nel mondo ;

27 Ivi., p. 1339.

esce dalla propria classe, dal proprio mondo, per integrarsi nella realtà del subalterno, nella sua storia minore : realizza in altri termini la discesa nell'alterità, nel suo commensurare se stesso al mondo. *Il coetaneo ideale e perfetto* segna dunque una tappa fondamentale dell'elaborazione poetica dell'autore e più in generale del suo percorso letterario. L'universo casarsese non è infatti più accessibile attraverso il riconoscimento del poeta nel proprio io testuale. È necessario un ulteriore passaggio, un'apertura non più solo alla lingua, alla sua dimensione musicale e poetica, come era stato in *Poesie a Casarsa*, ma anche alla realtà del parlante, al suo essere titolare di un'esperienza radicata in un dato un processo storico.

L'impiego della parola altrui assume dunque un valore politico, senza tuttavia abbandonare la ricerca estetico-espressiva. Come d'altra parte chiarisce più tardi nei saggi di *Empirismo eretico* dedicati al discorso indiretto libero, per attuare il regresso, per realizzare l'immersione nella parola altrui, l'autore deve principalmente porsi come intellettuale capace di comprendere l'altro in una dimensione che tuttavia non si arresta alla sua sola oggettivazione nel divenire dei conflitti sociali. In termini gramsciani il regresso diviene dunque "connessione sentimentale"²⁸, ovvero unione della coscienza storico-politica dell'autore e sentimento delle classi popolari, di coloro i quali vivono il loro dramma esistenziale e sociale di dominati.

Paolo Desogus
(Université Paris-Sorbonne)

28 Scrive Gramsci : « L'elemento popolare "sente", ma non sempre comprende o sa ; l'elemento intellettuale "sa", ma non sempre comprende e specialmente "sente". [...] L'errore dell'intellettuale consiste (nel credere) che si possa sapere senza comprendere e specialmente senza sentire ed essere appassionato (non solo del sapere in sé, ma per l'oggetto del sapere) che l'intellettuale possa essere tale [...] se distinto e staccato dal popolo-nazione, cioè senza sentire le passioni elementari del popolo, comprendendole [...]. Non si fa politica-storia senza questa passione, cioè senza questa connessione sentimentale tra intellettuali e popolo-nazione » (A. GRAMSCI, *Quaderni del carcere*, Torino, Einaudi, 1975, q. 11, § 67, p. 1505).