

MARGINI

GIORNALE DELLA DEDICA E ALTRO

Diretto da Maria Antonietta Terzoli

4
2010

Direzione

Maria Antonietta Terzoli

Comitato scientifico

Alberto Asor Rosa

Andreas Beyer

Mario Lavagetto

Helmut Meter

Marco Paoli

Marco Praloran

Giuseppe Ricuperati

Sebastian Schütze

Comitato di redazione

Monica Bianco

Sara Garau

Anna Laura Puliafito

Rodolfo Zucco

Segreteria di redazione

Laura Nocito

Supporto informatico

Laura Nocito

Saggi

RODOLFO ZUCCO

Dediche di Giorgio Caproni

FABIEN KUNZ

Intorno ai materiali di Casarsa. Dediche nelle prime opere di Pasolini (1941-1955)

ANNA LAURA PULIAFITO

Giordano Bruno and the dedication of his latin poems

CHIARA SCHIAVON

Una via d'accesso agli epistolari. Le dediche dei libri di lettere d'autore nel Cinquecento. Seconda parte

GUGLIELMO GORNI – PAOLA ALLEGRETTI

Dedica (e onomastica) in alcune opere tarde di Dante

Abstracts

Biblioteca

FURIO BRUGNOLO – ROBERTO BENEDETTI

La dedica tra Medioevo e Rinascimento: testo e immagine [2004]

Wunderkammer

Il quarto libro di lettere dedicatorie di diversi (Bergamo, 1602)

a cura di ANNA LAURA PULIAFITO

BENEDETTO MARCELLO

Il Teatro alla Moda (1720)

a cura di SARA GARAU



I margini del libro

FABIEN KUNZ

Intorno ai *Materiali di Casarsa*.
Dediche nelle prime opere di Pasolini (1941-1955)

1. Non occorre guardare agli esempi estremi di *Petrolio* o de *La Divina Mimesi* per cogliere l'importanza che nella produzione di Pier Paolo Pasolini assumono, in generale, i luoghi 'periferici' al testo. Restiò a concepire il testo come unità autonoma o «organismo assoluto»,¹ è agli elementi del peritesto, se non addirittura dell'epitesto, che a un dato momento l'autore tende a delegare una parte importante dei segni necessari per la ricostruzione del senso letterario: premesse, avvertenze, ogni sorta di allegati ma anche saggi o interviste,² sono per lui espedienti strategici di una prassi elevata a poetica in cui si è sistematicamente proiettati 'fuori dal testo'.³

In misura minore, l'interesse che generalmente hanno nell'opera di Pasolini gli elementi marginali al testo, si estende anche al caso particolare dell'elemento dedica. Dalle pagine accumulate nei più di trent'anni della sua notoriamente ininterrotta attività, è infatti possibile isolare un numero e una varietà tipologica di dediche che il taglio del presente articolo non consente di trattare in maniera esauriente. Volendo schematizzare secondo il criterio della funzione, si possono comunque identificare fundamentalmente tre tipi di dedica (si capisce, con incroci e sovrapposizioni). In termini provvisori, si può dire infatti che Pasolini usa la dedica come:

1) luogo nel quale esplicitare e giustificare le proprie scelte espressive (e spesso in funzione introspettiva);

2) luogo dove celebrare relazioni private oppure conoscenze che, di riflesso, illustrano la propria immagine di scrittore come facente parte di una rete culturale autorevole che lo sostiene in quanto letterato e personaggio controverso; infine,

3) luogo in cui esprimere le proprie idee per investire di una valenza 'civile', contestatrice o provocatoria l'opera o il pezzo dedicati.

Senza precluderci la possibilità di aprire a una prospettiva più ampia, il nostro percorso sarà centrato sulle dediche nel lavoro del primo Pasolini: dediche di opere scritte nell'arco dei vent'anni, dal 1940 al 1960, e quindi ricollegabili a una prima fase

¹ W. SITI, *L'opera rimasta sola*, in P. P. PASOLINI, *Tutte le poesie*, a cura di W. SITI, Milano, Mondadori, 2003, vol. II, pp. 1899-1946, in particolare p. 1906.

² Distinguo i primi tre (relativi al peritesto) dagli ultimi due (relativi all'epitesto) seguendo le distinzioni implicite nella formula di Genette: «paratesto = peritesto + epitesto», in G. GENETTE, *Seuils*, Paris, Seuil, 1987, p. 11.

³ Cfr. a questo proposito le considerazioni fondamentali in W. SITI, *Tracce scritte di un'opera vivente*, in P. P. PASOLINI, *Romanzi e Racconti*, vol. I, a cura di W. SITI e S. DE LAUDE, Milano, Mondadori, 1998, pp. LXXX-LXXXII.

nella sua produzione – secondo una possibile periodizzazione che segna l’inizio degli anni Sessanta come una data di svolta decisiva nella poetica dell’autore.⁴ Nella loro particolarità di esempi giovanili, in parte non rifiniti e comunque condizionati dalla *quête* della propria dimensione artistica, le dediche qui discusse documentano il profilarsi di una prassi dedicatoria secondo lo schema tripartito che si è proposto.

Lo stesso schema viene confermato, nelle grandi linee, anche dagli esempi di dedica riscontrabili nelle opere della stagione matura. Sennonché, alcuni fra questi ultimi si distinguono dagli esempi giovanili per un loro carattere quasi ‘stravagante’ in cui è possibile individuare i connotati del lavoro di Pasolini maturo in generale, un Pasolini «capriccioso e leggero»;⁵ e cioè, da un lato, la *nonchalance*, proporzionale alla crescente notorietà, nel suo modo di utilizzare tutti i possibili canali espressivi, dedica inclusa; dall’altro, la forte tensione sperimentale, stimolata dall’esigenza da parte sua di sottrarsi all’eseqrata logica del consumo, e che, come si è detto, investe in pieno la dimensione del paratesto. Entrambi gli elementi sono presenti in una dedica che, prima di avviare la discussione delle dediche giovanili, vorrei citare come esempio particolare della ‘maniera’ dell’ultimo Pasolini.

Il caso riguarda *Orgia*, unica *pièce* mai andata in scena in presenza dell’autore. In occasione della prima a Torino, Pasolini aveva infatti allestito un programma di sala dove, in calce alla parte intitolata *Prologo*, si legge: «DEDICA DELLO SPETTACOLO. Ad Aldo Braibanti, in prigione per “anomia” della società italiana».⁶ L’esempio corrisponde, nel nostro schema funzionale, alla terza delle situazioni dedicatorie, cioè alla situazione relativa a un uso tra contestatore e provocatorio. A livello formale comunque, l’esempio sembra confermare anche quel tratto tipico della fisionomia dell’ultimo Pasolini, vale a dire, una qualche eccentricità nell’uso delle risorse paratestuali, tanto da riuscire a mettere in imbarazzo le categorie convenzionalmente usate per la loro descrizione. Nel caso citato, si vorrebbe parlare di una dedica epistestuale.⁷ Ma la designazione non è esente da una qualche ambiguità se si considera che la dedica riportata sul programma di sala non si riferisce *stricto sensu* al testo di *Orgia*. In realtà, essa riguarda lo «spettacolo» e, quindi, l’‘attuazione’ del testo, il suo complemento ‘reale’ – precisamente, lo spettacolo del 27 novembre 1968, dato al Deposito di Arte Presente di Torino. Un caso anomalo quindi, dove la dedica si trova trasformata in un gesto ‘d’occasione’, un gesto contingente, «schiacciato sulla

⁴ Cfr. *ivi*, p. LXXX. Ma anche G. C. FERRETTI, *Pasolini. L’universo orrendo*, Roma, Editori Riuniti, 1976, p. 49. In particolare, il presente articolo è imperniato su esempi relativi al cosiddetto periodo friulano. L’espressione usata nel titolo, «Materiali di Casarsa», riprende, ampliandone il senso, quella usata dai curatori delle opere complete per i vari documenti anepigrafi (carte inedite, scartafacci) che risalgono agli anni friulani; cfr. W. SITI, *Avvertenza*, in PASOLINI, *Tutte le poesie cit.*, vol. I, pp. 1455-1457, in particolare p. 1455.

