

SigMa

RIVISTA DI LETTERATURE COMPARATE,
TEATRO E ARTI DELLO SPETTACOLO

Vol. 2/2018
ISSN 2611-3309

FRANCESCA COPPOLA

Su Rafael Alberti: *un dattiloscritto autografo (e inedito)* di Pier Paolo Pasolini

Su Rafael Alberti: an unpublished typed manuscript
by Pier Paolo Pasolini

SOMMARIO | ABSTRACT

L'articolo presenta il dattiloscritto autografo *Su Rafael Alberti*, un contributo critico di Pier Paolo Pasolini sulla silloge del poeta spagnolo *Sobre los ángeles*, rimasto inedito sino ad oggi e conservato presso l'Archivio Contemporaneo "A. Bonsanti" del Gabinetto Scientifico letterario G. P. Vieusseux di Firenze. Allo studio introduttivo, che fornisce una ricognizione storico-letteraria dei momenti della produzione pasoliniana maggiormente sensibili all'influenza della lirica iberica, segue una descrizione filologica dell'autografo che – oltre a restituire la versione finale del testo – ne ricostruisce le fasi elaborative.

The article focuses on Pier Paolo Pasolini's unpublished critical essay *Su Rafael Alberti*: a typed manuscript devoted to Alberti's collection of poems *Sobre los ángeles*, which is preserved at the Contemporary Archive "A. Bonsanti" in the Literary Scientific Cabinet G. P. Vieusseux in Florence. The paper is divided in two parts: the first one provides an historico-literary analysis of the influence of Spanish poetry in Pasolini's works. The second one is devoted to a philological description of Pasolini's autograph that does not simply rely on the final version of this text, but reconstructs its phases of elaboration.

PAROLE CHIAVE | KEYWORDS

Dattiloscritto, autografo, silloge, Alberti, Pasolini
Typed manuscript, autograph, collection of poems, Alberti, Pasolini



FRANCESCA COPPOLA

Su Rafael Alberti: *un dattiloscritto autografo
(e inedito) di Pier Paolo Pasolini**

A Graziella, per le sue attenzioni dolcissime

1. *Introduzione*

Nel libro-intervista *De lo vivo y lejano* Rafael Alberti menziona un “formidable estudio” (Mateo 1996: 38-39) ad opera di Pier Paolo Pasolini, letto da questi durante una presentazione di *Degli Angeli*: edizione einaudiana della silloge *Sobre los ángeles* (1929)¹, tradotta e curata dall’ispanista Vittorio Bodini e pubblicata nel 1966. La presentazione della raccolta ebbe luogo il 30 maggio dello stesso anno nei sotterranei della Libreria Einaudi in Via Veneto 56², a Roma, una delle più frequentate della città e, ad oggi, chiusa da tempo. L’evento fu così raccontato in un articolo apparso il giorno dopo nella rubrica “Il Gazzettino romano” di *Momento sera*³, datato 31 maggio/1 giugno 1966 e scritto, con lo pseudonimo di Mercurio, dal giornalista Vincenzo Talarico:

Dopo che il professore Ignazio Delogu (che tenne una vera e propria conferenza), Pier Paolo Pasolini (stringato e confidenziale), Gianni Toti e Vittorio Bodini (il magnifico tra-

duttore) ebbero 'presentato' il libro di Alberti dal titolo irresistibile, *Degli Angeli*, edito da Einaudi, la voce del poeta rianimò le signore oramai disfatte dal caldo e già in procinto di gettare la spugna nella lotta con gli anni. Fu la manna dal cielo, la pioggia benefica. Molti presenti che si erano tolta la giacca si affrettarono a rimettersi a posto (Talarico, 1966: 14).

Nella capitale italiana Alberti trascorse la seconda fase del suo esilio, quella seguita agli anni dell'Argentina, tra il 1963 e il 1977. Qui, come si evince dal resoconto della presentazione pubblicato su *Momento sera*, entrò in contatto con l'entourage degli intellettuali legati al mondo della letteratura, ma anche della stampa, della radio, dell'arte, partecipando da protagonista all'intensa vita culturale della città⁴. L'incontro con Pasolini, tuttavia, era già avvenuto più di dieci anni prima anche se, come racconta il gaditano, solo in Italia entrambi i poeti poterono conoscersi meglio:

- En 1976 le dedicaste un poema a Pasolini...
- Sí. Pasolini era muy simpático. Lo conocí cuando volví con José Bergamín de Varsovia del Congreso por la Paz, allá por el año 51. Luego, ya en Italia, la condesa Elsa de' Giorgi, mujer progresista, culta y bellísima que fue importante actriz por los años cuarenta y a la que me une una gran amistad, nos relacionó.

Pasolini sentía gran admiración por *Sobre los ángeles* y, en la presentación de la traducción que Vittorio Bodini hizo de mi libro, Pier Paolo leyó un formidable estudio que sobre él había escrito y que, por cierto, me gustaría conservar y no tengo la más mínima idea de dónde puede encontrarse.

Nadie merece una muerte tan salvaje como la que él, un ser con tanto talento y sensibilidad, tuvo. Su desaparición nos impresionó mucho a todos, especialmente a Elsa, con la que le unía un especial cariño. Entonces yo le escribí el poema 'También a ti, Pier Paolo', y se lo dediqué a ella⁵ (Mateo 1996: 38-39).

Come è noto, la tragica morte di Pier Paolo Pasolini avvenne il 2 novembre del 1975. Due anni dopo, con la caduta del franchismo, Alberti farà ritorno nella patria spagnola ma il ricordo dell'amico, così come si evince dall'intervista, rimarrà sempre vivido nella sua memoria e immortalato nei versi di "También a ti, Pier Paolo"⁶. La lirica, inserita nella raccolta *Fustigada Luz (1969-1979)*⁷, non reca alcun indizio riguardo i tempi di composizione. In seguito a una ricerca condotta alla Fondazione Rafael Alberti, che ha sede a Puerto de Santa María, abbiamo individuato la data mediante la consultazione del primo numero della rivista *Galeradas. Boletín de Información Bibliográfica*, del maggio 1976. Sin dal titolo della copertina il componimento viene annunciato come inedito e riportato, a pagina 2, con questi riferimenti in calce al testo: "Roma, 21 marzo, 1976". La medesima poesia in versione manoscritta, con data e accompagnata dalla traduzione italiana di Elena Clementelli⁸, figura anche in *dicevo di te pier paolo...: un prezioso libretto a cura dell'attrice e scrittrice umbro marchigiana Elsa de' Giorgi*, pubblicato dalla casa editrice romana Carte Segrete⁹. La poesia, a lei dedicata in omaggio allo speciale rapporto condiviso con Pasolini¹⁰ (FIG. 1), è presentata con la didascalia "da parte di un grande poeta spagnolo, legato da affettuosi vincoli a Pier Paolo ed Elsa", e alla cui fine si può leggere: "Elsa, con tutto il mio dolore, un grande abbraccio" (de' Giorgi s. d.: 25-27). È chiaro, a questo punto, che il legame tra Alberti e Pasolini non si era limitato a un semplice scambio tra intellettuali, ma aveva assunto i caratteri di una relazione amicale profonda palesata dal componimento *post mortem* e dallo studio composto per *Degli Angeli*: testimonianza sintomatica del Pasolini critico letterario e, sino ad oggi, inedita. Il recupero di questo autografo, a oltre cinquant'anni dalla sua stesura, aggiunge un nuovo tassello non solo alla parabola artistica dello scrittore bolognese, ma getta nuova luce anche sul fenomeno della ricezione della poesia spagnola in Italia e in particolare



FIG. 1 – Pier Paolo Pasolini ed Elsa de' Giorgi a teatro (per gentile concessione dell'Archivio Carlo Riccardi)

Foto: Carlo Riccardi – ©Archivio Riccardi

sullo stato di quella albertiana negli anni seguenti la dolce vita: due temi speculari e, per molti aspetti, ancora sconosciuti.

2. Come *“un'alta montagna di cristallo”*

È così che Pasolini definisce il poeta di Cadice nel suo scritto teorico, “un maestro intento all'opera: un'alta montagna di cristallo”¹¹. Prima, però, di offrire una descrizione dettagliata dell'autografo che il gaditano giudicò “formidabile” e che gli

sarebbe piaciuto conservare si tenterà, senza pretese di esautività, una ricognizione dei momenti dell'attività letteraria pasoliniana maggiormente sensibili alle suggestioni della poesia spagnola in generale e, nello specifico, a quella albertiana¹².

È soprattutto nella fase iniziale di questa produzione, come accade per le raccolte in dialetto friulano¹³ confluite poi in *La meglio gioventù*¹⁴, che emergono tracce dei poeti iberici "talvolta sotto forma di espliciti prestiti, più spesso nel senso di un'atmosfera poetica che [ne] riecheggia le modalità espressive e le tematiche" (Sartore 2014/15: 301). Questi sono Antonio Machado¹⁵, Juan Ramón Jiménez¹⁶ e Federico García Lorca. Quanto all'influenza di Alberti, Bàrberi Squarotti la segnala a proposito della raccolta *L'usignolo della Chiesa cattolica* (1958), menzionandolo accanto agli altri compagni di generazione:

Il linguaggio ha qui una limpidezza che è ben lontana da quella dei versi più antichi, non essendo ricerca di chiarezza entro i termini di una delicata grazia raffinata e decantata, ma toccando modulazioni culturali che si determinano intorno a un'accurata lettura dei testi di Penna, e di quelli della poesia spagnola fra Lorca e Cernuda, Aleixandre e l'Alberti non populista [...] (Borghello 1977: 136).

Questo interesse, così come dichiarò lo stesso Pasolini in una intervista rilasciata al giornalista spagnolo Luis Pancorbo nel 1975, pare affievolirsi nelle opere della maturità:

La poesia spagnola ha avuto una grande importanza nel periodo della mia formazione, voglio dire che un poeta come Antonio Machado, o Juan Ramón Jiménez, ha avuto probabilmente più influenza su di me che non Ungaretti o Montale. [...] Io rimasi quasi traumatizzato nel leggere questi poeti. García Lorca, invece, mi colpì molto meno, per esempio, ma Juan Ramón Jiménez e Antonio Machado hanno avuto una grande influenza su di me. In quel periodo scrivevo in

friulano. Poi ho amato i poeti catalani, per esempio Carles Cardò, che conobbi in quegli anni. [...] Dopo, naturalmente, ho fatto tante cose e ho accumulato esperienze tanto diverse che [la poesia spagnola] l'ho trascurata un po'. In questo momento, ne so poco. Conosco i nomi, sono molto amico di Rafael Alberti, ma nel suo insieme l'ho persa di vista, anche se in quel momento ebbe per me una grande importanza¹⁷ (Falchi 2004: 133).

Nuovi accenni che provano l'attenzione per la cultura iberica si trovano nelle lettere che l'intellettuale bolognese scrisse agli amici. Tra queste, quella inviata a Franco Farolfi nell'autunno del 1941, suo compagno di studi universitari nella città emiliana:

Mi riprende alla gola – e per la mia ignoranza mi sento desolato – la passione per la musica. E insieme ad essa molte passioni: quella dello spagnolo, quella del latino (!), quella dell'Arte (conseguenza di queste passioni sarà una spesa enorme in libri) e, soprattutto, la passione per le ragazze (Naldini 1986: 124-25).

Nello stesso anno accademico, Pasolini seguirà un corso di lingua e letteratura spagnola tenuto dal professor Amos Parducci sul *Don Chisciotte* di Miguel del Cervantes (Bazzocchi 1993: 9), sostenendo l'esame più in là nel tempo: il 23 giugno 1943¹⁸. Agli anni bolognesi appartiene anche l'acquisto di libri quali "i lirici spagnoli di Carlo Bo, quelli greci di Quasimodo e le poesie di Penna, [che] furono delle grandi scoperte" (Naldini 1984: 17). E chissà che non fu proprio il raduno europeo della gioventù fascista avvenuto a Weimar, nel 1942 – gioventù consapevole di vivere in una Europa non libera – a fortificare il ruolo dei lirici di Spagna nel suo percorso poetico. Pasolini, di fatto, ne scrisse un acuto resoconto, soffermandosi su quanto l'avvenimento gli avesse insegnato a guardare storicamente e

letterariamente lontano, quasi condotto per mano dai camerati spagnoli:

Così passeggiando con aria quasi tremante, come chi senta di respirare un'aria non più regionale, ma europea, e quasi sommerso e sconsortato in essa, lungo le favolose vie di Weimar insieme con i giovani camerati spagnoli, io potevo, conversando con essi, risalire a Calderón e a Cervantes o a Velázquez, attraverso García Lorca o Picasso; soffermarmi quindi, ciò che mi stava più a cuore, sull'ultima generazione di scrittori, i cui nomi a me erano nuovi, e, con tremore, li udivo scandire dalle voci di quei camerati: e quei nomi erano Dioniso Ridruejo, Gerardo Diego, Augustín de Foxá, Adriano del Valle (che dovrebbero corrispondere, in Spagna, ai nostri Betocchi, Gatto, Sinisgalli, Penna, etc.). E da ultimo ascoltavo non i nomi, non le opere, non i fatti, ma la presenza, densa e verdeggiante, dei giovanissimi, intorno a cui i camerati spagnoli non seppero dirmi altro se non che si nota in essi un 'intelligente' ritorno alla tradizione. Ma questo è bastato: è bastato a rivelarmi tutta una condizione, a ritrovare in quei giovanissimi spagnoli la mia immagine, e quella dei miei amici bolognesi o fiorentini¹⁹ (Ricci 1977: 69-70).

Anche gli articoli e i saggi giovanili vantano numerosi riferimenti alla poesia iberica. In alcuni casi, come in "Nota sulla poesia di Giannina Angioletti", pubblicato per la prima volta sul terzo numero di *Galleria* il 1 settembre 1952, Pasolini indaga i possibili modelli di riferimento che ne caratterizzano il canto:

Così, per questi versi, pieni, nella loro apparente innocuità, di sapori dionisiaci e qualche volta un po' diabolici, l'attributo *ingenuo* inclina semanticamente verso l'analogo *fauve* [...]. Un'aria da timido surrealismo, un'aria da *Calligrammes*, un'aria di *Pierrot lunaire* (l'Apollinaire e il Laforgue più ele-

mentari e fumisti), che si condensa su contenuti attualissimi: della psicologia di questo dopoguerra. E si aggiunga un Lorca (già molto vicino all'Alberti) svanito e leggermente perfido nella sua fantasiosa imprecisione linguistica [...] (Pasolini 1999: 412).

In altri, invece, come accade nella rubrica *Il caos* che Pasolini curò per il settimanale *Tempo* a partire dal 16 agosto 1968 sino al 24 gennaio 1974, tra le riflessioni dedicate alle novità culturali si legge:

Vorrei consigliare al lettore alcuni libri, per pura *abundantia cordis* rubando un po' il mestiere al mio amico Vigorelli. Questi libri sono: *Trattatello di retorica* di Leo Pestelli (Longanesi), delizioso libro 'conservatore' tutto giocato con molta grazia e senza speranza; [...] e infine *Il poeta nella strada* di Rafael Alberti (Mondadori), libro stupendissimo²⁰ (Pasolini 2017: 268).

