Zeitschrift: Versants : revue suisse des littératures romanes = Rivista svizzera delle letterature romanze = Revista suiza de literaturas románicas

Herausgeber: Collegium Romanicum (Association des romanistes suisses)

Band: 62 (2015)

Heft: 2: Fascicolo italiano. Vicini d'Anagrafe : poeti di un quindicennio (1920-1935)

Artikel: L'Appennino : Pasolini lettore di d'Annunzio

Autor: Giovannuzzi, Stefano

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-587517

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 12.07.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch

L'Appennino: Pasolini lettore di D'Annunzio

Per Pasolini la lezione che veramente conta resta quella di Pascoli; mentre, se si escludono le ripetute ma generiche allusioni di Fortini,[1] gode di un dubbio credito che possa essere stato 'anche' un lettore (e utilizzatore) di D'Annunzio. A dire il vero, e dunque a implicita conferma, nei suoi interventi di D'Annunzio non ci sono perlopiù che tracce scarne e stereotipe, spesso grammaticalizzate: la dittologia D'Annunzio e Pascoli o, peggio, il *cliché* «D'Annunzio *buono*», in contrapposizione ad uno evidentemente cattivo.[2] *Damnatio memoriae* non potrebbe risultare meglio riuscita, ad accreditare l'ipotesi di partenza; ovvero che l'origine di tutto il Novecento, e di Pasolini con consequenziale circolarità, sia nello sperimentalismo di Pascoli. Non è un caso che l'unico pronunciamento di un qualche rilievo sia, nel 1974, la recensione all'antologia di Roberto Ducci *D'Annunzio vivente*; una stroncatura: «il mio giudizio su D'Annunzio è un giudizio del tutto negativo».[3] Che prosegue con una rilettura omoerotica e pedofila, bizzarra e insieme autoproiettiva, centrata sul tema dell'Ermafrodito, cui Pasolini in un'eventuale nuova antologia suggerirebbe maggiore attenzione, dal momento che delimita la natura più autentica di D'Annunzio:[4] è come se il «D'Annunzio *buono*» venisse assimilato nel corpo della poesia pasoliniana.

Un primo accertamento per *Le ceneri di Gramsci* – parziale ma accurato – emerge dal commento di Francesca Latini al poemetto *L'Appennino*:[5] la memoria di D'Annunzio si precisa corposa, da mettere però in rilievo

---

[1] Una per tutte: «Negli anni Sessanta pensavo che la sua opera fosse anacronistica; in Italia avevamo già avuto un D'Annunzio» (Franco Fortini, *Attraverso Pasolini*, Torino, Einaudi, 1993, p. 194). Queste fulminee associazioni, spesso orientate sul versante pubblico, mancano di uno sviluppo critico, ma sono comunque sintomatiche.

[2] Cfr., ad esempio, Pier Paolo Pasolini, *Poesia dialettale del Novecento*, in Id., *Passione e ideologia*, Milano, Garzanti, 1960, ed ora in Id., *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, a cura di Walter Siti & Silvia De Laude, con un saggio di Cesare Segre, cronologia a cura di Nico Naldini, Milano, Mondadori, 1999, I, p. 767. Il saggio era nato come introduzione all'antologia *Poesia dialettale del Novecento* (Parma, Guanda, 1952).

[3] Col titolo *Antologia dannunziana con una sola poesia bella*, in «Tempo», 25 gennaio 1974, poi in Pier Paolo Pasolini, *Descrizioni di descrizioni*, Torino, Einaudi, 1979, ed ora in Id., *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, cit., II, p. 1984. L'antologia, *D'Annunzio vivente. Scelta di poesie e prose poetiche*, era stata pubblicata da Mondadori nel 1973.

[4] Cfr. *ibidem*, p. 1988.

[5] Cfr. Francesca Latini, *«L'Appennino» di Pier Paolo Pasolini*, in «Per leggere», I, 1, 2001, pp. 55-93.