⁵ Cfr. SITI, *L’opera rimasta sola cit.*, p. 1920.

⁶ Cito da P. P. PASOLINI, *Teatro*, a cura di W. SITI e S. DE LAUDE, Milano, Mondadori, 2001; cfr. in particolare il *Prologo* del programma di sala, pp. 318-12; la dedica «dello spettacolo» è a p. 321.

⁷ Per la descrizione tipologica e formale delle dediche mi riferisco alle categorie e le definizioni del *Glossario* dell’Archivio Informativo della Dedicata Italiana, in <http://www.margini.unibas.ch>.

cronaca».⁸ Tramite la dedica la rappresentazione della *pièce* viene inserita in un contesto d'attualità e l'autore adempie così il suo ruolo d'intellettuale impegnato nel dibattito con le forze sociali e politiche.⁹

La dedica dello spettacolo torinese di *Orgia* che ha incontrato poca risonanza, come del resto l'evento teatrale stesso, non è comunque l'unica occasione in cui Pasolini si è pubblicamente esposto a favore di Braibanti. Un anno dopo lo spettacolo – secondo uno dei principi cari all'autore per cui le stesse idee, le stesse ispirazioni possono apparire in più luoghi, trasmigrando «da una struttura all'altra formando aggregati sempre diversi»¹⁰ – Pasolini ne farà l'oggetto dei versi di *Mirmicolalia*,¹¹ una delle poesie iniziali di *Trasumanar e organizzar*. Questo testo suggella quindi la storia curiosa attorno alla dedica che coinvolge il nome del professor Aldo Braibanti, condannato a nove anni di reclusione 'per plagio'. L'accusa di plagio è pretestuosa e nasconde uno scandalo di tipo diverso, più delicato. È Pasolini stesso a notarlo, in un articolo che precede la rappresentazione di *Orgia* e dove esalta in Braibanti l'uomo che rifiuta di accettare «una qualsiasi idea *comune* di intellettuale»,¹² proiettando nella vicenda del professore condannato le proprie ansie d'intellettuale in cerca del suo ruolo e del suo posto in quanto «Diverso».¹³

2. Nel 1942 il ventenne Pasolini si affaccia al panorama della poesia italiana con la prima raccolta *Poesie a Casarsa*. Un volumetto stampato, a Bologna dall'aspetto compatto e organico, 'da canzoniere', con i versi in vernacolo friulano che danno l'idea di una riuscita spontanea, quasi un «istintivo fiore precoce»,¹⁴ concepito da un poeta che ha intuito e subito centrato la propria vocazione artistica.

L'impressione è fallace. Negli anni precedenti, in realtà Pasolini ha accumulato un numero considerevole di prove poetiche in lingua le quali, intrecciandosi alla stesura

⁸ L'espressione è tratta da un articolo di Raboni sulla poesia di Pasolini, apparso sul «Corriere della Sera», 23 dicembre 1993; cito da SITI, *Tracce scritte* cit., p. XXXIX.

⁹ Altri esempi di dediche incluse ai programmi di sala comunque non mancano. Come ricorda Carla di Carlo in un articolo su *Paratesto ed editoria teatrale*, si tratta di una prassi addirittura frequente soprattutto nell'ambito del teatro lirico dove i programmi possono contenere «dediche della serata a un personaggio o ad un evento particolare», vale a dire, con funzione commemorativa o celebrativa. Cfr. C. DI CARLO, *Paratesto ed editoria teatrale: il programma di sala*, in AA.VV., *I dintorni del testo. Approcci alle periferie del libro*, Atti del Convegno Internazionale, Roma, 15-17 novembre 2004, a cura di M. SANTORO e M. G. TAVONI, Roma, Edizioni dell'Ateneo, 2006, pp. 505-511. È comunque interessante notare come nel caso specifico del programma per *Orgia*, la dedica non rimane 'esterna' ai contenuti rappresentati ma che vi s'interseca dinamicamente. In altre parole, la dedica si configura come un possibile espediente per la decodificazione della *pièce*.

¹⁰ SITI, *L'opera rimasta sola* cit., p. 1906.

¹¹ Pubblicata per la prima volta in «Nuovi Argomenti», gennaio-marzo 1969, p. 14-18; ora in PASOLINI, *Tutte le poesie* cit., vol. II, p. 26.

¹² Pubblicato per la prima volta in «Tempo illustrato», 13 agosto 1968; ora in P. P. PASOLINI, *Caos*, a cura di G. C. FERRETTI, Roma, Editori Riuniti, 1979, pp. 33-36.

¹³ Si vedano anche le parole nel *Prologo* di *Orgia*: «Ecco, io sono stato in vita un uomo Diverso», in P. P. PASOLINI, *Orgia*, in ID., *Teatro* cit., pp. 243-312, in particolare pp. 246-47.

¹⁴ SITI, *L'opera rimasta sola* cit., p. 1916.

delle stesse liriche friulane, si configurano come il materiale preparatorio di queste ultime, smentendo o per lo meno attenuando così l'impressione dell'immacolata concezione delle *Poesie a Casarsa*.¹⁵ Nella vulgata sul divenire di Pasolini poeta, Casarsa significa di solito scoperta di un mondo mitico, il mondo delle origini materne, un luogo senza tempo che gli ispirava quei versi in cui, si sa, Contini avrebbe autenticato una variante moderna, friulana della scuola felibristica.¹⁶ Ma, intanto, Casarsa è anche il luogo in cui Pasolini vive le tensioni della propria educazione sentimentale, il «terreno propizio alle crisi umane e poetiche», come ricorderà in uno degli appunti sparsi fra le sue pagine diaristiche.¹⁷ Lo rivela anche nelle lettere agli amici bolognesi nei mesi estivi del 1941, in cui parla dei «fogli di prove e riprove» che accolgono la sua ricerca poetica e in cui dimostra anche la sua disposizione vulnerabile, permalosa, spesso offesa dai giudizi dei suoi corrispondenti su quell'«argomento così bruciante; com'è ciò che si scrive».¹⁸