Gli esempi sino ad ora segnalati mettono in luce il fatto che la vena critica pasoliniana si è quasi sempre e come di passaggio concentrata sui lasciti poetici degli autori spagnoli, sulle influenze che hanno esercitato nella lirica italiana, senza mai dedicare a uno di essi, singolarmente, un intero studio. Non è il caso, per fortuna, di Rafael Alberti rispetto al quale, nell'autografo che sarà oggetto di commento nel prossimo paragrafo il bolognese scrive anche: "Come si faccia ad avere la natura di poeta di Rafael Alberti mi è inconcepibile: lo guardo come un negro, che non ha mai visto un bianco, guarda un bianco".

Dall'analisi dei volumi presenti nella sua biblioteca si scopre, inoltre, che Pasolini possedeva cinque libri di Alberti, due dei quali dedicati dall'autore²¹:

- *Il mattatore. Poesie sceniche*, traduzione di Marcella Eusebi Ciceri, Roma, Eutro Editore, 1966. Inviato direttamente dal

poeta; contiene una busta con dentro un cartoncino d'invito per la presentazione del libro.

- *Il poeta nella strada*, Milano, Mondadori, 1969, ("Lo Specchio"), con dedica e un disegno inediti (FIG. 2).
- *Roma, pericolo per i viandanti*, Milano, Mondadori, 1972, ("Lo Specchio"), con dedica e un disegno inediti (FIG. 3).
- *Lo spauracchio, Il trifoglio fiorito, La losana andalusa*, Milano, Arnoldo Mondadori Editore, 1967, collana ("Gli Oscar", 24)
- *Degli Angeli*, a cura di Vittorio Bodini, Torino, Giulio Einaudi editore, 1966 ("Collezione di poesia", 29).

Un ulteriore tassello utile alla nostra ricognizione è rappresentato dall'opera teatrale *Calderón*, riadattamento di *La vida es sueño* di Calderón de la Barca, ambientato negli anni della Spa-

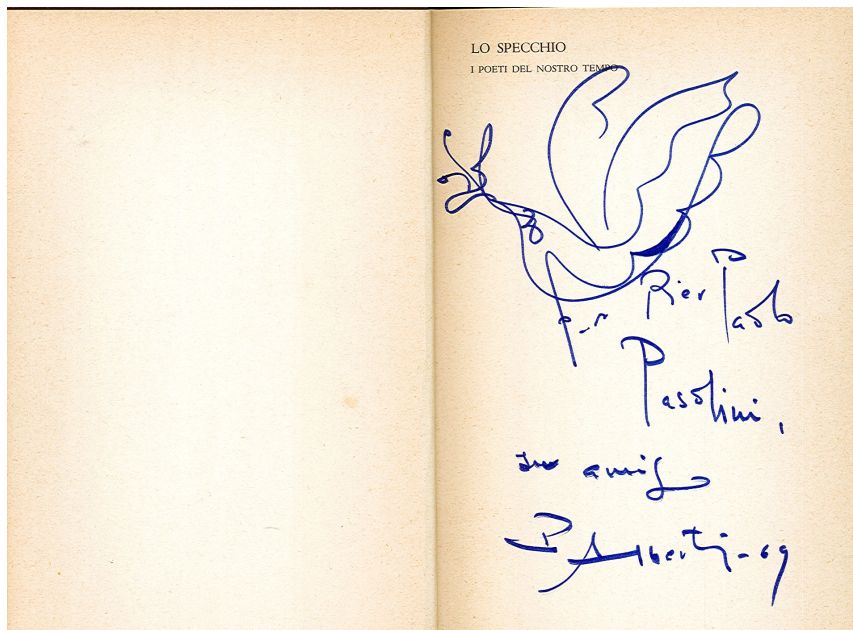


FIG. 2 – *Il poeta nella strada* (con dedica e disegno inediti).

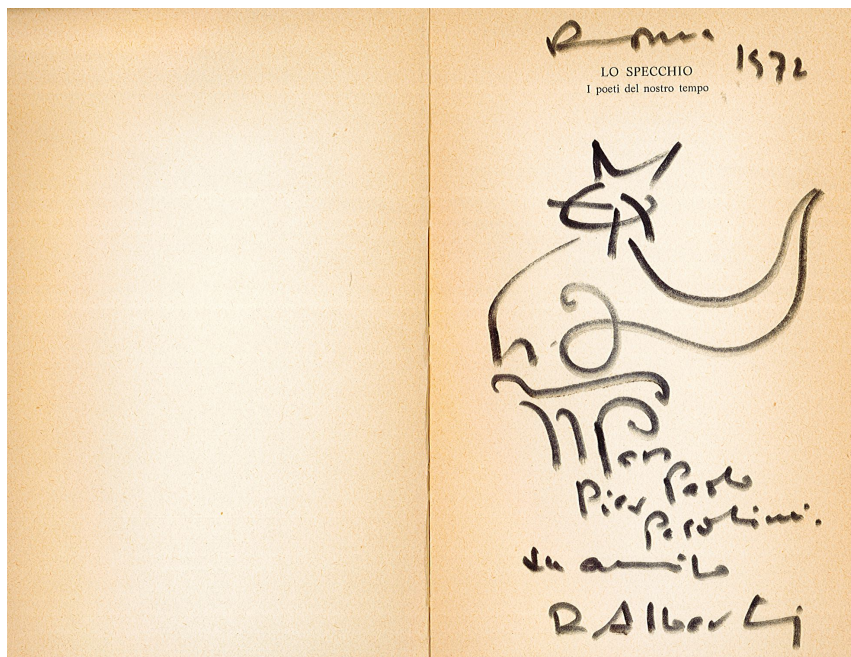


FIG. 3 – Roma, *pericolo per i viandanti* (con dedica e un disegno inediti).

gna franchista. L'opera fu scritta nel 1966 e pubblicata più tardi, nel 1973. Sin dagli anni della gioventù, in una nuova lettera a Franco Farolfi del giugno 1940, Pasolini esprimeva la volontà di riproporne la regia: "ho letto anche *La vita è un sogno* di Calderón della Barca che sebbene inquinata talvolta fino all'ossessione di gongorismo è di una sorprendente modernità, mi ha stranamente colpito e ho scritto anche delle note intorno a un'eventuale regia di quest'opera" (Naldini 1986: 5-6). Non si ripercorrerà qui la trama di *Calderón* né i molteplici echi spagnoli in essa contenuti, ma è utile almeno ricordare una significativa battuta pronunciata dal personaggio di Sigismondo che, nel rifacimento pasoliniano, è un ex contestatore del regime, un antifranchista:

Ho passato gli ultimi mesi dell'esilio
in compagnia di Goytisolo – che va a fare
l'ingiusto giudice ai Festival di Cinema –
e soprattutto con Rafael Alberti, al n. 82
di via Garibaldi, una via di Roma, dietro Ponte Sisto,
col vecchio acciottolato, e un vecchio odore di stalle,
con caserme rosse di carabinieri, e case basse,
a due tre piani, dell'Ottocento o del Settecento,
tra cui i muretti slabbrati ricordano
una Spagna rimasta a marcire in un sogno
di polvere e astrusa paglia secca... (Pasolini 1973: 28-29).

Colpisce il fatto che negli anni dell'esilio romano, dopo essersi trasferito da Via Monserrato 20 a Campo dei Fiori, Rafael Alberti abitò insieme alla moglie María Teresa e alla figlia Aitana proprio in Via Garibaldi a Trastevere, anche se il civico era 88, e non 82. Il cambio di numero è probabilmente dovuto a un fallo nella memoria dell'autore dato che, insieme a molti intellettuali di spicco della Roma tra gli anni Sessanta e Settanta, ne era certamente un frequentatore:

Rafael aveva una capacità di aggregazione unica. Dal momento dell'arrivo, la sua casa divenne il centro dell'intelligenza internazionale. Sotto casa, passavano schiamazzando i ragazzi di Trastevere; all'interno, si ritrovavano tra gli altri, Sartre, Miguel Ángel Asturias, Philip Roth, Saul Bellow, James Baldwin. E ancora, uno dei più grandi poeti brasiliani (e ambasciatore del Brasile a Roma), Murilo Mendes, Pablo Neruda, Pablo Picasso (Rafael era molto amante del gioco di parole e 'i due Pablo' rappresentavano per lui un incrocio linguistico e sentimentale). Lì avrei incontrato, inoltre, diversi scrittori italiani: Moravia e Pasolini per esempio, o l'orgoglioso, superbo Carlo Levi sul quale Rafael aveva inventato tutta una serie di battute: 'Sei troppo felice di essere Carlo Levi per poter pensare che avresti potuto essere un'altra persona', gli diceva spesso (Mauro 2014: 96-97).

Il legame con Alberti, attraverso l'opera *Calderón* che non possiamo analizzare a fondo in questa sede²², traspare anche da ulteriori stralci di battute di Sigismondo collocate nelle pagine immediatamente seguenti:

Sì, dovevo vivere a Madrid, e invece gliel'ho fatta
 e sono vissuto un po' qua e un po' là (da giramondo);
 dovevo vincere una lotta, e invece, op-là, l'ho perduta;
 [...] Mi stabilirò
 in un paese o in una città, in base a qualche
 aneddoto che mi paia essere significativo,
 e mi permetta così di continuare il lungo scherzo.
 Per esempio, il paese dove Machado ha scritto
 il suo più bel poema; o quello dove è nata la madre
 di Juan Ramón Jiménez; o, ancora, quello dove Picasso
 ha fatto per la prima volta l'amore con una ragazza.
 Come potrei smettere di scherzare a cinquant'anni?
 Continuerò a correre per un binario parallelo
 a quello per cui avrebbe dovuto scorrere la mia vita
 (Pasolini 1973: 30-31).

Tralasciando gli accenni agli esponenti della Generazione del '98 e all'artista Picasso, sembra di intravedere nel "binario parallelo" della penultima riga un chiaro indizio rispetto al quotidiano di Rafael Alberti: una vita segnata dall'esilio seguito alla lotta – persa – contro il regime franchista, che lo portò a girare per il mondo stabilendosi prima a Parigi, poi a Buenos Aires e infine, in Italia. In mezzo a questi tre assi che scandirono le tappe dell'espatrio, molti altri furono i viaggi tra l'America e l'Europa, la Russia e la Cina ma mai, almeno non prima del 1977 e dal lontano 1941, Alberti poté fare rientro nella terra d'origine. Sicché il suo vissuto percorse per davvero un binario parallelo a quello realmente e nostalgicamente cantato nella sua poesia, che lo avrebbe condotto nelle amate abitazioni occupate prima della fine della guerra: più di una a Madrid, o quella dell'infan-

zia a Puerto de Santa María. Questo tipo di paradisi perduti, che emergono anche dalla produzione del primo Pasolini, sono stati accostati da Juan Carlos Díaz Pérez alle terre idealizzate da Machado e Lorca:

Podemos poner fin a esta breve ojeada por el panorama literario pasoliniano señalando el paralelo geográfico que se descubre entre la poesía de este autor y la de algún poeta español. Nos referimos a la 'toponimia' que resale en muchos escritores como tema esencial de su obra creativa. La ligazón entre el poeta y su mundo inmediato, el lugar donde vive o que evoca, permite establecer una especie de 'geografía poética' del ámbito artístico-cultural. En Pasolini, la tierra de sus orígenes, de su inocencia, el 'paese dell'anima', es el Friuli, más preciso aún, la localidad de Casarsa. [...] Casarsa, y todo el Friuli en general, serán vistos por Pasolini como un paraíso perdido, como el lugar de la armonía interior. [...] Su importancia como geografía del alma del poeta Pasolini es equiparable a la Soria de la madurez y pureza de Antonio Machado, a su 'mi juventud, veinte años en tierra de Castilla' [...] – tan vivido en la distancia por Pasolini desde de joven –; o a la Sevilla infantil [...]; o a la Granada (Andalucía entera en general) de Federico García Lorca (Díaz Pérez 1993: 83-84).

Due paralleli geografici, quelli con Soria e Siviglia-Granada a cui sommiamo il parallelo con "la arboleda perdida"²³ di Rafael Alberti:

En la ciudad gaditana de El Puerto de Santa María, a la derecha de un camino, bordeado de chumberas, que caminaba hasta salir al mar, llevando auestas el nombre de un viejo matador de toros – Mazzantini –, había un melancólico lugar de retamas blancas y amarillas llamado *La arboleda perdida*. Todo era allí como un recuerdo: los pájaros rondando alrededor de árboles ya idos, furiosos por cantar sobre ra-

mas pretéritas; el viento, trajinando de una retama a otra, pidiendo largamente copas verdes y altas que agitar para sentirse sonoro; las bocas, las manos y las frentes, buscando dónde sombrearse de frescura, de amoroso descanso. Todo sonaba allí a pasado, a viejo bosque sucedido. Hasta la luz caía como una memoria de la luz, y nuestros juegos infantiles, durante las rabonas escolares, también sonaban a perdidos en aquella arboleda (Alberti 2009: 9)²⁴.

Sarà questo malinconico spazio di ginestre bianche e gialle chiamato “l'albereto perduto”, situato nella città natale dell'autore, Puerto de Santa María, il luogo dell'anima per Rafael Alberti, l'immagine dell'infanzia che pur scolorendosi negli anni lo accompagnerà senza estinguersi, sopravvivendo alla dolorosa fase dell'esilio.

È bene precisare, comunque, che la ricezione della poesia spagnola in quella pasoliniana non si manifesta mediante una indiscutibile intertestualità, ma si rivela per mezzo di corrispondenze che ne ricostruiscono quella che Sergio Vatteroni – soprattutto a proposito delle *Hosas de lenguas romanas* – ha definito “un'aura ispanica”:

Non c'è neppure quel complesso gioco di ripresa e citazione di materiali poetici che presuppone nell'autore un dialogo con la fonte, e nel lettore il riconoscimento di questa, col conseguente apprezzamento degli scarti e variazioni rispetto al modello, che è la principale caratteristica dell'arte allusiva. Si tratta piuttosto di un utilizzo molto più libero delle fonti, in cui l'allusione non è al singolo testo ma è volta piuttosto a ricreare una atmosfera poetica, quel sapore romanzo di cui il poeta parla più volte nei suoi interventi giovanili (Vatteroni 2001: 280-81).

Le *Hosas de lenguas romanas*, un piccolo gruppo di poesie scritte nel 1945 ma pubblicate postume, nel 1976, sono un evi-

dente esempio non solo dell'influenza della lirica spagnola nella produzione poetica di Pasolini, ma ne dimostrano anche la volontà di sperimentazione linguistica. Questa piccola raccolta rimase per molti anni nascosta fra gli inediti del bolognese, fino a quando venne riscattata da Aldo Ruffinatto nel volume *Pasolini in Friuli (1943-1949)*. Nelle pagine introduttive "L'ala giovane dell'allodola capelluta. Introduzione a un inedito quasi spagnolo di Pier Paolo Pasolini" (Ruffinatto 1976: 93-114), lo studioso spiega come la raccolta era conservata in casa Naldini, a Casarsa, in "un modesto quadernetto (ben noto, nel suo aspetto, a quanti negli anni quaranta godettero dell'assistenza del Patronato scolastico) contenente dodici componimenti poetici in lingua spagnola connotati dall'inconfondibile segno grafico pasoliniano" (Ruffinatto 1976: 93). Lo studioso ha poi precisato che la scrittura è senza dubbio quella di Pasolini dato che "l'autore dei dodici componimenti si cela sotto lo pseudonimo, apparentemente così 'castizo', di *El Juanero* (il 'ladro di elemosine' nella sua accezione più comune) e non lascia tracce della sua identità all'infuori di quelle derivanti dal raffronto calligrafico" (Ruffinatto 1976: 93). Si tratta, nel caso specifico, di componimenti valutabili alla stregua di "esperimenti iperletterari, manieristici" (Mengaldo 2011: 780), che nulla restituiscono della prima, ingegnosa vena poetica di Pasolini. Guido Santato ne ha parlato come di

un classico prodotto di laboratorio, di uno 'studio per poesia', indicativo soprattutto dell'incessante sperimentalismo linguistico di Pasolini in questi anni. [...] Il metodo è sostanzialmente quello del monitoraggio di materiali linguistici, di tessere verbali ampiamente riprese dai prediletti poeti spagnoli: un plurilinguismo volto alla composizione di una lingua inesistente, una *sprachmischuung* neolatina, quasi un *collage* composto sopra l'atlante linguistico (Santato 1980: 54-55).

