

Il Gramsci di Pasolini

Lingua, letteratura e ideologia

a cura di Paolo Desogus

Centro Studi Pier Paolo Pasolini
Casarsa della Delizia

ricerche Marsilio

I saggi raccolti in questo volume analizzano il complesso e problematico rapporto che Pasolini ha intrattenuto con Gramsci e il suo lascito intellettuale e politico. Con il contributo di specialisti provenienti da ambiti e tendenze anche molto diversi, in particolare dagli studi storici, dalla linguistica e dalla critica letteraria, il libro propone un'accurata indagine della ricezione delle categorie gramsciane di nazionale-popolare, egemonia e mediazione. Numerose pagine sono inoltre dedicate allo studio delle *Ceneri di Gramsci*, tra i componimenti maggiori di tutta l'opera pasoliniana, anche per la posizione problematica del poeta nei confronti del pensatore sardo: «Con te e contro te; con te nel cuore, / in luce, contro te nelle buie viscere».

Paolo Desogus è professore associato di letteratura italiana contemporanea alla Sorbona di Parigi e collabora attivamente con il Centro Studi Pier Paolo Pasolini di Casarsa della Delizia. Ha pubblicato per Quodlibet *Laboratorio Pasolini. Teoria del segno e del cinema* e per Mimesis *La confusion des langues. Autour du style indirect libre dans l'œuvre de Pier Paolo Pasolini*. Insieme a Riccardo Gasperina Geroni e Gian Luca Picconi ha recentemente pubblicato per Carocci il volume *De Martino e la letteratura. Fonti, confronti e prospettive*.

In copertina: foto di Gideon Bachmann. ©Cinemazero



PASOLINI. RICERCHE

Quaderni del Centro Studi Pier Paolo Pasolini di Casarsa della Delizia
n. 11

Il Gramsci di Pasolini

Lingua, letteratura e ideologia

a cura di Paolo Desogus

Marsilio

Centro Studi Pier Paolo Pasolini

Casarsa della Delizia

Questo volume è stato realizzato da

Centro Studi Casarsa della Delizia



Con il contributo di

Regione Autonoma Friuli-Venezia Giulia
Comune di Casarsa della Delizia

© 2022 by Marsilio Editori® s.p.a. in Venezia
Prima edizione: 2022
ISBN 978-8-297-1495-7
www.marsilioeditori.it
Realizzazione editoriale: passaggio a sud-est

INDICE

vii Presentazione
di Flavia Leonarduzzi

ix Prefazione
di Paolo Desogus

IL GRAMSCI DI PASOLINI. LINGUA, LETTERATURA E IDEOLOGIA

3 Introduzione. Pasolini e Gramsci: un'ostinata fedeltà
di Paolo Desogus

IL CONTESTO

37 La «risonanza» degli scritti di Gramsci.
Edizioni e letture dal 1945 al 1975
di Francesco Giasi

61 Pasolini tra Gramsci e Marx nel dibattito politico-intellettuale
degli anni cinquanta
di Angelo d'Orsi

LINGUA E POPOLO

87 Pasolini, Gramsci e le «questioni linguistiche»
di Stefano Gensini

109 Pasolini: squisitezza e nazionale-popolare
di Gian Luca Picconi

133 Il Gramsci di Pasolini
di Pasquale Voza

INDICE

149 Pasolini, Gramsci e la poesia popolare
di Marco Gatto

165 Pasolini narratore fra realismo e gramscismo
di Lea Durante

GRAMSCI NELLA POETICA DI PASOLINI

179 Pasolini, Gramsci, Contini. Sul *Piccolo allegato stravagante*
della *Divina Mimesis*
di Silvia De Laude

207 Gramsci cultore di Dante e la svolta pasoliniana delle *Ceneri*
di Michela Mastrodonato

229 «L'ideale che illumina». La lezione di Gramsci
nelle opere di Pier Paolo Pasolini
di Maura Locantore

INCIDENZE POETICHE

243 Il Gramsci di Pasolini: sulle ceneri dell'azione
di Gianni D'Elia

251 Fotogrammi per Pasolini
Andrea Gibellini

265 Gli autori

PRESENTAZIONE

Il programma pluriennale di ricerca che il Centro Studi dedica alla vasta produzione culturale di Pier Paolo Pasolini si arricchisce di un nuovo e inedito aspetto, che pone dialetticamente in relazione l'opera dell'intellettuale casarsese con le riflessioni e gli scritti di Antonio Gramsci. Su questa tematica, di grande interesse non solamente per gli studiosi della materia ma anche per più ampie fasce di pubblico, si è sviluppato il convegno internazionale di studi dal titolo «Con te e contro te», il Gramsci di Pasolini.

Si è trattato di due intense giornate di lavoro che hanno consentito di coinvolgere importanti specialisti di letteratura, linguistica, storia italiana, oltre a scrittori e giornalisti, che hanno focalizzato l'attenzione sul rapporto tra Pasolini e Gramsci sia dal punto di vista della critica letteraria che nel contesto del dibattito culturale e di coscienza civile, scaturito dal loro impegno nella società contemporanea.

La pubblicazione degli Atti rappresenta un contributo scientifico agli studi pasoliniani che mette al centro l'influenza gramsciana sull'opera pasoliniana, non solo all'interno del dibattito sulla letteratura popolare degli anni quaranta e cinquanta, ma anche in relazione alla sua produzione letteraria e giornalistica.

Nell'anno del centenario della nascita di Pasolini, il volume rappresenta uno degli eventi culturali di indubbia qualità che il Centro Studi di Casarsa della Delizia coordina attraverso relazioni di valore nazionale e internazionale, inserendole in una cornice programmatica di ampio respiro, che trovano concretezza in opere bibliografiche orientate alla ricerca e alla divulgazione scientifica.

FLAVIA LEONARDUZZI
Presidente Centro Studi Pier Paolo Pasolini
Casarsa della Delizia

PREFAZIONE

Questo volume nasce dal convegno «*Con te e contro te*», *il Gramsci di Pasolini*, svoltosi a Casarsa della Delizia tra il 5 e il 6 novembre 2021, e raccoglie i saggi degli autori invitati a intervenire insieme a un piccolo gruppo di scritti che nel frattempo si sono aggiunti per arricchire la riflessione sul rapporto che il poeta delle *Ceneri* ha coltivato con Gramsci, proprio nelle terre friulane della *Meglio gioventù* e del *Sogno di una cosa*. È d'obbligo dunque rendere subito un ringraziamento al Centro Studi Pier Paolo Pasolini di Casarsa della Delizia che ha reso possibile questa iniziativa e che, nella figura della presidente, Flavia Leonarduzzi, ha creduto sin dall'inizio al progetto sostenendone con coraggio e grande spirito di iniziativa la realizzazione. Per ragioni discusse anche all'interno dei saggi qui raccolti, il confronto con Gramsci rappresenta infatti ancora oggi una lacuna nella critica pasoliniana. L'intento del volume è quello di porvi rimedio e di avviare un percorso di studio che, mi auguro, possano proseguire i giovani ricercatori.

Per rendere più agevole la consultazione ho scelto di suddividere i saggi per temi. Nell'introduzione propongo una ricognizione orientata a ritrovare i fili nascosti che uniscono il primo Pasolini al pensatore sardo, nell'ottica di individuare gli influssi nella poetica, nella critica e nelle riflessioni politiche della maturità. Con questo mio scritto intendo dunque offrire un'introduzione generale sul rapporto tra i due autori e in particolare sull'*ostinata fedeltà* gramsciana che Pasolini ha portato avanti attraverso la sua lunga frequentazione delle *Lettere* e dei *Quaderni del carcere*.

Seguono due interventi sul contesto di pubblicazione del lascito carcerario di Gramsci. In particolare Angelo d'Orsi tratteggia il panorama di ricezione dei *Quaderni* e delle *Lettere* e offre un'analisi delle implicazioni politiche e culturali che questi scritti hanno avuto su Pasolini e sul suo lavoro intellettuale e critico-letterario. Attraverso un'ottica simile Francesco Giasi si cala sulla vicenda editoriale del corpus gramsciano e fornisce una fitta serie di dati per comprendere la «risonanza» che il pensatore sardo ha impresso su Pasolini.

La seconda sezione è invece dedicata a due temi che in Gramsci come in Pasolini hanno trovato una forte saldatura, ovvero il tema della lingua e quello del popolo. Lo scritto di Stefano Gensini getta luce sulla grande rilevanza degli interrogativi di ordine linguistico a cui Pasolini ha cercato di rispondere attraverso lo studio del pensatore sardo. Su questa scia, il saggio di Picconi mostra invece come la riflessione sui sistemi espressivi sia stata funzionale all'integrazione del «nazionale-popolare», nozione su cui offre alcuni importanti spunti anche Pasquale Voza, tra i più attenti studiosi del rapporto tra il poeta e il pensatore sardo. Sempre in questo ambito si inserisce il saggio di Marco Gatto, il quale ha privilegiato l'indagine intorno al Pasolini demologo e al suo studio dei canti popolari segnato da Gramsci e dalle sue note sul folklore e sulle culture subalterne. Con uno sguardo affine Lea Durante si concentra sul dibattito italiano degli anni cinquanta per mettere in evidenza come le diverse traiettorie del pensiero marxista si articolino nella riflessione gramsciana e interagiscano con il lavoro poetico di Pasolini.

La terza sezione entra invece nel merito del Pasolini poeta e scrittore. Silvia De Laude analizza il particolare legame che il poeta casarsese ha individuato tra Gramsci e Contini. Michela Mastrodonato del canto suo propone un ricco parallelismo sul dantismo dell'autore della *Divina Mimesis* e su come in esso si innesti una parte significativa del dialogo con il pensatore sardo. Maura Locantore ha invece preso in esame alcuni versi delle *Ceneri* per mettere in risalto gli elementi politici e morali generati dal connubio tra i due autori.

L'ultima sezione è invece intitolata *Incidenze poetiche* e segue in questo caso un'intuizione contenuta nell'intervento di Andrea Gibellini. I due saggi raccolti non solo propongono un'analisi del rapporto del poeta con il comunista sardo, ma offrono una penetrante lettura sui motivi poetici e politici che si articolano nella parola pa-

PREFAZIONE

soliniana, conferendole una forza che trascende la semplice natura verbale e si fa azione, intervento che squarcia il reale (Gianni D'Elia), o che diviene immagine, correlativo *soggettivo* di forme visibili da riscoprire (Gibellini).

Parigi, 15 marzo 2022

PAOLO DESOGUS

Insieme al Centro Studi Pier Paolo Pasolini di Casarsa della Delizia e alla presidente Flavia Leonarduzzi, mi preme ringraziare Gian Luca Picconi che mi ha aiutato nel lavoro di revisione di alcuni saggi e che non mi ha mai fatto mancare i suoi preziosi consigli.

