

MATTEA CLAUDIA PAOLICELLI

*Sperimentazioni linguistiche a confronto:
il 'sublime' di Ludovico Di Breme e il 'sogno' di Pier Paolo Pasolini*

In

I cantieri dell'italianistica. Ricerca, didattica e organizzazione agli inizi del XXI secolo.
Atti del XVII congresso dell'ADI – Associazione degli Italianisti (Roma Sapienza,
18-21 settembre 2013), a cura di B. Alfonzetti, G. Baldassarri e F. Tomasi,
Roma, Adi editore, 2014
Isbn: 9788890790546

Come citare:

Url = http://www.italianisti.it/Atti-di-Congresso?pg=cms&ext=p&cms_codsec=14&cms_codcms=581
[data consultazione: gg/mm/aaaa]

MATTEA CLAUDIA PAOLICELLI

*Sperimentazioni linguistiche a confronto:
il 'sublime' di Ludovico Di Breme e il 'sogno' di Pier Paolo Pasolini*

Nel periodo che va dall'Ottocento alla fine del Novecento si assiste a un vero e proprio terremoto nel campo della teoria letteraria. Nell'estetica e nella critica letteraria fra Romanticismo e Decadentismo, al centro della riflessione critica sta sempre l'autore, visto nel suo rapporto con la storia o nella sua autonoma attività fantastica. Partendo, viceversa, da un'analisi strutturale del testo, è possibile notare nel Romitorio di Sant'Ida e nel Sogno di una cosa due nature di testi ricche di sperimentazioni linguistiche che sconvolgono i riferimenti tradizionali. Arrivano a convivere, dunque, due tendenze di poetica: la prima spinge a caricare la parola fino al limite della rottura, secondo l'intensificazione caratteristica dell'Espressionismo; la seconda conduce a valorizzare l'alone di indefinità della parola, creandole attorno silenzi, echi e attese così da potenziarne suggestioni e mistero. La compresenza di queste due ragioni espressive determina la similitudine stilistico-linguistica dei due autori.

Porre a confronto la produzione filologica e di pensiero inscritta nei romanzi di due grandi autori non coevi tra loro significa non ancorarsi allo spirito compassionevole verso gli umili per Di Breme o al provincialismo culturale per Pasolini, ma individuare i processi linguistici che rendono entrambi gli scrittori del relativismo e dello sgomento dinanzi ad una realtà che si sconnette, si deforma, si fa sghemba.

In una concezione idealistica, diremmo di tipo empirico, sembra che Di Breme e Pasolini, allo stesso modo, ritengano possibile un rapporto tra l'io primigenio e il se stesso (arricchito dall'esperienza dell'esteriore) in una specie di strana identità dinamica.

Prima Di Breme, antesignano delle teorie brechtiane, e dopo il giovane Pasolini, anticipando la curiosità antropologica che lo pervaderà più tardi, passeranno dall'attuazione di forme psichiche di linguaggio ad essere i rivoluzionari dell'immagine in epoche in cui non ci si poteva concedere stabilità o armonia, ma la schiavizzazione ideologica appariva così ingombrante sulle scelte di espressione stilistica da omologare l'arte della rappresentazione scritta.

Le rarefazioni dell'Ottocento *fantastique* e la messianicità marxista del *Manifesto*, aperto alle speranze dei sofferenti e di tutti coloro per i quali la vita del lavoro è insopportabile, vengono così parallelamente ribaltate e supportate dalla funzione liberatrice delle parole dibremiane, tese verso l'acquisizione e la presa di coscienza del reale, e le parole pasoliniane, usate a rafforzare il concetto di lavoro che salva la dignità umana.

Il momentaneo arresto dell'attenzione, realizzato con lo straniamento sull'accezione linguistica che riproduce la situazione in un'autonomia istantanea e decifrabile, è ciò che giustifica l'impulso dialettico e la volontà di innovare nella deformazione della realtà e nell'estensione spazio-temporale.

Diritti di uguaglianza, fratellanza, principi di liberalismo sono tutti materiali condotti gradatamente dal Di Breme allo *spiritualismo* che, andando oltre le polemiche del periodo riguardanti le appartenenze delle produzioni letterarie al Classicismo e al Romanticismo, era l'unica forma di riconduzione dell'anima al suo stato originario, senza la corruzione dettata dai convenzionalismi.

Lo spiritualismo acquisisce tutti i connotati per essere annoverato come ragione e necessità storica perché derivante da una ricerca di spiritualità che riconduce all'accettazione delle teorie basilari del Cattolicesimo, alla purezza verginale dell'anima, ma anche, nell'associazione spirituale-stilistica, all'epurazione letteraria dalle incrostazioni linguistiche delle alte 'teoriche'. E ciò vuol dire «non uscire da alcuna materialità»,¹ che sono i contenuti espressi in precedenza da un tipo di letteratura volta al recupero della classicità latina, greca e medioevale, ma

scambiare una plastica usata con altra più giovine, più fresca, più vergine. [...] Pur si vede che questo mutamento da una plastica ad un'altra, non è mutamento d'essenza, bensì di

¹ G. NATALI, *Le origini italiane del Romanticismo italiano*, «Nuova Antologia. Rivista di lettere, scienze ed arti», VII (1928), 15.

materia; e quindi non può essere che una *transizione*, per giungere in seguito a mutamento *essenziale*.²

Non è un caso che Maroncelli parli proprio di plasticità, sulla cui paternità del termine discuterà come se volesse accogliere un'eredità acquisita dal greco e dal latino. Nel significato si fa riferimento alla costruzione nello spazio, modellando la forma in più di una direzione per farle assumere una tridimensionalità che sia colta dalla capacità visiva, tattile e mnemonica di chi la osserva.