L'intento del poeta era, in effetti, quello di creare una lingua nuova, propria, mai pronunciata o scritta prima, mescolando parlate diverse ma tutte appartenenti alla stessa famiglia dell'area romanza²⁵. Le *Hosas* rappresentano, in tal senso, una testimonianza indicativa dell'importanza che la cultura spagnola ebbe per Pasolini negli stessi anni in cui componeva in friulano. Tra gli italianismi e i provenzalismi, di fatto, il castigliano è quello che viene eletto a base di un simile sistema linguistico. Di qui la definizione "quasi spagnolo" di Ruffinatto, adoperata non in senso dispregiativo ma nell'intento di

evidenziare la ricerca di una nuova lingua o, per meglio dire, di una nuova formula espressiva che su una base esplicitamente spagnola innesta numerosi italianismi, francesismi, friulanismi generatori di un ibridismo linguistico davvero singolare ma pur sempre profondamente 'romanzo' (Ruffinatto 1976: 96).

Va aggiunto, altresì, che l'idea di una predominanza della base spagnola nel linguaggio compositivo delle *Hosas* ha destato pareri discordanti tra gli studiosi²⁶ e tuttavia, ciò che ci preme rimarcare è che Pasolini conosceva e maneggiava il castigliano con padronanza al punto da cimentarsi in questa stessa lingua per dare voce alla sua arte versificatoria. Questa raccolta, quindi, pur non rientrando tra i migliori prodotti lirici dell'autore, è certamente una prova, insieme alle altre qui illustrate, della sua apertura alle suggestioni provenienti dalla cultura letteraria di area ispanica. Suggestioni che, come più volte si è detto sin ora, fanno la loro comparsa negli anni della produzione giovanile dell'autore, lasciando un numero elevato di tracce. È il caso dei versi estratti dalla silloge d'esordio di Alberti, *Marinero en tierra*²⁷ (1924), e inseriti nel primo capitolo della *Parte "romana" della redazione B* in appendice ad *Amado mio*²⁸ (Pasolini 1998: 303): un racconto lungo o romanzo breve (così definito negli indici e nei

frontespizi dall'autore) a cui Pasolini lavora in Friuli, tra il '47 e il '48 e poi a Roma, nel '50. I versi citati appartengono al componimento che apre la seconda sezione di *Marinero en tierra*:

Por qué me trajiste, padre,
a la ciudad?

Por qué me desenterraste
del mar?

[...] Padre, por qué me trajiste
acá?²⁹

(Alberti 2003: 143, vv. 3-6/10-11)

Alla poesia immediatamente successiva appartiene la citazione posta in epigrafe a *Operetta marina* (Pasolini 2010: 405), testo che nel 1951, insieme a *Romanzo del mare* nacque dal progetto incompiuto di fondere autobiografia e storia degli abissi. Si tratta, in altre parole, "di un romanzo che avrebbe voluto essere insieme storia di sé e storia del mare, o esplorazione, nel segno del mare, della propria infanzia e della nascita del mondo" (Pasolini 2010: 1676). L'epigrafe ben si sposa con questo proposito:

Gimiendo por ver el mar,
un marinerito en tierra
iza al aire este lamento:

¡Ay mi blusa marinera!
Siempre me la inflaba el viento
al divisar la escollera!³⁰

(Alberti 2003: 144 vv. 1-6)

Marinero en tierra di Alberti è il frutto, non a caso, della nostalgia provata per il mare di Cadice, dei suoi ricordi di fanciullo sbocciato tra le lagune, le navi, le saline di questa città: elementi di cui si vede defraudato nel momento in cui è costretto, insie-

me alla famiglia e a causa dei problemi economici di questa, a trasferirsi a Madrid negli anni dell'adolescenza e a sentirsi, quindi, uno spirito libero bloccato sulla terra ferma. Il *Marinero en tierra* segna, in questi termini, una tappa della formazione di Alberti, un passaggio cruciale così come in *Amado mio* pure si dipana la crescita interiore, personale, del personaggio di Desiderio. A tal proposito sorprende che non risulti, dalla biblioteca dell'autore bolognese, la presenza di questa particolare raccolta poetica; si presume, pertanto, che i versi di *Marinero en tierra* siano giunti a Pasolini grazie alle traduzioni della poesia spagnola del Novecento che nelle antologie pubblicate in Italia, tra gli anni Quaranta e Sessanta, trovarono una sistemazione ideale. Fra queste, quasi sicuramente fu *Lirici spagnoli* di Carlo Bo – pubblicata nel 1941 per le Edizioni di “Corrente” e di cui, come si è visto, Pasolini scrive all'amico Farolfi – ad innescare in lui una concreta attenzione per i versi dell'autore gaditano. Non va tralasciata, inoltre, la possibilità che della biblioteca di Pasolini non sia conservato tutto il posseduto poiché i cambi di abitazione, lo scorrere del tempo e le perdite che molto spesso gli anni comportano, hanno senza dubbio impedito la salvaguardia dell'intero patrimonio librario.

A questo punto, con il profilo storico-culturale qui tracciato non ci resta che soffermarci sull'acutezza critica e interpretativa del Pasolini lettore e “inquisitore” (Martellini 2006: 198) dell'opera altrui. A costituire un esempio di questa attività, del ricco “cahier di un intellettuale letteralmente incontenibile” (Mauri 2006: 8) e che gli è valso l'appellativo di “saggista-predicatore” (La Porta 2012: 105), è la folgorante analisi sulla poesia di Rafael Alberti, sino ad oggi mai pubblicata, né raccolta in nessuno dei volumi che del bolognese mettono insieme gli interventi di critica letteraria.

3. Un ritratto simpatetico di Degli Angeli

L'essenza del Pasolini critico trova, secondo Cesare Segre, una sua dimensione nella "[...] posizione simpatetica, quasi complice, di un recensore che non si accontenta di descrivere e definire un libro, ma cerca di risalire alle sue spinte interne, sentendosi più o meno pienamente fraterno all'autore. [...] Il recensore insomma s'introduce nell'attività del recensito" (Pasolini 1988: 18-19). A sua volta, Walter Siti sottolinea che lo sguardo del Pasolini critico "non è tanto per la storia che gli interessa, quanto la tipologia". L'attenzione, dunque, è catalizzata dal "sogno d'una forma organica che cresce e si dirama fino a dispiegarsi in tutte le possibili variazioni" (Pasolini 1998: 43). L'autore bolognese non legge la poesia in quanto poeta ma – è egli stesso a scriverlo nell'autografo dedicato a *Degli Angeli* – lo fa come "un filologo, come un linguista"³¹. La sua analisi è quella di uno specialista all'opera che sente il suo mestiere "ingenuamente" e al tempo stesso "come un dovere": alla spontaneità della vocazione si accompagna la ricerca obbligata, percepita quale vincolo a cui tener fede eppure – aggiunge il bolognese – dinanzi alla incalcolabile diversità della poesia albertiana, questo dovere si riduce a un compito inapplicabile, come a volersi difendere dal cadere in errore. Era, la statura lirica di Alberti, effettivamente grande: non solo per la varietà delle modalità stilistiche da lui adottate o dei temi trattati che ne scandirono il prolifico poetare, ma anche per ciò che il più longevo membro di una stagione mitica – la Generazione del '27 – rappresentava. Alberti era l'equivalente di un "classico vivo"³², il maestro di fronte al quale ogni giudizio è superfluo e sottrazione all'opportunità della "più bella cosa del mondo" che è "apprendere"; farlo come "un ragazzo che entra a imparare il lavoro a una bottega"; farlo con quesiti animati da una tensione, quella di "aggredire una materia che richiede immersione completa, corpo a corpo vorace" (Fenoglio 2015: 145).

A testimonianza di questo slancio – che oltre a indagare le ragioni di un siffatto comporre ne offre, di riflesso, le coordinate di lettura – figurano nelle pagine dell'autografo ben ventotto interrogativi, tutti volti a sondare l'afflato lirico di Alberti: “Dunque tu fai poesia così? E sei poeta? Ma come è possibile, se a me pare che ci sia un unico modo di essere poeta, il mio?”. La lirica dell'autore spagnolo è insieme sorpresa e rivelazione, una epifania che apre le porte a una inedita forma creatrice – esistente, sì – eppure ignorata, fino a quel momento, dal Pasolini poeta: “lo guardo come un negro, che non ha mai visto un bianco, guarda un bianco”. Inafferrabile, oltretutto, per l'ermeticità del verso, è l'aneddotica alla base della silloge, l'impulso che fa dell'io poetante un soggetto scisso, “uno che parla di un sé stesso così strano, come senza confidenza con sé”.

Gli angeli³³ di Alberti sono creature astratte, figlie di stati d'animo enigmatici, in conflitto tra loro, come tormentati sono i territori privati da cui spiccano il volo. Non hanno un volto, né un nome, solo una scarna aggettivazione: l'angelo bugiardo, l'angelo avaro, l'angelo disilluso, quello del mistero, delle cantine o quello dell'ira. Nessuno di questi, tuttavia, si confessa o mostra il suo vero aspetto:

¿De dónde vienes, dinos,
sombra sin palabras,
que no te recordamos?
¿Quién te manda?
Si relámpago fuiste en algún sueño,
relámpagos se olvidan, apagados
(Alberti 2003: 536, vv. 9-14)³⁴.

La condizione misteriosa di queste figure è evidente: ridotte all'essenziale, a presenze prive di passato o futuro, fanno dell'angelismo l'espressione di una crisi silenziosa, di cui si fatica a riconoscere i lineamenti: “Come puoi Rafael Alberti dare

un ritratto così vero, così umano e così articolato di te, se mai una volta discendi a patti con le norme degli autoritratti [...]?”. Nelle pagine di *Degli Angeli* la voce poetica è intrinseca, è una entità che con poche parole dice molto, nonostante la difficoltà a mostrare il suo essere più intimo, del quale sopravvivono vaghi ricordi. Di questi non rimane altro che un racconto estraniante, di chi guarda a sé stesso come una “immagine nel mondo”. È questo stesso sguardo dalla natura oscura, lambito dalla lezione del surrealismo³⁵, a provocare in Pasolini uno sconcerto e nuovi interrogativi sul perché di un simile versificare, reticente, che non si concede alla descrizione fedele del reale “che pure, tu sai” – rivolgendosi ad Alberti – “è soltanto l’abitudine di un figlio di vecchi cattolici”. Sembra, da questo specifico passo, che Pasolini sapesse molto dell’amico andaluso. Sin dall’infanzia, come si evince dal racconto dato nel suo libro di memorie³⁶, Alberti era stato educato dalla famiglia a celare le proprie emozioni, e al culto della castità dai sacerdoti del Collegio gesuita San Luigi Gonzaga. Nell’ambito del fanatismo religioso di questi ambienti, la spontaneità della fanciullezza era bandita dal vivere quotidiano e, con essa, la scoperta della sessualità. Una analisi della fase di passaggio che accompagna il gaditano dall’infanzia all’adolescenza, può forse fornire risposte alle domande del Pasolini critico che, instancabile, fraterno quasi, afferma di condividere esperienze comuni: “se sei stato nelle ‘città di mare che non conoscono crepuscoli’, dove anch’io sono stato, [...] come fai parlandone a non essere neanche un poco [...] descrittivo?”. Si riprendono, testualmente, le stesse “ciudades marítimas sin crepúsculos”³⁷ del componimento “Muerte y juicio” (Alberti 2003: 559, v. 38), che vede un fanciullo aggirarsi nella notte, in balia del vento e del fuoco, vittima indifesa delle circostanze. Tuttavia, l’agnizione pasoliniana non tarda a produrre uno scarto: il suo specchiarsi in una medesima condizione di miseria esistenziale si palesa attraverso una modalità compositiva distinta rispetto a

quella di Alberti, determinando una carenza esegetica che non gli consente di scovarne le correnti ispiratrici nascoste, le chiavi della sua “officina”. Alla ricerca del messaggio psichico-onirico che è alla base della silloge e della tecnica attraverso cui si realizza – prodotti, entrambi, di un latente autobiografismo –, Pasolini continua a spendersi in interrogativi per carpire gli espedienti del maestro e poter, da apprendista, servirsene, modellare con la propria voce quegli stessi “inni” che “anche nella dolcezza straziante” conservano il “ritegno” di chi cammina a testa alta, certo del proprio credo poetico e politico³⁸. I dilemmi che traspaiono dalle domande dello scrittore bolognese trovano, in *Degli Angeli*, “interezza e naturalezza” che non conoscono “incertezza e pentimento”, un entusiasmo che nel lettore si rinnova a ogni immagine tanto da chiedersi, ancora, “Dove sono le ombre?”, quali gli artifici adoperati nella scienza occulta del verso. Chi sono per davvero gli angeli e l’emblema di quale retroscena emotivo. Cieche reincarnazioni, secondo Alberti (2010: 270). Secondo Pasolini, i portavoce di una euforia insostenibile, che non si può saggiare tutta in una volta.

4. Nota filologica

Trascriviamo, di seguito, il dattiloscritto di Pier Paolo Pasolini dedicato a *Degli Angeli* di Rafael Alberti, vergato a mano dall’autore. La trascrizione degli originali ha tenuto conto delle correzioni apportate dallo stesso Pasolini. Si è rispettato l’uso della punteggiatura dell’autore intervenendo solo in casi eccezionali, allorché risulta ostacolata la comprensione del testo. Si è aggiornato, inoltre, il sistema di accentazione. Alla fine della trascrizione figura l’apparato critico.

L’intero documento è conservato in una cartella del Fondo Pasolini presso l’Archivio Contemporaneo “A. Bonsanti” del Gabinetto Scientifico letterario G. P. Vieusseux di Firenze. La cartella reca l’intestazione “Articoli interventi interviste 1967-

1971" e, in essa, l'autografo è collocato prima di "In nome della cultura mi ritiro dal Premio Strega": articolo pubblicato su *Il Giorno* il 24 giugno del 1968. L'autografo, è, a sua volta, situato in un involto che reca il titolo – apposto dall'erede dell'autore, Graziella Chiarcossi – *Su Rafael Alberti* e la segnatura "ITACG-VPPP.II.1.141.97". La datazione della sua stesura – essendo la lettura dello stesso da parte del Pasolini avvenuta durante la presentazione di *Degli Angeli* il 30 maggio del 1966 nei sotterranei della Libreria Einaudi in via Veneto 56, a Roma – è certamente di poco precedente a questa data.