IL GRAMSCI DI PASOLINI.
LINGUA, LETTERATURA E IDEOLOGIA

PAOLO DESOGUS

INTRODUZIONE.
PASOLINI E GRAMSCI: UN'OSTINATA FEDELITÀ

Molti autori hanno influito sul lavoro di Pier Paolo Pasolini, pochi e anzi pochissimi sono stati rilevanti quanto Antonio Gramsci¹. Il nome del pensatore sardo compare in numerosi scritti, interviste, componimenti, e all'interno dei più disparati campi: dalla linguistica alla teoria letteraria, dagli studi sulla poesia popolare alla riflessione politica. In lui Pasolini ha trovato non solo un punto di riferimento intellettuale, ma anche un interlocutore privilegiato, una figura del proprio mondo poetico. E questo nonostante le tante differenze, le distanze, in parte celate e in parte esibite. Come mostrano i versi delle *Ceneri*, Pasolini si riconosce in Gramsci, vede in lui l'«umile fratello»² in grado di delineare «l'ideale che illumina»³. Questa identificazione non diviene tuttavia mai adesione integrale. Persiste uno scarto, uno stare in bilico («tra speranza e vecchia sfiducia»⁴), un'incertezza tra la pulsione verso l'«estetica passione»⁵, fuori dalla storia,

¹ In un passo di una lunga intervista in cui si chiede quali siano i suoi padri spirituali Pasolini afferma: «L'unico antenato spirituale che conta è Marx, e il suo dolce, irto, leopardiano figlio, Gramsci. [...] Ti farò anche i nomi di Longhi e di Contini, sull'altra strada (il bivio è già così indietro, alle mie spalle)» (P.P. Pasolini, intervista rilasciata ad Alberto Arbasino nel 1963, poi in A. Arbasino, *Sessanta posizioni*, Milano, Feltrinelli, 1971, ora in P.P. Pasolini, *Saggi sulla politica e sulla società*, a cura di W. Siti, S. De Laude, Milano, Mondadori, 1999 ("I Meridiani"), p. 1573).

² P.P. Pasolini, *Le ceneri di Gramsci*, Milano, Garzanti, 1957, ora in Id., *Tutte le poesie*, a cura di W. Siti, 2 voll., Milano, Mondadori, 2003 ("I Meridiani"), vol. I, p. 815.

³ Ivi, p. 816.

⁴ Ivi, p. 818.

⁵ Ivi, p. 820.

e «il cuore cosciente», il cuore «di chi soltanto nella storia ha vita»⁶. Il rapporto con Gramsci nasce da questa tensione irrisolta e nondimeno feconda, da questa contraddizione attraverso cui Pasolini ha a sua volta sviluppato le proprie riflessioni poetiche e analizzato le proprie preoccupazioni di scrittore e cineasta alle prese con il crollo delle aspirazioni post-resistenziali, la mutazione delle classi popolari e l'avanzamento del neocapitalismo.

Con un'altra formula potremmo dire che quella del pensatore sardo è stata una presenza cruciale, un riferimento costante e irrinunciabile: costante perché ritorna lungo un arco di tempo coincidente pressappoco con la stessa carriera di Pasolini, dagli anni casaresi – gli anni della militanza comunista e delle lotte al fianco dei contadini friulani – sino alla tarda maturità corsara e luterana; irrinunciabile perché prosegue anche quando, nei primi anni sessanta, si esauriscono le condizioni di felicità poetiche per un'arte popolare, anzi «nazionale-popolare», e «lo sforzo di rifare la vita»⁷ trascolora nella luce diafana «dei primi attimi della Dopostoria»⁸, in cui la «Rivoluzione non è più che un sentimento»⁹. Sulle orme di Contini (altro fondamentale punto di riferimento pasoliniano), quella con Gramsci è insomma un'*ostinata fedeltà*, i cui ingredienti non sono l'affiliazione intellettuale e ideologica, ma il dialogo problematico e spregiudicato, se non addirittura paradossale, che alterna slanci e conflitti, appropriazioni e incertezze, identificazioni e contraddizioni, *passione e ideologia*.

Nonostante questa posizione così significativa, lo studio dell'influenza di Gramsci ha avuto nella critica un posto marginale o comunque inferiore a quello che ci si aspetterebbe da una letteratura secondaria vastissima, che è ritornata più e più volte su Pasolini, soprattutto sugli scritti più strettamente politici¹⁰. In parte questa

⁶ Ivi, p. 826.

⁷ Ivi, p. 815.

⁸ P.P. Pasolini, *Poesia in forma di rosa*, Milano, Garzanti, 1964, ora in Id., *Tutte le poesie*, cit., vol. I, p. 1099.

⁹ Ivi, p. 1256.

¹⁰ Nel mare magnum della letteratura secondaria dedicata agli aspetti più strettamente politici di Pasolini segnaliamo, sulla critica al neocapitalismo, G.C. Ferretti, *Pasolini. L'universo orrendo*, Roma, Editori Riuniti, 1976; G. Scalia, *La mania della verità. Dialogo con Pier Paolo Pasolini*, Bologna, Cappelli, 1978; G. Sapelli, *Modernizzazione senza sviluppo. Il capitalismo secondo Pasolini*, Milano, Bruno Mondadori, 2005. Sul rapporto conflittuale con il marxismo, F. Fortini, *Attraverso Pasolini*, Torino, Einaudi, 1994. Intorno ai temi della biopolitica, P. Voza,

lacuna è legata alla particolare ricezione di Gramsci in Italia¹¹ e al tortuoso percorso del marxismo negli studi letterari che, proprio quando esplodeva l'interesse critico verso Pasolini, hanno subito la forte attrazione del post-strutturalismo, del pensiero debole e di altre tendenze molto distanti dai *Quaderni del carcere*.

Molto poi ha contato il contesto segnato dai rivolgimenti degli anni ottanta e dalla diffusione di un sentimento post-storico – peraltro già individuato a suo tempo da Pasolini¹² – che ha modificato le forme dell'impegno in letteratura e allargato la distanza tra lavoro culturale e prassi¹³. Con l'affermarsi dell'egemonia neoliberale, quanto è riuscito a sopravvivere del marxismo non ha potuto più contare sui soggetti politici che da esso avevano tratto ispirazione per leggere il mondo e predisporre all'azione concreta. Una vera e propria smobilitazione, accompagnata anche da riposizionamenti e persino da abiure, ha lasciato che il pensiero nato dal movimento operaio e dalle lotte sociali venisse confinato ai margini, come un vecchio rottame del passato. Senza base sociale e fuori dal terreno dei processi materiali, le sue categorie hanno perso aderenza storica. Lo statuto pratico-politico del marxismo è divenuto materia di ricerca o al massimo spunto riflessivo per battaglie culturali o, come in tempi più recenti, per lotte identitarie distanti dalle premesse originarie del marxismo e della lotta di classe¹⁴.

I tanti bilanci che sono stati fatti della fase culturale e politica, ancora in corso, rivelano come tuttavia al riflusso postmoderno abbia resistito proprio Gramsci, tra i pochissimi marxisti che godono ancora di grande attenzione nella ricerca. Questo risultato è dovuto alla fortuna, cresciuta in diversissimi contesti nazionali – dalla Gran

La meta-scrittura dell'ultimo Pasolini. Tra «Crisi cosmica» e bio-potere, Napoli, Liguori, 2012; e M.A. Bazzocchi, *Esposizioni: Pasolini, Foucault e l'esercizio della verità*, Bologna, il Mulino, 2017. Sul rapporto tra Pasolini e Gramsci, sempre di Voza, si veda *Il Gramsci di Pasolini*, in «Lo Sguardo. Rivista di filosofia», III, 19, 2015, ora riedito in questo volume (pp. 133-147). Sugeriamo, infine, P. Desogus, *La confusion des langues. Autour du style indirect libre dans l'œuvre de Pier Paolo Pasolini*, prefazione di D. Luglio, Milano-Udine, Mimesis, 2018.

¹¹ Sulla ricezione di Gramsci in Italia, cfr. G. Liguori, *Gramsci conteso. Interpretazioni, dibattiti e polemiche 1922-2012*, Roma, Editori Riuniti, 2012.

¹² Il riferimento è ai già citati «primi attimi della Dopostoria» evocati da Pasolini nei celeberrimi versi della *Realtà*, in Pasolini, *Poesia in forma di rosa*, cit., p. 1099.

¹³ Questo tema è stato al centro di alcuni dei saggi raccolti in P. Desogus, M. Cangiano, M. Gatto, L. Mari, *Il presente di Gramsci. Letteratura e ideologia oggi*, Giulianova, Galaad, 2018.

¹⁴ Il tema è stato ampiamente discusso nel corposo volume di M. Gatto, *Marxismo culturale. Estetica e politica della letteratura nel tardo Occidente*, Macerata, Quodlibet, 2012.

Bretagna all'India, dal Brasile a numerosi paesi del Nord Africa –, che ha ridato vitalità ai *Quaderni*, talvolta persino in campo politico. Negli ultimi anni anche la critica letteraria italiana ha tratto beneficio da questa nuova ondata, sebbene in un senso quasi esclusivamente culturalista¹⁵. Forse per reazione alla fase dell'impegno che aveva investito la critica e la ricerca tra gli anni sessanta e settanta, il ritorno a Gramsci negli studi letterari ha tenuto in disparte il portato dialettico ed etico-politico che aveva reso il pensiero dei *Quaderni* un riferimento centrale per le classi popolari dopo la Liberazione. Nonostante gli sforzi degli studiosi più attenti, oggi è infatti impensabile leggere le pagine sulla letteratura o sulla critica letteraria dei *Quaderni* con l'obiettivo di costruire «una nuova civiltà»¹⁶ nella prospettiva praticata dallo stesso Pasolini alla fine degli anni quaranta, quando i comunisti erano ai suoi occhi i portatori di «una nuova mentalità capace di trasformare la preistoria in storia, la natura in coscienza»¹⁷.

È molto importante insistere su questo punto. Quello conosciuto ed eletto a interlocutore privilegiato da Pasolini è il Gramsci strettamente legato ai dibattiti e alla vita politica italiana del secondo dopoguerra, ovvero al tentativo di far coincidere la vittoria sul fascismo col lavoro di edificazione di «una civiltà in quanto coscienza». In questa fase lo scrittore è convinto che «solo il Comunismo attualmente sia in grado di fornire una nuova cultura “vera” che sia moralità, interpretazione intera dell'esistenza»¹⁸.

