

RILEGGERE LA POESIA

Giuseppe Leonelli

*Introduzione alle Ceneri di Gramsci*¹

Le ceneri di Gramsci uscirono in volume nel 1957 e raccoglievano undici poemetti, tutti già pubblicati (*Il pianto della scavatrice* solo parzialmente), per la maggior parte in rivista, tra il 1951 e il 1956. L'opera cadeva in un momento particolarmente delicato per la cultura di sinistra, in crisi dopo l'«anno terribile» (così sarebbe stato definito da Amendola il 1956), che aveva visto, in rapida successione, il XX Congresso del Pcus in Urss, con la condanna di Stalin che tante speranze, ma anche tanto sconcerto aveva suscitato, e l'evento drammatico dell'invasione dell'Ungheria, cui seguì la diaspora degli iscritti dal Pci, che s'era schierato a fianco dei carri armati russi. In questo contesto, il libro di Pasolini, assemblato intorno al poemetto eponimo, che faceva spicco tra gli altri, giunse particolarmente ricco di un'attualità politica e civile di cui non è facile per il lettore odierno, soprattutto quello più giovane, farsi un'idea adeguata, in un mondo che, a mezzo secolo da quegli eventi, è cambiato fino a rendersi irriconoscibile.

Ne risultò un successo di vendite del tutto insolito per un libro di poesia, che provocò molte discussioni tra i critici. Si distinse per severità il giovane Citati, che parlò di «poesia prefabbricata», mentre un illustre letterato della vecchia guardia, Giuseppe De Robertis, si mostrò perplesso, ma non pregiudizialmente ostile. Fortini, come talora gli accadeva di fronte al talento altrui, ebbe non poco da eccepire; Salinari, che non aveva apprezzato nel 1955 *Ragazzi di vita*, questa volta riconobbe d'aver di fronte «il primo libro di poesia della nuova

¹ Si ripropone l'introduzione pubblicata da Giuseppe Leonelli in *Le Ceneri di Gramsci*, Garzanti, Milano 2009.

generazione veramente importante», pur appiattendo un po' schematicamente la «musa» pasoliniana nella «disperazione» dell'intellettuale scisso tra mente e viscere, che sente «la fine della civiltà borghese individualistica», ma non riesce ancora a «prefigurare il nuovo». Le letture più illuminanti risultarono quelle di Garboli, il primo a soffermarsi sui valori stilistici del libro, e di Pampaloni, che aggirava brillantemente ogni possibile ipotesi politica, compresa quella dell'autore (Pasolini aveva accennato a «un'operazione culturale idealmente precedente l'operazione poetica»), definendo a suo tempo le *Ceneri*, in una recensione uscita a libro appena stampato, non «poesia ideologica», ma «poesia dell'ideologia, in un senso affine a quello per cui si parlò di poesia della letteratura e, nello stesso tempo, in un senso affine a quello per cui tanta poesia moderna è poesia delle ragioni della poesia».

Era il modo giusto di leggere *Le ceneri di Gramsci*, un antidoto contro gli opposti moralismi, sia di destra sia di sinistra, subito scesi in lizza a disputarsi l'opera con valutazioni aprioristiche. Oggi, nella luce crepuscolare del post-moderno, in cui tutte le vacche tendono a risultare grigie, corriamo un altro, diverso e simmetrico pericolo. L'autorizzazione a fare di un testo quel che vogliamo, anche a considerarlo un prodotto di cui disfarcì dopo il consumo, come un vuoto a perdere, potrebbe toglierci ogni volontà di capire, di trasformare le parole di uno scrittore, come amava sottolineare il Calvino del *Mare dell'oggettività*, in «coscienza vera tagliente, come una lama». Le coscienze attuali sembrano troppo spesso aver perso il filo, fino ad assomigliare a posate di plastica.

Che bel sogno, quell'idea d'allora, così centrale nelle *Ceneri di Gramsci*, che la letteratura, invece di costituirsi come un infinito repertorio citazionale impegnato solo a inseguire se stesso, potesse servire, a fecondare il corpo della realtà, ovvero, come Pasolini scrisse nel 1959, rispondendo a un'inchiesta sul romanzo, a «far parlare le cose». Non è la fiducia in tale «operazione», per usare la parola pasoliniana, la *conditio sine qua non* di ogni ideologia? E poesia non ideologica come precisava Pampaloni, ma dell'ideologia, non è tradurre quella fiducia, sviluppatasi da un luogo della mente, e da intendersi in senso più ampio di quello specificamente politico, in un'emozione? L'emozione (ma a questo punto faremmo meglio a chiamarla «passione», con parola più pasoliniana), nelle *Ceneri di Gramsci*, da qualunque punto muova, non sta mai ferma, percorre in un lampo tutte le strade del mondo arricchendosi delle più varie implicazioni d'umanità. Si incide sfolgorando

anche nella pura figuratività degli oggetti, apparentemente neutri, trasformandoli in correlativi di se stessa e si spinge sino a collegare e fondere i contrari tra loro. Operazione, quest'ultima, particolarmente cara e rimproverata a Pasolini, sia pure senza fondamento, in una logica *autre* come quella poetica; etimo psicologico, per dirla con il linguaggio di Spitzer, della sequela di ossimori e sineciosi che affollano il tessuto dei poemetti, ben noti, e così cari, al lettore delle *Ceneri*, dalla «tristezza serena» alla «passione mite», alla «luce... frutto di un buio seme», alla gente «nel mistero/ chiara, perché pura e corrotta».