Stefano GIOVANNUZZI, «*L'Appennino*: Pasolini lettore di D'Annunzio», *Versants* 62:2, fascicolo italiano, 2015, pp. 19-31

rispetto ad un pulviscolo di altre occorrenze che rischia di far perdere di vista il centro (o uno dei centri) di gravità intorno a cui si riorganizza la traiettoria della poesia di Pasolini. Nel passaggio fra anni Quaranta e Cinquanta D'Annunzio esercita un'attrazione che è difficile ignorare; e proprio grazie all'indagine di Latini risulta materialmente tangibile come *Elettra* sia uno dei libri dannunziani che Pasolini ha più presenti. Forzando un po' le conclusioni, non avremmo *L'Appennino* senza la sollecitazione – anche se l'espressione pecca di determinismo – delle *Città del silenzio*, e di *Lucca* in particolare:

> Tu vedi lunge gli uliveti grigi
> che vaporano il viso ai poggi, o Serchio,
> e la città dall'arborato cerchio,
> ove dorme la donna del Guinigi.
>
> Ora dorme la bianca fiordaligi
> chiusa ne' panni, stesa in sul coperchio
> del bel sepolcro; e tu l'avesti a specchio
> forse, ebbe la tua riva i suoi vestigi.
>
> Ma oggi non Ilaria del Carretto
> signoreggia la terra che tu bagni,
> o Serchio, sì fra gli arbori di Lucca
>
> rosso vestito e fosco nell'aspetto
> un pellegrino dagli occhi grifagni
> il qual sorride a non so che Gentucca.

Non è possibile, e a dire il vero non ha neppure senso, la ricerca di contatti puntuali. Nelle *Città del silenzio* è un proliferare di marmi sepolcrali: la funzione macroscopica, di cerniera fra la storia e il presente, assegnata al monumento funebre di Ilaria del Carretto è esattamente la stessa; se vogliamo ancor più in evidenza. L'immagine scolpita sul sarcofago è il relitto della perfezione dell'arte antica e l'ipostasi di una società e di una cultura spente. Benché produca una quota minore di testo, per l'assetto ideologico del poemetto il trittico dedicato a *Orvieto* non è meno importante: «i papali bastioni / fondati nel tuo tufo che strapiomba» del primo sonetto alimentano la scena di Orvieto, polarizzata fra la statua di Bonifacio VIII in disfacimento e i «pesti giovinetti / impastati di tufo». La polarità è squisitamente pasoliniana, ma l'occasione di partenza è nel

perimetro di *Elettra*. Meno parlante, forse, il richiamo di Luni: «Sotto le sue palpebre chiuse Luni / all'addiaccio». Luni non è un luogo / nome neutro che può essere agevolmente sottratto dal paesaggio-cultura di D'Annunzio: da *Maia*, a *Elettra* (*Carrara*, ancora nelle *Città del silenzio*), *Alcione* «l'Alpe di Luni» è – letteralmente – il paesaggio che si identifica con la cultura.

A scorrere l'intera sequenza delle *Città del silenzio* affiorano altre spie lessicali su cui sarebbe difficile avanzare dubbi: al termine dell'*Appennino*, I il «silenzio» che qualifica Lucca e le altre città è un richiamo scoperto al titolo dannunziano. E non si tratta del riscontro più incisivo. Se mettiamo a confronto la terza strofe di *Ferrara, Pisa, Ravenna* – il poemetto che inaugura *Le città del silenzio* – e i versi finali dell'*Appennino*, I non c'è ombra di casualità; Pasolini sta rileggendo D'Annunzio:

Loderò le tue vie piane,
grandi come fiumane,
che conducono all'infinito chi va solo
col suo pensiero *ardente*,
e quel lor silenzio ove stanno in ascolto
tutte le porte
se il fabro occulto batta su l'incude,
e il sogno di voluttà che sta sepolto
sotto le *pietre nude* con la tua sorte.

Umana la luna da queste *pietre*
raggelate trae un calore
di alte passioni... È, dietro

il loro silenzio, il morto *ardore*
traspirato dalla muta origine:
il marmo, a Lucca o Pisa, il tufo

a Orvieto...

Sottolineare le «pietre dure» è forse un eccesso di zelo: Pasolini ha però «pietre / raggelate», che non è molto distante. Ma senz'altro gli altri due segmenti in corsivo sono trasferiti di peso – con una mera inversione di ordine – nell'*Appennino*: «*il loro silenzio*, il morto *ardore*». Persino «muta» rinvia all'orizzonte funebre delle *Città del silenzio*. Sarebbe ingenuo circoscrivere concomitanze del genere a mero fatto di stile.