La lettura del lascito carcerario, avvenuta probabilmente in più fasi, tra il 1947 e il 1949¹⁹, risente fortemente di questa posizione

¹⁵ Cfr. G. Baratta, *Le rose e i quaderni. Il pensiero dialogico di Antonio Gramsci*, Roma, Carocci, 2003; G. Schirru (a cura di), *Gramsci. Le culture del mondo*, Roma, Viella, 2009; V. Deplano, L. Mari, G. Proglgio (a cura di), *Subaltermità italiane. Percorsi di ricerca tra letteratura e storia*, Roma, Aracne, 2014.

¹⁶ A. Gramsci, *Quaderni del carcere*, a cura di V. Gerratana, Torino, Einaudi, 1975, pp. 2187-2190.

¹⁷ P.P. Pasolini, *Sulle aspirazioni del Friuli*, in «Libertà», 26 gennaio 1947, ora in Id., *Saggi sulla politica e sulla società*, cit., pp. 39-40.

¹⁸ Ivi, p. 40.

¹⁹ Sull'effettiva lettura di Gramsci già negli anni friulani esistono posizioni discordanti, la principale delle quali è stata sostenuta da Z.G. Barański nel suo *Pier Paolo Pasolini: Culture, Croce, Gramsci*, in Z.G. Barański - R. Lumley, *Postwar Italy. Essays on Mass and Popular Culture*, London, Macmillan, 1990, pp. 135-159. Le tesi di Barański non mancano di ragioni. Tuttavia l'autore si spinge ad affermare che Pasolini non abbia letto Gramsci prima del 1955, dunque prima della data che portano in calce i versi delle *Ceneri*, il 1954, e addirittura prima

politica nata nel contesto post-resistenziale. Sono questi gli anni della Costituente, del dibattito per l'autonomia regionale del Friuli, a cui Pasolini partecipa attivamente, nonché gli anni di quella che è stata definita l'«irruzione nella storia del mondo popolare subalterno»²⁰, di cui il giovane scrittore è testimone diretto, come mostrano alcune pagine del *Sogno di una cosa*. In una sua significativa testimonianza Pasolini ha affermato che il suo interesse per Gramsci è legato all'«importanza del mondo contadino nella prospettiva rivoluzionaria» e alla «posizione dell'intellettuale [...] tra il partito e le masse». In quest'ottica l'intellettuale – e dunque anche lo scrittore come il dirigente politico – diviene un «vero e proprio perno di mediazione tra le classi»²¹. Forzando un po' la lettura in un senso ancora più gramsciano diremmo che Pasolini si colloca nella doppia polarità della «connessione sentimentale»²²: una connessione, tra «sapere» intellettuale e «sentire» popolare, effettivamente praticata, messa in opera attraverso la conoscenza diretta del mondo rurale friulano.

Gli anni della scoperta di Gramsci coincidono d'altra parte con il periodo di militanza nel Partito comunista, iniziata presumibilmente nel 1947 (anche se qualche indizio porta a retrodatarla alla fine del 1946)²³, e con tutta una serie di eventi biografici e letterari in qualche modo intrecciati all'attività politica. Tutt'altro che secondaria è a questo proposito l'omosessualità, che Pasolini riconosce e rielabora

di alcune altre evidenze testuali discusse in questo volume nelle pagine del presente saggio e in quelle di Gian Luca Picconi, pp. 109-132.

²⁰ Questa espressione è tratta da E. de Martino, *Intorno a una storia del mondo popolare subalterno*, in «Società», v, 3, settembre 1949, p. 421.

²¹ P.P. Pasolini, *Il sogno del centauro*, a cura di J. Dufлот, Roma, Editori Riuniti, 1984, ora in Id., *Saggi sulla politica e la società*, cit., p. 1415.

²² «L'elemento popolare "sente", ma non sempre comprende o sa; l'elemento intellettuale "sa", ma non sempre comprende e specialmente "sente". [...] L'errore dell'intellettuale consiste (nel credere) che si possa sapere senza comprendere e specialmente senza sentire ed essere appassionato (non solo del sapere in sé, ma per l'oggetto del sapere) cioè che l'intellettuale possa essere tale [...] se distinto e staccato dal popolo-nazione, cioè senza sentire le passioni elementari del popolo, comprendendole e quindi spiegandole e giustificandole nella determinata situazione storica, e collegandole dialetticamente alle leggi della storia, a una superiore concezione del mondo, scientificamente e coerentemente elaborata, il "sapere"; non si fa politica-storia senza questa passione, cioè senza questa connessione sentimentale tra intellettuali e popolo-nazione» (Gramsci, *Quaderni del carcere*, cit., p. 1505).

²³ Già alla fine del 1946, in un articolo non incluso nelle opere complete dei Meridiani, Pasolini si identifica come intellettuale integrato fra i comunisti, cfr. il suo *Le opinioni valide sull'autonomia friulana*, «Libertà», 31 dicembre 1946.

a Casarsa, il paese contadino e agreste, ancora vicino alla terra bagnata dalla «fres-cia rosada / dal timp pierdùt»²⁴. In questo materno e originario Friuli Pasolini trova lo spazio ideale per esprimere la propria sessualità, prima vissuta con riservatezza nell'edificio ideale della poesia degli esordi, in parte composta in dialetto friulano anche per distanziarsi dalle convenzioni borghesi e fasciste, e poi gradualmente dischiusa al mondo storico, quando la Resistenza introduce una nuova temporalità, una nuova speranza alimentata dal calore della lotta antifascista e delle battaglie sociali.

Nelle tappe poetiche che da *Poesia a Casarsa* portano ai primi componimenti politici, come *El testament Coràn* (1947-1948), si riconosce anche la traiettoria che ha segnato la maturazione omosessuale di Pasolini. Due percorsi, quello poetico verso l'impegno in letteratura e quello del riconoscimento della propria «natura»²⁵, camminano paralleli per poi sovrapporsi e dare vita a un'unione, una saldatura che ha portato l'autore a una nuova riflessione sulla sua poetica, sull'uso del dialetto e sul rapporto tra parola letteraria e parola dei ceti popolari subalterni.

Sono questi anni estremamente fecondi, carichi di questioni che hanno determinato una parte notevolissima del percorso poetico pasoliniano, sia sul piano creativo che su quello strettamente teorico e linguistico. Nell'abbozzo di romanzo intitolato *Romans* o nei racconti intitolati *Stefano* e il *Coetaneo ideale e perfetto* Pasolini pone le prime basi della nozione da lui chiamata «regresso», che consiste nel tentativo di immergersi, mediante la parola dialettale, nel mondo dei contadini, nel loro eros, nel loro modo di sentire il reale, di afferrarlo e di farsene carico anche nella lotta politica²⁶. Si tratta di una variante o comunque di un procedimento che ha molto della «connessione sentimentale» gramsciana. Anche il «regresso» implica l'unione del «comprendere» degli intellettuali con il «sentire» degli oppressi, in

²⁴ Si tratta di un verso dei primi anni quaranta tratto da *Dili*, che in calce porta questa traduzione «la fresca rugiada del tempo perduto» (P.P. Pasolini, *La meglio gioventù*, Firenze, Sansoni, 1954, ora in Id., *Tutte le poesie*, cit., vol. I, p. 12).

²⁵ Cfr. la lettera inviata nell'inverno del 1946 a Pina Kalc la donna che, secondo Pasolini, «col suo amore era un continuo rimprovero alla mia natura» (P.P. Pasolini, *Le lettere*, a cura di A. Giordano, N. Naldini, Milano, Garzanti, 2021, p. 528). A questo primo riconoscimento della propria omosessualità segue la più famosa lettera a Silvana Mauri dell'agosto del 1947, ivi, pp. 471-473.

²⁶ Sulla nozione di «regresso» segnaliamo Id., *La nozione di regresso nel primo Pasolini*, in «LaRivista», n. 4, 2015.

una forma che, in chiave letteraria, valorizza però non solo il tratto politico, ma anche quello estetico e sensuale. L'immersione nel cuore dei subalterni implica infatti una discesa nella loro percezione della realtà, nel loro eros, nel loro modo di commensurare il proprio corpo e i propri sensi alla realtà sociale e materiale.

Come poi è apparso chiaramente anche nei romanzi romani e nei primi film, il confronto con l'alterità subalterna intreccia motivi linguistici e questioni politiche a un potente empito erotico che plasma il gusto pasoliniano, lo arricchisce e lo sostanzia. In queste opere Pasolini indugia sulla debolezza degli umili, si sofferma sui corpi e sulle voci dei borgatari, mostra l'allegria di ladri e prostitute, si appropria della parola e delle movenze degli esclusi dalla vita civile come Nannina, Ricetto, Tommasino e poi ancora Accattone e Roma. I loro volti, i loro corpi, la loro grazia acerba sono il correlativo oggettivo di una fragilità esistenziale prodotta dall'oppressione, dallo «sfruttamento dell'uomo sull'uomo» descritto da Marx. Parallelamente sono però anche l'espressione di quel «calore / che fa più grande della storia la vita»²⁷. Regredire nella parola o, come nel cinema, nello sguardo dei subalterni²⁸ significa in questo senso elevare il loro sentire a materia espressiva, materia a cui conferire dignità letteraria e politica. *Ethos* omosessuale, lavoro poetico e prassi marxista in questo modo si sovrappongono, entrano in competizione, danno vita a distanziamenti e ricomposizioni strettamente connesse al lavoro poetico di questa fase.

Relativamente agli anni che vanno dal 1947 al 1949, è difficile definire con chiarezza quanto di Gramsci sia effettivamente passato dalla lettura diretta dei *Quaderni* e delle *Lettere* e quanto invece sia frutto di una prossimità contingente che crea l'effetto ottico di una continuità. Il contenuto di molti racconti di Pasolini presenta temi e questioni strettamente legati al marxismo o, come nel caso del «regresso», al tema tipicamente gramsciano della mediazione tra intellettuali e masse. Ma nel corpus pasoliniano, fatto salvo il nome di Marx, Lenin e di alcuni dirigenti comunisti italiani, come

²⁷ La citazione è tratta da *La terra di lavoro* del 1956, in Pasolini, *Le ceneri di Gramsci*, cit., p. 863.»

²⁸ Per la riflessione pasoliniana intorno all'adattamento del «regresso» nel cinema per mezzo della soggettiva libera indiretta, cfr. P. Desogus, *Laboratorio Pasolini. Teoria del segno e del cinema*, Macerata, Quodlibet, 2018.

Sereni, il nome di Gramsci è assente. E lo è almeno sino al 1952. Non compare nemmeno nell'articolo nato da un intervento che il poeta di Casarsa aveva preparato in occasione del primo congresso della Federazione comunista di Pordenone, a cui era stato invitato per discutere del rapporto tra letteratura e socialismo. Nel testo dato alle stampe non mancano tuttavia alcuni significativi indizi. Pasolini mostra ad esempio di aver seguito molte discussioni e dibattiti in cui inizia a fare capolino anche la riflessione gramsciana. È a questo proposito di grande rilievo la menzione che nelle righe finali fa di Vittorini e del suo «Politecnico», nelle cui pagine avevano trovato posto alcune anticipazioni dei *Quaderni* e delle *Lettere dal carcere*²⁹.