Il materiale a nostra disposizione consiste in cinque fogli sciolti dattiloscritti di cm 28x22 con correzioni e varianti autografe a penna blu costantemente segnalate nell'apparato proposto. In un solo caso – sul retro dell'ultimo foglio in ordine di collocazione interna alla cartella, un retro bianco (così come si nota in trasparenza dalla riproduzione fotografica, FIG. 4) e da noi siglato Fp (vale a dire "foglio degli appunti") – non appaiono righe dattiloscritte, ma due diverse informazioni annotate da Pasolini: una in cima al foglio, a sinistra, e l'altra in fondo, a destra della pagina. La prima annotazione consiste in due recapiti telefonici e un nome di difficile decifrazione: 689026 e 680801; la parola posta innanzi il secondo numero sembra assomigliare a "casa". Ambo i recapiti cominciano con le stesse cifre (68): possibile che si tratti di due apparecchi telefonici situati nello stesso edificio e collegati allo stesso utente? Il cognome, si ipotizza, di quest'ultimo, che pare essere "Magrini", è preceduto da tre parole di cui la prima è in parte illeggibile; le altre due, invece, sembrano rimandare a un "Ed Eliocorno". Da nessuna delle nostre ricerche, tuttavia, è emersa l'esistenza, neanche passata, di una presumibile "Eliocorno Edizioni". L'inchiostro della penna con cui è scritta l'intera annotazione è di colore blu, uguale a quello delle correzioni manoscritte presente sulle altre carte, il che fa pensare che sia stata redatta subito dopo che Pasolini ha

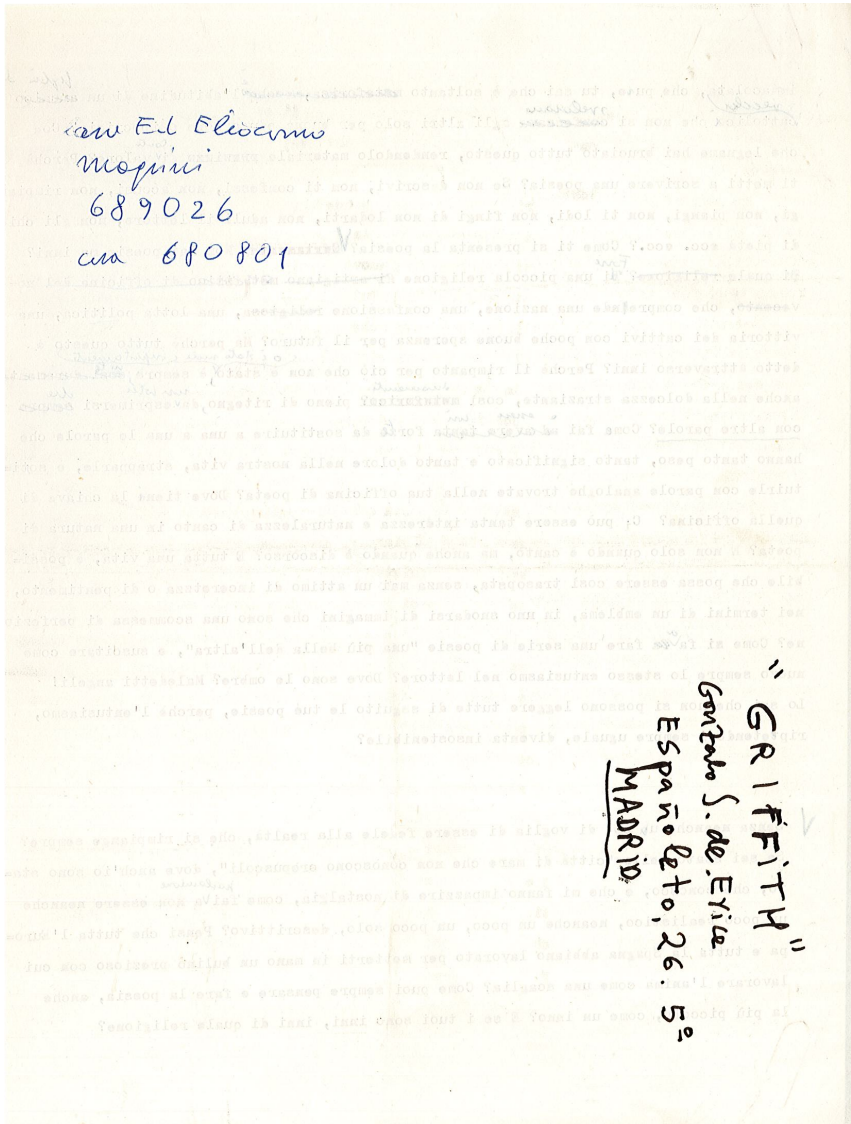


FIG. 4 – Fp – foglio degli appunti, retro di Ci.

apportato le proprie correzioni o, comunque, in una fase precedente rispetto alla stesura dell'annotazione situata in fondo alla pagina. Quest'ultima, segnata mediante un pennarello di colore nero, consiste nel nome di una rivista mensile spagnola dedicata al cinema, riportata tra doppi apici, "Griffith", e in un indirizzo madrileno, situato nel quartiere di Chamberí:

Gonzalo S. de Erice
Españoleto, 26. 5
Madrid

Consultando i sei numeri della rivista pubblicati tra il 1965 e il 1966, conservati presso la Biblioteca Nazionale di Spagna, si scopre che Gonzalo Sebastián de Erice oltre ad essere regista e pittore, ha fatto parte del consiglio di redazione della rivista "Griffith" la cui sede, a suo tempo, era situata al quinto piano del civico 26 in via Españoleto, a Madrid. Simili dati sotto forma di appunti sembrano, a un primo sguardo, non avere una stretta rilevanza per la nostra ricostruzione filologica e tuttavia, il fatto che Fp figure nello stesso plico delle tre stesure di cui disponiamo fa sì che non si possa escludere con certezza una connessione fra le parti. È probabile, altresì – avendo Pasolini costruito un ricco mosaico di relazioni umane nell'arco della sua vita e, nel caso specifico, cominciato la sua attività di regista non molti anni prima (nel 1961) –, che l'interesse per la rivista "Griffith" nascesse da ragioni legate all'ambito cinematografico. Stando a quanto riferisce, inoltre, la cugina del poeta Graziella Chiarcossi, non era inusuale per lo scrittore incontrare, a una presentazione, delle persone, e segnare sul primo foglio a portata di mano gli indirizzi che gli venivano, di volta in volta, forniti. È possibile, quindi, prima dell'inizio o al termine della presentazione di *Degli Angeli* avvenuta a Roma, che qualcuno abbia dato il recapito a Pasolini.

I restanti fogli, due dattiloscritti (sigla Da e Db) e tre in copia carbone – di cui una è il fronte di Fp – testimoniano una triplice fase elaborativa di cui la prima, quella relativa a Da e Db, è riconoscibile grazie al suo colore scuro, più marcato delle lettere. In altre parole: Pasolini inserisce un foglio bianco nella macchina da scrivere e comincia a dattilografare e, una volta terminato, vi immette il secondo sino a completare una prima stesura. Nello specifico, Da e Db non presentano correzioni manoscritte, ma divergenze con le redazioni seguenti in termini di varianti immediate, aggiunte e cassature. Si tratta, quindi, di differenti versioni dello stesso testo, il che permette un confronto sistematico e puntuale non essendo, le tre entità, remote fra loro.

La seconda fase – intermedia dell'elaborazione – è costituita da uno solo dei tre fogli in copia carbone, il fronte di Fp, dall'inchiostro meno marcato che chiameremo Ci (copia carbone intermedia) il quale, come mostra la riproduzione fotografica (FIG. 5), presenta un primo paragrafo di ventidue righe dall'aspetto identico a quello di Db, quasi ne fosse una fotocopia. Le cassature a macchina, di fatto, sono uguali in entrambi i fogli. Oltretutto, è impossibile ipotizzare che Pasolini scriva due volte la stessa pagina e commetta i medesimi errori per poi correggerli esattamente allo stesso modo. Tuttavia, a un attento esame, si scopre che Ci non può essere la vera, esatta copia carbone di Db, poiché a due interlinee di distanza figura un nuovo paragrafo, più corto, di sette righe. La volontà dell'autore, attestata da questo simbolo speciale "v" posto a penna prima dell'inizio del nuovo paragrafo, è di interpolarlo alla sesta riga del paragrafo precedente, tra la domanda "Come ti si presenta la poesia?" (dove pure figura il simbolo corrispondente "v") e l'inizio del periodo "Forse di una piccola religione...". Tutto lascia pensare, dunque, all'esistenza di un ulteriore foglio da cui questa copia carbone è ricalcata e che, soprattutto, con l'interpolazione appena descritta e le correzioni manoscritte ap-

immacolata, che pure, tu sai che è soltanto ~~che~~ l'abitudine di un ^{Vipini di} ~~scrittore~~
^{vecchi} cattolico che non si ^{religiosi} ~~conosce~~ gli altri solo per buona educazione o ipocrisia? Con
 che legname hai bruciato tutto questo, rendendolo materiale ~~prezioso~~ ^{di} valore? Perché
 ti metti a scrivere una poesia? Se non ~~descrivi~~, non ti confessi, non accusi, non rimpiangi,
 non piangi, non ti lodi, non fingi di non lodarti, non aduli il lettore, non gli chiedi
 di pietà ecc. ecc.? Come ti si presenta la poesia? ^V ~~Esclamando~~ Non fai poesia ma inni?
 Di quale religione? ^{Fine} di una piccola religione di ~~utilitaria~~ ^{utilitaria} ~~officina del no-~~
~~vamento~~, che comprende una nazione, una confessione ~~redenta~~, una lotta politica, una
 vittoria dei cattivi con poche buone speranze per il futuro? Ma perché tutto questo è
 detto attraverso inni? Perché il rimpianto per ciò che non ^{o è stato grande e irrimediabile} è stato, è sempre ⁱⁿ ~~sempre~~,
 anche nella dolcezza straziante, ^{momenti} così ~~minuziosamente~~ pieno di ritegno, ^{non lotta} ~~av~~ esprimersi ^{che}
 con altre parole? Come fai ^{a essere un} ~~ad essere~~ forte da sostituire a una a una le parole che
 hanno tanto peso, tanto significato e tanto dolore nella nostra vita, strapparle, e sottra-
 turle con parole analoghe trovate nella tua officina di posta? Dove tieni la chiave di
 quella officina? Ci può essere tanta interezza e naturalezza di canto in una natura di
 posta? E non solo quando è canto, ma anche quando è discorso? E tutta una vita, è possi-
 bile che possa essere così trasposta, senza mai un attimo di incertezza o di pentimento,
 nei termini di un emblema, in uno smolarsi di immagini che sono una scommessa di perfezio-
 ne? Come si fa ^{va} fare una serie di poesie "una più bella dell'altra", e suscitare come
 nuovo sempre lo stesso entusiasmo nel lettore? Dove sono le ombre? Maledetti angeli!
 Lo sai che non si possono leggere tutte di seguito le tue poesie, perché l'entusiasmo,
 ripetendosi sempre uguale, diventa insostenibile?

✓ Senza neanche un po' di voglia di essere fedele alla realtà, che si rimpiange sempre?
 Se sei stato nelle "città di mare che non conoscono crepuscoli", dove anch'io sono sta-
 to, che conosco, e che mi fanno impazzire di nostalgia, come ^{pubblicare} ~~talvolta~~ non essere neanche
 un poco realistico, neanche un poco, un poco solo, descrittivo? Pensi che tutta l'Europa
 e tutta la Spagna abbiano lavorato per metterti in mano un bulino prezioso con cui
 lavorare l'anima come una scaglia? Come puoi sempre pensare e fare la poesia, anche
 la più piccola, come un inno? E se i tuoi sono inni, inni di quale religione?

FIG. 5 – Ci – copia carbone intermedia, fronte di Fp.

portate da Pasolini getta le basi per la terza e ultima redazione del testo: i due fogli che chiameremo Ce e Cf (copie carbone finali, definitive). Anche in questo caso, trattandosi di duplicati, ci si trova innanzi una nuova lacuna inerente la vicenda compositiva del testo. Questa supposizione pare suffragata dal colore molto chiaro della battitura a macchina che ne conferma lo statuto forse non di prima ma addirittura di seconda o terza copia carbone il che, di conseguenza, suggerisce la mancanza degli originali da cui Ce e Cf sono tratte. Oltretutto, Ce presenta nello spazio dell'angolo in basso, a destra, il segno autografo %, di cui l'autore si sarebbe potuto servire in quanto mezzo di corrispondenza con un'altra pagina. A dispetto delle lacune sin qui esposte, che non ci consentono di ricostruire per intero il processo evolutivo del testo, si ha comunque la certezza che Ce e Cf rispecchiano quella che era la volontà ultima dell'autore, poiché riscritte accogliendo le lezioni precedentemente corrette, le varianti aggiunte, o rifiutando ciò che l'autore aveva ritenuto necessario cassare.

Tutti i nostri fogli, eccezion fatta per Fp, mostrano segni di pinzatura (che potrebbero non essere originali) nell'angolo in alto a sinistra; Ci ne mostra una anche nell'angolo in basso a sinistra mentre Fp ne presenta due (di cui uno molto meno visibile) in alto a destra e una ulteriore in basso a destra. Tracce di questo tipo e così difformi tra loro potrebbero essere motivate da una collocazione primigenia distinta, legata ad altri fogli sciolti serviti come bozze, prime stesure di cui, tuttavia, niente si conserva. Quelli rimanenti sono generalmente in buono stato e di questi Ce, collocato sugli altri all'interno della cartella, è stato numerato a matita dagli archivisti, in alto a destra, con un 97.

Le sigle usate nell'apparato da noi allestito, considerando esaurita l'indagine intorno a Fp, saranno Da, Db, Ci, Ce, Cf. Il numero indica la riga della pagina dattilografata (FIGG. 6, 7, 5, 8, 9). La porzione di testo cui si fa riferimento è, in un ordine di

Quando leggo un poeta provo come una grand vergogna di essere poeta, e lo leggo perciò come un critico, come un filologo, come un linguista; lo sento ingenuamente come un dovere.

Ma con Rafael Alberti non riesco ad applicare questo dovere, abbastanza umile, ma anche difensivo. Credo che non ci sia razza di poeta più diversa da me di quella di Rafael Alberti; di fronte a tanta diversità, riesco di nuovo a trovare il diritto di ~~mi~~ le garlo forse, come poeta, ma come un poeta apprendista. Tutto quello che so della poesia, non vale infatti per conoscere Alberti. Tutto quello che so l'esaurisco per fare poesia io stesso, e per farne esperienza nel leggere, da critico, gli altri poeti. Ma la più bella cosa al mondo è imparare, naturalmente. Chi di noi non desidererebbe essere sempre apprendista, ragazzo di bottega? Ecco, così mi sento leggendo Alberti. Come un ragazzo che entra a imparare il luvro a una bottega, e vede il maestro intento all'opera: un'alta montagna di cristallo.