Il ciclo delle *Città del silenzio* rappresenta un mondo segnato dalla fine e dalla morte, benché gravido di una grandezza in attesa, per D'Annunzio, di riscatto: i sonetti di *Prato* mettono in scena l'autobiografia del poeta che raccoglie il lascito del passato e punta a reinventare la grande arte moderna. In controtendenza rispetto alla deriva che segna il passaggio fra Otto e Novecento, D'Annunzio riconosce un presente da cui affiorano le tracce del passato e, specularmente, un passato che carica di energia il presente. Alla maniera di Foscolo, nel punto più basso del declino le

tombe sono l'epicentro della rinascita; o meglio il luogo in cui la storia torna ad essere vita. Solo da questo si comprende la distanza di Pasolini: nel poemetto *Le ceneri di Gramsci* il meccanismo viene disinnescato e la tomba è l'ipostasi di una frattura. Per attivare il dialogo con Foscolo non è necessario il tramite di D'Annunzio – fa parte della memoria scolastica più archetipica –, ma è significativa l'intersezione con *Le città del silenzio*, visto il loro ruolo preponderante nella genesi dell'*Appennino*: il pezzo d'esordio che condensa la struttura ideologica, e formale, dell'intera raccolta del '57. In Pasolini la discontinuità non viene risarcita, ma estremizzata se possibile: le palpebre di Ilaria commemorano l'esaurimento della storia, che coincide con l'intero patrimonio della cultura borghese, sotto cui pulsa l'universo estraneo e indifferente, ma vitale, della dimensione popolare. Consapevole di trovarsi alla fine di un mondo – il proprio –, Pasolini non è l'artefice di una ricomposizione, bensì il testimone di una lacerazione insanabile, che interseca la sua esistenza e la vicenda collettiva, la «nazione»: fra possesso borghese della storia e della cultura e pura vitalità incosciente del popolo c'è un salto antropologico che non può essere colmato. Manca ancora il pensiero della contraddizione, che arriva più tardi nel poemetto *Le ceneri di Gramsci*,[6] ma già fra cultura (che per Pasolini vuol dire anche progetto ideologico) e vita si determinano i due poli di un processo dialettico che non si chiude più. Sotto questo profilo non sembra esserci niente che possa accostare Pasolini al rapporto che si stabilisce fra D'Annunzio e la modernità.

Francesca Latini individua un movente civile, che, per quanto in modo reattivo, farebbe da ponte fra Pasolini e D'Annunzio:

> «Descrizione di descrizioni», almeno l'*ekfrasis* di Ilaria; ma a D'Annunzio non si torna per il semplice motivo di dover parlare di luoghi già evocati in *Elettra*; le ragioni che originano quest'opera, poesia civile anch'essa improntata dalla storia, voce di denuncia verso il torpore in cui un'Italia del dopo Adua, sorda alle istanze irredentiste, è caduta, costituiscono certo un invito allettante almeno per un confronto a cui è difficile che il Pasolini delle *Ceneri* si sottragga.[7]

---

[6] Sulle implicazioni della contraddizione, o meglio della sineciosi come compresenza degli opposti, cfr. Franco Fortini, *Le poesie italiane di questi anni*, in «il menabò», 2, 1960, poi – la sola sezione 8, *Pasolini* –, col titolo *La contraddizione*, in Id., *Attraverso Pasolini*, Torino, Einaudi, 1993, p. 21 sgg. Le implicazioni oltre che ideologiche sono anche stilistiche: è interessante che su questo piano Fortini accenni, senza sviluppare il ragionamento, ad un possibile parallelismo con D'Annunzio (cfr. pp. 22-23).

[7] Latini, *«L'Appennino» di Pier Paolo Pasolini*, cit., p. 68.

Va da sé che un «abisso ideologico [...] separa il nuovo cantore d'Italia dal rappresentante principe di queste liriche effusioni patriottiche».[8] È molto verosimile che sia così; resta comunque poco comprensibile perché il "cantore" friulano, ancora in procinto di concludere *La meglio gioventù*, con altri libri irrisolti,[9] debba avviare un progetto ambizioso come *Le ceneri di Gramsci* parlando «dei luoghi già evocati in *Elettra*» e imbastendo un dialogo con il D'Annunzio che reagisce all'immobilità dell'Italia dopo la disfatta di Adua. Anche gli anni Cinquanta, come si fa sempre più chiaro per Pasolini, configurano un analogo momento di stallo; e tuttavia perché in un contesto del genere proprio D'Annunzio – non Dante, Carducci o Pascoli – diventerebbe un modello di letteratura civile? Controverso, ma pur sempre modello. A prima vista non se ne coglie la necessità intima, per quanto la decisione provochi uno scarto ideologico (e stilistico) di ampiezza non indifferente, a vedere il trattamento diversissimo di un testo per molti aspetti limitrofo, *L'Italia*, del 1949:[10] nell'*Italia* la matrice dannunziana è già al lavoro,[11] ma non così esposta; può passare inosservata.

Se da questo punto morto torniamo alla tarda recensione a *D'Annunzio vivente*, qualche elemento in più si chiarisce.

