

Silvia Cavalli

# Pasolini: dai dialetti al cinema

**D**issacrare i dialetti

È il 1963 quando Pier Paolo Pasolini pubblica, sul n. 59-60 di «Nuovi Argomenti», *Poesia in forma di rosa*: una confessione, sfogliata sui petali di una rosa come sui grani di un rosario, nella quale si intrecciano privato e pubblico, passioni personali e delusioni intellettuali. A questa seconda dimensione appartengono alcuni passaggi che chiamano in causa altri due esponenti del panorama culturale non solo italiano, Italo Calvino e Francesco Leonetti.

In *Poesia in forma di rosa* aleggia un'ombra di dissenso verso i due amici, con i quali nei mesi a cavallo tra il 1962 e il 1963 i rapporti sono intensi per un progetto di rivista internazionale poi non realizzata (nel 1964 «Gulliver» appare come numero unico all'interno del «menabò 7» di Elio Vittorini): «e con Calvino e Leonetti, Ordinari / di Modernità nelle cattedre del Nord, / si prospetta un'era antropologica / che dissacra i dialetti!», si legge nei versi composti da Pasolini. Non sembra esserci astio, piuttosto una sorta di rammarico: l'«era antropologica / che dissacra i dialetti» è quella che si inaugura negli anni Sessanta, l'epoca della televisione e del linguaggio giornalistico, l'età dell'italiano standardizzato che dopo la fine della seconda guerra mondiale e della ricostruzione si impone nelle case della penisola, anche grazie alla riforma che dal 1963 istituisce la Scuola media unificata. Agli occhi dell'autore di *Ra-*

Non è più l'infanzia  
del poeta a essere  
ricercata, ma la  
condizione  
primigenia  
dell'umanità, il suo  
essere incorrotta  
rispetto alle  
lusinghe della  
società di massa

*gazzi di vita* il mondo delle borgate, raccontato attraverso il romanesco nel romanzo del 1955, va progressivamente sbiadendo e perde la propria sacralità.

Che Pasolini fosse sensibile alle ragioni dialettali è fatto noto. A partire dall'antologia *Poesia dialettale del Novecento* uscita per Guanda nel 1952, l'autore bolognese sostiene infatti che una letteratura in dialetto può definirsi solamente per opposizione a una letteratura in lingua. Non si tratta tanto di una presunta vocazione al realismo («l'equazione popolare-realistico non ha per nulla valore assoluto», chiosa Pasolini nell'introduzione, e «i dialetti posseggono una tradizione non meno colta, anti-popolare di quella della lingua»), quanto di un problema di identità: gli uni si definiscono in relazione all'altra. Di qui il concetto – espresso a più riprese negli anni seguenti – del dialetto come «lingua potenziale» che trasfonde nella parola frammenti di una «storia del costume» (sono ancora parole di *La poesia dialettale del Novecento*). È vero che *Poesie a Casarsa*, l'esordio in versi friulani del 1942, già testimoniava un desiderio di «regresso» attraverso «una lingua non sua, ma materna» (come è scritto nel saggio del 1952). Ora, però, se il dialetto è percepito prima di tutto come un pezzo di storia culturale che rivive nella dizione dell'autore, ne derivano due conseguenze: la prima è «la rottura linguistica, il ritorno a una lingua più vicina al mondo»; la seconda, ben più significativa, è l'uso del dialetto «come un genere letterario».



Aliano 1961 - Foto di Domenico Notarangelo

### Roma e Milano

Nel momento in cui il dialetto diviene un vero e proprio genere letterario, adottarne uno in luogo di un altro non è indifferente. Si impone perciò una riflessione sulla scelta della lingua da parte di Pasolini. Se in *Poesie a Casarsa* era in gioco la nostalgia per una dimensione di innocenza perduta e legata alla figura materna, il romanesco adoperato in *Ragazzi di vita* (1955) e *Una vita violenta* (1959) induce altre considerazioni: non è più l'infanzia del poeta a essere ricercata, ma la condizione primigenia dell'umanità, il suo essere incorrotta rispetto alle lusinghe della società di massa.

È una scelta di campo, diametralmente opposta a quella che – negli stessi anni – Vittorini sostiene dalle pagine del «menabò 3» (1960), dove dichiara senza mezzi termini che i dialetti meridionali sono «poco raccomandabili ai fini d'uno sviluppo moderno della lingua e della letteratura», perché «legati (dal passo della Futa in giù) a una civiltà di base contadina». Al contrario «i dialetti che sarebbe desiderabile di veder entrare nelle elaborazioni linguistiche della letteratura dei giovani sono [...] i padani, i settentrionali che già risentono della civiltà industriale, e lo straordinario gergo di formazione recente in cui si parlano e s'intendono, nelle grandi città del nord, milanesi ed immigrati meridionali, torinesi ed immigrati meridionali». È il *pastiche* della modernità che attrae l'interesse di Vittorini (basti pensare a opere come *Il dio di Roserio* di Giovanni Testori o *Il calzolaio di Vigevano* di Lucio Mastronardi, da lui tenute a battesimo), di contro alla lingua della pre-modernità catturata dalla narrativa di Pasolini.