È in ogni caso improbabile che prima del trasferimento a Roma Pasolini avesse una chiara nozione del concetto di nazionale-popolare, almeno non nella sua forma letteraria, che diviene oggetto di attenzione solo dopo la pubblicazione di *Letteratura e vita nazionale* nel 1950, dunque dopo lo scandalo di Ramuscello, il licenziamento da scuola e la fine della militanza. Le forti somiglianze tra la riflessione sul regresso e la letteratura nazionale-popolare – che per Gramsci è possibile quando gli scrittori prendono consapevolezza della necessità «di elaborare i sentimenti popolari dopo averli rivissuti e fatti propri»³⁰ – sono dovute a una convergenza mediata dalla militanza. E del resto il Gramsci dei primi volumi è principalmente il Gramsci filosofo politico e materialista storico che il partito di Pasolini, il PCI, ha promosso nella battaglia politica, nel lavoro di costruzione del «partito nuovo» e nel coinvolgimento delle classi popolari nella vita politica del paese.

Relativamente a quegli anni lo stesso Pasolini parla, non a caso, di «risonanza dell'opera di Gramsci», lasciando intendere che per quanto «determinante»³¹, il suo non sia stato tanto uno studio metodico, quanto un apprendimento maturato durante l'intenso lavoro politico a cui ha dedicato enormi energie. Si può dunque ipotizzare che la lettura delle note dei *Quaderni*, che comunque è altamente probabile ci sia stata, seppure frammentaria ed episodica, abbia influito sulla sua attività di militante e di segretario di sezione, per

²⁹ P.P. Pasolini, *Un intervento rimandato*, in «Per la pace e il lavoro», marzo, 1949, ora in Id., *Saggi sulla politica e la società*, cit., pp. 81-84

³⁰ Gramsci, *Quaderni del carcere*, cit., p. 2114.

³¹ Pasolini, *Il sogno del centauro*, cit., p. 1415.

passare solo da lì, solo dagli esiti concreti che sono seguiti al contatto con i contadini e le loro vicende, alla meditazione poetica e letteraria.

Non tutte le testimonianze tuttavia coincidono. Altrove Pasolini è più netto: «Lo lessi per la prima volta nel periodo 1948-49», «le idee di Gramsci coincidevano con le mie; mi conquistarono immediatamente»³². Queste parole aiutano però solo a rafforzare la convinzione che le pagine carcerarie delle lettere e dei quaderni siano state oggetto di una qualche attenzione. Non forniscono evidenze nette che consentano di stabilire un legame intellettuale, il quale può dunque essere desunto solo per via interpretativa, attraverso l'attenta analisi dei suoi scritti. È in ogni caso davvero difficile escludere qualsiasi tipo di conoscenza. Da segretario della cellula di San Giovanni, una frazione di Casarsa abitata per lo più da contadini, e da responsabile della cultura dei giovani all'interno della Federazione di Pordenone, Pasolini si è sicuramente imbattuto nel pensatore sardo attraverso i documenti politici, le numerose antologie per le scuole di partito, gli articoli di giornale, le recensioni (celebre quella di Croce alle *Lettere*) o, come si accennava, gli stralci dei quaderni e della corrispondenza carceraria comparsi nelle riviste che il PCI sosteneva nell'ottica di quello spirito pedagogico risalente proprio a Gramsci³³.

L'opera di promozione delle *Lettere dal carcere* – la cui prima edizione è del 1947, in quello stesso anno premiata a Viareggio³⁴ – e dei *Quaderni*, usciti tra il 1948 e il 1951 nei volumi tematici curati da Felice Platone, era stata del resto enorme³⁵. Il PCI togliattiano puntava su Gramsci per costruire la sua egemonia nazionale («la via italiana al socialismo») in opposizione al pensiero liberale crociano. Allo stesso modo, vedeva nei suoi scritti l'antidoto alle ingerenze sovietiche e al materialismo dialettico di Bucharin, che Gramsci aveva assunto a oggetto polemico nell'ottica di recuperare la tradizione

³² Id., *Pasolini su Pasolini. 1968-1971*, conversazioni con Jon Halliday, Parma, Guanda, 1992, ora in Id., *Saggi sulla politica e la società*, cit., p. 1295.

³³ A. Vittoria, *Togliatti e gli intellettuali. La politica culturale dei comunisti italiani (1944-1964)*, Roma, Carocci, 2014.

³⁴ Cfr. A. Casellato, *Gramsci leggendario*, in S. Luzzatto - G. Pedullà (a cura di), *Atlante della letteratura italiana*, 3 voll., vol. III, D. Scarpa (a cura di), *Dal romanticismo a oggi*, Torino, Einaudi, 2012, pp. 729-733.

³⁵ Vedi i testi di Francesco Giasi e Angelo d'Orsi in questo volume, rispettivamente pp. 37-59 e pp. 61-83.

italiana che risaliva a Machiavelli, Vico e De Sanctis e con la quale intendeva restituire al marxismo la sua matrice umanistica. Far conoscere Gramsci era dunque parte della strategia togliattiana e del PCI³⁶.

È in quest'ottica che si intravede già nell'ultima parte del periodo casarsese l'influsso della «connessione sentimentale», nozione che compare all'inizio del 1948 all'interno nel primo volume dei *Quaderni* intitolato *Il materialismo storico e la filosofia di Benedetto Croce*. Pasolini stesso, negli anni cinquanta, ha offerto in questo senso una traccia all'interno di uno scritto che descrive la continuità tra la fase friulana e quella romana alla luce del procedimento della regressione «vista marxisticamente»³⁷, ovvero come un passaggio da una classe a un'altra, quella intellettuale e quella sottoproletaria. Ciò che però è interessante di questo breve scritto del 1958, intitolato *La mia periferia*, è il paragone tra il lavoro di scrittore e quello del «dirigente di partito: il quale – afferma Pasolini – come me, appartiene alla classe borghese, e da questa si allontana, ripudiandone momentaneamente le necessità, per capire e fare proprie le necessità della classe proletaria o comunque popolare»³⁸. Il regresso è insomma un'operazione anche politica, da intendersi concretamente. È un «andare al popolo» simile a quello del dirigente di partito, sebbene con finalità non solo politiche ma anche letterarie.

Sottolineare quanto l'apporto gramsciano degli anni casarsesi fosse qualcosa di operativo, legato alla concreta militanza più che alla stretta coscienza teorica, non è importante esclusivamente per individuare i fili nascosti alla base della formazione di Pasolini, ma è decisivo per comprendere anche le fasi successive insieme al complesso rapporto che ha intrattenuto con il marxismo. Negli anni cinquanta, quando il nome del pensatore sardo inizia a comparire con frequenza, l'approccio pasoliniano conserva molte tracce di questo iniziale taglio pratico-politico. Persiste persino nelle letture più metodiche. Almeno sino ai primi anni sessanta e fatta eccezione per po-

³⁶ Cfr. F. Chiarotto, *Operazione Gramsci. Alla conquista degli intellettuali nell'Italia del dopoguerra*, Milano, Bruno Mondadori, 2011.

³⁷ P.P. Pasolini, *La mia periferia*, in «Città aperta», 11, 7-8, aprile maggio, 1958, ora in Id., *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, a cura di W. Siti, S. De Laude, Milano, Mondadori, 1999 («I Meridiani»), p. 2733.

³⁸ *Ibidem*.

chi saggi – come la *Confusione degli stili* che si esaminerà a breve –, il Gramsci che compare negli scritti di Pasolini è principalmente un «puro ed eroico pensiero» colto nel suo riemergere nella storia, prima ancora che nella lettera del suo lascito politico e intellettuale: «domina nella nostra vita politica lo spirito di Gramsci: del Gramsci “carcerato”, tanto più libero quanto più segregato dal mondo, fuori dal mondo»³⁹ scrive Pasolini nella *Libertà stilistica*, un testo cruciale per comprendere il lavoro critico e le strette implicazioni poetiche di quegli anni.

Secondo quanto compare anche nelle *Ceneri*, quella di Gramsci è intesa come una figura doppia, un «umile fratello», «morto disadorno»⁴⁰, ma anche agente storico che sopravvive nella prassi, «[t]ra speranza e vecchia sfiducia»⁴¹, un pensiero dunque ancora in divenire, la cui eredità vive nel movimento operaio e nel PCI. A metà degli anni cinquanta, in particolare, la sua sostanza è la lotta politica, è «la luce del riscatto», la prassi che si misura con i sommovimenti sociali del secondo dopoguerra italiano e che riappare nell’esperienza post-resistenziale, nella nascita del «partito nuovo» di Togliatti, nei dibattiti sulla «democrazia progressiva» del PCI, nelle prime battaglie contadine (a cui Pasolini ha partecipato in prima persona) e operaie, e ancora nell’*engagement*, nel neorealismo e nella riscoperta delle culture popolari. La stessa «eresia» marxista di Pasolini, su cui spesso indugia la pubblicistica di largo consumo, nasce dal conflitto da lui innescato con la sinistra del suo tempo.

Alcune interpretazioni tendono tuttavia a sganciare Pasolini da quella fase storica o comunque a riconfigurarne come corpo estraneo al suo contesto. In parte questo è dovuto allo sguardo che lo stesso scrittore ha elaborato su se stesso nel proprio tempo e nelle sue trasformazioni: «Fuori dal tempo è nato / il figlio, e dentro muore» scrive alla fine degli anni quaranta nella *Scoperta di Marx*, poemetto che ha anticipato molti dei temi sviluppati nelle *Ceneri* e in altri versi⁴².

³⁹ P.P. Pasolini, *La libertà stilistica*, in «Officina», nn. 9-10, giugno 1957, poi in Id., *Pasione e ideologia*, Milano, Garzanti, 1960, e ora in Id. *Saggi sulla letteratura e sull’arte*, cit., pp. 1237-1238.

⁴⁰ Id., *Le ceneri di Gramsci*, cit., p. 823.

⁴¹ Ivi, p. 818.

⁴² Ci riferiamo alla *Scoperta di Marx*, poemetto composto nel 1949 e poi raccolto in Id., *L’usignolo della Chiesa Cattolica*, Milano, Longanesi, 1958, ora in Id., *Tutte le poesie*, cit., vol. I, p. 499.