Come si faccia ad avere la natura di poeta di Rafael Alberti mi è inconcepibile: lo guardo come un negro che non ha mai visto un bianco, guarda un bianco. Con un misto di terrore e di ammirazione, di tenerezza e di inquietudine. Dunque tu fai poesia così? E sei poeta? Ma com'è possibile, se a me pare che ci sia un unico modo di essere poeta, il mio? Com'è possibile che ci siano due poesie? Com'è possibile che dove c'è qualcuno che canta parla di sé, con quella confidenza, con quella astuzia....., ci sia invece uno che parla di un se stesso così strano, come senza confidenza con sé, con tanta abilità e niente astuzia, con sortilegi senza costo, puri, con captatio benevolentiae che non implicano complessi di inferiorità, con tecniche metafisiche che non implicano nessuna reale ambiguità? Com'è possibile poi, ripetere lo stesso motivo con la naturalezza di un artigiano o di un animale? Fare settemila poesie e settemila oggetti tutti puri, con dentro tutto e niente di sé, parlando sempre di sé e mai confessarsi? Come puoi Rafael Alberti dare un ritratto così vero, così umano e così articolato di te, se mai una volta discendi a patti con le norme degli autoritratti, se hai tanto selavaggio, donchisciottesco pudore? Parli forse di te come un bambino, che non sa che la sua millanteria è contraria al pudore? Un bambino che non parla di sé, perché si è estraneo come un dio, ma delle proprie imprese e della propria immagine nel mondo? Ma perchè parli delle tue imprese, se non ti interessano? Perchè parli di quello che ti è capitato o ti capita, se poi riferisci tutto a una cima

FIG. 6 – Da – dattiloscritto prima pagina.

immacolata, che pu e, tu sai che è soltanto metaforica, e che l'abitudine di un arcaico cattolico che non si confessava agli altri solo per buona educazione o ipocrisia? Con che legame hai bruciato tutto questo, rendendolo materiale ~~privato~~ di valore? Perché ti metti a scrivere una poesia? Se non descrivi, non ti confessi, non accusi, non rimpian- gi, non piangi, non ti lodi, non fingi di non lodarti, non aduli il lettore, non gli chie- di pietà ecc. ecc.? Come ti si presenta la poesia? ~~Sarà~~ Non fai poesie ma inni? Di quale religione? Di una piccola religione di artigiano metafisico di officine del no- vecento, che comprende una nazione, una confessione religiosa, una lotta politica, una vittoria dei cattivi con poche buone speranze per il futuro? Ma perché tutto questo è detto attraverso inni? Perché il rimpanto per ciò che non è stato è sempre così duramente, anche nella dolcezza straziante, così ~~nutriente~~ pieno di ritegno da esprimersi sempre con altre parole? Come fai ad avere tanta forza da sostituire a una a una le parole che hanno tanto peso, tanto significato e tanto dolore nella nostra vita, strapparle, e sot- tirarle con parole analoghe trovate nella tua officina di poeta? Dove tiene la chiave di quella officina? Ci può essere tanta intelligenza e naturalezza di canto in una natura di poeta? E non solo quando è canto, ma anche quando è discorso? E tutta una vita, è possi- bile che possa essere così trasposta, senza mai un attimo di incertezza o di pentimento, nei termini di un emblema, in uno snodarsi di immagini che sono una scommessa di perfezio- ne? Come si fa a fare una serie di poesie "una più bella dell'altra", e suscitare come nuovo sempre lo stesso entusiasmo nel lettore? Dove sono le ombre? Maledetti angeli! Lo sai che non si possono leggere tutte di seguito le tue poesie, perché l'entusiasmo, ripetendosi sempre uguale, diventa insostenibile?

FIG. 7 - Db - dattiloscritto seconda pagina.

97

quando leggo un poeta non mi viene mai in mente che scrivo io stesso delle poesie - è perciò che lo leggo come un critico, come un filologo, come un linguista; sento questo ingenualmente come un dovere. Con Rafael Alberti non riesco ad applicare questo dovere, abbastanza umile, ma anche difensivo. Credo che non ci sia razza di poeta più diversa da me di quella di Rafael Alberti; di fronte a tanta diversità, riesco forse di nuovo a trovare il diritto di leggerlo come poeta - come un poeta apprendista. Tutto quello che so della poesia, non vale infatti per conoscere Alberti. Tutto quello che so l'esaurisco per fare poesia io stesso, e per farne esperienza nel leggere, da critico, gli altri poeti che un po' mi somigliano. Ma la più bella cosa del mondo è continuare ad apprendere. Chi di noi non desidererebbe essere sempre apprendista, ragazzo di bottega? È così che mi sento leggendo Alberti. Come un ragazzo che entra a imparare il lavoro a una bottega, e vede il maestro intento all'opera: un'alta montagna di cristallo.

Come si faccia ad avere la natura di poeta di Rafael Alberti mi è inconcepibile: lo guardo come un negro, che non ha mai visto un bianco, guarda un bianco. Con un misto di terrore e di ammirazione, di tenerezza e di difesa. Dunque tu fai poesia così? È sei poeta? Ma come è possibile, se a me pare che ci sia un unico modo di essere poeta, il mio? Com'è possibile che ci siano due poesie? Come è possibile che dove c'è qualcuno che parla di sé, con quella confidenza, con quella astuzia ~~stupida~~ ci sia invece uno che parla di un se stesso così strano, come senza confidenza con sé, con tanta abilità e niente astuzia, con sortilegi senza costo, puri, con ricerche d'amore che non implicano complessi di inferiorità, con tecniche metafisiche che non implicano nessuna reale ambiguità? Com'è possibile ripetere lo stesso motivo con la naturalezza di un artigiano o di un animale? Fare settemila poesie e settemila oggetti tutti puri, con dentro tutto e niente di sé, ~~XXXXXXXXXXXXXXXX~~ parlando sempre di sé e senza mai confessarsi? Come puoi Rafael Alberti dare un ritratto così vero, così umano e così articolato di te, se mai una volta discendi a patti con le norme degli autoritratti, se hai tanto selvaggio, donchisiottesco pudore? Parli forse di te come un bambino, che non sa che la sua millanteria è contraria al pudore? ~~XXXX~~ Un bambino che non parla di sé, perché si è estraneo come un dio, ma delle proprie imprese e della propria immagine nel mondo?

/o
/o

FIG. 8 - Ce - copia finale prima pagina.

97

Quando leggo un poeta non mi viene mai in mente che scrivo io stesso delle poesie -
 perciò che lo leggo come un critico, come un filologo, come un linguista; sento questo
 ingenuamente come un dovere. Con Rafael Alberti non riesco ad applicare questo dovere,
 abbastanza umile, ma anche difensivo. Credo che non ci sia razza di poeta più diversa da
 me di quella di Rafael Alberti; di fronte a tanta diversità, riesco forse di nuovo a tro-
 vare il diritto di leggerlo come poeta - come un poeta apprendista. Tutto quello che so
 della poesia, non vale infatti per conoscere Alberti. Tutto quello che so l'esaurisco per
 fare poesia io stesso, e per farne esperienza nel leggere, da critico, da altri poeti
 che un po' mi somigliano. Ma la più bella cosa del mondo è continuare ad apprendere. Chi
 di noi non desidererebbe essere sempre apprendista, ragazzo di bottega? E' così che mi
 sento leggendo Alberti. Come un ragazzo che entra a imparare il lavoro a una bottega, e
 vede il maestro intento all'opera: un'alta montagna di cristallo.

Come si faccia ad avere la natura di poeta di Rafael Alberti mi è inaccettabile: lo guar-
 do come un negro, che non ha mai visto un bianco, guarda un bianco. Con un misto di terrore
 e di ammirazione, di tenerezza e di difesa. Dunque tu fai poesia così? E sei poeta? Ma come
 è possibile, se a me pare che ci sia un unico modo di essere poeta, il mio? Com'è pos-
 sibile che ci siano due poesie? Come è possibile che dove c'è qualcuno che parla di sé,
 con quella confidenza, con quella astuzia ~~di sé~~ ci sia invece uno che parla di un
 se stesso così strano, come senza confidenza con sé, con tanta abilità e niente astuzia,
 con sortilegi senza costo, puri, con ricerche d'amore che non implicano complessi di in-
 feriorità, con tecniche metafisiche che non implicano nessuna reale ambiguità? Com'è
 possibile ripetere lo stesso motivo con la naturalezza di un artigiano o di un animale?
 Fare settemila poesie e settemila oggetti tutti puri, con dentro tutto e niente di sé,
~~XXXXXXXXXXXXXXXXXXXXXXXX~~ parlando sempre di sé e senza mai confessarsi? Come puoi Rafael
 Alberti dare un ritratto così vero, così umano e così articolato di te, se mai una vol-
 ta discendi a patti con le norme degli autoritratti, se hai tanto selvaggio, donchisiot-
 tesco pudore? Parli forse di te come un bambino, che non sa che la sua millanteria è
 contraria al pudore? ~~XXXX~~ Un bambino che non parla di sé, perché si è estraneo come un
 dio, ma delle proprie imprese e della propria immagine nel mondo?

/o

FIG. 9 - Cf - copia finale seconda pagina.

successione rispetto all'attività correttoria dell'autore, la lezione di Ce e quella di Cf, delimitate a destra da una parentesi quadra. In pochi casi, porzioni di testo molto estese sono abbreviate citandone principio e fine intervallati da tre punti. Sono poi segnalate le varie fasi di elaborazione contrassegnandole dalla più antica alla più recente mediante esponenti numerici iniziali: si troveranno, in questo senso, subito dopo Ce le varianti di Da. Dopo la lezione definitiva di Cf, invece, seguiranno in ordine progressivo le varianti di Ci e di Db. I segni = e ≠ corrispondono alle distinte vicende elaborative e possono produrre le seguenti combinazioni: Da è ≠ (diverso) rispetto a Ce se, chiaramente, alla lezione definitiva si arriva in Ce. Se invece essa figura già in Da prevarrà il segno di uguaglianza (così come accade, solo in un caso, anche tra Da e Cf). A tal proposito, va tenuto conto che Db presenta sempre una sola lezione, mentre in Ci ne figurano anche due. Pertanto, a seconda dei casi, Db potrà essere = o ≠ rispetto alla lezione di Ci o ²Ci (la seconda in ordine progressivo) e a quella definitiva di Cf. Ugualmente, Ci sarà = o ≠ a Cf. Infine, ²Ci sarà sempre = a Cf.

Tra parentesi aguzze sono racchiuse le integrazioni di lettere mancanti, mentre tra i singoli apici si racchiude l'integrazione dei segni di interpunzione. Nelle caporali sono contenute le cassature a macchina, mentre nei doppi apici quelle a penna. Relativamente a ciò, solo in due casi figura una lezione depennata e irrecuperabile, indicata con [-]. Per le lettere dattilografate e tuttavia mancanti, o non dattilografate a causa, si può ipotizzare, di una distrazione dell'autore e che danno origine a uno spazio bianco nella parola, si usa il segno diacritico //, mentre per le battiture che danno origine a un errore all'interno della parola si ricorre alle parentesi tonde. Al fine di indicare una o più parole sottolineate, traccia che attesta la volontà dell'autore di intervenire sul testo, si è scelto il seguente simbolo [/]. La freccia → segnala le varianti immediate. Si fa uso, inoltre, di

linguaggio veicolare in corsivo, cioè di didascalie in corsivo fra parentesi graffe: {*su*} indica lezione ricalcata su altra; {*sps. a*} indica lezione soprascritta ad altra cassata; {*agg. interl. de.*} segue una lezione aggiunta in interlinea, sulla destra, mentre {*agg. interl. si.*} segue quella aggiunta in interlinea a sinistra. Il grosso punto nero alto sul rigo serve a delimitare a sinistra il segmento oggetto di cancellazione e sostituzione. Infine, l'utilizzo di ∨ indica il punto d'inizio e quello di fine rispetto all'interpolazione di porzioni di testo aggiunte in una fase elaborativa successiva della composizione.

5. *Trascrizione del dattiloscritto*

Quando leggo un poeta non mi viene mai in mente che scrivo io stesso delle poesie, è perciò che lo leggo come un critico, come un filologo, come un linguista; sento questo ingenuamente, come un dovere. Con Rafael Alberti non riesco ad applicare questo dovere, abbastanza umile, ma anche difensivo. Credo che non ci sia razza di poeta più diversa da me di quella di Rafael Alberti; di fronte a tanta diversità, riesco forse di nuovo a trovare il diritto di leggerlo come poeta, come un poeta apprendista. Tutto quello che so della poesia, non vale infatti per conoscere Alberti. Tutto quello che so l'esaurisco per fare poesia io stesso, e per farne esperienza nel leggere, da critico, gli altri poeti che un po' mi somigliano. Ma la più bella cosa del mondo è continuare ad apprendere. Chi di noi non desidererebbe essere sempre apprendista, ragazzo di bottega? È così che mi sento leggendo Alberti. Come un ragazzo che entra a imparare il lavoro a una bottega, e vede il maestro intento all'opera: un'alta montagna di cristallo.

Come si faccia ad avere la natura di poeta di Rafael Alberti mi è inconcepibile: lo guardo come un negro, che non ha mai visto un bianco, guarda un bianco. Con un misto

di terrore e di ammirazione, di tenerezza e di difesa. Dunque tu fai poesia così? E sei poeta? Ma come è possibile, se a me pare che ci sia un unico modo di essere poeta, il mio? Come è possibile che ci siano due poesie? Come è possibile che dove c'è qualcuno che parla di sé, con quella confidenza, con quella astuzia, ci sia invece uno che parla di un sé stesso così strano, come senza confidenza con sé, con tanta abilità e niente astuzia, con sortilegi senza costo, puri, con ricerche d'amore che non implicano complessi di inferiorità, con tecniche metafisiche che non implicano nessuna reale ambiguità? Com'è possibile ripetere lo stesso motivo con la naturalezza di un artigiano o di un animale? Fare settemila poesie e settemila oggetti tutti puri, con dentro tutto e niente di sé, parlando sempre di sé e senza mai confessarsi? Come puoi Rafael Alberti dare un ritratto così vero, così umano e così articolato di te, se mai una volta discendi a patti con le norme degli autoritratti, se hai tanto selvaggio, donchisciottesco pudore? Parli forse di te come un bambino, che non sa che la sua millanteria è contraria al pudore? Un bambino che non parla di sé, perché si è estraneo come un dio, ma delle proprie imprese e della propria immagine nel mondo?

Ma perché parli delle tue imprese, se non ti interessano? Perché parli di quello che ti è capitato o ti capita, se poi riferisci tutto a una cima immacolata, che pure, tu sai che è soltanto l'abitudine di un figlio di vecchi cattolici che non si svelavano agli altri solo per buona educazione o ipocrisia? Con che legname hai bruciato tutto questo, rendendolo materiale di tanto valore? Perché ti metti a scrivere una poesia? Se non descrivi, non ti confessi, non accusi, non rimpiangi, non piangi, non ti lodi, non fingi di lodarti, non aduli il lettore, non gli chiedi pietà ecc. ecc. Come ti si presenta la poesia? Senza neanche un po' di voglia di essere

fedele alla realtà, che si rimpiange sempre? Se sei stato nelle "città di mare che non conoscono crepuscoli", dove anch'io sono stato, che conosco, e che mi fanno impazzire di nostalgia, come fai parlandone a non essere neanche un poco realistico, neanche un poco, un poco solo, descrittivo? Pensi che tutta l'Europa e tutta la Spagna abbiano lavorato per metterti in mano un bulino prezioso con cui lavorare l'anima come una scaglia? Come puoi sempre pensare e fare la poesia, anche la più piccola, come un inno? E se i tuoi sono inni, inni di quale religione? Forse di una piccola religione, che comprende una nazione, una confessione, una lotta politica, una vittoria dei cattivi con poche buone speranze per il futuro? Ma perché tutto questo è detto attraverso inni? Perché il rimpianto per ciò che non è stato o è stato male e ingiustamente, è sempre, in te, anche nella dolcezza straziante, così duramente pieno di ritegno, da non poter esprimersi che con altre parole? Come fai a essere così forte da sostituire a una a una le parole che hanno tanto peso, tanto significato e tanto dolore nella nostra vita, strapparle, e sostituirle con parole analoghe trovate nella tua officina di poeta? Dove tieni la chiave di quella officina? Ci può essere tanta interezza e naturalezza di canto in una natura di poeta? E non solo quando è canto, ma anche quando è discorso? E tutta una vita, è possibile che possa essere così traposta, senza mai un attimo di incertezza o di pentimento, nei termini di un emblema, in uno snodarsi di immagini che sono una scommessa di perfezione? Come si fa a fare una serie di poesie "una più bella dell'altra", a suscitare come nuovo sempre lo stesso entusiasmo nel lettore? Dove sono le ombre? Maledetti angeli! Lo sai che non si possono leggere tutte di seguito le tue poesie, perché l'entusiasmo, ripetendosi sempre uguale, diventa insostenibile?