Nella *Poesia dialettale del Novecento* questa dicotomia era già presente. Nel paragrafo intitolato *Roma e Milano* (e la polarizzazione non sarà casuale), Pasolini, parlando di Delio Tessa, definisce il milanese come un «fantasma linguistico, prodotto di un'intonazione, di una pronuncia, e quindi di una collettiva saggezza cittadina», con ciò sottolineando implicitamente il divario rispetto al mito di una civiltà non contaminata dalle seduzioni del progresso. Ma Roma (quella popolare delle borgate) e Milano (la città delle fabbriche), l'una contrapposta all'altra, tornano in seguito in altre pagine. La conferenza che negli ultimi mesi del 1964 Pasolini tiene in diverse città italiane viene infatti pubblicata sulla tribuna di «Rinascita», con il titolo *Nuove questioni linguistiche*, il 26 dicembre dello stesso anno. Sugli organi di stampa ne ha origine un dibattito al quale partecipano nomi quali Alberto Arbasino, Piero Citati, Ottiero Ottieri, Mario Pomilio, gli stessi Vittorini e Calvino, tra gli altri.

Data l'esistenza di un rapporto biunivoco tra lingua e ambiente nel quale essa si sviluppa (e quindi tra i luoghi e la letteratura che nasce da essi), Pasolini constata che l'italiano medio va slittando dall'asse Roma-Firenze a quello Milano-Torino. Costata, in altre parole, la riuscita dell'auspicio compiuto da Vittorini sul «menabò 3». Il linguaggio ha perso il proprio valore espressivo ed è diventato uno strumento di comunicazione: per riprendere le parole dell'autore di

«I dialetti sono  
scaduti come  
problema di  
rapporto  
dialetto-lingua,  
perché è scaduto –  
superato dalla  
realtà – il periodo  
culturale in cui si  
credeva che  
l'italianizzazione  
dell'Italia avvenisse  
sotto il segno  
dell'equilibrio»

*Conversazione in Sicilia*, è il «gergo di formazione recente in cui si parlano e s'intendono» cittadini e immigrati. È «la rivincita dei periferici», come scrive Pasolini, attuata in un «Nord industriale che possiede quel patrimonio linguistico che tende a sostituire i dialetti, ossia quei linguaggi tecnici che abbiamo visto omologare e strumentalizzare l'italiano come nuovo spirito unitario e nazionale». Pasolini procede forse per esagerazioni, come – sull'altro versante – fa anche Vittorini. Ma mentre il primo denuncia «l'osmosi del linguaggio critico [...] col linguaggio della scienza», il secondo chiede all'«umanesimo tradizionale» di «smobilitare» e «togliersi dalla scena» («Paese sera», 5 febbraio 1965). Ai fini di questo discorso il dato che interessa è però un altro: dal punto di vista di Pasolini sostituire l'italiano tecnologico ai dialetti equivale a una dissacrazione, la stessa che un paio d'anni prima era lamentata in *Poesia in forma di rosa*.

### Una lingua di segni

Sul rapporto lingua-dialetto, le risposte più acute alle provocazioni di Pasolini provengono da Calvino. Negli articoli *L'italiano, una lingua tra le altre lingue* e *L'antilingua* (pubblicati rispettivamente su «Il contemporaneo» del 30 gennaio 1965 e «Il Giorno» del 3 febbraio 1965) l'intellettuale ligure pone in campo la questione della traducibilità dell'italiano e apre la discussione a un confronto con le lingue straniere. Il problema non è astratto: quando l'italiano si compone di codici differenti, come avviene nel caso della narrativa di Pasolini, esso diventa difficilmente traducibile. E basta confrontare l'alto numero di opere di Calvino disponibili all'estero di contro all'esiguità di quelle pasoliniane per averne una conferma.