Dai materiali accumulati in quell'epoca, ancor prima di concepire l'idea di una raccolta *Poesie a Casarsa*, Pasolini pensava in un primo momento di ritagliare una serie unitaria di liriche italo-friulane, da costituire un «eventuale libro» dal titolo «*I confini del giorno*, o semplicemente *I confini*».¹⁹ Il progetto verrà abbandonato, o, appunto, riassorbito in quello più promettente di una raccolta di sole poesie friulane. Della forma che Pasolini pensava di dare alla raccolta si sono comunque conservate le tracce in una cartella con versi dattiloscritti originariamente destinati a entrarvi.²⁰ *In limine*, doveva figurare una «Lettera dedicatoria» – primo esempio di dedica attestato e che si annuncia subito in un orizzonte anomalo. Stando al suo titolo, il testo liminare de *I confini* si prospetta infatti come un'attualizzazione della più tradizionale, ma insieme anche più obsoleta e, almeno nella sua funzione originale, più discredita forma del genere dedicatorio.²¹ A un primo approccio, la scelta di una dedica di schema classico e così spiccatamente convenzionale potrebbe sembrare sintomatica e rivelare un gesto poetico ancora malsicuro, oscillante tra ossequio alla e rifiuto della tradizione. O ancora, si potrebbe pensare di cogliervi la conferma precoce di uno dei caratteri tipici della creazione di Pasolini – creazione che infatti intrattiene con le forme della tradizione un rapporto dinamico, un rapporto cioè non di dissacrazione, ma di riconsacrazione.²² In

¹⁵ Per la genesi delle *Poesie a Casarsa*, cfr. le note editoriali contenute in PASOLINI, *Tutte le poesie* cit., vol. II, pp. 1609 sgg.

¹⁶ Cfr. G. CONTINI, *Al limite della poesia dialettale*, «Corriere del Ticino», 24 aprile 1943.

¹⁷ L'espressione è tratta da P. P. PASOLINI, *Atti impuri*, in ID., *Romanzi e Racconti* cit., vol. I, pp. 3-128, in particolare p. 35.

¹⁸ P. P. PASOLINI, *Lettere 1940-1954*, a cura di N. NALDINI, Torino, Einaudi, 1986, pp. 48 e 53.

¹⁹ Ivi, p. 61.

²⁰ Cfr. l'edizione postuma P. P. PASOLINI, *I confini*, a cura di L. SERRA, Milano-Brescia, Camunia, 1985; ora in ID., *Tutte le Poesie* cit., vol. II, pp. 531-93. Le citazioni sono tratte da quest'ultima edizione. La dedica è a p. 533.

²¹ Cfr. M. A. TERZOLI, *I testi di dedica tra secondo Settecento e primo Ottocento: metamorfosi di un genere*, in *Dénouement des lumières et invention romantique*, Actes du Colloque de Genève, 24-25 novembre 2000, réunis par G. BARDAZZI e A. GROS-RICHARD, Genève, Droz, 2003, pp. 161-92, alle pp. 173 sgg.; ma anche GENETTE, *Seuils* cit., pp. 112-15.

²² Cfr. SITI, in *Tracce scritte* cit., p. XXXVI.

realtà, i problemi che pone la ‘dedicatoria’ de *I confini* sono, in primo luogo, di altra natura, come facilmente si capisce già dopo una prima lettura di questo testo:

Lettera dedicatoria

Giunto a questo punto della mia vita, che è come per la natura il settembrino mese, che tutto schiara, e venti muove così leggeri comeché non sconvolgano, soffiando, le cose del mondo ma le fanno anzi meglio intravedere col ventilarle, e così soavi che i pesci dell’oceano salgono dai loro salati abissi, e fendono le schiume presso gli scogli della riviera, m’è parso dolce, amici, esporvi le ragioni e il modo del mio assiduo poetare. Non voglio farvene l’istoria, che mi verrebbe tedioso risalire alle origini, calcando troppo conosciute orme in ritroso cammino, ma farvi pertanto noto il presente stato del mio animo poetico. Che è quello di chi, nell’età più giovane e verde della sua vita, non sembra nato per altro che per prodigo e vago mostrarsi d’amorose dolcezze, e la natura, così, non elude, che ai fanciulli ha impartito fiera innocenza, ai maturi uomini severità e profondità di pensiero, ed ai giovani, com’io sono, vaga abbondanza di lepidezze amorose, serenità d’umore, <presto> corpo di cui con gentil riso e lieta forza donare. Però che talvolta, a me stesso rivolgendomi, esclamo: «Te che assai spesso scorgo scuro nel volto, solcata fronte, tempestose labbra, elude forse la chiara giovinezza, che suole riso donare ai giovanetti corpi, come ai mesi d’aprile e maggio, freschi rivoli d’acqua e sole? Su, sorgi dal tuo mesto giaciglio di dolorosi sogni, e non lamentarti se, quanto vai con poetica misura componendo, non incida nella viva memoria né scavate semenze vi ponga, poiché è giusto come questo tempo, il quale dà vago riso, volubile vita, e forza di lepido amore, ai tuoi uguali, a te, anzi, al tuo verso, doni amabili figurazioni, chiare immagini, e non altro che tiepido e dolce volo».²³

Colpisce subito in questo esempio che quanto anticipato dal titolo della «lettera dedicatoria» nel testo non trovi un vero e proprio sviluppo. In effetti, i vincoli formali o retorici con il genere della dedicatoria sono debolissimi se non inesistenti. Anzi, non vi trova riscontro l’idea stessa della dedica. Né, in alcuna delle sue occorrenze, il verbo ‘donare’ viene usato in modo da assumere il senso performativo specifico che segnali il gesto dedicatorio il quale è pure annunciato nel titolo. A meno di non considerarla come del tutto gratuita, bisogna allora supporre che la dedica annunciata nel titolo della lettera sia strettamente implicita.

In assenza di un’istanza che espliciti l’atto dedicatorio e il suo eventuale destinatario, rimane solo da attenersi al più probabile dei suggerimenti che in questo senso ci viene dal testo. E cioè che i dedicatari siano da identificare con gli interlocutori presupposti nel discorso dell’autore: gli «amici» a cui il poeta si rivolge per esporre loro «le ragioni e il modo del [suo] assiduo poetare». Si è già accennato alla circostanza secondo cui l’apprendistato letterario di Pasolini si svolgeva in stretta concomitanza con un gruppo di coetanei bolognesi, già suoi compagni di scuola, con i quali durante i soggiorni in Friuli mantiene uno scambio di lettere continuo, non solo fornendo episodi della sua *bohème* casarsese, ma allegando anche le sue prove poetiche per sottoporle al giudizio degli amici. La prima stagione di Pasolini poeta si rivela così alimentata dall’entusiasmo del sodalizio, del legame elettivo tra amici sensibili ai problemi dell’espressione lirica e, insieme, elettrizzati dall’idea di formare «un gruppo, e quasi, una poetica nuova».²⁴ Queste ultime parole che ribadiscono «l’unità spirituale» e «il modo di sentire unitario» con i compagni bolognesi sono tratte da una lettera di poco successiva a quella in cui Pasolini rivela la sua idea di pubblicare *I confini*. E pare solo plausibile allora che siano

²³ PASOLINI, *Tutte le Poesie* cit., vol. II, p. 533.

²⁴ PASOLINI, *Lettere 1940-1954* cit., p. 73.

gli stessi Luciano Serra, Francesco Leonetti, Roberto Roversi gli amici a cui si rivolge nella lettera che precede la raccolta e a cui intende quindi dedicarla: un dono ai compagni che assistono Pasolini nella sua maturazione poetica e che lo accompagnano in quella *nef de joie* con cui compie una prima tappa della sua avventura poetica.