> Ma il suo disprezzo, il suo odio, il suo attaccamento morboso, ossesso, fastidioso, ampolloso e sciocco per le femmine, fa pensare che appunto gli eroi robusti e virili (come l'Ulissìde, che era anche un ragazzo serio, un tecnico, per quanto modellato ellenicamente) fossero il suo ideale: un ideale naturalmente narcissico. E anche un poco necrofilo: forse, si tratta psicanaliticamente di una rimozione, ma spesso l'omoerotia si esercita su bellissimi (e realisticamente bellissimi) giovani morti – morti di una morte violenta. Nella sezione *L'Ermafrodito* c'è infatti una poesia (1902) spiritualmente omosessuale per un giovane morto: si tratta del monumento funebre di un «giovinetto fiorentino», a Pistoia, dalla cui effige emana un sensuale «tremito leggero».[12]

---

8 *Ibidem*.

9 Innanzitutto *L'usignolo della Chiesa Cattolica*, la cui gestazione si prolunga per oltre un decennio.

10 Prima che nell'*Usignolo della Chiesa Cattolica*, *L'Italia* era uscito nell'*Antologia della poesia italiana 1909-1949* di Spagnoletti. Per la genesi del poemetto cfr. Pier Paolo Pasolini, *Tutte le poesie*, a cura e con uno scritto di Walter Siti, saggio introduttivo di Fernando Bandini, cronologia a cura di Nico Naldini, Milano, Mondadori, 2003, I, pp. 1564-1568.

11 Il «barbaro [...] disceso dalle Alpi» del cap. I rammenta *Alle montagne* (*Elettra*): «donde scesero stirpi umane d'oltrepossente / vita, giù per aperte / vie più vaste de' fiumi, stampando titaniche orme / nella pianura inerte», per quanto d'intonazione assai diversa. Mentre la «barca di Shelley» con cui si apre il cap. II sembra guardare a *Anniversario Orfico* (*Alcione*). Egualmente dannunziano è il catalogo dei nomi di città e luoghi.

12 Pasolini, *D'Annunzio vivente*, cit., p. 1988.

La poesia a cui si accenna è il sonetto tre di *Pistoia*, dalle *Città del silenzio*: ancora *Elettra*, dunque, ma con qualche ragione necessitante in più rispetto a quelle finora prospettate.

Pasolini parla di sé allo specchio, e delle linee di forza che si scontrano nella sua poesia. Dei due pezzi più intriganti che Ducci colloca nella sua antologia – *Pistoia*, III e *Il fanciullo,* VII – Pasolini non preferisce *Il fanciullo*: *Il fanciullo* rappresenta la possibilità di restaurare una moderna classicità, ristabilendo una corrispondenza biunivoca fra natura e cultura, decisiva per comprendere *Alcione*, ma che presuppone una direttrice di marcia inversa rispetto a quella imboccata da Pasolini fin dalla seconda metà degli anni Quaranta, e di cui è testimonianza retroattiva *L'usignolo della Chiesa Cattolica*. Il «giovinetto fiorentino» di *Pistoia* è invece l'equivalente del «nini muàrt» di *Poesie a Casarsa*: coincide con l'omoerotismo negato, o meglio con la pressione omosessuale che buca solo in grazia del pesante pedaggio della retrospettività e della morte. Ma con uno scarto che non deve essere sottovalutato. Alla luce di *Elettra*, il «giovinetto» di *Pistoia* diventa il corrispettivo – al maschile – di Ilaria del Carretto in *Lucca*, una presenza, cioè, che oggettiva nella storia e nella cultura la mitologia privata di Pasolini, sottraendola alla chiusa sfera sentimentale di *Poesie a Casarsa*. Come si comincia a comprendere, non siamo di fronte all'emergere di occasionali coincidenze dannunziane, ma a un nucleo profondo coinvolto nella transizione fra la stagione compresa fra la raccolta del '41 e *La meglio gioventù* e - sull'altro versante - le *Ceneri di Gramsci*.

Malgrado le ripetute affermazioni di Pasolini, il passaggio non si catalizza intorno a Pascoli (o non in modo privilegiato intorno a Pascoli: i controlli di Latini sono parlanti), tantomeno a Dante, ma proprio a D'Annunzio. E in modo tale che il debito appare – come si è accertato – vistosamente riconoscibile.