«Finché l'italiano è rimasto una lingua letteraria, non professionale», scrive Calvino nell'*Antilingua*, «nei dialetti [...] esisteva una ricchezza lessicale, una capacità di nominare e descrivere i campi e le case, gli attrezzi e le operazioni dell'agricoltura e dei mestieri che la lingua non possedeva». E prosegue: «La ragione della prolungata vitalità dei dialetti in Italia è stata questa. Ora, questa fase è superata da un pezzo [...]. Gli sviluppi dell'italiano oggi nascono dai suoi rapporti non con i dialetti ma con le lingue straniere. I discorsi sul rapporto lingua-dialetti, sulla parte che nell'italiano d'oggi hanno Firenze o Roma o Milano, sono ormai di scarsa importanza. L'italiano si definisce in rapporto alle altre lingue con cui ha continuamente bisogno di confrontarsi, che deve tradurre e in cui deve essere tradotto». L'attenzione di Calvino alla traducibilità di un testo deriva in buona misura dalla sua vocazione orientata all'estero, che si espliciterà nel 1967 con il trasferimento a Parigi, oltre che con la frequentazione degli ambienti dell'Oulipo. Certo sono anche gli anni in cui sia Calvino, sia (in misura minore) Pasolini sono coinvolti nell'esperienza di «Gulliver», nella quale le traduzioni rivestono giocoforza un ruolo centrale. Trasferire un testo da un codice linguistico a un altro non è irrilevante.



Le posizioni di Pasolini e Calvino, sotto questo aspetto, non possono essere più divergenti e la reazione del primo non si fa attendere: «L'espressività di Calvino è nella sua folle ricerca di comunicazione, nella invenzione di un italiano finalmente chiaro, limpido, ironico, scattante, piano: ma non presenti questa come una regola letteraria! La lotta, ora, è per l'espressività, costi quel che costi», scrive Pasolini in *Diario linguistico* («Rinascita», 6 marzo 1965) in riferimento agli esponenti della neoavanguardia che proprio in quegli anni davano alle stampe opere come *Fratelli d'Italia* (1963) di Arbasino o *Hilarotragoedia* (1964) di Giorgio Manganelli. «E non creda, Calvino, e con lui tutta l'ala francesizzante-razionalistica», continua Pasolini nel suo intervento, «di poter accantonare, per esempio, i dialetti. I dialetti sono scaduti come problema di rapporto dialetto-lingua, perché è scaduto – superato dalla realtà – il periodo culturale in cui si credeva che l'italianizzazione dell'Italia avvenisse sotto il segno dell'equilibrio e degli apporti paritetici dei vari sublinguaggi popolari (impegno e neorealismo): non sono scaduti però in altro senso: ossia come “substrato” della lingua unificata dal principio tecnologico della comunicazione». Ma all'interno dell'invettiva, è un aggettivo in particolare ad attrarre l'attenzione. Quella che Calvino definisce «antilingua» per Pasolini andrebbe infatti ribattezzata lingua «segnaletica», intendendo con essa una lingua «tecnico-comunicativa» che trasporta il codice burocratico a ogni livello della parola.

Impossibile, a questo punto, non tornare ad alcuni versi di *Poesia in forma di rosa*, dove Pasolini sembra avere anticipato le questioni del biennio 1964-65. Nel componimento pubblicato su «Nuovi Argomenti» l'ammissione è scorata: «... io ho sbagliato tutto. / Ah, sistema di segni / escogitato ridendo, con Leonetti e Calvino, / nella solita sosta, nel Nord. / Segni per sordomuti, con ideografie / una volta per sempre internazionali». Lingua davvero «segnica», questa, ma nutrita non di un codice burocratico (come quella stigmatizzata in *Diario linguistico*), bensì composta di ideogrammi. Una lingua fatta di immagini, comprensibile e traducibile, a base semiotica e strutturalista, autenticamente internazionale.

### Cinema come lingua internazionale

Negli anni Sessanta la ricerca di un linguaggio che scavalchi la prospettiva locale pare essere una delle ossessioni di Pasolini, ma non si traduce in letteratura. Sul piano narrativo, dopo *Una vita violenta*, pubblica per Longanesi il reportage *L'odore dell'India* (1962) e, con Garzanti, *Il sogno di una cosa* (1962, ma composto sul finire degli anni Quaranta), i racconti di *Ah dagli occhi azzurri* (1965) e *Teorema* (1968), mentre postumo apparirà *Petrolio*, nel 1975. Nella produzione in versi, dopo *Poesia in forma di rosa* (1964), è la volta di *Trasumanar e organizzar* (1971).

Basterebbe questo breve elenco per intuire le influenze del cinema:

La sequenza  
delle immagini e  
la partitura verbale  
della sceneggiatura  
immettono nel film  
quel grado di reale  
che nella prosa è  
reso attraverso  
l'uso di un codice  
linguistico mimetico



frammenti di sceneggiature, abbozzi o progetti di opere (come alcuni di quelli contenuti in *Ali dagli occhi azzurri*), romanzi nati dall'esperienza di lavorazione di un film (è il caso di *Teorema*), *monstra* narrativi che procedono secondo il ritmo di una successione di scene (*Petrolio*). L'interesse di Pasolini si è indirizzato definitivamente verso il cinema e non solo in ragione del suo impegno in prima persona come regista. E il motivo di questo spostamento può essere ricercato in parte anche nella polemica sulla lingua italiana condotta alla metà del decennio.