L'ipotesi trova conferma in un componimento destinato a figurare nella raccolta, dal titolo dedicatorio *Agli amici lontani* – titolo che sembra ribadire il gesto sottinteso nell'epistola liminare, esplicitandone il senso di omaggio da parte di Pasolini alle sue relazioni poetiche giovanili. La poesia in questione partecipa, per tono e argomento, a quella «prematura nostalgia» che l'autore stesso dice prevalere un po' ovunque nei versi che in quel periodo sta scrivendo²⁵ – quasi l'espressione del presagio della fine imminente del periodo delle *iuvenilia*, di quella stagione poetica intonata alla «chiara giovinezza» di cui parla nella stessa dedicatoria, e dove tutto è come avvolto da una sfera di innocenza. Di lì a un anno Pasolini comunque ne uscirà, ormai più maturo, più convinto di aver trovato la propria dimensione di poeta, dandone una prova con le *Poesie a Casarsa*. Il volumetto porterà una dedica a suo padre.²⁶

Nel tentativo di sciogliere l'apparente incongruenza tra il titolo della *Lettera dedicatoria* e il suo contenuto, è finora stato trascurato quello che in questo primo esempio è forse l'aspetto più rilevante. Vale a dire la sua funzione prefatoria. Infatti, la lettera che precede *I confini* non solo esemplifica perfettamente l'*empiètement* dell'elemento dedica sull'elemento prefazione.²⁷ L'istanza esplicativa, metaletteraria, vi si rivela, anzi, come prevalente.

Il poeta si rivolge ai suoi amici, ora possiamo dire: ai suoi dedicatari, per rendere loro «noto il presente stato del *suo* animo poetico». Così, il discorso si configura sin dall'inizio come uno spazio dove l'istanza dedicatoria risulta chiaramente subordinata rispetto a quella prefatoria, ricordando, nel suo carattere di testo liminare elaborato, discorsivo e didascalico, qualcosa come le *Prefazioni* pascoliane. Il discorso agli amici, in effetti, vuole essere anzitutto una poetica d'autore, un'esposizione dei principi della propria ispirazione fatta in termini marcatamente artificiali, e allusivi – quasi la caricatura affettuosa di un 'ragionare d'amore' boccaccesco, che trova i suoi fulcri in espressioni come «lepidezze amorose», «serenità d'umore» o ancora, «amabili figurazioni».

La memoria letteraria che il giovane Pasolini rielabora in questo breve testo si concreta soprattutto nell'ultima parte. Così, nell'immagine che l'io lirico, sdoppiandosi, ritrae di se stesso – «scuro nel volto, solcata fronte, tempestose labbra» – è evidente il rimando al famoso sonetto autoritratto di Foscolo.²⁸ Scartando l'ipotesi parodica, è

²⁵ Ivi, pp. 54-55.

²⁶ Cfr. *infra* 5.; si veda anche la scheda redatta da chi scrive in <http://www.margini.unibas.ch>.

²⁷ Cfr. TERZOLI, *I testi di dedica tra secondo Settecento e primo Ottocento* cit., p. 171; e GENETTE, *Seuils* cit., p. 116.

²⁸ Cfr. il primo verso «Solcata ho fronte, occhi incavati intenti», in U. FOSCOLO, *Opere*, vol. I, *Poesie e Tragedie*, edizione diretta da F. GAVAZZENI, con la collaborazione di G. LAVEZZI, E. LOMBARDI e M. A. TERZOLI, Torino, Einaudi-Gallimard, 1994, pp. 16-17.

possibile che l'allusione implichi il senso traslato di una presa di distanza dal solenne preromanticismo foscoliano e, insieme, l'auspicio di una poetica diversa, lontana da qualsiasi aspirazione eternatrice («non lamentarti se [la tua poesia] non incida nella viva memoria»). Di sicuro, il rimando a Foscolo è da leggersi come un puntuale gesto di riconoscimento, un atto di devozione nei confronti di quell'autore in cui Pasolini, proprio in quel periodo, dichiarava di aver trovato l'autore prediletto, il suo «maestro e duca».²⁹ Al valore prefatorio si associa qui una funzione accessoria, per cui la dedica diventa anche una sede strategica in cui segnalare nomi che rappresentano un canone di valori letterari personali.

Pur nel suo carattere di testo giovanile, l'esempio de *I confini* offre tratti che si rivelano come costanti, e che soprattutto rispetto alle funzioni indicate, quella prefatoria e quella autoesegetica, assumono statuto paradigmatico. È, se vogliamo, una precoce testimonianza di quello stimolo, che fu così forte in Pasolini, di motivare le proprie scelte, di fornire chiavi interpretative precise, infine, di esibire la propria figura di scrittore e di uomo. Presenta, da un lato, una variante *sui generis* di un fenomeno che nella storia della letteratura italiana ha antecedenti insigni,³⁰ dall'altro, l'esempio corrisponde a un'abitudine che nella creazione pasoliniana ha comunque un'importanza fuori dal comune. Vi si prefigura una tendenza tipica di Pasolini se è vero che questi, in ogni cosa che scrive o produce, «racconta sempre se stesso, si interroga sempre sui riaffioranti traumi e grumi della [propria] coscienza e delle [proprie] viscere».³¹ In questo senso, l'esempio de *I confini* offre analogie con altri casi tra i quali, come in seguito vedremo, almeno due sono afferenti alla stessa categoria tipologica della 'dedicatoria'.

3. «Caro Ciceri, non mi è stato molto facile scegliere i testi per la “plaquette”, che finalmente ti spedisco: dal '41 al '51 ho scritto in friulano per dieci anni, ma non molto». È l'inizio di una 'lettera dedicatoria', riportata in calce a una raccolta dal titolo *Tal còur di un frut* [Nel cuore di un fanciullo], uscita da un piccolo editore friulano in un numero limitato di 200 copie.³² Come già si evince dalla frase iniziale, la lettera è concepita in un tono colloquiale dove non appare la minima traccia dell'apparato retorico convenzionale della dedicatoria.

Il dato è significativo. Se il testo, secondo l'uso classico, specifica sin dal titolo il suo destinatario, *All'editore* – nella fattispecie, il curatore del volumetto, Luigi Ciceri –, la

²⁹ Cfr. la lettera del 20 agosto 1941 a Luciano Serra e Franco Farolfi, in PASOLINI, *Lettere 1940-1954* cit., p. 83.

³⁰ Cfr. l'esempio di Foscolo in TERZOLI, *I testi di dedica tra secondo Settecento e primo Ottocento* cit., p. 175.

³¹ FERRETTI, *Pasolini. L'universo orrendo* cit., p. 121.