Torniamo adesso all'*Italia*. Come ricorda Latini, le movenze dell'*Appennino* – il viaggio, per quanto non lineare, da nord a sud lungo la dorsale appenninica – compare già nel poemetto del '49. I cinque capitoli dell'*Italia* sono centrati sulla volontà di riattingere la condizione aurorale del mondo – un'Italia prima della storia, il cui risveglio coincide «con l'alba della terra» – e il suo perfetto corrispettivo nella vita dell'uomo, la fanciullezza: «L'Italia ha una sola mattina di vita, / e i secoli cantano con le allodole dell'alba / sul fanciullo padano che

non conosce la sera» (cap. I). Il tempo dominante è il futuro che garantisce (impone) l'inesausta ripetizione dell'origine, magari accompagnata dal senso di esclusione che connota la soggettività lirica. Tutto si ripresenta come se fosse la prima volta: «egli trema al miracolo del paese notturno / che la prima luce del creato inargenta» (cap. IV). O ancora (sempre cap. IV):

> L'Italia rinasceva con l'alba della terra,
> vergine profumata di galli e radici,
> stupendamente ignara della lingua
> con cui, geloso della luce mattutina,
> tentavo di dar voce alla sua Anima.

Da questo fondale mitico, venato dalla consapevolezza dell'inappartenenza, si stacca nel cap. II la biografia sommaria del poeta, fra il 1922 e 1950, tra Bologna e Roma; una biografia che nei capp. IV e V si fissa simbolicamente fra Casarsa e Roma, trovando nella catena ininterrotta dei fanciulli, città dopo città, il filo che rinsalda i due poli ed evita il pericolo di una divaricazione intollerabile. La nominazione ribattuta dei luoghi ricompone nel tessuto del poemetto un ordine del mondo, con l'obiettivo evidente di narrare una biografia in cui si attutiscano le fratture e i traumi esistenziali patiti. L'elemento di frizione – e non è cosa di poco conto – è costituito dalla «lingua», o meglio dalla tensione fra l'italiano storicamente e culturalmente codificato dalla tradizione poetica e la «Lingua» originaria del mondo, il dialetto: rispetto alla «lingua» della letteratura, «la loro Lingua – la lingua dei fanciulli – è solo un sogno» (cap. I), irraggiungibile.

Pasolini non fa che rideclinare la questione – comune a tanta poesia novecentesca – dell'incommensurabilità fra letteratura e vita, ovvero dell'impossibilità di restituire nella parola la pienezza e la totalità dell'esperienza. Un nodo che esercita una formidabile pressione negli anni che intercorrono fra *Poesie a Casarsa* e *La meglio gioventù*. La partita si gioca fra un dialetto friulano astratto e mentale (o i dialetti friulani storici, in un secondo tempo) e l'italiano: una partita che fra *La meglio gioventù* e *Le ceneri di Gramsci* trova una soluzione, sebbene non definitiva, ma che allo scadere degli anni Quaranta è apertissima e provoca dei forti contraccolpi nel sistema Pasolini.

L'Italia nasce pressoché a ridosso di una sezione dell'*Usignolo della Chiesa Cattolica* – datata 1947[13] – che si intitola, non a caso, *Lingua*. La poesia omonima mette a nudo la crisi linguistica e privata, è bene precisarlo, che Pasolini sta attraversando:

> Tu, orribile statua, sei la morte
> nel mio passato, io non voglio più
> volerti, voglio il mio silenzio nudo,
> il silenzio del fanciullo che un'Europa
> senza statue accendeva con l'aurora,
> del fanciullo che in dialetto vola
> sul suo vergine cuore senza mondo.
> Rinnego tutto quanto ho confessato
> per commuoverti, rinnego il mio peccato
> e il mio rimorso: sarò avorio anch'io,
> avorio di un fanciullo ignoto a Dio.

Il rischio che incombe sulla poesia è l'afasia. L'opposizione fra dialetto e lingua, tra «Forma preesistente», «endecasillabo d'avorio», «statua / di poetiche» e istintualità vitale del fanciullo,[14] si dispiega in un teatro delle origini che come nell'*Italia* è identificato dai nomi: Casarsa, il Livenza, la città di Idria. La lacerazione di *Lingua* ricompare attenuata nell'*Italia*, ma, come si vede, restando sempre all'interno di una vicenda i cui tratti predominanti restano privati, esistenziali, anche quando si tocchi il terreno della poesia e della lingua poetica. Il dilemma è in che modo dare una voce autentica ad una percezione del mondo che vorrebbe identificarsi con quella del fanciullo, senza però rinunciare al fascino della «Forma», che è oggetto di un analogo investimento affettivo: «Ma sì, sarò reo d'averti amata, / o Autorità, io, l'Unico, il Segnato» (*Lingua*). Per quanto rovesciata in negativo, si tratta di una dinamica prettamente lirica. Pone perciò non poche difficoltà definire *L'Italia* un poemetto in cui «Pasolini crede ancora

---

[13] Anche per la complessa vicenda redazionale di *Lingua* cfr. Pasolini, *Tutte le poesie*, cit., pp. 1535-1542 e 1559.