In ugual misura, Pasolini secondo Caproni, ha nutrito per *La meglio gioventù*³ l'intento di «uscire dall'impressionismo amorfo del frammento lirico per ritentare la ricomposizione d'un discorso poetico chiuso»⁴ in un senso più propriamente 'naturalistico' di recupero della sostanza e dello spirito che ha generato la forma poetica circoscrivendola nella sua struttura.

Florindo, nel *Romitorio*, incontra Clarina che, offrendosi di guidare la barca a notte inoltrata per accompagnarlo nel suo giro, lo condurrà verso la conoscenza di se stesso e della sua interiorità, a lei affida la poesia che ha dentro e le parole, quelle libere, sincere, popolane della fanciulla si mischiano ai suoi lontani e inafferrabili sentimenti, svelandogli la verità dell'esistenza.

Lei, Madame de Stael, Teresa la contessa Porro e al centro Ludovico Di Breme che veste i panni di se stesso, anzi veste la sua parola elitaria e gretta di fronte all'incommensurabilità dell'anima, solitaria e piccola quando non riesce ad essere espressa, perché ancora legata agli schemi e alle congetture dell'*ancien regime*, totalmente pura ed evanescente quando arriva a sciogliersi in canto e a riportare tutto alla contemplazione e alla poesia.

L'evoluzione dell'anima che incontra altre anime ed è chiamata a essere la loro estensione soprasensibile diventa l'evoluzione dell'immagine dell'«arabesco», che è la figura del geroglifico coniato nel *Conciliatore* da Ludovico Di Breme. Nel discorso *Intorno all'ingiustizia di alcuni giudizi letterari italiani*, Di Breme stigmatizza quei processi per «geroglifiche intarsiature di parole»,⁵ per cui «la favella materiale serve d'invariante misura ai concetti»: ⁶ quei geroglifici divengono «or laccio, or aculeo ed ora pastoia delle idee».⁷

Egli è in cerca di quell' idioma «universalissimo» che nel geroglifico Dossi, al lato opposto della parabola romantica, decadrà definitivamente a vantaggio dell'idioletto e della comunicazione singola con il lettore.⁸

Ora, nel *Romitorio*, questo 'geroglifico' viene dichiarato il tratto predominante della propria favella e del proprio modo di parlare:

Ella chiedeva colori, vita e verità, ed io le offeriva arabeschi, inezie solenni e idee puntellate; ella avrebbe voluto che le mie parole fluissero come le sue lagrime ed invece camminavano sui trampoli e parevano un qualche volgarizzamento inedito dal greco.⁹

La parola è insomma filtro, finzione e teatro. Nella natura mediatica dei *transfert*, che è quella dello specchio, avvolta nella bizzarria stessa dell'assunto, vive il paradosso della «straordinaria naturalezza»,¹⁰ come dice Di Breme, del riflesso. L'arte è indotta a trovare in se stessa il proprio fondamento e la propria giustificazione come il proprio equivalente intersemiotico di un riflesso

² P. MARONCELLI, *Addizioni*, Lugano, Tipografia Ruggia, 1833, 23.

³ Titolo originario del romanzo, convertito poi ne *I giorni del lodo De Gasperi* e solo successivamente ne *Il sogno di una cosa*. Cfr. P. P. PASOLINI, *Il sogno di una cosa*, Milano, Garzanti, 2009, VIII.

⁴ P. VOZA, *Tra continuità e diversità: Pasolini e la critica*, Napoli, Liguori Editore, 1990, 64.

⁵ L. DI BREME, *Polemiche*, a cura di Carlo Calcaterra, Torino, Editrice Torinese, 1923, 17.

⁶ *Ibidem*.

⁷ *Ibidem*.

⁸ R. BODEI, *Le forme del bello*, Bologna, Il Mulino, 1955, 46:50.

⁹ L. DI BREME, *Il Romitorio di Sant'Ida*, Piero Camporesi (a cura di), Bologna, Cooperativa tipografica Azzoguidi, 1961, 102.

¹⁰ *Ibidem*.

o eco verbale che può avere la trasmutazione del testo visivo nella pagina scritta attraverso il mezzo altro, autonomo, della parola.

La «naturalizza»¹¹ con cui far conoscere i «caratteri delle cose»,¹² non può dunque più essere quella naturalistica, non la cosa stessa direttamente osservata, ma quella indiretta e deviata di uno specchio che da Schiller ai nostri Di Breme e Pasolini comincia a prendere forma in quel sistema dell'analogia con il quale il simbolismo e l'estetismo giungeranno alla piena autocoscienza letteraria.