³² P. P. PASOLINI, *Tal còur di un frut*, a cura di L. CICERI, Tricesimo, Edizioni di lingua friulana, 1953; la dedicatoria è a p. 63. Per l'essenziale, il volumetto accoglie le *Poesie a Casarsa* con dei versi inediti, o perché esclusi dalla raccolta o perché scritti in una fase successiva e, quindi, in attesa di trovare una loro eventuale sistemazione nella raccolta definitiva, di prossima uscita, *La meglio gioventù*.

definizione tipologica di ‘lettera dedicatoria’ pone problemi.³³ In principio, si tratta infatti di una semplice lettera che intende fornire indicazioni di tipo tecnico, in particolare, sull’origine e sul criterio selettivo delle varie poesie destinate a confluire nel libretto, infine, sull’ordine dell’ispirazione metrico-linguistica a cui esse appartengono. È infatti solo nell’ultima parte che si esplica il valore ‘dedicatorio’ del testo poiché l’autore vi nomina una serie di quattro dedicatari ai quali vengono assegnate altrettante unità testuali. L’esempio conferma in pieno quel fenomeno dell’accorpamento *nella* dedica del testo prefatorio (o, in questo caso, postfatorio) di cui si è parlato nel paragrafo precedente. E più che di una ‘lettera dedicatoria’ converrebbe infatti parlare di una ‘lettera-avvertenza’, o di una ‘nota all’editore con indicazioni dedicatorie’:

Dedico *Da li Germaniis* ai giovani friulani reduci dai campi di concentramento tedeschi, la poesia dal titolo provenzale *Chan plor* (lamento) ai mezzadri della Bassa, e *Viers Pordenon e il mond* ai fratelli Bortolus, a Berto Pasut e a Pieri Querin emigrati in Australia. A te è dedicato *Tal còur di un frut*, e con molta gratitudine.³⁴

Si può dare per certo che in questa vera e propria elencazione il primato spetti al dedicatario della sequenza finale, cioè a Ciceri stesso, in questo modo ricompensato per il suo zelo editoriale. La pubblica rivendicazione della gratitudine nei confronti di Ciceri da parte di Pasolini trova comunque una motivazione profonda nelle circostanze biografiche che precedono la stampa del libretto. Siamo infatti nel 1953, appena quattro anni dopo i traumatici fatti di Ramuscello, vale a dire lo scandalo provocato dalla denuncia per corruzione di minori, in seguito al quale Pasolini era stato costretto ad abbandonare il Friuli. Su questo sfondo, la dedica a Ciceri assume il pieno valore di un atto di riconoscenza verso chi, in un paese dal quale è stato bandito, gli è rimasto solidale, contribuendo con la pubblicazione di *Tal còur di un frut* al propagarsi della sua fama letteraria – sola rivincita possibile contro l’umiliazione subita.

Sarebbe troppo lungo entrare nel merito di ciascuna delle singole dediche nelle quali riaffiora il ricordo di quel mondo friulano dal quale Pasolini sta per allontanarsi definitivamente. Un discorso a parte s’impone tuttavia per la dedica collettiva ai «reduci dai campi di concentramento» ai quali è destinato il componimento singolo *Da li Germaniis* [Dalla Germania],³⁵ in cui Pasolini rivive, poeticamente, la tormentata interiorità di un prigioniero tornato a casa. Entrambe, dedica e poesia, rinviano a un ordine di interesse tematico che trascende l’esperienza delle *Poesie a Casarsa* e annunciano quella dimensione civile a cui sarà ispirata tanta parte della produzione pasoliniana futura.

La fine della stagione poetica dell’irresponsabilità, ancora tutta accordata all’illusoria «eternità dello stile»,³⁶ e l’inizio della stagione dell’*engagement*, hanno una data

³³ Si noti comunque che il termine è utilizzato da Pasolini stesso in una lettera a Ciceri; cfr. PASOLINI, *Lettere 1940-1954* cit., p. 529.

³⁴ PASOLINI, *Tal còur di un frut* cit., p. 63.

³⁵ Già pubblicato in «Il Gazzettino», 30 marzo 1947, con il titolo *Vea*; ora in PASOLINI, *Tutte le poesie* cit., vol. I, pp. 123-26.

³⁶ I termini usati da Pasolini nella poesia *La ricchezza* alludono alla sua esperienza poetica giovanile; cfr. P. P. PASOLINI, *La religione del mio tempo*, in ID., *Tutte le poesie* cit., vol. II, p. 945.

precisa: l'esperienza della morte del fratello Guido, partigiano militante rimasto ucciso durante l'eccidio di Porzùs (1945), la sinistra e tuttora controversa vicenda che diede una fine violenta alle lotte intestine tra varie frazioni della Resistenza in Friuli. La notizia, commentata da Pasolini con le parole di «una realtà troppo grande [...] per essere contenuta nei nostri cuori di uomini»,³⁷ ha l'effetto di un trauma come confermano le continue ricadute del tema della morte di Guido nella successiva opera dell'autore.³⁸ Da quel momento qualcosa sembra cambiare nell'atteggiamento di Pasolini poeta, via via più incline a investire la propria vocazione letteraria di un mandato politico-sociale. I *Còrus in muàrt di Guido* [Cori in morte di Guido],³⁹ una serie di strofe in friulano, scritte a caldo dopo l'arrivo della notizia, possono considerarsi infatti come il punto di partenza della carriera del Pasolini civile, del poeta delle *Ceneri* e della *Religione del mio tempo*. I *Cori* sono però anche e soprattutto il segno del suo sforzo di «sottrarre il trauma sofferto per la morte del fratello alla sfera del privato»⁴⁰ e di riscattarla poeticamente, cercando di sublimarne il significato. «Martiriu», «amour», «sanc»,⁴¹ sono i termini nei quali vi si concretizza l'intenzione del poeta di conferire dignità a quella morte, di mostrarne l'«incorruttibile utilità»⁴² e di inserirla in un disegno escatologico di più ampia portata. Per questo stesso fine il nome di Guido – già dedicatario di una raccolta minore in lingua, *Poesie*⁴³ – verrà proiettato con enfatiche, ma non per questo meno commoventi parole sulle pagine liminari del *Canzoniere italiano* il quale, dieci anni dopo il tragico evento di Porzùs, uscirà a cura di Pier Paolo Pasolini:

*A mio fratello Guido caduto nel '45 sui monti
Della Venezia Giulia, per una nuova vita del
Popolo italiano.*⁴⁴

4. Risalendo un ordine cronologico troviamo che una dedicatoria doveva aprire anche un'altra opera giovanile di Pasolini. Si tratta di un caso singolare, di una lettera

³⁷ Da una testimonianza per Guido ritrovata tra le carte di Pasolini e citata in E. SICILIANO, *Vita di Pasolini*, Milano, Rizzoli, p. 96.

³⁸ Si vedano, per esempio, le strofe finali di *Comizio* nelle *Ceneri di Gramsci* dove Guido è rievocato in termini che implicano un'analogia cristologica: «Egli chiede pietà con quel suo modesto, / tremendo sguardo, non per il suo destino, / ma per il nostro...»; cfr. PASOLINI, *Tutte le poesie* cit., vol. I, p. 799.

³⁹ Pubblicati prima nella rivista «Lo Stroligut», I, agosto 1945; ora in PASOLINI, *Tutte le poesie* cit., vol. I, pp. 326-28. Riguardo alla datazione dell'inizio della stagione 'civile' cfr. SITI, *L'opera rimasta sola* cit., p. 1906.

⁴⁰ SICILIANO, *Vita di Pasolini* cit., p. 97.

⁴¹ Cfr. il penultimo verso della strofa XXVI, in PASOLINI, *Tutte le poesie* cit., vol. I, p. 328.

⁴² Altra testimonianza per Guido riportata in SICILIANO, *Vita di Pasolini* cit., p. 96.

⁴³ P. P. PASOLINI, *Poesie*, San Vito al Tagliamento, Primon, 1945; ora in ID., *Tutte le poesie* cit., vol. II, pp. 627-656; la dedica *A mio fratello* si trova a p. 627. Sempre al fratello, e questa volta 'in vita', risulta destinata la dedica di un pezzo di prosa lirica giovanile *I notturni errori*, un «assoluto fallimento», lasciato perciò inedito secondo SITI, *L'opera rimasta sola* cit., p. 1908.