[14] Su questo snodo cfr. Stefano Giovannuzzi, *Pasolini, la poesia e la modernità*, in Id., *La persistenza della lirica. La poesia italiana nel secondo Novecento da Pavese a Pasolini*, Firenze, SEF, 2011, pp. 203 sgg., e Guido Santato, *Pier Paolo Pasolini. L'opera poetica, narrativa, cinematografica, teatrale e saggistica. Ricostruzione critica*, Roma, Carocci, 2012, pp. 148 sgg. Meno condivisibile l'opinione di Santato, secondo cui in *L'Italia* «affiora l'apertura verso i temi sociali e politici che diverranno protagonisti delle *Ceneri di Gramsci*» (Santato, *Pier Paolo Pasolini*, p. 154).

nella propria missione di poeta civile».[15] Se in qualche punto trapela un accenno civile – «Tu, Italia, troppo inquieta o tranquilla?, / non senti, dormendo, l'usignolo della pazzia... // Sfida qualcuno il tuo sonno di saggia nazione!» –, il poemetto si risolve nel tentativo di ricondurre il mondo all'idillio originario, identificato nel cortocircuito simbolico del Friuli dell'infanzia, sempre uguale a se stesso: la storia, e con essa la sostanza civile, resta ai margini del discorso. L'*impasse* che non si riesce a superare è come trascrivere l'atemporalità dell'origine nella transitorietà della cultura.

Indubbiamente le somiglianze fra *L'Italia* e *L'Appennino* sono numerose, in primo luogo – la più vistosa – il distendersi del discorso lirico come spazio fisico e paesaggio. Il catalogo di nomi di luogo su cui lo sguardo si appoggia scorrendo dall'alto, a volo di rondine, reimpiega peraltro un'architettura adottata frequentemente in *Elettra* come in *Alcione*.[16] È proprio la consistenza dei riscontri, e la forte somiglianza dei contesti, se non la loro perfetta sovrapposizione, che rileva come questo D'Annunzio sia un punto di riferimento ancor prima dell'*Appennino*: nell'*Italia* Parma è trattata come una delle *Città del silenzio*.[17] E tuttavia fra il 1949 e il 1951 qualcosa è accaduto, marcando uno scarto ulteriore, capitale per comprendere il seguito della storia di Pasolini. Da paradigma strutturale D'Annunzio sembra diventare, molto più di prima, il catalizzatore di una ridefinizione dell'intero sistema. 'Fanciulli' e 'giovinetti' ricompaiono anche nel poemetto del 1951, sconnessi però dalla loro origine mitica, immersi nella storia: è il sintomo di un distacco dalla stagione precedente, del tutto centrato sulla lettura soggettiva del mondo. Ciò che soprattutto colpisce è come lo scenario di morte acquisti qualità di rappresentazione oggettiva; non estrofletta più la condizione personale, interpreti la storia (*L'Appennino*, III):

> È assente dal suo gesto Bonifacio,
> dal reggere la fionda nella grossa
> mano Davide, e Ilaria, solo Ilaria...

---

[15] Latini, *«L'Appennino» di Pier Paolo Pasolini*, cit., p. 76.

[16] Cfr., in *Elettra*: *Alla Memoria di Narciso e di Pilade Bronzetti* o *La notte di Caprera*; in *Alcione*: *Il fanciullo*, VI, *Ditirambo I, I tributarii, Meriggio, L'oleandro*, II, *L'asfodelo, Feria d'agosto*. E l'elenco è solo per difetto.

[17] «E tu, Italia, fai di Parma un capolavoro / di memorie bianche nelle piazze ducali, / di foglie che nei viali padani / hanno un respiro di autunni vellutati» evoca, nel cap. II le atmosfere auliche di D'Annunzio.

Dentro nel claustrale transetto
come dentro un acquario, son di marmo
rassegnato le palpebre, il petto

dove giunge le mani in una calma
lontananza. Lì c'è l'aurora
e la sera italiana, la sua grama

nascita, la sua morte incolore.
Sonno, i secoli vuoti: nessuno
scalpello potrà scalzare la mole

tenue di queste palpebre.

Jacopo con Ilaria scolpì l'Italia
perduta nella morte, quando
la sua età fu più pura e necessaria.