Si legge nelle *Lettere dibremiane*:

[...] tutto è probabile ed improbabile del pari, il corpo sociale è una chimera, le pene una usurpazione sulla libertà individuale, l'ordine un disordine, la virtù un calcolo d'azzardo che spesso va sbagliato [...].¹³

Il potere della parola è tanto grande da cedere il posto al potere di non parlare, al silenzio che rende sacre le immagini e le cose già espresse con una comunicazione intima e metasensoriale fra l'autore e il lettore, fatta non di parole scritte, ma di «incontaminato linguaggio»,¹⁴ «onde comunicare le cose contenutevi a quelle certe anime che sole possono amar di conoscerle». Uguualmente, in Pasolini, la naturalizza del linguaggio, che in ogni momento valorizza l'appartenenza linguistica e territoriale, viene interrotta, non bruscamente, ma come un'ovvia e opportuna conseguenza dai silenzi del paesaggio e dalle musiche delle immagini. *Il sogno* si apre dunque con una sequenza di esistenze naturalistiche ed umane che si intervallano piacevolmente senza voce, ma che danno facilmente l'impressione del senso vitale delle cose:

Un po' alla volta le immense radure, d'un verde ancora invernale, freddo e leggero, colorato qua e là da qualche ramo rosa di pesco, formicolano di gente che passeggia, si diverte, gioca, corre; i cavalli sciolti dalle carrette trotano pascolando lungo i fossi, cavalcati da qualche ragazzo vestito a festa; i bambini corrono agitando le loro spade di rami scortecciati.¹⁶

Si noti come il luogo (in questo caso le radure), utilizzato dalle persone, fornisca la visione di un suolo non calpestato, ma percorso con un'unione meticolosa di intenti e di direzioni, come quella appunto delle formiche che laboriosamente e faticosamente vivono e condividono la stessa realtà cercando di renderla più dignitosa e vivibile possibile, mettendo insieme le loro forze in vista di un obiettivo comune. Con fare fanciullesco, la gente tutta gioca e si diverte, senza distinzioni tra grandi e piccoli, lasciandosi trasportare dalla musica del trotto che ne scandisce i passi e motiva il formicolio, che ricorda l'utilità di ogni azione volta alla sopravvivenza ordinaria (come quella di alimentarsi lungo il pascolo) spesso confusa dall'ingenuità della giovane età dei bambini e dei ragazzi con il sostentamento dell'animo in momenti di gioia e di trastullamento.

Di memoria pascoliana le numerose onomatopee, avvicinandosi dall'inizio del romanzo, sostituiscono il ricorso alla fisarmonica o alle campane che rivestono di materia la scena e il dialogo insito in essa. Forse *La meglio gioventù*, precedendo la 'forma poetica chiusa' di un dialetto romanesco con un articolo italianizzato, in un *pastiche* linguistico volontario, voleva richiamare

¹¹ *Ibidem*.

¹² *Ibidem*.

¹³ Lo cita Rino Caputo a proposito della religione che per Di Breme si pone a fondamento della conoscenza dell'uomo. Solo nella religione che segna i confini dell'opera umana, stabilendone le regole, si intravede il giusto ordine e andamento delle cose, che poi rafforza l'armonia perfetta della «grammatica ideale» bremiana tesa all'elaborazione della riflessione teorica, quindi del patetico, e della sua funzione sociale di rinnovamento ideologico e politico. Cfr. RINO CAPUTO, 'Letteratura, intellettuali e stato liberale in Ludovico di Breme', «Lavoro critico», 7-8, 1976, 143:193.

¹⁴ L. DI BREME, *Il Romitorio...*, 100.

¹⁵ *Ivi*, 107.

¹⁶ P. P. PASOLINI, *Il Sogno...*, 9.

soprattutto l'importanza emotiva di un passaggio esistenziale tra il sogno e la presa di coscienza, l'idea e il senso.

Nel *Romitorio* anche non conosciamo le parole se non nella forma riportata dall'autore che vuole indicarci l'importanza del senso piuttosto che la natura del discorso. Quest'ultimo, infatti, può essere creato per trovare la sua ragion di essere nel linguaggio parlato o musicato, ma le argomentazioni che esso adduce sono unilaterali nel significato che vogliono darci. Conosciamo così il senso di ciò che è stato detto, senza che a noi tocchi l'interpretazione e il giudizio.

La spiegazione del senso fa delle parole del personaggio il suo oggetto, il referente che dialoga con l'idea e l'intenzione dell'autore.¹⁷

La parola come rappresentazione del senso

La parola può venire così a volte sviscerata e a perdere di consistenza letterale per essere utilizzata in una nuova materia, direi *figurale*, impregnata dell'immagine del contesto in cui nasce e della figura secondo la quale l'autore la fa sviluppare.

È il caso dell'espressione usata per descrivere, sempre nel *Romitorio*, gli abitanti della riviera d'Orta che appaiono come «animi fossili»,¹⁸ alla vista dei quali è inevitabile sentirsi «assiderare il cuore e impoverire il pensiero».¹⁹ Le definizioni date richiamano qualcosa che è già esistente in natura, anzi, nella fattispecie dei fossili, una materia che è sopravvissuta e riporta in sé tutti codici attraverso i quali è possibile ricostruire la funzione e il valore di quegli abitanti che sono esseri viventi pensanti e sensibili. La loro essenza fornisce all'immaginazione di chi legge indicazioni visive dei luoghi dove dimorano e del concetto di *antichità* delle forme e delle origini.

In apertura, le parole dell'autore fungono da prologo, descrizione e commento di una vicenda che non è ancora assemblata in forma, non possiede i contorni della trama ed è inconoscibile dal punto di vista del genere. Possiamo dire di essa che sia un programma di riforma liberale della parola staccata dalle modalità espressive puriste ricorrenti, separata anche dal genere idillico e fondata su una poetica caratterizzata da rapporti di alterità con le modulazioni e le risonanze di parola altra. In questo modo si crea la «parola dei ruoli e delle identità personali»²⁰ e il soggetto, analizzato oggettivamente secondo la sua natura reale, coglie l'intrinseca dialogicità della parola nel suo riprodursi e nascere ogni volta come punto d'incrocio di punti di vista diversi.