⁴⁴ Cfr. *Canzoniere italiano. Antologia della poesia popolare*, a cura di P. P. PASOLINI, Parma, Guanda, 1955; la dedica è seguita da un'epigrafe in cui sono riportate alcune frasi dall'«ultima lettera di Guido»; cfr. <http://www.margini.unibas.ch> (scheda redatta da chi scrive).

che nel titolo si presenta come dedicata *A Stendhal* e che l'autore in un primo momento pensava di accludere a un progetto di romanzo-confessione dal titolo *Pagine involontarie* (secondo un'indicazione autografa), le cui prime tracce sono conservate nei cosiddetti *Quaderni Rossi* – titolo che convenzionalmente indica un numero di cinque quaderni, contenenti appunti manoscritti di tipo diaristico, «ferocemente privato».⁴⁵ La dedicatoria, datata «Casarsa 20 Giugno 1946», occupa le tre pagine iniziali del primo dei quaderni, ed è interamente cassata dall'autore.⁴⁶

Contrariamente a quanto forse ci si aspetterebbe da un caso simile, la dedica non vuol essere propriamente un omaggio al celebre scrittore francese. Il tono è reverenziale, a tratti quasi comico («Egregio Signore» è l'allocuzione che l'autore sceglie per rivolgersi a un dedicatario poco dopo apostrofato come «indubbiamente morto»)⁴⁷. Pure, non vi trova nessun riscontro il momento topico della sottomissione del dedicante. Il dedicante non solo si mette alla pari ma, anzi, si stima in una condizione avvantaggiata rispetto al suo dedicatario. Questi, essendo appunto, «morto», si trova infatti «in un miserevole stato di inferiorità rispetto ad un qualunque vivente», ragione per cui l'autore giunge ad azzerare, o meglio, a sovvertire il *topos* della richiesta di accettazione dell'offerta, rivendicando perentorio il suo «pieno diritto a farle accettare questa dedica». Così, la scelta del dedicatario viene indicata positivamente come motivata dal dato della sua morte, del suo stato indifeso e impotente rispetto al gesto e alla circostanziazione della dedica.

Nella lettera il destinatario non ha lo spessore di interlocutore e nemmeno di idolo letterario da venerare. È una figura pretestuosa, una controfigura, uno schermo su cui Pasolini può proiettare delle riflessioni su problemi legati alla scrittura che gli stanno particolarmente a cuore. Stendhal è il tacito esponente di un costume letterario datato – romanzesco certo, forse anche autobiografico-intimistico⁴⁸ – rispetto al quale Pasolini in effetti cerca di chiarire *contrastivamente* la propria e diversa posizione di narratore. Così, quando parla delle condizioni profondamente mutate dello scrittore moderno – «Siamo molto più lirici. Le dirò [...] che per noi la lingua ha assunto una importanza imprevedibile ai suoi tempi» – si insiste su un ordine di questioni linguistiche che non a caso contano fra le preoccupazioni maggiori di Pasolini intellettuale. Ancora, ritraendosi come colui che tende a «confondere i rapporti tra vita interiore ed esteriore», non fa che confessarsi come quell'essere notoriamente suscettibile, incapace di mescolarsi alla vita senza sospendere anche per un solo istante l'esame introspettivo. Di fronte a questi

⁴⁵ Si veda la lettera di Pasolini all'amica Silvana Mauri in cui, appunto, parla del «famoso quaderno rosso»; cfr. *Lettere 1940-1954* cit., p. 314. I *Quaderni rossi* costituiscono uno dei nuclei germinativi di un progetto romanzesco che, in sintesi, porterà ad *Atti impuri* e ad *Amado mio*, entrambi rimasti incompiuti e pubblicati dopo la morte dell'autore. Per la genesi di questi testi, si vedano le note ad *Atti impuri*, in PASOLINI, *Romanzi e racconti* cit., vol. I, p. 1655.

⁴⁶ Cfr. la breve segnalazione nelle note dell'appendice ad *Atti impuri*, *ibid.*

⁴⁷ Cito da una riproduzione fotografica realizzata su gentile concessione del Centro Studi Pier Paolo Pasolini di Casarsa.

⁴⁸ La frase che apre la dedica, «Egregio Signore, dal 1830 sono trascorsi esattamente cento e sedici anni», rende plausibile che Pasolini si rivolga a Stendhal come all'autore del *Rouge et le Noir* il cui sottotitolo infatti è *Chronique de 1830*.

elementi, può risultare chiaro come la dedica sia qui concepita soprattutto come un luogo dove rivelare le proprie ossessioni poetiche piuttosto che confrontarsi con la statura umana o letteraria del dedicatario.

Le pagine della dedica a Stendhal offrono il quadro di un esperimento faticoso sin dall'inizio. Una calligrafia nervosa, spesso indecifrabile, cassature, frecce, sostituzioni, sottolineature: tutto suggerisce come Pasolini stentasse a dare forma a un'idea che, alla fine, doveva risultare a lui stesso troppo contorta. Quando, più tardi, l'autore supera quella specie di *impasse* dalla quale è stato a lungo ritardato il suo esordio di narratore, non sarà più in questione una dedica a Stendhal. Nel momento di dare una qualche consistenza narrativa alle sue esperienze sensuali, omoerotiche, Pasolini è indotto a risolvere diversamente il problema di un'eventuale presentazione pubblica dei libri che tiene nel cassetto. Alla contorta dedicatoria, egli preferirà infatti una dedica più semplice, più apertamente in sintonia con toni e contenuti della sua scrittura. Infatti, sul frontespizio delle prime stesure di *Amado mio*, elaborazione in chiave romanzesca dei suoi diari, dovevano figurare le parole dedicatorie «all'ombra di C. Kavafis»⁴⁹ in cui leggiamo un omaggio al poeta che non solo rimarrà per Pasolini tra i più importanti poeti moderni, ma che per lui in quell'epoca doveva essere – come André Gide, come Garçia Lorca – un «modello consolatorio»: ⁵⁰ una figura tutelare alla quale richiamarsi nel momento in cui esce allo scoperto, e con cui identificarsi, esibendosi a sua volta come il cantore di un «mondo ingenuamente degradato». ⁵¹

Nel susseguirsi delle redazioni di *Amado mio*, le tracce della dedica a Kavafis si disperderanno. Ma ciò non indebolisce evidentemente il suo interesse originario perché conferma – come nel primo esempio l'implicito omaggio foscoliano – una delle funzioni accessorie della dedica. Essa offre anche uno spazio di proiezione in cui nominare coloro che hanno un valore poeticamente significativo e che rappresentano modelli d'identificazione. Casi analoghi nell'opera del Pasolini maturo non mancheranno. Ma essi appaiono in una prospettiva diversa, in quanto i dedicatari non saranno più figure di un più o meno remoto passato storico-letterario, non saranno più le *auctoritates* di un canone letterario personale. Se Pasolini più tardi sceglierà ripetutamente i suoi dedicatari tra uomini e donne dell'ambito culturale, questi saranno esclusivamente suoi contemporanei – amici, maestri, personaggi ai quali l'autore

⁴⁹ Cfr. P. P. PASOLINI, *Amado mio*, a cura di C. D'ANGELI, con uno scritto di A. BERTOLUCCI, Milano, Garzanti, 1982. L'edizione, postuma, si basa su una redazione più avanzata in cui le parole dedicatorie non compaiono più. In una nota l'editrice specifica che «*Amado mio* compare, tra le carte inedite, sempre con questo titolo (a volte accompagnate dal sottotitolo "All'ombra di C. Kavafis")», neutralizzando la dedica col termine 'sottotitolo' (ma cfr. la nota dei curatori in ID., *Romanzi e Racconti*, cit., vol. I, p. 1666). In quella che si può considerare la proto-stesura del romanzo, edito con il titolo *Le maglie*, la dedica è ricordata nella trama narrativa. Il narratore infatti vi parla del «poeta *alla cui ombra abbiamo dedicato il presente libro*». Cfr. *ivi*, p. 274 (il corsivo è mio).