Non di rado si osserva in Pasolini il rifiuto della storicità, del divenire che si realizza in tappe, che crea segmentazioni, definisce un prima e un dopo e dunque genera superamenti. La poesia di Pasolini cerca il tempo sospeso dell'accadere: «Solo l'amare, solo il conoscere / conta, non l'aver amato, / non l'aver conosciuto»⁴³. Gli stessi personaggi pasoliniani, come il Ricetto o Tommaso, vengono colti nella loro maturazione, nel loro divenire uomini, prima che però il tempo spenga «l'ultima luce di gioventù»⁴⁴ e li porti definitivamente nell'età adulta. In questa sua attitudine sembra che Pasolini voglia sempre porsi nella fase appena precedente alla mutazione, nel «punto in cui il mondo si rinnova»⁴⁵. Lo stesso comunismo è per Pasolini il «sogno di una cosa», un movimento dunque ancora indefinito che promette però di prendere forma.

Questo rifiuto della puntualità della storia, per quanto divenuto sempre più insistente nella maturità, non ha corrisposto mai nella sua vicenda di scrittore e cineasta a un volontario distacco dal suo tempo. In nessun frangente, dalla fine degli anni quaranta in poi, Pasolini si è fatto da parte o ha ripiegato nel privato. Al contrario ha seguito quasi ossessivamente i cambiamenti della società italiana attraverso uno sguardo ampio e con l'intento di decifrare i legami tra i fenomeni sociali, politici così come industriali ed economici del paese⁴⁶. I casi più emblematici sono forse quelli di *Teorema* e *Petrolio*, in cui temi di natura strettamente culturale si intrecciano a questioni politiche ed economiche. Risalendo all'indietro non è però difficile ritrovare questo stesso orientamento in altri momenti del suo lavoro intellettuale. Un altro caso, che per molti anni ha tenuto banco nel dibattito italiano, riguarda la riflessione sulla questione della lingua, che Pasolini ha sviluppato riattinando dal suo bagaglio gramsciano e dalla sua esperienza di scrittore attento alle trasformazioni della realtà italiana.

La destoricizzazione della figura di Pasolini porta invece alla separazione del suo lavoro intellettuale dallo studio delle fonti e dalla

⁴³ Si tratta dei primi versi del *Pianto della scavatrice*, poemetto risalente al 1956, in Id., *Le ceneri di Gramsci*, cit., p. 833.

⁴⁴ Il verso riprende il componimento dai toni fortemente autobiografici intitolato *Frammento alla morte*, in Id., *La religione del mio tempo*, Milano, Garzanti, 1961, ora in Id., *Tutte le poesie*, cit., vol. I, p. 1049.

⁴⁵ Id., *Le ceneri di Gramsci*, cit., p. 846.

⁴⁶ Cfr. Sapelli, *Modernizzazione senza sviluppo*, cit.

sua ricerca linguistica. La stessa insistenza sull'«eresia», sulla «profezia» intorno alle attuali miserie, insieme all'acquisizione di formule icastiche come «il corpo nella lotta» e «il palazzo» hanno di fatto contribuito non poco allo svuotamento dell'identità artistica e intellettuale di Pasolini, trasformata in gesto estetico, in performance. La sua vicenda ha assunto la forma del significante vuoto, dello schema funzionale a uno *storytelling* “omologante” e da riempire di senso a seconda del gusto dei fruitori.

Vi è però un rischio opposto a quello di sganciare Pasolini dal suo contesto, e cioè quello di appiattirlo sui fatti, anche i più spiccioli e aneddotici della sua biografia. Anche in questo caso è emblematico il caso di *Petrolio*, usato, smontato e segmentato per ricavare indizi su alcuni misteri italiani. Non è chiaro a cosa abbiano veramente portato queste *sottili* analisi testuali, se non all'incremento dell'esposizione della figura di Pasolini e allo sfruttamento mediatico della sua vicenda. Queste forme di descrizione cronachistiche e pseudobiografiche mostrano la persistente difficoltà a storicizzare Pasolini, a guardarlo dalla giusta distanza e dunque a rimettere a fuoco il suo impegno, la sua contestazione, la sua critica alla società dei consumi nel quadro più ampio del suo lavoro di poeta e cineasta del secondo Novecento.

Relativamente all'esperienza comunista che ha legato lo scrittore a Gramsci, entrambe le letture – quella destoricizzante, come quella cronachistica – hanno trovato una forte sponda nei fatti che hanno seguito lo scandalo di Ramuscello e che hanno portato il PCI, alla fine del 1949, a espellere il suo giovane dirigente, anche con il consenso del partigiano Ferdinando Mautino, dopo la denuncia per corruzione di minorenni⁴⁷. Nonostante la professione di fede politica e ideologica, rinnovata anche dopo l'espulsione («Malgrado voi – scrive in quella circostanza Pasolini proprio a Mautino, – resto e resterò

⁴⁷ La vicenda è stata ampiamente sfruttata e manomessa dalle più disparate ricostruzioni pseudostoriche. Per una corretta descrizione dei fatti rimandiamo a E. Siciliano, *Vita di Pasolini*, Milano, Mondadori, 2005, e a N. Naldini, *Pasolini, una vita*, Torino, Einaudi, 1989. Sempre a Naldini si deve la descrizione fatta nella cronologia contenuta in P.P. Pasolini, *Le lettere*, a cura di A. Giordano, N. Naldini, Milano, Garzanti, 2021, pp. 82-83; nell'epistolario si veda anche la lettera di Naldini a Fabio Luca Cavazza dei primi di novembre del 1949, ivi, p. 617. Molto importanti – per la testimonianza di Teresina Degan, compagna di partito di Pasolini negli anni friulani e per le parole di Mario Spinella sul rapporto tra omosessualità e PCI negli anni quaranta – sono inoltre le pagine dedicate allo scandalo di Ramuscello e alle implicazioni legali contenute in L. Betti (a cura di), *Pasolini: cronaca giudiziaria, persecuzione, morte*, Milano, Garzanti, 1977.

comunista, nel senso più autentico di questa parola»⁴⁸ e poi più volte ribadita anche negli ultimi giorni di vita dell'autore («Sono qui come marxista che vota Pci» scrive Pasolini nell'intervento che avrebbe dovuto leggere al congresso radicale del 1975)⁴⁹, i documenti letterari e intellettuali mostrano come il trauma di Ramuscello abbia prodotto effetti che non si prestano a facili semplificazioni, né a sciocchi posizionalismi moralistici. Allo scandalo è seguita una profonda frattura nel percorso pasoliniano dalle forti implicazioni letterarie e politiche. Quell'equilibrio che aveva permesso di saldare il lavoro letterario e politico alla meditazione sulla propria omosessualità non si ricompone e, anzi, proprio da questo fallimento nascono quei conflitti su cui lo scrittore ha meditato nelle *Ceneri di Gramsci*.

Questi celebri versi sono stati redatti dopo un momento di distacco intercorso tra l'abbandono di Casarsa e i primi anni cinquanta, quando l'interesse verso il marxismo sembra affievolirsi. Non manca qualche riferimento nella poesia di questi anni, come nel *Canto popolare* (1952-1953) o nei racconti, come *Nel disprezzo della provincia* (1953). In entrambi i casi è però forte il senso di disillusione⁵⁰. Un'altra traccia è contenuta nell'antologia del 1952 curata insieme a Mario dell'Arco e intitolata *Poesia dialettale del Novecento*. Al suo interno compare per la prima volta nel corpus pasoliniano il nome di Gramsci⁵¹. La menzione (probabilmente al volume intitolato *Risorgimento* del 1949) figura tuttavia all'interno di una citazione da un testo di Carlo Muscetta. Non si tratta dunque di un riferimento diretto, e questo sembra indicare che Pasolini, a Roma, non abbia ancora ripreso le sue letture gramsciane. Di sicuro non sta seguendo la discussione su *Letteratura e vita nazionale*, uscito nel 1950, l'anno del suo arrivo a Roma. Vi è in questa fase un sentimento di forte di-

⁴⁸ Pasolini, *Le lettere*, cit., p. 616.

⁴⁹ Id., *Intervento al congresso del Partito Radicale*, con il titolo *Il suo testamento*, in «Il Mondo», 13 dicembre 1975, poi in Id., *Lettere luterane*, Torino, Einaudi, 1975, ora in Id., *Saggi sulla politica e la società*, cit., p. 706.

⁵⁰ Il racconto termina con una lettera in cui uno dei protagonisti, Martino, scopre di non essere più comunista e annuncia il suo distacco dal partito: «non prenderò più tessere», Id., *Il disprezzo della provincia* (1952-1953), in Id., *Romanzi e racconti*, a cura di W. Siti, S. De Laude, 2 voll., Milano, Mondadori, 1998 («I Meridiani»), vol. I, p. 519.

⁵¹ P.P. Pasolini, *Introduzione*, in M. dell'Arco - P.P. Pasolini (a cura di), *Poesia dialettale del Novecento*, Parma, Guanda, 1952, poi in Pasolini, *Passione e ideologia*, cit., ora in Id., *Saggi sulla letteratura e l'arte*, cit., pp. 734-735.

sillusione, forse anche di rifiuto, che solo gradualmente, a partire dal 1953, Pasolini inizia a superare.

L'occasione per riavvicinarsi al marxismo arriva con le frequentazioni del Centro Etnologico Italiano, fondato da Ernesto de Martino, in quegli anni alle prese con la lettura di Gramsci nel quadro dei suoi studi sul «folklore progressivo» e sulla poesia popolare, di cui nel 1953 pubblica alcuni appunti sulla rivista «Nuovi Argomenti»⁵². Anche Pasolini, dopo il buon risultato della *Poesia dialettale del Novecento*, ha in mente di occuparsi dei canti popolari. Inizialmente questo suo progetto incontra l'interesse dello stesso de Martino che lo invita a collaborare a un'antologia insieme ad Alberto Mario Cirese. Non si arriverà tuttavia a nulla di concreto. Da questa esperienza lo scrittore ricava tuttavia un importante articolo comparso alla fine del 1953 sul «Radiocorriere», che in quei mesi sta dedicando ampio spazio alle imprese etnologiche di de Martino. Al suo interno Pasolini menziona Gramsci, questa volta però col piglio di chi ha cominciato una lettura più sistematica, orientata a un nuovo progetto. I temi trattati rappresentano infatti il nucleo originario che ha poi condotto all'introduzione del *Canzoniere italiano*, un testo di assoluta centralità per comprendere non solo il percorso teorico e critico-letterario di Pasolini, ma anche il suo difficile rapporto col marxismo e con la critica comunista dell'epoca.