1-2 Quando leggo un poeta non mi viene mai in mente che scrivo io stesso delle poesie – e] 1Quando leggo un poeta provo come una gran vergogna di essere poeta Da ≠ Ce

2-3 è perciò che lo leggo come un critico,] 1e lo leggo perciò come un critico, Da ≠ Ce

3-4 sento questo ingenuamente come un dovere.] 1lo sento ingenuamente come un dovere. Da ≠ Ce

8-9 riesco forse di nuovo a trovare il diritto di leggerlo come poeta – come un poeta apprendista.] 1riesco di nuovo a trovare il diritto di «alla» le //gerlo, forse, come poeta, ma come un poeta apprendista. Da ≠ Ce

8-9 gli altri poeti che un po' mi somigliano.] 1gli altri poeti. Da ≠ Ce

9 Ma la più bella cosa del mondo è continuare a d> apprendere.] 1Ma la più bella cosa d //l mondo è imparare, naturalmente. Da ≠ Ce

10-11 È così che mi sento leggendo Alberti.] 1Ecco, così mi sento leggendo Alberti. Da ≠ Ce

13-14 lo guar<=>do come un negro, che non ha mai visto un bianco, guarda un bianco.] 1lo guardo come un negro che non ha mai visto un bianco, guarda un bianco. Da ≠ Ce

15 di tenerezza e di difesa.] 1di tenerezza e di inquietudine. Da ≠ Ce

17-18 Come è possibile che dove c'è qualcuno che parla di sé ',' con quella confidenza, con quella astuzia [-].....,] 1Com'è possibile che dove c'è qualcuno che canta parla di sé, con quella co(f)nidenza, con quella astuzia....., Da ≠ Ce

19 con tanta abilità e niente astuzia ','] 1con tanta abilità e niente //stuzia, Da = Ce

20-21 con ricerche d'amore che non implicano complessi di inferiorità,] 1con captatio benevolentiae che non implicano complessi di «inferirità» inferiorità, Da ≠ Ce

21 con tecniche metafisiche che non implicano] 1con tecniche metafisiche che non implican(l) Da = Ce

21-22 Com'è possibile ripetere lo stesso motivo con la naturalezza di un artigiano o di un animale ''] 1Com'è possibile poi, ripetere lo stesso motivo con la naturalezza di un artigiano // o di un animale? Da ≠ Ce

25-26 se mai una volta«a» discendi] 1se mai una volta discendi Da = Ce

28 «Parli» Un bambino che non parla di sè,] 1Un bambino che non parla di sè, Da ≠ Ce

30-31 Perché parli di quello che ti «è» capitato o ti capita,] 1Perché parli di quello che ti è capitato o ti capita, Da = Cf

31-32 che pure, tu sai che è soltanto l'abitudine di un figlio di vecchi cattolici che non si svelavano agli altri] 1che pu<r>e, tu sai che è soltanto "metaforica, o che" l'abitudine di un "arcaico" cattolico che non si "confessava" agli altri 2 •è {agg. interl. de.}l'abitudine di un •figlio di vecchi {sps. a arcaico cattolico} cattolici {i su o} che non si •svelavano {sps. a confessava} agli altri 1che pu / e, tu sai che è soltanto metaforica, o che l'abitudine di un arcaico cattolico che non si confessava agli altri Db ≠ 2Ci = Cf

33 rendendolo materiale di tanto valore?] 1rendendolo materiale «prezioso» di •tanto {agg. interl. de.} valore? 1rendendolo materiale «prezioso» di → valore? Db ≠ Ci = Cf

36 non gli chiedi pietà ecc. [-] ecc.?) Db = Ci = Cf

36-43 Come ti si presenta la poesia? √ Senza neanche un po' di voglia..., come fai parlandone •a {agg. interl. de.} non essere neanche un poco realistico..., anche la più piccola ',' come un inno?...religione? √] 1Senza neanche u<n> po' di voglia...come fai •parlandone {agg. interl. de} a non essere... religione? 2«Certamente» Non fai poesie ma inni? "Di" quale "religione?" 1«Certamente» Non fai poesie ma inni? Di quale religione? Db ≠ 2Ci = Cf

43-45 Forse di una piccola religione, che comprende una nazione, una confessione, una lotta politica, una «lotta» vittoria dei cattivi con poche buone speranze per il futuro?] 1•Forse {agg. interl. si.} •di {d su D} una piccola religione "di artigiano metafisico di officine del novecento", che compre"d"nde una nazione, una confessione "religiosa", una lotta •politica [/], una vittoria dei cattivi con poche buone sper(e)nz(a) per il futuro? 1Di una piccola religione di artigiano metafisico di officine del novecento, che compre(d)nde una nazione, una confessione religiosa, una lotta politica, una vittoria dei cattivi con poche buone speranze per il futuro? Db ≠ Ci = Cf

46-49 Perché il rimpianto per ciò che non è stato o è stato male e ingiustamente, è sempre, in te, anche nella dolcezza straziante, così duramente pieno di ritegno, da non poter esprimersi che con altre parole? Come fai a essere così forte da sostituire a una a una le parole?] 1Perché il rimpianto per ciò che non è stato •o è stato male e ingiustamente {agg. interl. de.} ',' è sempre •in te {sps. a così duramente}, anche nella dolcezza straziante, così •duramente {sps. a metaforico?} pieno di ritegno ',' da •non potere {agg. interl. de} esprimersi •che {sps. a sempre} con altre parole [/]? Come {e su a} fai •a essere così {sps. a ad avere tanta} •forte {te su za} da sostituire a una a una le parole 1Perché..., così «metaforico?» → pieno di ritegno...Com(a) fai ad avere...le parole Db ≠ Ci = Cf

50 e sostituirlle con parole analoghe] 1e so<s>tituirlle con parole analoghe 1e so(t)ituirlle con parole analoghe Db ≠ Ci = Cf

51 Dove tieni le chiavi di quella officina?] 1Dove •tieni {i su e} le chiavi di quella officina? 1Dove tien(e) le chiavi di quella officina? Db ≠ Ci = Cf

51-52 Ci può essere tanta interezza e «tanta» naturalezza di canto] 1Ci può essere tanta interezza e naturalezza di canto Db = Ci = Cf

54 incertezza o di pentimento(n)] 1incertezza o di pentimento Db = Ci = Cf

55 Come si fa a fare una serie di poesie] 1Come si fa •a {agg. interl. de.} “fa” fare una serie di poesie 1Come si fa (fa) fare una serie di poesie Db ≠ Ci = Cf

NOTE

* Desidero ringraziare il poeta e romanziere Benjamín Prado per aver sollecitato la mia curiosità rispetto all’autografo oggetto di questo lavoro e, in modo particolare, Graziella Chiarocossi per averne autorizzato la pubblicazione, per la disponibilità dimostratami e gli spunti di riflessione offerti lungo il cammino.

¹ Frutto di una violentissima crisi poetico-mistica, la celebre silloge *Degli Angeli* canta il profondo scompensamento emotivo dell’io lirico albertiano dovuto, fra le altre ragioni, anche ad alcune amarezze sentimentali. Le misteriose creature che popolano la raccolta – le “angeliche allucinazioni” – non rimandano alla loro natura cristiana, bensì, come afferma lo stesso autore nel suo libro di memorie, a “forze irresistibili dello spirito, modellabili sugli stati più torbidi e segreti della mia natura” (Alberti 2010: 270). Tema preponderante della raccolta è, dunque, “un mondo sotterraneo, annidato oltre le soglie della coscienza” (Alberti 1966: 8) che racconta la metamorfosi del poeta da essere luminoso a essere di tenebre. Alla luce di una simile condizione dell’io lirico, figlia di una crisi di fondo iniziata già durante l’adolescenza e trascinata negli anni, l’autore mette in scena, a questo punto, la necessaria degradazione della sua precaria e insoddisfacente collocazione sociale, la ricerca angosciata di se stesso, le paure infantili seppellite con cura e che a raffiche lo invadono provocandogli rimorsi, echi oscuri che ne assediano lo spazio in quanto soggetto compromesso. *Degli Angeli* è, in questi termini, il libro che inaugura la maturità poetica e umana di Alberti, la rappresentazione delle sue intime latebre, l’espressione di una dannazione che il poeta sembra volersi scrollare di dosso. Un viaggio interiore che comincia con un “senza luce, io, per sempre” (Alberti 1966: 21) e termina con un lievissimo sorriso di speranza.

² La presentazione venne annunciata sulle pagine del quotidiano *l'Unità* del 27 maggio del 1966: 6. La copia da noi consultata, in microfilm, è conservata presso la Biblioteca Nazionale Centrale di Roma.

³ L'articolo, in microfilm, è conservato presso la Biblioteca Nazionale Centrale di Roma. Parte del testo viene letteralmente ripreso anche nel lavoro di Talarico (1967: 234). Il volume è l'equivalente di una galleria di eventi e personaggi noti che hanno calcato le scene della capitale tra gli anni Sessanta e Settanta. Talarico fu, oltre che giornalista, anche sceneggiatore e, nei ritagli di tempo, attore e uomo di fama. Del suo racconto stupiscono le connotazioni di "stringato e confidenziale" rispetto a Pasolini e, di rimando, alla sua presentazione oggetto di questo lavoro che, come si vedrà, è certamente fraterna (lo scrittore bolognese pronuncia parole di grande stima sulla poesia del gaditano), ma tutt'altro che sintetica. Lo stesso Alberti, d'altronde, definisce il testo dell'amico "un formidabile estudio" (Mateo 1996: 38).

⁴ Per una ricostruzione della calorosa accoglienza di cui il poeta gode, a Roma, da parte del gruppo degli artisti del luogo cfr. "La Roma degli anni Sessanta e dintorni", Frattale 2018: 155-58; Frattale 2016; Negroni 2001.

⁵ "– Nel 1917 hai dedicato una poesia a Pasolini...

– Sì. Pasolini era molto simpatico. Lo conobbi mentre tornavo con José Bergamín da Varsavia, dal Congresso per la Pace, intorno all'anno 51. In seguito, in Italia, la contessa Elsa de' Giorgi, donna progressista, colta e bellissima che fu una importante attrice durante gli anni Quaranta e alla quale mi unisce una grande amicizia, ci mise in contatto.

Pasolini provava una grande ammirazione per *Sobre los ángeles* e, durante la presentazione della traduzione che Vittorio Bodini fece del mio libro, Pier Paolo lesse un formidabile studio che aveva scritto sulla silloge e che, senza dubbio, mi piacerebbe conservare, ma non ho la minima idea di dove possa essere.

Nessuno merita una morte tanto barbara come quella che lui, un essere dotato di tanto talento e sensibilità, ebbe. La sua scomparsa sconvolse tutti noi, soprattutto Elsa, alla quale era unito da uno speciale affetto. Fu allora che scrissi la poesia 'Anche a te, Pier Paolo', e la dedicai a lei" (Salvo diversa segnalazione, la traduzione è mia).

⁶ Così recita il componimento: "A ti, que eras un ángel / perdido en este infierno sin grandezaa de hoy, / te han befado, escupido, / inundado de baba, / te han cobardemente atropellado, / pasado no ya una / sino infinitas rencorosas veces / sobre tu fuerte cuerpo sin defensa caído, / oh hermano mío, gentil, / que para mí tuviste palabras de silencio / y de amor, en los días ya distantes / de nuestro encuentro en Roma, / y que ahora, esta noche, / en esta madrugada de inicial primavera, / vuelves a mí, te siento en el sollozo / de Elsa, iluminado por esa luz del mar, / por esas solitarias arenas que

bebieron / toda tu pobre sangre, / tu sangre de poeta, ya eterna, ya inmortal, desde aquel alba triste” (Alberti 2004: 411).

⁷ La raccolta fu pubblicata per la prima volta nel 1980 dall’editore Seix Barral per la Colección “Serie Mayor”, ma contiene componimenti scritti in Italia tra il ’72 e il ’78, dedicati a molti degli amici che Alberti conobbe nella penisola e ai paesaggi che ebbe modo di visitare e apprezzare. Oggi *Fustigada luz* – ampliando i tempi di composizione delle sue liriche agli anni ’69-’70 – è inclusa nel tomo IV dell’opera omnia dell’autore (Alberti 2004).

⁸ “Anch’io a te, Pier Paolo... / Te, che eri un angelo / perduto in quest’ inferno senza grandezza d’oggi / hanno beffato, preso a sputi, / inondato di bava, / ti hanno vigliaccamente abbattuto, / passando non già una / ma infinite rabbiose volte / sopra il tuo forte corpo senza difesa caduto, / fratello mio gentile, / che per me avesti parole di silenzio / e d’amore, nei giorni ormai lontani / del nostro incontro in Roma, / e che ora, stanotte, / questo primo mattino d’incipiente primavera / ritorni a me, ti sento nel singhiozzo / di Elsa, illuminato da quella luce di mare, / da quelle solitarie sabbie che han bevuto / tutto il tuo povero sangue, / il tuo sangue di poeta, / già eterno, già immortale, da quella triste aurora”.

⁹ Il volumetto è privo della data di pubblicazione che, molto probabilmente, è avvenuta proprio nel 1976: anno della stesura della lirica albertiana in esso contenuta. Inoltre, in un esemplare del volumetto diverso da quello in nostro possesso figura una dedica apposta dalla de’ Giorgi ad Arrigo Benedetti nel giorno 19 maggio 1976 (cfr. la nota n. 22 di Frattale 2018: 156). Quel che resta da stabilire, quindi, è se “También a ti, Pier Paolo” sia apparso prima sulla rivista *Galeradas* (anch’essa uscita nel maggio del ’76) e poi in *dicevo di te pier paolo...* o viceversa. A rigor di logica, presentando la copertina della rivista il componimento come “inedito”, la prima opzione pare essere quella più valida. Oltre alla testimonianza poetica di Alberti, riportata nella parte finale del libretto, le pagine centrali sono occupate da un lungo poemetto di centosessantacinque versi intitolato *Pier Paolo Pasolini ha provocato poesia*: accorate parole dedicate al carissimo amico assassinato da parte della de’ Giorgi che, nella parentetica (“Morto restò nella strada / / e nessuno lo conosceva. / Era l’alba. Nessuno / poté chinarsi sui suoi occhi / aperti alla dura aria... García Lorca/” vv. 113-18) riprende – oltre a pronunciarne esplicitamente il nome – i versi che il poeta di Granada compone per il testo lirico “Agguato”, appartenente al *Poema del cante jondo*. Tralascieremo in questa sede l’analisi comparata delle due poesie e ci limiteremo a sottolineare che il dialogo con la fonte lorchiana è evidente nei versi “Era l’alba. Nessuno / poté affacciarsi ai suoi occhi / aperti nel vento duro. / E restò morto per la strada, / e con un pugnale in petto, / e nessuno lo conosceva” (Lorca 1962: 156).