⁵⁰ L'espressione è usata da Nico Naldini a proposito di Gide; cfr. N. NALDINI, *Al nuovo lettore di Pasolini*, in P. P. PASOLINI, *Un paese di temporalità e primule*, a cura di N. NALDINI, Parma, Guanda, 1993, pp. 5-108, in particolare p. 10.

⁵¹ Sono parole usate da Pasolini in un saggio tardivo che documenta la sua incondizionata ammirazione nei confronti del poeta greco; cfr. P. P. PASOLINI, *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, a cura di W. SITI e S. DE LAUDE, Milano, Mondadori, 1999, p. 2050.

rivolgerà le sue dediche sempre meno col sottinteso di avvalersi di una pubblica autorità e di farsene uno scudo (ma si pensi comunque al caso di Ungaretti e Bo, dedicatari-protettori di *Una vita violenta*, o ancora a quello di Contini).⁵² Sempre più vi si coglieranno invece gli accenni – non esenti forse da qualche residuo di arrivismo – alle frequentazioni che rendono conto della propria importanza come parte di un alto giro di *lettrés*: Moravia, Morante, Fortini, Longhi, ma anche Sartre.⁵³

5. Conviene tornare ancora una volta allo snodo di *Pagine involontarie* che ci porta a considerare un ulteriore gruppo di dediche. Nei materiali preparatori del romanzo c'è anche una *Prefazione*, datata «Casarsa 15 Agosto», quindi posteriore alla dedicatoria discussa sopra.⁵⁴ È probabile infatti che questa prefazione sia venuta a sostituire, quale sede più appropriata a questo scopo, la dedica a Stendhal nella sua funzione di testo introduttivo e autoapologetico. In effetti, quanto nella dedicatoria risulta trattato in maniera tortuosa e stentata – la questione delle proprie scelte espressive in relazione a un'esigenza interiore – pare invece trovare uno svolgimento organico in questa prefazione in cui le *Pagine involontarie* sono presentate come una confessione «indiscreta, offensiva», «quasi un documento» della propria interiorità, redatto in uno stile qualificato nei termini drammatici di scrittura che lasciasse «inferno l'inferno».⁵⁵

Ma qui mette conto osservare che questa prefazione aveva come primo lettore Gianfranco Contini a cui Pasolini la invia, acclusa a una lettera datata 18-20 agosto, poco tempo dopo la sua stesura. Nella stessa lettera, Contini è ringraziato come colui che ha aiutato l'autore a veder più chiaro dentro di sé, a carpire i termini che qualificano *ab imo* la sua poetica narrativa, contribuendo in questo modo alla nascita stessa della prefazione: «Tale prefazione è la risposta ai quesiti della Sua lettera che, come vede, hanno dato unità ad alcuni motivi che conservavo come giustificazione dell'eccessiva sincerità del mio scritto».⁵⁶ In altre parole, il testo introduttivo a *Pagine involontarie*, idealmente, ha avuto Contini come implicito interlocutore. Come se il felice passaggio dalla dedicatoria alla prefazione, dipendesse anche da un passaggio da quell'interlocutore fittizio, inadeguato, che era Stendhal, a un interlocutore reale, quasi introiettato, dialogando con il quale l'autore riesce a dare concretezza (terminologica, concettuale) alle proprie intuizioni.

⁵² Nella dedica a *Una vita violenta*, Ungaretti e Bo sono invocati come testimoni nel processo contro *Ragazzi di Vita*; per Contini, cfr. *infra*. Si vedano anche le relative schede in <http://www.margini.unibas.ch>.

⁵³ Cfr. la dedica a Moravia di *Empirismo Eretico* o quelle a Morante e a Fortini di *La Religione del mio tempo*. Se queste sono da leggersi anche come 'semplici' segnali di amicizia, le dediche a Longhi (*Mamma Roma*), ma soprattutto quella a Sartre (*Profezia*, in *Ali dagli occhi azzurri*) sembrano connotate dalla consapevolezza dell'autore di appartenere al *jet-set* culturale. Per la dedica a Moravia e a Longhi si vedano le schede redatte da chi scrive in <http://www.margini.unibas.ch>.

⁵⁴ Un rinvio a questa prefazione si trova nell'apparato delle note di PASOLINI, *Romanzi e Racconti* cit., vol. I, p. 1662; la sua riproduzione integrale si trova in ID., *Lettere 1940-1954* cit., pp. 320-21.

⁵⁵ Ivi, p. 321.

⁵⁶ Ivi, p. 320.

Ma il passo epistolare prima citato non è l'unica testimonianza in cui si attesti il ruolo essenziale che per il giovane Pasolini aveva lo scambio con Gianfranco Contini. In un'altra lettera, di poco precedente (23 luglio), l'importanza del maestro è rivelata in termini inequivocabili: «è un pezzo che, nella mia immaginazione, Lei è il mio unico lettore».⁵⁷ Nelle parole di Pasolini è sintetizzata la ragione profonda della vicenda che lega la sua sorte di letterato al magistero di Gianfranco Contini – se non sin dai tempi del liceo, quando questi già sarebbe stato seguito con entusiasmo,⁵⁸ almeno da quando Contini aveva mostrato interesse per le *Poesie a Casarsa* dell'allora ignoto *félibre* friulano, testimoniandone in una recensione scritta nello stesso anno 1942.⁵⁹ Risale a quel periodo, l'inizio di uno scambio epistolare in cui l'amicizia di Pasolini con il grande filologo romano matura nella sfera ideale di rapporto a distanza.⁶⁰ E sin dall'inizio vi si esplica l'importanza di Contini come fermento vitale nel tirocinio del giovane poeta. Dapprima timide e reticenti, poi sempre più confidenziali, le lettere dimostrano come Pasolini assegni a Contini una funzione che trascende di gran lunga il lato pratico o tecnico della poesia. La lezione del critico ha per lui un valore psicologicamente iniziatico e gli permette di avere «più chiara coscienza di quel che [fa]». ⁶¹ Certo, c'entra anche un'ammirazione di tipo intellettuale, nella fattispecie, l'ammirazione verso chi possiede la «perfezione della parola»,⁶² il controllo ineguagliabile del linguaggio critico-letterario. Ma proprio nel formulario che Contini utilizza, Pasolini coglie le indicazioni precise in funzione delle quali capire e definire non solo una sua poetica d'autore ma anche un suo proprio stato interiore.⁶³

A guardare oltre il felice periodo iniziale, si troverà come, una volta emancipatasi dallo schema maestro-allievo, la relazione tra Contini e Pasolini verrà inficiata da alcune incrinature che sarebbe forse troppo semplicistico chiamare 'edipiche' – tacitamente accettando così la descrizione del ruolo di Contini nei confronti dello scrittore come 'padre'. Senonché, una simile descrizione viene proprio suggerita da una simmetria in questo senso davvero eloquente: il passaggio dal dedicatario della raccolta adolescenziale delle *Poesie a Casarsa* (1942) – il padre Alberto Pasolini – al dedicatario della raccolta più matura e definitiva della *Meglio Gioventù* (1954) – Gianfranco Contini, che quasi viene a sostituire la figura del padre in quanto offre un più valido modello culturale. Tra le motivazioni implicite della dedica della *Meglio*

⁵⁷ Ivi, p. 307.