Anche dai versi contenuti in *Picasso* del 1953 si percepisce un lento riavvicinamento. La posizione di Pasolini è in ogni caso molto lontana da quella degli anni della militanza. Vi è da parte sua il netto rifiuto di ogni illusione, ma anche la difficoltà a individuare un punto di equilibrio. In una lettera inviata a Carlo Betocchi nell'ottobre 1954, quando ha probabilmente già iniziato la stesura dei versi delle *Ceneri*, Pasolini nega di essere un marxista, ma aggiunge: «magari lo fossi!»⁵³. Qualcosa sembra ostacolare il suo riavvicinamento. Persiste un senso di esclusione che il dialogo con de Martino non ha risolto e che forse potrebbe essere stato ragione di ulteriori incertezze.

Questi contrasti sono ben evidenti nell'introduzione del *Canzoniere* in cui Pasolini torna a Gramsci seppure in modo problematico e in parte conflittuale. Fa un uso molto esteso delle sue categorie, molto

⁵² E. de Martino, *Note di viaggio*, in «Nuovi Argomenti», I, 2, maggio-giugno 1953, pp. 47-79.

⁵³ Pasolini, *Le lettere*, cit., p. 862.

più di quanto possa sembrare di primo acchito. Sottotraccia si rileva tuttavia anche una forte polemica con de Martino, di cui rifiuta il «folklore progressivo»⁵⁴ e soprattutto l'attitudine a riconoscere nella materia letteraria dei gruppi sociali oppressi un'istanza di classe in grado di elevarsi nella lotta politica. I canti popolari, secondo Pasolini, assorbono un sentire che nella dialettica della storia disperde il proprio portato politico. Con un periodare non privo di qualche oscurità, Pasolini descrive il loro contenuto politico come un'«infelice antitesi»⁵⁵, incapace dunque di stare nella razionalità della storia⁵⁶.

È all'interno dei versi delle *Ceneri di Gramsci* che queste considerazioni vengono sviluppate sotto una nuova luce. Il testo rappresenta uno dei momenti più significativi della riflessione pasoliniana sul marxismo, inteso – come precedentemente osservato – nel suo ritornare nella storia, ovvero nello sforzo di riarticolare pensiero e prassi. In questo componimento Pasolini fa i conti con la propria ideologia, con le incertezze che perturbano la sua posizione di intellettuale e scrittore che non ha smesso di «andare al popolo»⁵⁷, e che anzi ha continuato a trovare in esso la materia espressiva per la sua opera letteraria. In quest'ottica si direbbe addirittura che i versi delle *Ceneri* siano una tematizzazione della «connessione sentimentale», in qualche modo evocata dallo stesso Pasolini quando, in uno dei passaggi più celebri, afferma «con te [cioè con Gramsci] nel cuore, / in luce», cioè nel «sentire» e nella razionalità del «comprendere». Nel comunista sardo Pasolini si identifica, vede il proprio «umile fratello». Allo stesso

⁵⁴ I saggi e gli articoli di Ernesto de Martino in cui ritorna il tema del folklore e dei canti popolari sono numerosi e sparsi, mi limito qui a segnalare quelli effettivamente compulsati per la redazione del presente saggio: *Gramsci e il folklore progressivo*, in «Mondo Operaio», 3, 16 giugno 1951, p. 12; *Il folklore progressivo emiliano*, in «Emilia», III, 21, 1951 pp. 251-254; *Il folklore, un invito ai lettori del «Calendario»*, in «Il Calendario del Popolo», 7, 1951 p. 989; *Il folklore progressivo (Note lucane)*, «l'Unità», 26 giugno 1951, p. 3; *La civiltà di zia Grazia*, «l'Unità», 23 febbraio 1952, p. 3; *Gramsci e il folklore*, in «Il Calendario del Popolo», 8, 1951, p. 1109; *Nuie simme 'a mamma d'a' bellezza*, in «Il Calendario del Popolo», 8, 1952, p. 1061; *Intorno all'arte cosiddetta popolare*, in «Ulisse», VII, vol. IV, fasc. 19, 1953, pp. 4-7; *Note di viaggio*, cit.; *Mondo popolare e cultura nazionale*, in «La Lapa», I, 1, settembre 1953, p. 3.

⁵⁵ P.P. Pasolini, *Introduzione*, in Id. (a cura di), *Canzoniere italiano. Antologia della poesia popolare*, Parma, Guanda, 1955, poi in Id., *Passione e ideologia*, cit., ora in Id., *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, cit. p. 888.

⁵⁶ Cfr. P. Desogus, *L'infelice antitesi. De Martino e Pasolini nei primi anni Cinquanta*, in P. Desogus, R. Gasperina Geroni, G.L. Picconi (a cura di), *De Martino e la letteratura. Fonti, confronti e prospettive*, Roma, Carocci, 2021, pp. 96-109.

⁵⁷ L'espressione «andare al popolo» ricorre molto frequentemente negli scritti gramsciani, non sempre per la verità in senso positivo, cfr. Gramsci, *Quaderni del carcere*, cit., p. 2186.

modo, però, in lui riconosce l'autore delle «supreme pagine»⁵⁸, da cui si dischiude un conflitto, un'opposizione, «un oscuro scandalo della coscienza»⁵⁹. Il meccanismo dialettico di connessione con l'alterità si arresta, mostra un'incapacità di compiersi e di realizzare quel «sapere»: «quella superiore concezione del mondo» che, secondo Gramsci, è realmente adeguata per fare «politica-storia»⁶⁰.

«Con te e contro te», l'opposizione pasoliniana è binaria: «con te nel cuore, / in luce, contro te nelle buie viscere». In una nota analisi di questi versi Franco Fortini ha individuato un'opposizione irriducibile fra termini incapaci di produrre sintesi. Non si tratterebbe infatti di una contraddizione dialettica, ma di una «sineciosi», i cui risvolti sono, secondo il poeta fiorentino, perlopiù estetici⁶¹. È tuttavia lo stesso Pasolini a porre il tema nei termini della contraddizione, seppure in un'ottica polemica e autoriflessiva: lo «scandalo del contraddirmi», che l'autore vive con Gramsci e allo stesso tempo con se stesso.

La contraddizione è del resto uno dei temi principali delle note dei *Quaderni*, diremmo anzi che è una delle colonne della riforma della dialettica marxista realizzata attraverso una lunga meditazione filosofico-politica⁶². Secondo Gramsci, il marxismo può realmente innestarsi nella storia nella misura in cui diviene «filosofia della praxis», ovvero pensiero che «non tende a risolvere pacificamente le contraddizioni esistenti nella storia e nella società», ma si pone come «la stessa teoria di tali contraddizioni»⁶³.

L'operazione di Pasolini porta alle estreme conseguenze questo procedimento. Si direbbe anzi un suo sviluppo neanche poi così tanto paradossale. In un'altra nota dei *Quaderni*, Gramsci aggiunge che

⁵⁸ Pasolini, *Le ceneri di Gramsci*, cit., p. 818.

⁵⁹ Ivi, p. 820.

⁶⁰ Gramsci, *Quaderni del carcere*, cit., p. 1505.

⁶¹ Fortini, *Attraverso Pasolini*, cit., p. 22.

⁶² Cfr. G. Cospito, *Il ritmo del pensiero. Per una lettura diacronica dei «Quaderni del carcere» di Gramsci*, Napoli, Bibliopolis, 2011. Sul tema della dialettica vedi inoltre G. Prestipino, *Dialettica*, in F. Frosini - G. Liguori (a cura di), *Le parole di Gramsci*, Roma, Carocci, 2004.

⁶³ «Per la filosofia della praxis le superstrutture sono una realtà [...] oggettiva e operante; essa afferma esplicitamente che gli uomini prendono conoscenza della loro posizione sociale e quindi dei loro compiti sul terreno delle ideologie [...]; la stessa filosofia della praxis è una superstruttura [...]. C'è però una differenza fondamentale tra la filosofia della praxis e le altre filosofie: le altre ideologie sono creazioni inorganiche perché contraddittorie, perché dirette a conciliare interessi opposti e contraddittori [...]. La filosofia della praxis invece non tende a risolvere pacificamente le contraddizioni esistenti nella storia e nella società, anzi è la stessa teoria di tali contraddizioni» (Gramsci, *Quaderni del carcere*, cit., pp. 1319-1320).

la «coscienza piena delle contraddizioni» coinvolge lo stesso intellettuale, «inteso individualmente o inteso come intero gruppo sociale». Colui che aderisce alla filosofia della praxis «non solo comprende le contraddizioni ma *pone se stesso come elemento della contraddizione*, eleva questo elemento a principio di conoscenza e quindi di azione»⁶⁴. Difficile non vedere in queste parole il senso che la contraddizione gramsciana svolge nelle *Ceneri*.

Vi è però anche qualcos'altro. Lo «scandalo della coscienza» non solo contiene un fortissimo riferimento al marxismo dei *Quaderni*, ma è anche un procedimento usato da Pasolini in un senso autoriflessivo, rivolto cioè a fare luce sulla sua stessa frattura nata dopo la fine della sua militanza, quando non riesce più a far combaciare la tensione politica con l'attrazione erotica e passionale verso il popolo: «è per me religione / la sua allegria, non la millenaria / sua lotta: la sua natura, non la sua / coscienza»⁶⁵.

Nei termini della «connessione sentimentale» Pasolini riconosce in se stesso un'irresistibile tensione verso il «sentire», verso «le passioni elementari del popolo», senza però giungere a una sintesi «comprendendole e quindi spiegandole e giustificandole nella determinata situazione storica, e collegandole dialetticamente alle leggi della storia». E pertanto la dialettica che secondo Gramsci descrive «[i]l passaggio dal sapere al comprendere, al sentire, e viceversa, dal sentire al comprendere, al sapere»⁶⁶ si interrompe.

In parte si tratta di una ripresa di quanto già scritto nei versi finali del *Canto popolare*, dove rivolgendosi al popolo lo scrittore afferma: «Nella tua incoscienza è la coscienza / che in te la storia vuole», dove la «storia» – come ha osservato Fortini – è qui «intesa in senso marxista»⁶⁷. Nelle *Ceneri* Pasolini compie un movimento simile, ma allo stesso tempo più complesso. Non si limita a porsi polemicamente contro il processo di superamento della spontaneità nella coscienza. La sua posizione non è solo contro Gramsci («contro te») o comunque contro il marxismo e la sua concezione della storia. Nelle *Ceneri* il contrasto è preceduto dall'adesione («con te»), per quanto subito dopo smorzata o, per usare un termine spitzeriano, «attenuata» e mes-

⁶⁴ Ivi, p. 1487, corsivo nostro.

⁶⁵ Pasolini, *Le ceneri di Gramsci*, cit., p. 820.

⁶⁶ Gramsci, *Quaderni del carcere*, cit., p. 1505.