¹⁰ L'affinità che legava la de' Giorgi a Pasolini è stata così descritta da Enzo Siciliano: "Restò sempre legato a Elsa de' Giorgi, che con gli altri suoi amici aveva rapporti non stretti. A lei, con una divertita soggezione, dedicava – e la cosa durò anni – alcune serate. Andavano a cena fuori: in quei tempi, un ristorante in via della Vite, 'da Mario'. Elsa de' Giorgi, che amava stendere attorno a sé un qualche alone di spettacolo – il cinema anni Quaranta, telefoni bianchi, di cui era stata con fortuna una *star* –, sofisticati il trucco e la pettinatura dei bei capelli biondi, usciva portando una grande borsa-*frigidaire* bianca al braccio: il suo champagne non le doveva mancare a tavola. Bevendo champagne, mangiando di preferenza *steak tartare*, lasciava che alle labbra le venisse, con una foga insolita, certa cultura classica che amava coltivare. Pier Paolo ascoltava" (Siciliano 2005: 233).

¹¹ La citazione è tratta dall'inedito oggetto di studio di questo lavoro, che si offre in trascrizione al paragrafo finale.

¹² Gli studi che si concentrano sull'influenza spagnola nella produzione poetica pasoliniana sono due: Díaz Pérez 1993; Falchi 2003. Quest'ultimo testo è stato tradotto anche in castigliano: Falchi 2011. Il paragrafo finale del primo capitolo, "Sobre los ángeles: Pasolini y Alberti", è dedicato proprio all'analisi comparata tra *Degli Angeli* e la poesia del primo Pasolini: 69-75.

¹³ Secondo Andrés Soria Olmedo, la scoperta dei lirici spagnoli da parte di Pasolini si intrecciò a quella del dialetto, influenzando sulla difficile ricerca della propria voce poetica: "La fascinación y el respeto por los españoles fue uno de los elementos que contribuyeron a limpiar el friulano de Pasolini de manchas vernaculares [...] o, si queremos, de la espesura pequeñoburguesa de la tradición dialectal en tanto regional. Se impone el concepto favorito de uno de sus poetas predilectos: la 'depuración' de Juan Ramón Jiménez" (Soria Olmedo 2006: 105-6). Sulla compattezza e l'essenzialità del dialetto pasoliniano, depurato di ogni macchia vernacolare, si è espresso – guardando oltre i modelli spagnoli – anche Fernando Brevini: "Pasolini coglie molto acutamente il bisogno di fare una poesia aggiornata, ma diversa da quella in lingua che sta dietro l'esperimento del dialettale. La sua scommessa si gioca in fondo nella ricerca di una tonalità inedita o meno congeniale all'italiano. Non è un caso che, accanto agli inevitabili Ungaretti e Montale, i poeti che hanno contato per la maggior parte dei dialettali siano stati gli stessi ai quali fra gli anni Cinquanta e Sessanta si rivolsero in molti [...]: García Lorca e Neruda, Prévert, l'antologia di *Spoon River* e gli autori della *beat generation*. Il dialetto fu avvertito da non pochi dei nuovi poeti come lo strumento per tentare una poesia più vicina all'immaginario popolare e al vissuto personale, anti-aulica e anti-intellettualistica" (Brevini 1990: 74).

¹⁴ In *La meglio gioventù* (1954) confluirono, con aggiunte e correzioni, tre raccolte in friulano già pubblicate in precedenza: *Poesie a Casarsa* (1942); solo

parzialmente *Dov'è la mia patria* (1949), e *Tal coür di un frut* (1953). La restante parte della raccolta era inedita. La forma definitiva dell'intero canzoniere friulano si divide in due volumi: il primo, lirico, intitolato *Poesie a Casarsa* (1941-1953); il secondo, epico, intitolato *Romancero* (1947-1953). Per la lunga e complessa storia editoriale de *La meglio gioventù* cfr. "Note e notizie sui testi", Pasolini 2003; Doi 2011, in particolare il paragrafo "Struttura e versificazione de *La meglio gioventù*": 143-51.

¹⁵ L'opera di Machado costituirà sempre un punto fermo dell'universo poetico pasoliniano. Così, nel poema autobiografico "Poeta delle Ceneri", in cui elenca gli autori per lui più importanti, Pasolini scrive: "Io amo Ginsberg: / era tanto che non leggevo poesie di un poeta fratello - / credo dai tempi, in quel paese di temporali e di primule, / in cui ho letto i canti greci di Tommaseo, e Machado" (Pasolini 2003: 1270); secondo la data apposta sulla penultima pagina del dattiloscritto, la poesia dovrebbe risalire al 1966-67. Di questo stesso poema, è stata pubblicata anche una edizione da Archinto 2010, poi tradotta in spagnolo dall'editore Delirio (2015). Allo stesso modo, in risposta a un lettore di *Paese sera* riguardo un suo articolo sulla letteratura americana intitolato "L'America di Pasolini", del 18/11/1966, si può leggere: "Era dai vecchi tempi di Machado, che non facevo una lettura fraterna come quella di Ginsberg". L'articolo è oggi raccolto in Pasolini 1999: 1438. Precedentemente, invece, era stato incorporato in Pasolini 1972. In occasione della recensione a *Il basilico piumato* di Marianne Moore su *Tempo*, uscita il 20/05/1973 (oggi in Pasolini 1979) con il titolo "Ventun poeti da leggere e la Moore da imparare a memoria", Pasolini elenca nuovamente le letture per lui più significative: "Che meravigliosa lettura, questa de *Il basilisco piumato*! Essa si pone inaspettatamente tra le letture fondamentali della mia vita (se ciò ha qualche interesse), dalle antiche letture dei *Canti popolari greci*, di Rimbaud, di Machado, a quelle recentissime di Mandel'stam e dell'ultimo Bertolucci" (Pasolini 1999: 1798). Sullo stesso giornale, in una recensione alle *Poesie nascoste* di Kavafis datata 3/05/1974 e intitolata "Il mondo ingenuo e corrotto delle 'poesie nascoste' di Kavafis", Pasolini definisce l'autore greco "con Apollinaire e Machado il più grande poeta del primo Novecento" (Pasolini 1999: 2049).

¹⁶ Di Jiménez e altri poeti (Salinas, Guillén, Lorca), Pasolini tradusse le poesie dallo spagnolo al friulano allo scopo di modellare il suo dialetto, dandogli la forma di una vera e propria lingua. Le prime traduzioni apparvero sul terzo numero degli *Stroligut*, le pubblicazioni legate all'*Academiuta di lenga furlana*, una sorta di scuola poetica nata durante l'esperienza di insegnamento che Pasolini condusse a partire dal 1943 a Versuta, una frazione di Casarsa, per i figli dei contadini che non potevano raggiungere la scuola a causa della guerra. Pasolini non si limitava alle normali lezioni, ma spronava

gli allievi a comporre poesie e traduzioni in friulano, e i primi *Stroligut* avevano la funzione di ospitare anche queste composizioni (cfr. Villa-Capitani 2005). Questi furono pubblicati fra l'aprile del 1944 e il giugno del 1947 e recano tre intestazioni diverse: i primi due, datati aprile e agosto 1944, si intitolano "Stroligut di cà da l'aga" (ovvero, al di là del fiume Tagliamento, indicandone la riva sul lato destro); i due successivi, del 1 agosto 1945 e del 2 aprile 1946, diventano "Il Stroligut"; l'ultimo è il "Quaderno romanzo" n. 3 del giugno 1947. Oggi, queste traduzioni si possono leggere in Pasolini 2003. Uno studio sulle traduzioni juanramoniane del bolognese è stato condotto da Mininni 2011; cfr. anche il più recente Mininni 2013.

¹⁷ L'intervista originale è in lingua spagnola, Pancorbo 1976; trad. it. a cura di Falchi 2004. Per quel che concerne Carles Cardò, Pasolini vi entrò in contatto grazie alla comune amicizia con Gianfranco Contini, che a sua volta conobbe il religioso catalano negli anni '40 a Friburgo, dove insegnava filologia romanza. Cardò si trovava nella stessa città in esilio. La sua amicizia con Pasolini diede avvio al progetto della stesura di una antologia di poesia catalana, il *Fiore di poeti catalani*, che apparve nell'ultimo numero dello *Stroligut*, il "Quaderno romanzo" n. 3.

¹⁸ Il dato si legge nella riproduzione del libretto universitario di Pasolini, in appendice al volume curato da Bazzocchi 1993: 240. Nella biblioteca di Pasolini è inoltre presente una antologia di brani in spagnolo del Don Chisciotte, del 1939, con annotazioni in margine – esercizi di traduzione a lapis – e un disegno sull'ultima pagina. È molto probabile che sia la stessa utilizzata per il suddetto esame dato che, nel libro di recente pubblicazione *La biblioteca di Pier Paolo Pasolini* (Chiarocossi-Zabagli 2017: 11), esso appare nella sezione dedicata ai "libri della formazione", ovvero quei testi che costituiscono le letture portate avanti dall'autore negli anni bolognesi e friulani. I riferimenti bibliografici del testo in questione sono i seguenti: Bertoni, Giulio (1939), *Don Chisciotte di Michele Cervantes* (brani scelti), Modena, Società tipografica Modenese Editrice, Istituto di Filologia Romanza della R. Università di Roma.

¹⁹ L'articolo fu pubblicato per la prima volta in Pasolini, Pier Paolo (31/08/1942), "Cultura italiana e cultura europea a Weimar", *Architrave*, II; poi in *Il Setaccio*, gennaio 1943, 3.

²⁰ L'intervento apparve sul numero 44 della rivista, il 1 novembre 1969.

²¹ Dall'analisi dei libri presenti nella biblioteca di Pier Paolo Pasolini emerge un interesse concreto per il campo specifico della letteratura spagnola che abbraccia l'intero arco della sua vita. Si tratta di una collezione ricca e variegata, e i cui esemplari riguardano non solo i lirici del novecento o le rispettive antologie – come quelle curate da Carlo Bo o Vittorio Bodini –, ma anche i massimi rappresentanti del Siglo de Oro tra cui Luis de Góngora e Lope de Vega, di cui ricordiamo, come esempio, due titoli: Góngora y Argo-

te, Luis De (1961), *Sonetti funebri*, traduzione, presentazione e note di Piero Chiara, Milano, Luciano Ferriani Editore ("L'Alzabecco"); Vega, Lope De (1974), *Liriche*, Introduzione e traduzione di Roberto Paoli, Torino, Einaudi. Per il catalogo completo in ogni suo dettaglio imprescindibile è il lavoro di Chiarocossi-Zabagli 2017, dal quale provengono i dati relativi a Góngora: 113, e Lope: 247.

²² Di questo suo riadattamento, Pasolini parla nell'intervista concessa a Luis Pancorbo nel 1975: "L'ho trasformata in automatica; ho raccolto l'idea e l'ho trasformata in una sorta di automatismo che si ripete tre volte. Mutando ogni volta il livello sociale. Nel Seicento il dramma calderoniano possedeva un significato metafisico, nel quale l'austerità della torre e la ricchezza del palazzo costituivano due simboli ben precisi. Invece, nella mia opera si tratta dell'apparizione di un mondo diverso, fondamentalmente più sociale che metafisico, anche se un certo significato metafisico impregna tutta la tragedia" (Falchi 2004: 134). Cfr. anche Musatti 1974; Pasolini 2001.

²³ Articolato in tre volumi, *L'albereto perduto* è considerato un "capolavoro della memorialistica novecentesca" (Cfr. Introduzione di Frattale 2010: 7).

²⁴ "A El Puerto de Santa María, centro cittadino nei pressi di Cadice, sul lato destro d'una strada, fiancheggiata di fichi d'india, che procedeva fino al mare e portava il nome d'un vecchio torero, Mazzantini, s'apriva un melanconico spazio di ginestre bianche e gialle chiamato *L'albereto perduto*. Tutto là era come un ricordo: gli uccelli che giravano attorno agli alberi spettrali, furiosi di cantare su rami ormai inesistenti; il vento, che correva da una ginestra all'altra, chiedendo a lungo fronde verdi e alte da agitare per sentirsi sonoro; le bocche, le mani e le fronti, che cercavano ombre fresche dove ripararsi in amorosa quiete. Tutto là sapeva di passato, di vecchio bosco defunto. Persino la luce cadeva come una memoria della luce, e i nostri giochi infantili, nei giorni in cui marinavamo la scuola, apparivano anch'essi sperduti in quell'albereto" (Alberti 2010: 27).

²⁵ *Le Hosas de lenguas romanas* non sono un esempio isolato di questo sperimentalismo linguistico. Accanto ad esse vanno citate anche *Poesie in una lingua inventata* la cui data di composizione si colloca, secondo Graziella Chiarocossi, tra il 1969 e il 1970.

²⁶ Hideyuki Doi, ad esempio, ha affermato: "Diversamente dai precedenti episodi casarsesi, Pasolini pone qui alcuni limiti alla libertà di manipolare la lingua: infatti, a differenza di quanto sostengono buona parte degli studi dedicati ai materiali pseudo-spagnoli, a partire da quello di Ruffinatto, non si riconoscono nel linguaggio applicato presenze significative di provenzalesimi, né di friulanismi. Piuttosto, come risulta da un attento studio dei lessici impiegati, emerge una buona dose di italianismi (e in parte francesismi) accompagnati da una certa attenzione alla terminologia spagnola arcaizzante,

talvolta derivata dal latinismo o dal provenzalismo" (Doi 2011: 116). A sua volta, Sergio Vatteroni ha precisato: "Intanto il ruolo del friulano appare del tutto marginale, per non dire assente, e ciò *pour cause*, se è vero che questo spagnolo costituisce un'alternativa al friulano 'inventato' delle *Poesie a Casarsa*. Anche i francesismi, o piuttosto i provenzalismi, risultano assai circoscritti, mentre il tasso di invenzione linguistica si misura soprattutto in due direzioni: da un lato nell'impiego di numerosi italianismi [...]; dall'altro nella strenua ricerca della parola rara, preziosa, arcaica, o addirittura del tecnicismo mai usato prima in chiave metaforica: su questo materiale Pasolini opera di frequente spostamenti morfologici e semantici. Rarissime, in definitiva, le parole spagnole realmente inventate" (Vatteroni 2001: 277).

²⁷ Composta tra il 1923 e il 1924 e intitolata, in un primo momento, *Mar y tierra*, la silloge risulta divisa in tre sezioni per un totale di centosedici liriche. La sua pubblicazione avvenne nel 1925 e valse all'autore, appena ventiduenne, il Premio Nazionale di Letteratura che lo consacrò definitivamente alla poesia in seguito a quella che fu la prima vocazione di Alberti, la pittura. Tra i membri della giuria figuravano, tra gli altri, Antonio Machado, Ramón Menéndez Pidal e Juan Ramón Jiménez.

²⁸ *Amado mio* fu pubblicato postumo da Concetta D'Angeli (*Amado mio* preceduto da *Atti impuri*, con uno scritto di Attilio Bertolucci: 127-94). Nell'Archivio Contemporaneo "A. Bonsanti", a Firenze, se ne conservano quattro redazioni: una prima, interrotta, stesa in Friuli (A); le altre, invece, a Roma (B, C, D). Cfr. Pasolini 1998: 1665.

²⁹ "Perché m'hai portato, padre / in città? / Perché m'hai sradicato / dal mare? / [...] Padre, perché m'hai portato qua?" (Alberti 1998: 35).