Rappresenta dunque una vera e propria scelta artistica di impiegare il vocabolo nella sua importanza generatrice di altri vocaboli così come l'utilizzo scenico di situazioni, prese in prestito dalla realtà, fornisce l'idea dello sviluppo di altre situazioni ad esse più o meno conseguenti.

Di Breme scrive, nel bel mezzo della descrizione di un soggetto solo: «Dalla parte del Lago, snelle vele biancheggiavano in tutte le direzioni, e approdavano barche cariche di rivaruoli»²¹ e un po' dopo, dalla molteplicità delle cose passa a quella delle voci: «Allo sciogliersi di quelle tre bocche il mio canuto vicino mi strinse il braccio come per dirmi [...]»;²² ancora successivamente, dando forza alla volontà di far scaturire ed instaurare un discorso, esplicita gli interlocutori: «Oh figli cari, questo labbro non è ancor irrigidito»²³ e poi ancora: «[...] collo sguardo sembrava chiedere ch'io parlassi».²⁴

¹⁷ A. PONZIO, *Enunciazione e testo letterario*, Perugia, Ed. Guerra, 2010, 130.

¹⁸ L. DI BREME, *Il Romitorio...*, 5.

¹⁹ *Ibidem*.

²⁰ Bachtin definisce i rapporti di alterità come il carattere «polifonico» della parola, intesa come armonia di voci. Cfr. A. PONZIO, *Enunciazione...*, 128.

²¹ L. DI BREME, *Il Romitorio...*, 18.

²² *Ivi*, 19.

²³ *Ivi*, 20.

²⁴ *Ivi*, 30.

Il sembrare dibremiano spesse volte lascia spazio all'illusione e all'incanto che si rendono parte integrante delle espressioni. Verrebbe da pensare all'impianto di un metodo linguistico vero e proprio se non fosse per la quasi casualità con cui viene proposto.

Nella ricerca del grafema e dell'idea musicale di Pasolini può essere visto allo stesso modo l'incanto, ma non come astrazione dalla realtà o immaginazione di essa, quanto come necessario artificio della parola divisa nell'agone cognitivo tra coscienza e storia. Viene di fatto a configurarsi per Forti la presenza di un «equivoco linguistico», tipico dei decadentisti, volto ad utilizzare in maniera riduttiva il dialetto romanesco, associando inoltre ad esso l'equivoco contenutistico dovuto alla «predilezione quasi morbosa per gli aspetti più torbidi della realtà del sottoproletariato romano» e alla «riduzione del popolo a semplice natura e istinto»,²⁵ di contro alla critica caproniana di una lingua in costante tensione verso uno spiritualismo che evoca non il tecnicismo letterario ma l'arte della rappresentazione dell'umano contro la prevedibilità del lirismo decadente.

In quanto all'ambiguità delle forme, Pasolini chiarirà che la sua letteratura, per dirsi realistica, non deve necessariamente piegarsi al prospettivismo dell'epoca che allontana dalla vista il dolore, ma per «esprimere il mondo» dovrà anche, alla maniera picassiana, «esprimere il male».²⁶

Così facendo, per Caproni, lo scrittore friuliano dalle letture vociane alle sperimentazioni dell'ermetismo montaliano, senza tralasciare la lezione di Palazzeschi, giunge a connaturare in lui la «coscienza della forma» nata dalla mescolanza e assimilazione di figura umana e paesaggio, liberi di interscambiarsi e compenetrarsi nelle proprie e alterne forme di vita «al di fuori del poeta e nello stesso tempo così significativi del suo sentimento».²⁷

Rievoca in questo uno dei caratteri specifici della scultura, prodotta così largamente nel Classicismo e probabilmente usata per contrapporre e avvicinare l'atto creativo dello scalpello a quello della penna che plasma per dare corpo a una scrittura rinnovata.

La capacità plastica di porre in rilievo ciò che le teoriche per Di Breme avevano livellato, abolendo ogni tipo di identità temporale e linguistica, è capacità per Pasolini di deformare ciò che già esiste in relazione al significato che si vuole dare al nuovo percorso linguistico-letterario.

La plasticità oggettuale della letteratura che si serve della parola per essere esplicitata diventa la linfa creativa e non servile degli scritti programmatici apparsi sul *Conciliatore* nel biennio della sua esistenza, voluta dall'abate romantico, con il titolo di *Idee elementari sulla poesia romantica e Dialogo sulle unità drammatiche di luogo e di tempo*. Evidentemente sembrava giunto a maturazione il momento di abbandonare la chiusura erudita e provinciale della letteratura contemporanea per aprirsi alle entusiasmantinfluenze tedesche, guardando con entusiasmo anche alle avanguardie politiche d'oltralpe, come se Berchet avesse dato vita agli *Ottentotti*, i *Parigini* e il *Popolo* proprio per far sì che la poesia si rivolgesse agli umili divenendo popolare e viva e scuotesse le coscienze per una trasformazione sociale e culturale.²⁸

²⁵ P. VOZA, *Tra continuità e diversità...*, 14.

²⁶ Ivi, 70.

²⁷ A tal proposito, Caproni sostiene che l'originalità linguistica di Pasolini risiede nell'aver saputo riconoscere i confini dati alla nostra letteratura dall'impressionismo e dall'espressionismo cercando di recuperare il senso dell'immagine e della composizione musicale recuperando il vero spiritualismo tradotto in poeticità pura quando riconquista la «fede nell'esistenza, giacché non è che crisi di tale fede la crisi da troppo tempo in atto del nostro linguaggio». (Cfr. P. VOZA, *Tra continuità e diversità...*, 64-65).