⁶⁷ Fortini, *Attraverso Pasolini*, cit., p. 59.

sa in secondo piano⁶⁸. Pasolini ammette di stare «con te nel cuore, in luce», dove «luce» sta per la razionalità del marxismo, la stessa razionalità che da un lato contesta, ma che dall'altro gli ha fornito gli strumenti per dischiudere quella contraddizione che lo riporta «contro te, nelle buie viscere», ovvero in quelle passioni irrisolte, carnali che albergano nel profondo dell'umano, quelle stesse passioni che lo hanno spinto «ai margini della storia»⁶⁹ nelle borgate romane, fra i tuguri dei sottoproletari, e che lo hanno portato a diventare l'autore di *Ragazzi di vita* e *Una vita violenta*, così come di *Accattone* e *Mamma Roma*.

Il marxismo che agisce su Pasolini, anche negli anni seguenti, si muove in gran parte nel solco di questa contraddizione nata all'interno della stessa lettura gramsciana. Alle asperità delle *Ceneri* segue in ogni caso una fase meno polemica e di progressiva apertura. Aver definito i limiti della sua adesione gli consente di tornare ai *Quaderni* per cercare altro materiale, altri spunti per la riflessione letteraria. Dopo le *Ceneri* inizia insomma per Pasolini una fase più costruttiva.

Una traccia decisiva è quella lasciata in un saggio dal sapore programmatico, in dialogo con la poetica e con la riflessione sviluppata durante la stesura dei propri romanzi. Si tratta della *Confusione degli stili*, probabilmente lo scritto in cui Pasolini si muove con più senso dell'equilibrio tra la traiettoria politica e lo studio metodico e puntuale dei *Quaderni*. Occupano una posizione significativa soprattutto le pagine di *Letteratura e vita nazionale* dedicate alla linguistica, da Pasolini lette in stretta simbiosi con il tema del «nazionale-popolare», su cui si interroga per tentarne una riattualizzazione⁷⁰.

La strategia di Pasolini non rinuncia però alle acquisizioni compiute dalla stilistica, ora riprese in una chiave estremamente originale, con l'intento di riflettere sulle condizioni di possibilità espressive e letterarie della lingua in rapporto ai suoi parlanti, alle loro deter-

⁶⁸ Sull'«attenuazione» in Pasolini cfr. G.L. Picconi, «Oppongo al cordoglio un certo manierismo»: *Patmos e il tragico nella poesia dell'ultimo Pasolini*, in «Between», VII, 14, novembre 2017, pp. 1-22. È lo stesso Pasolini che suggerisce il riferimento all'«attenuazione» in un passaggio della *Divina Mimesis* in cui compare la figura della guida, ovvero il Pasolini degli anni cinquanta, cfr. P.P. Pasolini, *La Divina Mimesis*, Torino, Einaudi, 1975, in Id., *Romanzi e racconti*, cit., vol. II, p. 1085.

⁶⁹ Ci riferiamo al titolo del Quaderno 25 dedicato alla storia dei gruppi sociali subalterni, Gramsci, *Quaderni del carcere*, cit., p. 777.

⁷⁰ Su questo tema si veda il saggio di Gian Luca Picconi in questo volume, pp. 109-132.

minazioni sociali e alla loro collocazione ideologica. L'interrogativo sul nazionale-popolare si traduce in questo senso nella questione intorno alla possibilità di riconfigurare l'«innovazione letteraria» come «atto politico» nell'ottica di «una nuova cultura nel suo farsi»⁷¹.

Per molti versi questo lungo e meditato articolo anticipa gli argomenti poi impiegati nella durissima polemica con la neoavanguardia dei primi anni sessanta, che al contrario, secondo Pasolini, ha promosso uno sperimentalismo puramente formale, che rovescia l'assunto gramsciano sul rapporto tra lingua e realtà. La pretesa dei membri del Gruppo 63 sarebbe infatti quella di trattare la realtà politica in termini discorsivi, ovvero come spazio in cui è possibile intervenire mediante la decostruzione linguistica e lo sperimentalismo. Si tratta di un'idea evidentemente antimarxista, che rigetta la dialettica tra struttura e sovrastruttura su cui invece Gramsci aveva articolato la sua riflessione intorno ai fenomeni linguistici, da lui intesi come luogo in cui si manifestano le trasformazioni egemoniche. In opposizione alla neoavanguardia il gramscismo di Pasolini si muove molto fedelmente su questa interpretazione che obbliga ad ancorare il lavoro letterario all'osservazione dei fenomeni espressivi.

Solo la piena coscienza della lingua permette di avere una salda consapevolezza delle possibilità stilistiche realmente aderenti ai processi sociali. In quest'ottica, coerentemente con quanto già appariva nell'introduzione del *Canzoniere*, gli scritti che seguono *La confusione degli stili* si orientano nella riflessione sull'«ontologia sociale dello stile»⁷², che consente di superare gli ultimi residui di crocianesimo e di autonomia dell'estetico ancora dimoranti⁷³ nel lavoro teorico e critico-letterario di Pasolini⁷⁴. Come però si accennava, questa scelta non si traduce mai in una rinuncia allo sperimentalismo o all'elaborazione formale dello stile. Nei suoi studi Pasolini continua a riferirsi a Croce, a Devoto e soprattutto a Spitzer, come a Contini. Parallela-

⁷¹ P.P. Pasolini, *La confusione degli stili*, in «Ulisse», x, 24-25, autunno-inverno 1956, poi in Id., *Passione e ideologia*, cit., poi in Id., *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, cit., p. 1072

⁷² G.L. Picconi, *Aroma di Vico. Appunti su Pasolini e Auerbach*, in «Engramma», 189, 2022, p. 18. In questo testo Picconi sviluppa e approfondisce un'intuizione che già circolava nelle riflessioni di «Officina» degli anni cinquanta, cfr. G. Scalia, *Una prefazione a Spitzer*, in «Officina», n.s., 1, 1959, pp. 10-13.

⁷³ Sulle difficoltà nel superamento del crocianesimo negli scritti sulla poesia popolare si veda in questo volume il saggio di Gatto, pp. 149-164.

⁷⁴ Tra le pochissime eccezioni che hanno individuato l'importanza teorica della critica pasoliniana, si veda P.V. Mengaldo, *Pasolini e la poesia italiana contemporanea*, in «Revue des études italiennes», xxviii, ora in Id., *La tradizione del Novecento*, Firenze, Vallecchi, 1987.

mente, in questi anni amplia i suoi interessi con lo studio dello strutturalismo, nonostante proprio da questo ambito provengano alcuni dei membri della neoavanguardia. Anche quando però si spinge nei territori più ostili della semiotica, con gli scritti sul cinema, il suo tentativo resta quello di ribaltare il carattere aristocratico ed elitario dell'autonomia dello stile e riconnettere la meditazione poetica sui problemi formali al terreno ruvido dei processi sociali.

È alla luce di questo capovolgimento che Pasolini pensa al nazionale-popolare, ovvero a una letteratura che sappia ricondurre il popolo alla nazione, consentendo ad esso di parlare, di esprimere la propria parola, il proprio mondo, smettendo dunque di *essere parlato* (e dunque dominato) da una lingua estranea e colonizzante. Nel condurre queste esplorazioni fra teoria letteraria, linguistica e riflessione politica, non è tuttavia chiaro quanto Pasolini contasse di ricavarvi per la propria attività poetica. Sul piano strettamente espressivo delle *Ceneri di Gramsci* e in parte della *Religione del mio tempo*, vi è molto della concezione del nazionale-popolare riformata da Pasolini. Queste raccolte nascono infatti con l'intento di unificare linguisticamente il paese liberatosi dal fascismo e da quella sua retorica nazionalistica che in passato aveva spinto l'autore a servirsi del dialetto.

Diverso sembra invece il caso di *Ragazzi di vita* e *Una vita violenta*, dominati dalla sovrapposizione di più registri espressivi che non giungono a una vera e propria sintesi. In questi due romanzi la lingua non forma mai un impasto compiuto col dialetto. Lascia elementi di scarto, tensioni, che lo scrittore sfrutta con un indiretto libero mai del tutto completo, consapevolmente incapace di dare luogo a una mimesi assoluta. Autore e personaggio convivono nella parola, ma non si confondono mai del tutto. Nell'ottica di quanto già detto in precedenza il «comprendere» dell'intellettuale si congiunge al «sentire» dei borgatari depositato nella loro parola, senza però divenire coscienza e senza produrre unificazione linguistica: il registro colto e letterario dell'autore si affianca al dato orale spontaneo e irriflesso della parola dialettale.

A dispetto di alcune scelte narrative, nemmeno nel caso di *Una vita violenta*, dove il protagonista matura un barlume di coscienza, la mimesi giunge a un grado zero dell'adesione con il mondo delle borgate. La vitalità, il vivere e sentire il mondo di Tommaso, permangono fuori dall'orizzonte storico del popolo-nazione. Il momento della sua integrazione, dopo l'iscrizione al PCI e l'avvio verso la vita adulta, coincide non per nulla con la morte del personaggio.

La riflessione sviluppata nella *Confusione degli stili* è in ogni caso centrale per capire il rapporto con Gramsci attraverso gli anni sessanta. È in particolare indispensabile per analizzare le fasi di passaggio in cui Pasolini, dopo la realizzazione del *Vangelo secondo Matteo*, sente svanire la possibilità del nazionale-popolare.

È in questa fase che si esaurisce quel dato desunto inizialmente dall'esperienza militante e poi rinnovato nell'idea di un Gramsci politico attivo nella storia. Dopo il fallimento di diversi progetti letterari, come *Il Rio della Grana* e *La Mortaccia*, Pasolini percepisce che l'«idea gramscianamente nazionale-popolare della letteratura», resa possibile nel dopoguerra con «la presenza rivoluzionaria del popolo», ha subito una battuta d'arresto. Si trova «improvvisamente bloccata da un fenomeno nuovo, che ha deviato il processo storico dell'italianizzazione linguistica». Per Pasolini tutto questo è dovuto al «brutale proporsi della borghesia italiana come classe egemonica, che viene a interrompere il grande sogno egemonico comunista» e che impone un nuovo codice espressivo: la «lingua tecnologica»⁷⁵.