³⁰ "Smaniando di vedere il mare / un marinaretto a terra / issa nell'aria questo lamento: / La mia blusa marinara! / Me la gonfiava sempre il vento / quando scorgevo la scogliera" (Alberti 1998: 35-37).

³¹ Salvo diversa specificazione bibliografica, tutte le citazioni di questo paragrafo sono estratte dall'autografo che si offre di seguito in trascrizione.

³² Sulla natura di Alberti quale "clásico moderno" si è espresso Piedra 2004.

³³ La bibliografia critica costituitasi intorno a *Degli Angeli* è decisamente troppo ampia per darne conto in forma esaustiva. Ci limitiamo, pertanto, a segnalare i contributi più recenti: Torres Nebrera 2012; Salinas de Marichal 2004; Díaz de Guereñu 2003.

³⁴ I versi appartengono al componimento "Los ángeles vengativos" (Gli angeli vendicativi): "Da dove vieni, di' / ombra senza parole, / che non ti ricordiamo? Chi ti manda? / Se fosti in qualche sogno un lampo, / quando son spenti, i lampi si dimenticano" (Alberti 1966: 81).

³⁵ Sull'esistenza di un surrealismo poetico spagnolo e della sua influenza nella poesia di Alberti si è espresso Vittorio Bodini, il quale nel 1963 inserisce

l'autore gaditano nella sua antologia *I poeti surrealisti spagnoli*, indicando il movimento artistico teorizzato da Bretón come una "esperienza transitoria" (Bodini 1963: 41) della lirica albertiana. Nel saggio introduttivo, inoltre, l'ispanista accenna a una polemica avviata proprio con Alberti. Il poeta – secondo quanto scrive il traduttore – negò la fonte di ispirazione surrealista intercettata alla base della sua opera: "Come il poeta abbia scritto questo libro che rappresenta la sintesi più felice dell'ángel andaluso e del demonio surrealista, ce lo spiega in alcune pagine autobiografiche dalle quali altresì si rileva il candore della sua pretesa che non abbia niente a che fare col surrealismo un libro ispirato all'ira e alla rivolta, e avente per tema un mondo sotterraneo, annidato oltre le soglie della coscienza, e per mezzi la scrittura automatica e il visionarismo profetico [...]" (Bodini 1963: 40). Sulla *querelle* si è pronunciato anche Ignazio Delogu, il quale conferma che Alberti volesse "escludere una dipendenza diretta e immediata dal surrealismo francese e, mediante la scelta di Buñuel come *liason* fra il tremendismo e lo spontaneo sonnambulismo iberico e il surrealismo *mal du siècle*, sembra voler respingere qualsiasi altra possibile mediazione" (Delogu 1972: 84). Qualunque sia la suggestione o la segreta adesione che anticipò la genesi di *Degli Angeli*, quel che emerge dalla sua lettura è l'impressione che la lezione del surrealismo non fosse del tutto estranea all'autore.

³⁶ Sulla eccessiva religiosità della sua famiglia, Alberti scrive quanto segue: "[...] lo que más preocupaba a toda mi familia era nuestra educación religiosa, nuestra formación en los principios más rígidos de la fe católica con todas sus molestísimas consecuencias" (Alberti 2009: 25). "[...] ciò che più preoccupava la mia famiglia era la nostra educazione religiosa, la nostra formazione entro i più rigidi principi della fede cattolica con tutte le sue molestissime conseguenze" (Alberti 2010: 45). Significativo, inoltre, rispetto alla scoperta della sessualità, è l'episodio in cui si descrive un pomeriggio trascorso insieme ai compagni nelle dune di El Puerto, dopo aver marinato la scuola: "Mirábamos, silenciosos, al alumno, que con la cara triste y los ojos perdidos comenzó a agitar el puño agarrotado entre las sombreadas ingles entreabiertas, [...] Un día, al siguiente de uno de estas continuas faltas a clase, [...] el padre espiritual me llamó inesperadamente a su cuarto. [...] – ¡Padre! – respiré, muerto de miedo. – Dios os ha visto. A ti, especialmente. [...] ¿Qué consigues con eso, niño? [...] no se trata solo de un daño para el alma, sino de algo muy malo para el cuerpo" (Alberti 2009: 42-43). "Guardavamo, silenziosi, lo studente che, col viso triste e gli occhi sperduti, cominciò ad agitare il pugno stretto là nel basso ventre ombreggiato, [...] Un giorno, proprio in seguito a una di quelle continue scappatelle, [...] il padre spirituale mi chiamò inaspettatamente nella sua stanza. [...]"

– Padre! – respirai morto di paura.

– Dio vi ha veduti. E te, specialmente. [...] Che ottieni con questo, figliuolo? [...] non si tratta solo di un danno per l'anima, ma di qualcosa di molto brutto per il corpo" (Alberti 2010: 65-66).

³⁷ "Morte e giudizio": " / città marittime senza crepuscoli " (Alberti 1966: 119).

³⁸ A tal proposito, va detto che superata la crisi poetico-mistica di *Sobre los ángeles*, nel 1930 Rafael Alberti approda a una nuova tappa della sua produzione lirica: quella della "poesia impegnata". In una Spagna in cui cominciano a delinearsi i primi sintomi del dramma della guerra civile, la pubblicazione del violento manifesto sotto forma di componimento rabbioso *Con los zapatos puestos tengo que morir* segna, per il poeta gaditano, l'inizio di una attiva militanza politica, della condizione di intellettuale engagé la cui voce è direttamente legata al gesto rivoluzionario delle masse. La denuncia albertiana e l'impegno, insieme alla prima moglie María Teresa León, per creare le condizioni di una resistenza attiva al franchismo non scemeranno, neanche dopo l'esilio, rendendoli due figure simbolo della Repubblica. Una testimonianza, tra le altre, del loro attivismo politico è costituita dalla lettera dattiloscritta, firmata da entrambi, datata 16 dicembre 1966, inviata "agli scrittori, agli intellettuali, agli artisti italiani per informarli della manifestazione che si svolgerà a Parigi dal 14 al 15 gennaio 1967". La Conferenza venne convocata per informare l'opinione pubblica sui fatti di Spagna che vedevano, poco a poco – con la vittoria delle commissioni operaie e le manifestazioni studentesche – aprirsi una crepa nella piaga del regime franchista. Tra i destinatari della lettera, figura anche Pier Paolo Pasolini, così come risulta dalla corrispondenza conservata nel fondo Pasolini dell'Archivio "A. Bonsanti", con la segnatura IT ACGV PPP.I.9. 1. La stessa missiva, inoltre (anch'essa custodita presso l'Archivio con la segnatura IT ACGV GU.I. 24.1), fu inviata a Giuseppe Ungaretti. Infine, tra i nomi degli intellettuali rintracciati sino ad ora, risulta che la lettera fu spedita anche a Dario Puccini (Cfr. Morelli 2001: 158-59).

BIBLIOGRAFIA CITATA

- Alberti, Rafael (1966), *Degli Angeli*, ed. a cura di Vittorio Bodini, Torino, Einaudi.
- (1976), "También a ti, Pier Paolo Pasolini", *Galeradas. Boletín de Información Bibliográfica*, 1/5: 2.

- (1980), *Fustigada luz* (1972-1978), Barcelona, Seix Barral.
- (1998), *Poesie*, ed. a cura di Vittorio Bodini, Milano, Mondadori.
- (2003), *Obras completas. Poesía I*, Barcelona, Seix Barral.
- (2004), *Obras completas. Poesía IV*, Barcelona, Seix Barral.
- (2009), *Obras completas. Prosa II. Memorias*, Barcelona, Seix Barral.
- (2010), *L'albereto perduto. Primo e secondo libro*, ed. a cura di Dario Puccini, Roma, Editori Riuniti.
- Bazzocchi, Antonio (1993), *Pier Paolo Pasolini. Antologia della lirica pascoliana. Introduzione e commenti*, Torino, Einaudi.
- Bodini, Vittorio (1963), *I poeti surrealisti spagnoli*, Torino, Einaudi.
- Borghello, Giampaolo (1977), *Interpretazioni di Pasolini*, Roma, Savelli.
- Brevini, Fernando (1990), *Le parole perdute. Dialetti e poesia nel nostro secolo*, Torino, Einaudi.
- Chiarocossi, Graziella; Zabagli, Franco eds. (2017), *La biblioteca di Pier Paolo Pasolini*, Firenze, Olschki.
- De' Giorgi, Elsa (s.d.), *dicevo di te pier paolo...*, Roma, Carte Segrete.
- Delogu, Ignazio (1972), "Rafael Alberti", *Il Castoro*, 72, Firenze, La Nuova Italia.
- Díaz de Guereñu, Juan Manuel (2003), "Sobre los ángeles: del poeta al que se llevaban mil demonios", *Rafael Alberti libro a libro. El poeta en su centenario*, eds. Manuel Ramos Ortega; José Jurado Morales, Cádiz, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Cádiz.
- Díaz Pérez, Juan Carlos (1993), "Presencia de la cultura española en la obra de Pier Paolo Pasolini", *Revista de Filología Románica*, 10: 65-84.
- Doi, Hideyuki (2011), *L'esperienza friulana di Pasolini. Cinque studi*, Firenze, Franco Cesati.
- Falchi, Francesca (2003), *El Juanero. Pasolini e la cultura spagnola*, Firenze, Atheneum; trad. spa. a cura di Eduardo Margaretto, (2011), *Pasolini y la cultura española*, Barcelona, Alreves.
- Fenoglio, Chiara (2015), *La divina interferenza*, Roma, Gaffi,
- Frattale, Loretta (2016), *Rafael Alberti a Roma. Un poeta tra i pittori*, Roma, Editori Riuniti.

- (2018), *Il suono impossibile della poesia. Rafael Alberti e la poesia dipinta*, Padova, CLEUP.
- García Lorca, Federico (1962), *Poema del cante jondo*, Parma, Guanda.
- La Porta, Filippo (2012), *Pasolini*, Bologna, Il Mulino.
- L'Unità* (1966), "Einaudi", "Cronache di Roma", (27 maggio 1966 : 6).
- Mateo, María Asunción (1996), *Rafael Alberti: de lo vivo y lejano*, Madrid, Espasa Calpe.
- Martellini, Luigi (2006), *Ritratto di Pasolini*, Roma-Bari, Laterza.
- Mauro, Walter (2014), *La letteratura è un cortile*, Roma, Giulio Perrone Editore.
- Mengaldo, Pier Vincenzo (2011), *Poeti italiani del Novecento*, Milano, Mondadori.
- Minnini, Maria Isabella (2013), "Il giovane Pasolini traduttore di Juan Ramón Jiménez", *Hermeneus. Revista de Traducción e Interpretación*, 16: 1-17.
- (2011), "Traduzioni di poeti spagnoli nel felibrismo friulano di Pasolini (1945-1947)", *Palabras con aroma a mujer. Scritti in onore di Alessandra Melloni*, eds. María Isabel Fernández García; Mariachiara Russo, *Intralinea. Online translation journal*, numero speciale: 1-8.
- Morelli, Gabriele (2002), *Dario Puccini Rafael Alberti. Corrispondenza inedita (1951-1969)*, Milano, Viennepierre edizioni.
- Musatti, Cesare (aprile 1974), "Calderón, Velázquez, Pasolini", *Sipario*, XXIX: 335.
- Naldini, Nico (1984), *Nei campi del Friuli (La giovinezza di Pasolini)*, Milano, All'Insegna del Pesce d'Oro.
- Negrone, Maira (2001), *Rafael Alberti: l'esilio italiano*, Milano, Vita e Pensiero.
- Pancorbo, Luis (1976), "Es atroz estar solo. Entrevista con Pier Paolo Pasolini", *Revista de Occidente*, tercera época, 4: 39-44; trad. it. Falchi, Francesca (2004), "È atroce essere solo. Intervista a Pier Paolo Pasolini", *Eudossia*, 2: 123-37.
- Pasolini, Pier Paolo (1972), *Empirismo eretico*, Milano, Garzanti.

- (1973), *Calderón*, Milano, Garzanti.
 - (1986), *Lettere 1940-1954*, ed. a cura di Nico Naldini, Torino, Einaudi.
 - (1988), *Il portico della morte*, ed. a cura di Cesare Segre, Garzanti, Milano.
 - (1999), *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, ed. a cura di Walter Siti e Silvia De Laude, Milano, Mondadori, 2 vols.
 - (2001), *Teatro*, ed. a cura di Walter Siti e Silvia de Laude, Milano, Mondadori.
 - (2003), *Tutte le poesie*, ed. a cura di Walter Siti, Milano, Mondadori, 2 vols.
 - (2006), *Descrizioni di descrizioni*, ed. a cura di Graziella Chiarcossi, Prefazione di Paolo Mauri, Milano, Garzanti.
 - (2010), *Romanzi e racconti*, ed. a cura di Walter Siti e Silvia de Laude, Milano, Mondadori, 2 vols.
 - (2010), *Poeta delle ceneri*, Milano, Archinto.
 - (2015), *Poeta de las cenizas*, Salamanca, Delirio.
 - (2017), *Il caos*, ed. a cura di Roberto Saviano, Milano, Garzanti.
- Piedra, Antonio (2004), "Por qué Rafael Alberti es un clásico", *Rafael Alberti libro a libro. El poeta en su centenario*, eds. Manuel Ramos Ortega; José Jurado Morales, Cádiz, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Cádiz.
- Ricci, Mario (1977), *Pier Paolo Pasolini e "Il Setaccio" (1942-1943)*, Bologna, Cappelli Editore.
- Ruffinatto, Aldo (1976), "L'ala giovane dell'allodola capelluta. Introduzione a un inedito quasi spagnolo di Pier Paolo Pasolini", *Pasolini in Friuli (1943-1949)*, ed. a cura di Gianfranco Ellero, Udine, Arti Grafiche Friulane.
- Salinas de Marichal, Solita (2004), *El mundo poético de Rafael Alberti*, Madrid, Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales.
- Santato, Guido (1980), *Pier Paolo Pasolini. L'opera*, Vicenza, Neri Pozza.
- Sartore, Serena (2014/2015), *La poesia spagnola del Novecento in Italia. Ricezione e influenze*, tesi di dottorato inedita, Università per str-

nieri di Perugia e Universidad de Castilla La Mancha, diretta da Siriana Sgavicchia e Flavia Cartoni (<<https://ruidera.uclm.es/xmlui/bitstream/handle/10578/7674/TESIS%20Sartore.pdf;sequence=1>>).

Siciliano, Enzo (2005), *Vita di Pasolini*, Milano, Mondadori.

Soria Olmedo, Andrés (2006), "Pasolini y la tradición: un caso", *Visiones de Pasolini*, ed. a cura di Mariano Maresca García Estellar, Madrid, Ediciones Pensamiento: 93-112.

Talarico, Vincenzo (1966), "Il gazzettino romano", *Momento sera*, (30 maggio/1 giugno 1966): 14.

— (1967), *I passi perduti*, Genova, Immordino Editore.

Torres Nebrera, Gregorio (2012), *Fiel en la dicha, fiel en la desgracia. Temas y textos albertianos*, Madrid, Ediciones Xorki.

Vatteroni, Sergio (2001), "Pasolini e la lingua inventata. Appunti su *Hosas de lenguas romanas* (1945)", *Studi offerti ad Alexandru Niculescu dagli amici e allievi di Udine*, ed. a cura di Sergio Vatteroni, Udine, Forum: 269-87.

Villa, Roberto; Capitani, Lorenzo eds. (2005), *Il maestro e la meglio gioventù. Pasolini e la scuola*, Reggio Emilia, Aliberti editore.