Il cinema è ora per Pasolini la «lingua scritta della realtà» (come recita il titolo di un saggio del 1966 poi incluso in *Empirismo eretico*) e il suo fine non è così differente da quello della narrativa. Il mondo circostante, invece di essere riprodotto sulla carta, viene registrato su una pellicola: la sequenza delle immagini e la partitura verbale della sceneggiatura immettono nel film quel grado di reale che nella prosa è reso attraverso l'uso di un codice linguistico mimetico (il dialetto romanesco, per esempio, nel caso di *Ragazzi di vita*). È una posizione ribadita a più riprese: basti pensare, sempre in *Empirismo eretico*, a *Battute sul cinema* (1966-67), dove Pasolini ammette: «Esprimendomi attraverso la lingua del cinema – che altro non è, ripeto, che il momento scritto della lingua della realtà – io resto sempre nell'ambito della realtà». Il cinema permette cioè di rappresentare la realtà attraverso la realtà stessa.

Come la letteratura, anche il cinema è quindi per Pasolini una questione di lingua. Lo dimostra il fatto che, riflettendo sui motivi che l'hanno condotto alla scrittura per il grande schermo, in diverse interviste rilascia affermazioni che hanno del sorprendente. Nel documentario *Pier Paolo Pasolini. Cultura e società*, realizzato nel 1967 da Carlo Di Carlo (che era stato aiuto regista in *Mamma Roma* nel 1962 e in *La Rabbia* nel 1963), l'intellettuale bolognese traccia un percorso della propria produzione letteraria e giustifica l'interesse per il cinema come una forma di reazione alla crisi della cultura italiana degli anni Sessanta, crisi che è anzitutto dell'ideologia marxista e dell'impegno all'interno del mondo neocapitalista. Il cinema, in questa prospettiva, non si comporta in modo diverso dai romanzi della neoavanguardia. In entrambi i casi è in atto una rottura delle forme narrative e poetiche, compiuta attraverso nuove tecniche (il romanzo sperimentale per il Gruppo 63, il cinema per Pasolini) e una nuova lingua. «Scrivendo con la lingua del cinema», afferma Pasolini nel documentario, «mi esprimo in un'altra lingua che non è più l'italiano, è una lingua internazionale». Eccola, finalmente, la lingua dei segni «una volta per sempre internazionale», come quella sognata in *Poesia in forma di rosa*. Non si tratta della semiotica, non del linguaggio burocratico, nemmeno della scrittura per ideogrammi ideata per gioco insieme a Calvino e Leonetti. È una scrittura per immagini.

Dall'espressività locale dei dialetti Pasolini è approdato all'internazionalità del cinema e, grazie alla mediazione di *Poesia in forma di rosa*, il passaggio non appare così discontinuo. Il cinema è una delle

possibili lingue alternative all'italiano, come lo sono i dialetti. È una risposta alla crisi della società e della lingua che la rappresenta. È un mezzo per attuare una protesta, per realizzare – afferma Pasolini davanti alla cinepresa di Di Carlo – l'«avventuroso, un po' scapestrato desiderio di abbandonare la nazionalità italiana». Non sarà allora del tutto azzardato porre queste ultime riflessioni in cortocircuito con quelle condotte nel decennio precedente nella *Poesia dialettale del Novecento*. Qui, parlando di Trilussa come di un autore che «non ha mai scritto del popolo, né per il popolo», Pasolini fa un'asserzione che sembra essere ripetuta quasi alla lettera nel documentario del 1967: «Conseguenza linguistica di quanto abbiamo accennato è che il dialetto in Trilussa non è che una patina sulla lingua: il suo macheronico italo-romanesco è dunque la combinazione di un desiderio di fuga – una ironica, dinoccolata protesta – dalla società italiana, e la disposizione a rimanere in essa, nel meglio di essa». Pasolini sta parlando anche di se stesso, del proprio uso del dialetto come forma di eversione ed evasione dal mondo della piccola borghesia. Certo, nei primi anni Cinquanta, non poteva prevedere che ben presto il dialetto si sarebbe trasformato in qualcosa d'altro: immagini per il grande schermo.



Pier Paolo Pasolini alla macchina da presa.  
Foto di Domenico Notarangelo sul set del film  
«Il Vangelo secondo Matteo»