²⁸ Berchet ha il merito di aver individuato il nuovo rapporto che la letteratura romantica doveva avere tra scrittore e pubblico nella *Lettera semiseria di Grisostomo*. Il testo chiarisce le direzioni e i limiti del Romanticismo italiano. Accompagnando la lettera con la traduzione di due ballate di Burger e, fingendo di scrivere al figlio collegiale, sostiene che tra il volgo degli analfabeti («Ottentotti») e i letterati dai gusti difficili («Parigini») sta di mezzo il «Popolo», cioè la vasta categoria di borghesi che leggono per concreti interessi libri intellettuali e fantastici. Ad essi deve rivolgersi lo scrittore moderno, scegliendo contenuti educativi ed esprimendo un linguaggio semplice e diretto. Berchet crea così una poesia oratoria, tesa a trasmettere forti emozioni, ispiratrice di amor patrio, a una classe di uomini operosi, civilmente responsabili, ai quali spettava il compito di fondare la nazione italiana. Cfr. G. BARBERI SQUAROTTI, *Invito alla letteratura*, Bergamo, Atlas, 2007, 127-128.

La crisi storica e sociale della nazione diventa passo dopo passo anche quella di Pasolini che, non a caso nelle *Ceneri di Gramsci*, deciderà di usare i caratteri didascalico-esortativi della tradizione ottocentesca. Tornando al *Sogno*, lo scrittore fa in modo che la materia diventi un rivestimento dell'anima, come la fisarmonica di Milio e il clavicembalo del dandy che entrano a contatto con le altre anime quando percepiscono l'autonomia dalla tangibilità delle cose che la rendono precaria.

La materia acquista anche un valore identitario e distintivo per la persona, come le scarpe di Onorino e il grembiule della madre di Eligio, due cose semplici desiderate e attese parimenti alle parole impiegate a significarle solo in chiusura.²⁹

La materia linguistica e l'alienazione da sé

La materia è resistenza al viaggio esistenziale compiuto da Pasolini similmente agli altri uomini che si riconoscono fra loro non attraverso le parole che rappresentano un'arbitrarietà, per dirla con Saussure, dell'individuo, un'autonomia dalla sua coscienza e dalla sua volontà, ma mediante azioni, stati d'animo e immagini significanti che l'autore friulano definisce «im-segni»³⁰ e che costituiscono le forme di vita necessarie per ricomporre l'umanità complessa e dilaniata e la sua stessa fuga da sé.

La fuga dalla propria caducità o dall'istituzione che si contesta e che implica cecità e deviazione rappresenta nel *Romitorio* l'anima di Teresa orientata verso l'ultraterreno e la fuga del *dandy* dal caos della città alla tranquillità armonica del lago di Orta, così egli

soleva mettersi in una barchetta con un piccolo clavicembalo e andar con esso errando per l'acqua, a cui forse confidava, accompagnandoli co' suoni gli intimi affetti dell'anima che sono anch'essi una specie di musica, o piuttosto esprimendo co' suoni quegli affetti che le parole non bastano a spiegare.³¹

Di fronte a siffatta deformazione della materia letteraria, appare lontana la reazione nel 1800 del Giordani all'educazione alle dottrine tedesche del *De l'Allemagne* di Madame de Stael.³²

Dalle notizie che ci riportano le *Addizioni*, Di Breme morì senza lasciare traccia del prosieguo della sua denuncia di politica sociale depositata nel *Romitorio di Sant'Ida* e nella sua *Armonia* che si ritiene dovesse fungere da complemento alla successiva opera del *Conciliatore*, cominciata con la transizione viscontiana e concepita per rappresentare essa stesso la transizione, esprimendo «una mira eclettica»³³ contro le letterature «sol-ipsiche»³⁴ e «profilari»³⁵ del paganesimo.

Poiché la plasticità dell'atto creativo sta nell'espressione spaziale dell'idea che genera la forma, tutto ciò che nasce è determinato dall'«estensione»³⁶ del pensiero e ciò che viene prodotto nel tempo è la sua «successione».³⁷ In termini di naturalità dei processi che

²⁹ P. P. PASOLINI, *Il Sogno...*, 210.

³⁰ L. DE CAROLIS, *Pasolini e il cinema*, Firenze, Atheneum, 2008, 38. Gli im-segni definiscono le immagini prese dal caos della realtà, attribuendo loro un significato onirico.

³¹ L. DI BREME, *Il Romitorio...*, 102.

³² Madame de Stael con il *De Allemagne* voleva introdurre nei paesi latini le nuove teorie estetiche del Romanticismo tedesco. In sostanza, prendeva di mira il gusto dell'erudizione e l'amore per la mitologia del panorama della letteratura classicista italiana, la scarsa conoscenza degli autori stranieri, l'estraneità della nostra letteratura al dibattito letterario europeo; auspicava altresì uno svecchiamento e un rinnovamento da compiersi anche con la traduzione delle opere moderne dei paesi stranieri, inglesi e tedeschi in particolare. Risposero polemicamente alla Stael i classicisti (dapprima Pietro Giordani, poi il giovane Leopardi), mentre la difesero Ludovico Di Breme, Pietro Corsieri, Giovanni Berchet, Ermes Visconti. Cfr. G. BARBERI SQUAROTTI, *Invito alla letteratura...*, 120.

³³ P. MARONCELLI, *Addizioni...*, 32.

³⁴ *Ibidem*.

³⁵ *Ibidem*.

³⁶ *Ivi*, 35.