Il trauma della frattura e della morte si ripresenta in tutta la sua drammaticità, essendosi caricato però di valenze storiche e sociali: Ilaria del Carretto e Bonifacio VIII, per ragioni diverse, diventano il simbolo di un processo di mitologizzazione che investe la dimensione collettiva, nazionale: «Jacopo con Ilaria scolpì l'Italia». Il crocevia fanciullezza *vs* statua e marmo non rappresenta più il privatissimo groviglio della lingua lirica, viene ridefinito nella storia come una serie di opposizioni fattuali: natura *vs* cultura, popolare *vs* borghese, vita *vs* morte. Se partiamo da queste considerazioni, la distanza che si misura fra *L'Italia* e *L'Appennino* non è piccola. A determinare la transizione interviene una molteplicità di concause: il titolo della raccolta è, del resto, esplicito. Ma fra di esse riveste un ruolo primario la lezione delle *Città del silenzio*: l'Ilaria dannunziana sottrae l'«orribile statua» di *Lingua* alla limitazione soggettiva di «morte del mio passato». Ne fa un emblema pubblico, che identifica una condizione storica e civile: nella statua di Ilaria si riflettono la situazione del paese e la sua crisi storica e culturale. D'Annunzio non la pone in termini di classe; Pasolini cinquant'anni dopo lo fa, ma la questione di fondo rimane esattamente la stessa. I nodi personali e quelli collettivi convergono a ridefinire la missione, pubblica – questa è la novità –, del poeta.

L'Appennino prende le mosse da una geografia di cultura, non degli affetti, che è quella colonizzata dalla poesia di D'Annunzio. La Versilia, Luni, il Serchio, e si potrebbe continuare, sono il teatro delle *Città del*

silenzio, ma anche il paesaggio in cui si dispiega *Alcione*. La partenza non è più nell'aurorale e mitologico Friuli – non a caso tagliato fuori dalla poesia –, ma in una Toscana in cui, al pari di D'Annunzio, la geografia restituisce come dato visibile, di presenza, la cultura: i «prati / troppo umani» della Lucchesia, le «cesellate siepi» dell'Appennino toscano, ma anche, per estensione, i «campi arati da orefici, minia- / ture» di Orvieto. Il viaggio supera l'autobiografia e diventa attraversamento del paese reale, del suo paesaggio-storia: incardina il soggetto lirico nella vicenda collettiva,[18] riconoscendogli attributi di classe. Nel poemetto del '49, *L'Italia*, la maggior parte dei toponimi è friulana, o limitrofa al Friuli, e comunque riconducibile alle vicissitudini individuali di Pasolini.[19] Nell'*Appennino* nominare fa irrompere le 'città del silenzio' e produce un vistoso riassestamento dell'intero sistema scalzando le campagne immobili del Friuli. Roma non è più l'approdo dopo la drammatica separazione dall'origine – *L'Italia* –, ma il palcoscenico della storia, dove l'esule friulano si trova immerso nella trasformazione del paese.

L'orientarsi della poesia verso la storia ridà un senso ai miti privati, li ridisloca secondo una strategia diretta a rappresentare il poeta interprete delle vicende della nazione, che guardacaso si rispecchiano nel suo lacerato tragitto esistenziale. Ciò che permette di conservare l'impianto lirico, o piuttosto di «organismo epico-lirico» come scrive Fortini:[20] nella voce individuale del poeta giunge a trasparenza la vicenda della nazione, e viceversa. Il poeta riacquista legittimità di parola e autorevolezza in quanto coscienza storica della nazione: in lui si chiarisce la crisi della classe sociale dominante e la prefigurazione "resistenziale" del futuro assegnata al meridione, «nazione / nel ventre della nazione». Pasolini tenta di trasferire negli impervi anni Cinquanta una funzione del poeta e del suo rapporto con la società ancora primonovecentesca. Poco importa che nello svilupparsi del progetto delle *Ceneri di Gramsci* fra il 1951 e il 1956

---

[18] L'operazione era stata segnalata fin dalla fine degli anni Cinquanta da Fortini, esaminando *Il pianto della scavatrice*: «Il quartiere della borgata era "centro del mondo", in un doppio significato, quello di una stagione biografica dell'autore e quello storico di un'età italiana [...]» (Fortini, *Attraverso Pasolini*, cit., p. 30).

[19] In alcuni casi il legame non è chiaro, ma in altri sì; Parma, ad esempio, è connessa alla madre: «Parma, un viale e il riso di mia madre».

[20] Fortini, *Attraverso Pasolini*, cit., p. 29.

si accentui la consapevolezza di una disfatta storica e politica: il poeta resta la voce in grado di esprimere la coscienza di questa condizione.