Pasolini rimase nell'organizzazione profonda della psiche, per tutto l'arco della non lunga vita, il fanciullo dell'*Usignolo della chiesa cattolica*, l'adolescente innamorato di sé, per il quale il mondo risulta un'espansione vertiginosa e straziata del proprio io. Il movimento che lo porta alla poesia è quello di un Narciso incline a riflettersi numinosamente sulla superficie della realtà come su uno specchio, irradiando un'intensa energia erotica sull'essere che lo circonda: tutto si trasforma in un infinito predicato della propria libido; anche le ustioni provocate dal contatto con l'alterità sono esibite come stimate odiosamate.

Passione e ideologia, accostate, ma anche distinte nel nesso copulativo che dà il titolo alla raccolta di saggi del 1960, tendono a sovrapporsi sino a coincidere nei componimenti delle *Ceneri di Gramsci*, sigillate formalmente in strofe di terzine di endecasillabi, di origine pascoliana-dantesca: versi zoppicanti, e quindi imperfetti, come pure è stato sottolineato più volte, ma in realtà affannati, come sottesi da una sorta di extrasistole metrica, un segno tra i più intensi di una volontà insieme irruenta e ansiosa, anch'essa costellata di passione, di comunicare con il lettore.

La terzina incatenata è un metro narrativo per eccellenza, che aveva permesso al poeta di *Myrica* (possiamo considerare le *myrica* di Pasolini l'*Usignolo della chiesa cattolica*, scritto prima delle *Ceneri*, ma pubblicato dopo) di legare in una volontà di discorso oggettivo, un'intelaiatura sintattica le epifanie del mondo e di se stesso raccolte nel suo primo libro; di scrivere i *Poemetti*, *Primi* e *Nuovi*. Al centro di questo sogno di oggettività pascoliano, è un'immagine di *umile Italia* antichissima e perenne, già cara a Dante e Virgilio, riapparsa al Manzoni del primo coro dell'*Adelchi* sotto forma di «volgo disperso che nome non ha». È, in Pascoli, l'Italia dei poemetti georgici (*La sementa*, *L'accestire*, *Italy*, *La morte del papa*), popolata da una umanità sobria e schiva, estranea ad ogni forma di sviluppo storico, fissa da

sempre nell'uso dell'antico linguaggio montanino (le «parollette che mal s'intendono...vive ancora, dopo tanti secoli» sulle «appartate montagne» di Lucchesia, come le definisce Pascoli nella nota al glosario che accompagna la seconda edizione dei *Canti di Castelveccchio*), legata ai cicli della natura e natura essa stessa.

Il tema affascina profondamente Pasolini, che ne coltiva la conoscenza negli anni di studi demopsicologici il cui frutto sono le due antologie *Poesia dialettale del Novecento*, in collaborazione con Mario Dell'Arco, pubblicata nel 1953, e il *Canzoniere italiano*, del 1955. *L'umile Italia*, infortita, rispetto a quella più gentile, ruskiniana e pre-raffaelita, del Pascoli, da tinte caravaggesche (Pasolini era stato, all'Università di Bologna, allievo entusiasta di Roberto Longhi), si presenta già nel primo poema delle *Ceneri di Gramsci*, intitolato *l'Appennino*, come una fantasia, un grande affresco storico in forma di *ekphrasis*, che inquadra in una rapida carrellata attraverso il tempo le contrade d'Italia, dalla Lucchesia a Napoli. Al centro del componimento, è la figura di Ilaria del Carretto, scolpita da Jacopo della Quercia, addormentata sotto le palpebre di marmo nel «claustrale transetto» del duomo di Lucca. Ilaria si fa emblema dell'Italia, «perduta nella morte», nei «secoli vuoti» di storia. Sullo sfondo di quel grave, immemore sonno, che è quello della nazione, cominciato quando «la sua età fu più pura e necessaria» e ancora perdurante, si dispiega la vita del popolo attraverso i secoli, dall'immagine bellissima di «Orvieto illeso tra i secoli», tra «i campi arati da orefici» dove «azzurri gli etruschi dormono», all'«infetta membrana delle notti italiane» contemporanee. L'inquadratura culmina nell'immagine delle «disfatte borgate/ irreligiose, dove tutto si ignora/ che non sia sesso, grotte abitate/ da feci e fanciulli», ove, ai confini della Roma odierna, è accampato un esercito barbarico, «nell'attesa/ di farsi cristiano nella cristiana città».