³⁷ *Ibidem*.

scaturiscono perché portati dalla loro stessa natura al mutamento dell'espressione, l'imitazione è origine dell'arte creativa perché rappresenta la realtà scrutata dall'intelletto. Sarebbe questa una realtà statica e non plasmabile, quindi non destinata ad assumere altre forme, se non fosse osservata anche dal cuore.

Possiamo dunque intendere la versatilità della scrittura del *Romitorio* e del *Sogno* come la messa in atto di un passaggio da una forma giornalistica ad una narrativa e di un concetto e di un significato ad altri non in contraddizione con il loro scopo.

Il giustapporsi dei generi rappresenta l'ardimento conoscitivo di un'arte che traccia il contorno, sicura di aver già compreso ogni cosa della figura interna, ma che ha bisogno anche di completarlo con la drammatizzazione e il conflitto fra esteriorità ed interiorità.

Per ricostruire la fisionomia formale del testo dibremiano e pasoliniano occorre ripercorrere il processo genetico che porta a comprendere la relazione fra il progetto dell'opera e i suoi modelli, seguendo la linea di reintegrazione di Starobinski, mirante a stabilire l'individualità dell'opera tramite il suo «essere» e il «materiale».³⁸

Il *Romitorio di Sant'Ida* non è nella fattispecie un romanzo, bensì l'antefatto di ciò che voleva essere tale. In realtà, nasce per essere la prosecuzione di un dramma teatrale.

Secondo Camporesi, che ne ha ritrovato il manoscritto, era l'introduzione di una storia rimasta poi un frammento, ma il frammentarismo conserva in sé lo spirito accademico del sapere di un sacerdote che intende realizzare un moderno sistema educativo contro i metodi autoritari e coercitivi per collocarvi il buon senso come supremo fondamento.³⁹

L'uso della parola, libera d'indagare nell'animo umano, è l'espressione di questo sistema che per essere nuovo deve partire da una ridefinizione del sistema sociale, il cui tessuto statico e paradossale viene proprio descritto nel *Romitorio*.

Ed è con la figura di Teresa e poi con quella di Florindo da lui descritte che la rivoluzione ideologica si fa tutt'uno con la rivoluzione letteraria così da impiantare il nuovo sistema di comunicazione narrativo in una scelta dialogica gestuale e scenica, che funge da supporto strutturale alla storia, da formazione caratteriale dei personaggi e da specificità del registro linguistico.

La parola diventa materia vitale ed esistenziale tra la finzione e la vita. In questo modo *Il Romitorio di Sant'Ida* ne diventa l'alcova, il luogo dove essa può essere fecondata e svilupparsi, e poiché il romanzo, secondo Fasano, è inteso come itinerario dei sentimenti,⁴⁰ il *Romitorio*, che è l'esaltazione di ogni singola individualità e di ogni singolo sentimento, diventa ora romanzo.

È qui che prende vita l'essere letterario starobinskiano con una sua forma autonoma e definita.

Entrambe le figure di Teresa e Florindo sono ai confini di due modi di sentire e di esistere: l'una è indifferente all'esteriorità e ai conformismi della società borghese, opponendovisi con la libertà del proprio animo, l'altra è il simbolo dell'apparenza e dunque della caducità dei valori. Florindo sta ad indicare l'immagine di una società che, per comprendere la necessità di un rinnovamento, ha bisogno di toccare il fondo della sua corruzione. E' lo sdoppiamento ironico del Di Breme che vive con angoscia la dissolvenza della sua epoca, ma fa di tutto per dare «una lezione d'interiorità a un'anima dissipata dalle frivolezze»,⁴¹ come dirà Camporesi, alludendo a ciò che rappresenta il suo ritiro romito: non un abbandono del mondo circostante, ma «una parentesi di approfondimento e di preparazione»⁴² per se stesso.

In tale contesto il *Romitorio di Sant'Ida* sembra essere stato scritto per ospitare un sentimento che si oppone al sensismo e al razionalismo.

³⁸ A proposito dell'opera, afferma infatti Jean Starobinski, che «essa è entrambe le cose: un essere che attende l'incontro, un materiale, a sua volta lavorato, che aspetta il lavoro: un'intenzione che si destina alla nostra attenzione con lo sviluppo di una forma». Cfr. J. STAROBINSKI, *La letteratura: il testo e l'interprete*, in *Fare storia*, J. LE GOFF e P. NORA (a cura di), Torino, Einaudi, 1981, 200-201.

³⁹ L. DI BREME, *Il Romitorio...*, X-XXII.

⁴⁰ P. FASANO, *L'Analisi letteraria*, vol. 12, in *Stratigrafie foscoliane*, Roma, Bulzoni, 1974, 220.

⁴¹ L. DI BREME, *Il Romitorio...*, XXII-XXX.

⁴² *Ibidem*.

In nome dell'assoluta libertà ed autonomia dell'io, che richiamano l'individualismo insofferente dell'Alfieri e del Baretto, cioè del filone anarcoide della tradizione piemontese, viene denunciata la mancanza di autenticità spirituale e dignità morale della vecchia e nuova aristocrazia rappresentata dal ministro Prina, troppo ligio agli abusi napoleonici.⁴³

Partendo dal fatto che anche la storia ha una sua dialettica, l'uso della buona parola scritta risolve gli animi rispetto agli eventi mutevoli della scena europea e conferisce una nuova vibrazione morale ed una nuova spiritualità delle cose in un'Italia contaminata da un sedicente patriottismo e insidiata, secondo Di Breme e Pasolini da un tipo di letteratura servile. Anche politicamente la risurrezione doveva essere innanzi tutto un'elevazione morale e intellettuale.