⁵⁸ «Ero in prima o in seconda liceo quando ho cominciato a leggere cose Sue, e ricordo ancora l'impressione vasta, febbrile che me ne derivava». Cfr. ivi, p. 247.

⁵⁹ Cfr. CONTINI, *Al limite della poesia dialettale* cit.

⁶⁰ «Quello che preservò la nostra amicizia [...] fu proprio l'essere *de lonh*» dice Contini parlando del suo rapporto con Pasolini, alludendo all'espressione provenzaleggiante di cui *infra*; cfr. G. CONTINI, *Testimonianza per Pier Paolo Pasolini*, in ID., *Ultimi esercizi ed elzeviri*, Torino, Einaudi, 1989, pp. 389-395, in particolare p. 393.

⁶¹ PASOLINI, *Lettere 1940-1954* cit., p. 166.

⁶² Ivi, p. 255.

⁶³ Cfr. i termini felici di «gioco di spola e di sponda» usati da Siti per descrivere la dinamica tra produzione poetica (Pasolini) e giudizio critico (Contini, ma anche altri critici) in SITI, *Tracce scritte* cit., p. XXIV.

Gioventù, non ultima si troverà senz'altro quella di una profonda riconoscenza di Pasolini verso un maestro, paterno almeno nel senso che ne ha sorvegliato il progresso letterario.

Andando a ritroso, troviamo come l'idea di consacrare per via dedicatoria la sua devozione nei confronti di Contini è stata meditata da Pasolini già parecchio tempo prima. Solo un anno dopo le *Poesie a Casarsa*, e precisamente sei mesi dopo l'uscita dell'articolo di Contini sul «Corriere del Ticino», Pasolini riesce a pubblicare in una rivista friulana due poesie isolate, la prima delle quali, *L'aulif di pasca*, reca sotto il titolo la dedica «a Gianfranco Contini». ⁶⁴ Più articolata, più solenne sarà la variante che Pasolini in una lettera del 1946 chiederà al maestro di accettare come dedica della raccolta a cui in quel periodo sta lavorando. La raccolta in questione, *L'usignolo della chiesa cattolica*, uscirà infine senza dedica. La dedica proposta nella lettera: «A Gianfranco Contini, con sottile *amor de lonh*», ⁶⁵ è il prototipo della dedica che più tardi, com'è noto, riapparirà in esergo alla *Meglio Gioventù*. ⁶⁶ in una forma più concisa, ma già ornata da quel memorabile frammento lirico di Jaufrè Rudel, in cui l'omaggio a Contini si fonde con l'omaggio a una sfera di suggestioni provenzaleggianti che, ormai passione comune, gli è stata suggerita soprattutto da quest'ultimo.

Il rapporto Pasolini - Contini, come si è detto, non passerà la stagione iniziale senza che alcuni dissapori vengano a turbarlo, rivelando in questo modo – e specie dopo le critiche aperte di Pasolini alla continiana *Letteratura dell'Italia unita* – la sua essenza di «amore difficile». ⁶⁷ Il suo sentimento di devozione verso Contini rimarrà comunque intatto e ne rende conto la rivendicazione, quasi provocatoria, espressa nella dedica alla raccolta tardiva de *La Nuova Gioventù*:

*Ancora a Gianfranco Contini
E sempre con «amor de loinh».* ⁶⁸

La dedica non solo annuncia l'intento programmatico della *Nuova Gioventù* in quanto palinodia, ossia, 'vecchia forma rivissuta'. Essa ribadisce anche la lunga fedeltà di Pasolini a un rapporto che, essenziale nella sua prima formazione poetica, lo è rimasto in qualche modo lungo tutto l'arco della sua carriera: dal poeta-narciso del periodo friulano al poeta civile di *Tetro entusiasmo*.

⁶⁴ Pubblicata per la prima volta in «Ce fastù?», ottobre 1943; ora in PASOLINI, *Tutte le poesie* cit., vol. I, p. 293.

⁶⁵ Cfr. PASOLINI, *Lettere 1940-1954* cit., p. 308. Pasolini varia la grafia tra *lonh* (qui) e *loinh* (*Meglio Gioventù* e *Nuova Gioventù*).

⁶⁶ Cfr. P. P. PASOLINI, *La Meglio Gioventù*, Firenze, Sansoni, 1954; ora in ID., *Tutte le poesie* cit., vol. I, pp. 4-159.

⁶⁷ Il termine è usato da Pasolini in una lettera a Contini, dopo la controversia attorno a *Letteratura dell'Italia unita* che Pasolini aveva pubblicamente aggredito nel suo articolo *Ah! Italia disunita!*; cfr. P. P. PASOLINI, *Lettere 1955-1975*, a cura di N. NALDINI, Torino, Einaudi, 1988, pp. 728-29; e ID., *Saggi sull'arte e sulla letteratura* cit., vol. II, pp. 2503-4.

⁶⁸ Cfr. P. P. PASOLINI, *La Nuova Gioventù. Poesie Friulane 1941-1974*, Torino, Einaudi, 1975; ora in ID., *Tutte le poesie* cit., vol. II, pp. 391-520; cfr. anche la scheda redatta da chi scrive in <http://www.margini.unibas.ch>.

L'autore spiega che la serie di poesie raggruppate sotto quest'ultimo titolo – «ultima sezione del libro, o terzo libro» della *Nuova Gioventù* – rimane fondamentale estranea al resto e di conseguenza anche «mal dedicabile [...] a Gianfranco Contini». ⁶⁹ Strano caso di dedica 'con restrizione' *a posteriori*. Seguendo le indicazioni di Pasolini, la pertinenza della dedica non vale dunque per la terza sezione, quasi essa contrastasse *en bloc* con le due sezioni concepite secondo una vecchia poetica ormai diventata impraticabile, perché impossibile era diventata l'esperienza umana e culturale che l'aveva animata. In quanto relativa a un libro scritto secondo una poetica nuova, non condivisibile da – e per questo non dedicabile a – Contini, la restrizione dedicataria è comunque dichiarata come non valida – eccezione nell'eccezione – per l'ultimissima delle poesie di *Tetro entusiasmo*, ⁷⁰ dove linguisticamente e tematicamente si recupera l'ormai lontano Friuli – un Friuli, *nota bene*, segnato come tutta l'Italia dalla «fine del mondo contadino». La precisazione vale quasi come una messa in rilievo particolare di Contini come dedicatario 'specialmente' dell'ultima poesia della raccolta. E le ultime parole dell'*Autopresentazione* – fatalmente anche le parole dell'ultimo libro di poesia pubblicato in vita da Pasolini – coincidono con il nome, ancora una volta, di Gianfranco Contini.

F. K.



I margini del libro

⁶⁹ Cito dall'*Autopresentazione* aggiunta in conclusione alla raccolta; cfr. PASOLINI, *La Nuova Gioventù* cit., p. 268.

⁷⁰ *Ibid.*