Sono motivi che rimbalzano dall'*Appennino* (titolo bertolucciano: si veda *L'Appennino rivisitato* in *Lettera da casa*. Richiamano la poesia di Bertolucci anche il fondo pittorico del poemetto e la tecnica dell'aggettivazione) al *Canto popolare* e all'*Umile Italia*; passano, addolcito dalla memoria personale, attraverso i *Quadri friulani* («Tu lo sai quel luogo, quel Friuli/ che solo il vento tocca, ch'è un profumo») e si attestano, nella versione più nota, più drammaticamente incisa, personalizzata e concettualizzata, nel poemetto *Le ceneri di Gramsci*. Testo, questo, così ricco, come ha rilevato Walter Siti (nel saggio *Tracce scritte di un'opera vivente*, che introduce l'edizione dell'opera omnia pasoliniana edita nei

‘Meridiani’ di Mondadori), di «“indicazioni di lettura” dell’autore (lo “scandalo del contraddirsi”, il sottoproletariato e i ritardi del Pci...)», da far sospettare «i critici migliori», che «il segreto dev’essere altrove». È un segreto che scorrerebbe sotto la superficie del tema problematico dell’impegno civile, scandito dall’immagine purissima, quasi francescana, di Gramsci giovane, «non padre, ma umile fratello», intento con la «magra mano» a delineare «l’ideale che illumina»: Siti lo definisce «un’onda di gioia prenatale», una sorta di «annullamento mistico» nella rappresentazione del reale. È questo il fiume carsico che attraversa tutta l’opera di Pasolini (lo sentiamo circolare, in quegli stessi anni, nel profondo di *Ragazzi di vita*). Pasolini ne aveva coscienza: allude, nelle *Ceneri di Gramsci* a «qualcosa/ di diverso, forse, di più estasiato/ e anche di più umile, ebbra simbiosi/ d’adolescente di sesso con la morte». Ma è poi un segreto da scoprire, in contrasto con quella che sarebbe la falsa pista, deviante, del motivo ideologico attestato alla superficie del carne? Perché ‘falsa’ pista? La passione pasoliniana, è, giova ripeterlo, ubiqua, come tutto ciò che appare estroflessione dell’io: essere con Gramsci e contro di Gramsci, dentro e fuori del mondo, chiuso in sé e smarrito nelle «più sperdute strade», sempre intento alla nostalgia del nido-grembo (ritorna il parallelismo con Pascoli e s’introduce anche un’armonica proveniente dal Penna di «Io vivere vorrei addormentato/ nel dolce rumore della vita»), dove la vita coincide con il sogno di se stessa e la morte non appare un’alterità inconciliabile, ma sottende e nutre, quasi in ebbrezza sessuale, la vita.

La divaricazione tra io e mondo, tra l’intellettuale borghese raffinato e il popolo, si risolve e sublima sul piano estetico. Tra l’immagine della «vita proletaria» elaborata nella mente, rappresentata dalla figura di Gramsci, e l’altra depositata nelle «buie viscere» («Ma a che serve la luce?»), forse figura di grembo anch’essa, si crea una differenza di potenziale che produce un incessante passaggio di energia poetica. È la stessa che rende così profondamente toccante, quasi insostenibile alla lettura il *Pianto della scavatrice*, fin dai primi, folgoranti versi: «Solo l’amare, solo il conoscere/ conta, non l’aver amato,/ non l’aver conosciuto. Dà angoscia/ il vivere d’un consumato/ amore. L’anima non cresce più».

Pasolini amava e insieme temeva quella che, nelle *Ceneri di Gramsci*, definisce «l’estetica passione», ovvero «la stupenda, adusta sensualità/ quasi alessandrina, che tutto minia/ impuramente accende» nel «vuoto della storia». Ma «l’estetica passione», ovvero l’estetismo,

così sospetto alla cultura degli anni Cinquanta, può rovesciarsi, quando si è poeti veri, in esiti insospettati. Ne è un esempio il poemetto *La terra del lavoro*. Già definito da Pampaloni «bellissimo», la critica l'ha saltato o se ne è occupato sempre di sfuggita, non di rado fraintendendone il senso. È un testo straordinario e ci presenta un'immagine del popolo molto diversa da quella che appare negli altri poemetti. Tutto è nemico alla gente miserabile che viaggia nel treno che va verso Sud, anche la «vecchia passione», che illumina esteticamente la pietà di chi la osserva. Pasolini disinnesci il proprio io e chiude il poemetto in una sorta di silenzioso raccoglimento. Dimostra, qualora se ne sentisse il bisogno, la ricchezza di una creatività che sa incendiare anche quelle che si considerano le proprie scorie e trarne una fiamma di diversa, altrettanto vitale purezza.