Insieme con il *Testament coran* e il *Romancero*, la materia linguistica del *Sogno* pasoliniano è contrassegnata da un tipo di indagine reportistica sull'Italia del dopoguerra. L'orgoglio di appartenenza riscatta le umili origini del popolo con una carica melodica che si impossessa di tutti i parlanti, offrendo alla trama dell'opera un progresso linguistico interno, che va dall'analisi storica a quella lessicale, rappresentando parallelamente la povertà del tessuto sociale e quella dell'apparato linguistico. Entrambe saranno utili a capirne l'importanza dell'esistenza e l'arricchimento che la condizione delle loro precarietà dona alla comunità intera.

La linea dialettale, proveniente dal coro dialettale dei soldati napoleonici delle prime poesie casaresi, giunge al *Sogno* con i mottetti e i ritornelli friulani dei giovani Milio, Eligio e Nini, alternati alle espressioni svizzere e jugoslave per rendere la storia materia mitologica e il patrimonio linguistico la sua musa,⁴⁴ con la mescolanza degli idiomi: «Dia bredar, then darling squear, bredar, iù nou mai ert, tuinghling then».⁴⁵

Nel *Romitorio* e nel *Sogno* l'animo si eleva, portando su un'altra dimensione anche la parola, il *patetico*, assunto come termine comprensivo della sensibilità poetica contemporanea nelle sue ragioni storiche, culturali e filosofiche. Ciò su cui Di Breme e Pasolini insistono è di fatto il valore della presenza umana nella scrittura ed il connotato psicologico che essa deve avere.

Nel *Romitorio* traspaiono due figure di donne, di cui non sono descritte le fattezze fisiche, ma i ruoli che assumono per la redenzione sociale, una è Clarina che conduce il traghetto del vecchio padre, il quale incarna i rigori di una società in decadenza, verso la poesia e la libertà interiore, l'altra è Teresa la cui anima è divisa e lacerata in due parti: quella che accetta la vacuità e le contraddizioni dell'alta classe sociale torinese, beffeggiandone i costumi, e quella più intima che fa parte di una sfera trascendentale e ultraterrena, l'unica, l'eletta, che comunica col mondo dei morti.

La disidratazione del cuore e l'assenza di stimoli per la mente, introdotti come elementi nuovi e distrattori fra gli altri elementi paesaggistici citati prima nel corpo del testo, come il «modesto cielo»⁴⁶ e il «flessuoso terreno»,⁴⁷ rafforzano paradossalmente l'idea di benessere fisico e interiore di un posto che l'incontaminazione dal «contagio urbano»⁴⁸ ha conservato intatto.

Allora sembra di vedere la desolazione delle case e della campagna circostante, descritta sia per Orte che per la Jugoslavia, ma anche di odorare la purezza dell'aria che si respira e l'incorruttibilità della pietra raffigurata dai modi di sentire e dai mestieri e le occupazioni della gente del posto come il «sassolaio»⁴⁹ e il «catalogaio di gramigne o di lumache».⁵⁰ La ripetitività della conservazione porta a credere che la volontà di tramandare la natura e la costituzione fisica di un luogo rappresenti il primo segno di appartenenza a quello.

Pasolini farà suo, ad esempio, l'uso del genitivo sassone per indicare la provenienza della gente, ma anche il loro senso di identità, dato dall'appartenenza. Così si incontrano espressioni

⁴³ A. BALDUINO, *Storia letteraria d'Italia*, t. 1, Padova, Piccin Nuova Libreria, 1990, 530.

⁴⁴ M. FORTI, *Le proposte della Poesia*, Milano, Mursia, 1963, 58:62.

⁴⁵ P. P. PASOLINI, *Il Sogno...*, 121.

⁴⁶ L. DI BREME, *Il Romitorio...*, 9.

⁴⁷ *Ibidem*.

⁴⁸ *Ivi*, 4.

⁴⁹ *Ibidem*.

⁵⁰ *Ibidem*.

che danno un profilo ai personaggi come «il mattacchione di Rosa», «quelle di San Giovanni», «il ragazzo di Ligugnana», «quelli di Casale». ⁵¹

La parola usata dall'autore diviene così il primo strumento di descrizione e giunge a mimetizzarsi coi luoghi e nel processo mentale composto da intenzione e integrità morale. Fondendo le due qualità si ottiene la rappresentazione oggettiva della realtà così come viene osservata dal Di Breme, ma contemporaneamente si forniscono a chi legge gli spunti per interpretare la parola e per immaginarla nella fisicità proposta.

Così, nel *Romitorio*, il «liscio andare» ⁵² della barca sull'acqua e la vista del «catinello» ⁵³ possono servire all'autore ad adoperare l'espressione per indicare la fluidità dello stile e la tranquillità delle impostazioni lessicali, rasserenando il lettore sulla contenutezza delle idee e dei contenuti, mentre «i depositi della polveriera, che una volta, di tanto in tanto scoppiavano rompendo i vetri di tutti i paesi vicini» ⁵⁴ seguono le imprese dei poveri diavoli pasoliniani che pedalano sotto la luce, anch'essa «polverosa» ⁵⁵ e ingannevole della luna.

Sono esempi di scrittura condotta attraverso gli spazi visivi e le corrispondenze di significato.

Si pensi però anche al fatto che le rappresentazioni utilizzate dal Di Breme non sono sempre e necessariamente visibili. Alcune abitano il lettore alla considerazione dell'invisibile che non interessa un solo soggetto, ma tanti, che non fa sentire una sola voce, ma la risposta di questa alle altre, non più per esprimere la dialogicità verbale interna, quanto la produzione esterna della parola che prende forma e cerca il riscontro del suo effetto sulle altre forme, di solito sulle persone, in parte esplicitate.