Al di là del pulviscolo intertestuale che deposita nelle *Ceneri di Gramsci*, l'intersezione con D'Annunzio implica dunque un ripensamento radicale del ruolo del poeta e del nesso natura / cultura, prima del tutto sbilanciato a favore della natura, all'interno della poesia. Paradossalmente, attraversando *Elettra*, e più in generale D'Annunzio, la cultura non rappresenta più il limite negativo della natura, ma uno degli elementi su cui si fonda la dialettica della realtà. Da poesia della condizione naturale (e della separazione e del lutto patiti dal soggetto), la poesia si fa compresenza di natura e cultura. Lo scarto è evidente al confronto con *Lingua*, la sezione dell'*Usignolo della Chiesa Cattolica*: in *Deserto* il «vergine Orfeo», allegoria del poeta, vorrebbe poter rientrare nella condizione originaria del fanciullo, non essere prigioniero delle forme determinate da una cultura sedimentata che però, di fatto, costituisce la sua identità. Con *L'Appennino* cultura e consapevolezza del processo storico vengono recuperate al centro del discorso. E così in *Canto popolare*, *Picasso*, *L'umile Italia*, *Quadri friulani*, la zona d'invenzione più strettamente legata al poemetto del 1951.

Benché utilizzato per connotare una condizione sociale, quella del borghese Pasolini, il primato della cultura e dello stile riemerge con forza:[21] come dato materiale della scrittura, si apre il varco ad una disponibilità completa del linguaggio e dei modelli della tradizione.[22] In questo si deve riconoscere il peso di un'eredità dannunziana cospicua e diffusa nei testi, da documentare meglio, ma come effetto collaterale di una memoria ideologica che ha senz'altro una rilevanza maggiore, dal momento contribuisce a fissare l'interfaccia fra privato e pubblico. *L'Appennino* risulta il poemetto esemplare di questa strategia, non l'unico. L'autobiografia che si compone nella prima parte del *Pianto della scavatrice* ha di nuovo alle spalle *Le città del silenzio*: come la Prato di D'Annunzio, Roma è lo scenario dove si svolge la scoperta affettiva e intellettuale di sé,

---

[21] E non a caso, per quanto criticamente, al crocevia con D'Annunzio: «[...] con la garanzia, secondo la frase di D'Annunzio citata da Contini – a proposito del Carducci bolognese stilista di chiose – che lo "stile" possiede una sua, interna e ineffabile, "resistente virtù vitale"» (Pier Paolo Pasolini, *La libertà stilistica* [1957], in Id., *Passione e ideologia*, Milano, Garzanti, 1960, ed ora in Id., *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, cit., p. 1233).

[22] Cfr. *ibidem*, pp. 1234-1235.

ed anche il luogo in cui il poeta coglie (e restituisce) il senso delle forze che operano nella storia, facendosene discusso interprete. Oltre *Le ceneri di Gramsci* questo controverso lascito dannunziano continua a operare nella *Religione del mio tempo*. Nella *Ricchezza* – le cui date si sovrappongono in parte a quelle delle *Ceneri*[23] –, la descrizione degli affreschi di Piero della Francesca ad Arezzo con buona probabilità trae spunto da *Arezzo*, nelle *Città del silenzio*. L'*ekfrasis* non è però il fatto più significativo. «La coscienza / della [...] ricchezza», in altre parole il possesso della cultura e della storia,[24] che rende un mero accidente la povertà materiale, rappresenta senz'altro una connotazione ideologica e politica, ma misura ancora, su un periodo più lungo, la resistenza della consapevolezza di sé maturata a contatto con la poesia di D'Annunzio. Fra i tratti costitutivi di questa consapevolezza non c'è la percezione di una perdita, ma neanche di un ridimensionamento di sé: il poeta ha riacquistato una posizione di indiscutibile privilegio, all'intersezione tra tradizione e modernità. Un privilegio che in primo luogo alimenta la voce poetica, e di conserva ne rende possibile il ruolo civile.

STEFANO GIOVANNUZZI
Università di Torino
stefano.giovannuzzi@unito.it

[23] Il poemetto risale infatti al 1955-1959. La prossimità delle date è già rilevata in Latini, *«L'Appennino» di Pier Paolo Pasolini*, cit., p. 68.

[24] Perfetta la linea di continuità con *Le ceneri di Gramsci*, IV: «Ma nella desolante / mia condizione di diseredato, / io possiedo: ed è il più esaltante // dei possessi borghesi, lo stato / più assoluto. Ma come io possiedo la storia, / essa mi possiede; ne sono illuminato: / ma a che serve la luce?».