Ciò a cui darà vita sarà l'eco che richiama l'attenzione (Di Breme infatti ammonisce le «anime sorde» ⁵⁶ che non sono capaci di ascoltare e condanna i luoghi «dove neppure un'eco risponda»), ⁵⁷ si arricchisce di spiritualità perché proviene dall'intimo e non esclusivamente dalla bocca legata alla caducità corporea («Il corpo mio or cade, ma lo spirito che vi favella prosegue il suo volo»), ⁵⁸ stabilendo, prima della produzione fonica, un'analisi interiore che meglio consenta di rapportarsi all'altro e di comprendere le sue risposte (nel momento in cui sta per rivolgersi a Teresa, infatti, Florindo-Di Breme pensa a ciò che deve dirle, cercando di ricordare semmai «troviamo qualche occasione di raffrontarci con noi medesimi»). ⁵⁹

Pasolini, dal canto suo, predicando fin dalle prime pagine del romanzo la sorte dei giovani protagonisti, si avvale del termine «porcile» per indicare il luogo in cui si ascolta di notte, tra i respiri silenziosi di tutti, «il grufolare della scrofa che stava sognando» e che produceva un rumore atto a interrompere la confusione mentale dei ragazzi, ormai inebriati dal vino, inducendoli ad ascoltare e istigandoli a riprodurre il sogno di quell'animale che rimbombava indisturbato nelle stanze. ⁶⁰ Subito dopo irrompe, come straniamento, il ritorno alla realtà con le parole di Eligio: «Il pane è finito». ⁶¹

Ogni viaggio di Ninì, Milio, Eligio, Germano, Basilio avviene nell'oscurità con «un po' di sole», ⁶² «un po' di chiacchiere», ⁶³ insomma tutto «un poco» che serve per sopravvivere.

Da un lato assume i tratti dello stile figurato del *Peri hupsous* e dell'estetica europea settecentesca condizionata dal «sublime» per merito della *Traduction du Traité du Sublime de longin* di Boileau-desprèaux, dall'altro, proprio come Di Breme, subisce il fascino del saggio schilleriano

⁵¹ P. P. PASOLINI, *Il Sogno...*, 15, 32, 166.

⁵² L. DI BREME, *Il Romitorio...*, 9.

⁵³ *Ibidem*, 15.

⁵⁴ *Ibidem*, 12.

⁵⁵ P. P. PASOLINI, *Il Sogno...*, 20.

⁵⁶ L. DI BREME, *Il Romitorio...*, 21.

⁵⁷ *Ibidem*.

⁵⁸ *Ibidem*.

⁵⁹ *Ivi*, 31.

⁶⁰ P. P. PASOLINI, *Il Sogno...*, 23.

⁶¹ *Ibidem*.

⁶² *Ivi*, 93.

⁶³ *Ivi*, 37.

Über naive und sentimentalische Dichtung e dell'idea di felicità quando si era «semplici figli della natura»⁶⁴ e di infelicità «quando siamo divenuti liberi»,⁶⁵ laddove per Schiller 'sentimentale' equivale anche a 'patetico' e 'patetico' a indipendenza morale dalle leggi della natura.

Non a caso Schiller, stabilendo le coordinate dello stile patetico nel moderno, scrive in un saggio del 1793:

Al *sublime patetico* si richiedono dunque due condizioni fondamentali. In *primo luogo* un'intensa rappresentazione della *sofferenza*, per destare adeguatamente un effetto compassionevole. In *secondo luogo* una rappresentazione della *resistenza* contro la sofferenza, per richiamare alla coscienza la libertà interiore dell'animo. Solo mediante la prima condizione l'oggetto diviene *patetico*, solo mediante la seconda il patetico diviene *sublime*.⁶⁶

Il valore della sofferenza picassiana ricorda come l'elevazione dell'animo provenga dalla conoscenza del dolore e del turpe. Un esempio per tutti, nel *Sogno*, è l'espressione che la «vecchia dei Faedis»⁶⁷ esclama quando intravede «un pezzo, luminoso come seta, di cielo notturno»:⁶⁸
«Sercli vissin, ploja lontana!».⁶⁹

Sullo sfondo del legame artistico tra lo scrittore casarsese e l'abate, sembra muoversi l'eredità degli studi dibremiani lasciata da Carlo Calcaterra a Pasolini, suo giovane allievo.

L'orrido dibremiano e il grottesco pasoliniano partono dalla consapevolezza della loro grande importanza per fondare un programma linguistico di conciliazione e innovazione.

⁶⁴ Cit. F. SCHILLER, *L'educazione estetica dell'uomo*, a cura di G. Boffi, Milano, Bompiani, 2007, 41. Lo stato d'animo sentimentale rappresenta «il risultato della tendenza a ristabilire rispetto al contenuto il sentimento ingenuo, anche alle condizioni della riflessioni» (Ivi, 100).

⁶⁵ *Ibidem*.

⁶⁶ Ivi, 36.

⁶⁷ P. P. PASOLINI, *Il Sogno...*, 183.

⁶⁸ Ivi, 184.

⁶⁹ La traduzione del dialetto friulano citato è: 'Cerchio vicino, pioggia lontana!' Si vuole alludere così al vicino compimento del Fato, foriero ancora di miseria e distante da un'auspicabile serenità e prosperità. *Ibidem*.