È in questo contesto che Pasolini pubblica il suo articolo più discusso e analizzato, *Le nuove questioni linguistiche*⁷⁶. Si tratta di un saggio composito, dove convergono questioni di ordine sociologico e linguistico, connesse alla descrizione della situazione letteraria italiana, nella cui recente produzione si riconoscono le determinazioni della neolingua tecnologica. Lo spirito di queste pagine è ancora una volta propositivo, coltivato nel segno di Gramsci e dell'idea che la «questione della lingua» (e dunque per Pasolini dello stile) sia strettamente connessa alla riorganizzazione dell'«egemonia culturale»⁷⁷:

In seno a questa nuova realtà linguistica, il fine della lotta del letterato sarà l'espressività linguistica: che viene radicalmente a coincidere con la libertà dell'uomo rispetto alla sua meccanizzazione. E non sarà la sua lotta arida e velleitaria, se egli possiederà come proprio problema la lingua del nuovo tipo di civiltà. Come appropriarsi di questa lingua? Per un letterato borghese, d'ideologia borghese, la prospettiva è quella di essere prima o poi soppresso dalla lingua partorita da quello stesso potere a cui egli non si oppone e contro cui non combatte: quindi ha ben ragione di levare la sua querelle sulla propria condanna all'incomprensione, cioè alla sua morte

⁷⁵ P.P. Pasolini, *La lingua tecnologica*, in «Vie Nuove», n. 7, 18 febbraio 1965, ora in Id., *Saggi sulla politica e sulla società*, cit., p. 1053.

⁷⁶ O. Parlangeli (a cura di), *La nuova questione della lingua*, Brescia, Paideia, 1971.

⁷⁷ Gramsci, *Quaderni del carcere*, cit., p. 2346.

preceduta da una lunga agonia formalistica. Per un letterato non ideologicamente borghese si tratta di ricordare ancora una volta, con Gramsci, che se la nuova realtà italiana produce una nuova lingua, l'italiano nazionale, l'unico modo per impossessarsene e farlo proprio, è conoscere con assoluta chiarezza e coraggio qual è e cos'è quella realtà nazionale che lo produce. Mai come oggi il problema della poesia è un problema culturale, e mai come oggi la letteratura ha richiesto un modo di conoscenza scientifico e razionale, cioè politico⁷⁸.

Sono molti i temi e le riflessioni che emergono da questo brano densissimo, forse uno dei più fedelmente gramsciani di Pasolini. Si riconosce lo spirito costruttivo, lo spirito di chi sembra ancora credere alla letteratura e alla sua funzione sociale. Ritorna non a caso l'antica esigenza di un «nuovo tipo di civiltà», capace di contrastare l'alienazione neocapitalistica e di restituire allo scrittore la facoltà di soggetto di parola, svincolato da un codice estraneo alla concreta vita sociale e determinato dalla nuova società dei consumi.

Nella lunga citazione si riconosce inoltre una prima anticipazione del Pasolini corsaro e luterano che si è servito con grande estro degli strumenti della linguistica e della semiotica per le sue incursioni nell'«universo orrendo» neocapitalistico. Questa, come molte altre pagine scritte intorno al tema della lingua tecnologica, mostra la sottile abilità pasoliniana di connettere gramscianamente i fenomeni culturali ai processi politici⁷⁹; abilità che l'autore mette a frutto anche sul piano antropologico, relativo cioè a quella trasformazione – con una formula molto eloquente da lui chiamata «mutazione antropologica»⁸⁰ – realizzata dal neocapitalismo con il miracolo economico.

In questo avanzamento intellettuale si individua anche una trasformazione – per molti versi paradossale – dei legami col suo autore di riferimento. La forte solidarietà con Gramsci nelle *Nuove questioni linguistiche* è indubbiamente il segno di una ritrovata adesione,

⁷⁸ P.P. Pasolini, *Le nuove questioni linguistiche*, in «Rinascita», XXI, 51, 26 dicembre 1964, poi in Id., *Empirismo eretico*, Milano, Garzanti, 1972, ora in Id., *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, cit., pp. 1269-1270.

⁷⁹ Su questo tema, vedi il saggio di Stefano Gensini raccolto in questo volume, pp. 87-108.

⁸⁰ P.P. Pasolini, *Studio sulla rivoluzione antropologica in Italia*, col titolo *Gli italiani non sono più quelli*, «Corriere della Sera», 10 giugno 1974, poi in Id., *Scritti corsari*, Milano, Garzanti, 1975, ora in Id., *Saggi sulla politica e la società*, cit., pp. 307-312; e Id., *Il vero fascismo e quindi il vero antifascismo*, col titolo *Il potere senza volto*, «Corriere della Sera», 24 giugno 1974, in Id., *Scritti corsari*, cit., pp. 313-318.

di uno slancio che riduce le distanze del passato. E tuttavia, come peraltro si osserva in altri scritti dell'epoca, il pieno riconoscimento dell'affiliazione gramsciana tradisce qualcosa di volontaristico. La proposta di una nuova letteratura fondata sulla coscienza dei processi linguistici è consapevolmente velleitaria. Dietro l'*ostinato* «ottimismo della volontà» si fa strada il «pessimismo della ragione» dell'ultimo Pasolini, per il quale il pensiero dei *Quaderni* non ha più attualità, se non nei termini di critica della società e di resistenza all'avanzata neocapitalistica, da lui del resto considerata inesorabile.

Ne sono una prova la ricerca di nuove possibilità espressive nel cinema e nel teatro, così come il lungo silenzio poetico dopo la pubblicazione di *Poesia in forma di rosa* nel 1964. Prima dell'uscita di *Trasumanar e organizzar* trascorrono ben sette anni, un tempo lunghissimo per un poeta prolifico come Pasolini. Non va poi meglio nella prosa, come mostra l'uscita nel 1965 del magmatico *Ali dagli occhi azzurri*, testo che raccoglie alcuni dei rottami di progetti abbandonati, tra cui *Il Rio della Grana*, *La Mortaccia* e altri scritti che lasciano intravedere le incertezze maturate anche nel romanzo⁸¹.

L'idea del nazionale-popolare mediato dalla consapevolezza linguistica tramonta. Allo stesso tempo Gramsci e il marxismo entrano gradualmente nell'orizzonte affettivo e nostalgico dell'immaginario degli anni cinquanta. Non se ne staccherà più e anzi ne rivendicherà con più forza che in passato l'adesione e persino l'ammirazione religiosa⁸². Lo si osserva nella scena finale di *Uccellacci e uccellini* con le immagini del funerale di Togliatti, le immagini silenziose del popolo comunista che saluta la fine di un mondo reso possibile anche dal fondatore del PCI⁸³. *L'ostinata fedeltà* si ricompone, non risolve gli antichi conflitti, ma trova un equilibrio, una cara e necessaria prossimità nel momento in cui inizia l'arretramento delle forze sociali davanti l'offensiva neocapitalistica.

⁸¹ Cfr. P. Desogus, *Pasolini poeta del mondo terreno: «La Mortaccia»*, in «Engramma», 189, 2022, pp. 45-70.

⁸² «Molti degli uomini più profondamente religiosi di questo secolo sono comunisti. Penso per esempio a Gramsci (il fondatore del PCI). Essi hanno lottato per puro altruismo e hanno dato alla loro vita un solo alto ideale (che possiamo definire senz'altro ascetico), per cui hanno sfidato prigione, torture e morte» (P.P. Pasolini, *Quasi un testamento*, in «Gente», 17 novembre 1975, ora in Id., *Saggi sulla politica e sulla società*, cit., p. 866).

⁸³ L'idea di fine viene espressa da Pasolini nel suo messaggio di cordoglio: «La morte di Togliatti vuol dire la fine e il principio di un'epoca, la conferma e la delusione di una ideologia, la nostalgia e la stanchezza del passato, la riscoperta e la noia del futuro» (Id., [Messaggio per la morte di Palmiro Togliatti], «l'Unità», 22 agosto 1964).

Non si contano da qui in avanti le numerose professioni di fede comunista o marxista o ancora gramsciane. E nemmeno le più aspre polemiche indeboliscono il rinnovato legame politico con gli anni del dopoguerra e della Costituente, gli anni preziosi della gioventù su cui ritorna, come si legge nei versi del *Poeta delle Ceneri* (1966), con amarezza e nostalgia. Non gli resta infatti che la «contestazione pura [...] su cui si misura l'enorme torto del mondo»⁸⁴. Seppure dalla posizione di «privilegiato marxista»⁸⁵, permane comunque netto il rifiuto di qualsiasi fuga nell'intellettualismo aristocratico e anarcoide. Né si fa trascinare dall'eccesso di scetticismo. Nella poesia, è vero, emergono dubbi e lacerazioni. Aumenta l'uso di strategie retoriche che fanno capo all'ironia, alla parodia e che decretano l'insufficienza della parola, il desiderio di forzarla, volgerla in atto, azione che consuma i significanti. È inoltre forte il rischio di precipitare nel nichilismo autodistruttivo. Ma a questo pericolo Pasolini stesso risponde negli scritti corsari e luterani con spirito leopardiano, che ritrova in quel che resiste del popolo comunista l'agognata «social catena». Il «sogno di una cosa» diviene resistenza all'ondata neocapitalistica e conduce l'autore a prese di posizione più nette, in cui i dubbi sembrano essersi dissolti: «credo nei principi "formali" della democrazia, credo nel parlamento e credo nei partiti. E naturalmente attraverso la mia particolare ottica che è quella di un comunista»⁸⁶.

Delle pagine del *Romanzo delle stragi*, probabilmente l'articolo corsaro più conosciuto e letto di Pasolini, è inoltre rimasta la celebre definizione del PCI come «paese nel paese»: «Il Partito comunista italiano è un paese pulito in un paese sporco, un paese onesto in un paese disonesto, un paese intelligente in un paese idiota, un paese colto in un paese ignorante, un paese umanistico in un paese consumistico»⁸⁷. Anche in questo passaggio è facilmente riconoscibile l'influsso di Gramsci e della sua idea di popolo inteso come soggetto della storia capace di dare vita a «una nuova civiltà», anche se ormai solo dentro i propri confini di partito, come non-contemporaneità transeunte.

⁸⁴ Id., *Il poeta delle ceneri* (1966-1967), in «Nuovi Argomenti», Roma, luglio-dicembre 1980, ora in Id., *Tutte le poesie*, cit., vol. II, p. 1271.

⁸⁵ *Ibidem*.

⁸⁶ Id., *Il romanzo delle stragi*, col titolo *Che cos'è questo golpe*, «Corriere della Sera», 14 novembre, poi in Id., *Scritti corsari*, cit., p. 367.

In questa nuova fase l'apporto teorico gramsciano prosegue, anche se nell'ottica della demistificazione e della critica della società dei consumi. Oltre alle riflessioni linguistiche, nell'ultimo Pasolini assumono una funzione determinante le note sul fascismo e sui mutamenti storico-politici studiati da Gramsci alla luce del concetto di «rivoluzione passiva» e dell'indagine intorno a quei fenomeni storici caratterizzati da rivolgimenti sociali, culturali e politici orientati dalle classi dominanti per restaurare la propria egemonia⁸⁸.

Alcune prime tracce di questa ulteriore acquisizione si riconoscono già in *Marxisants*, pubblicato nel 1959 su «Officina», in cui per la prima volta Pasolini si interroga sui primi effetti del miracolo economico e sul carattere progressivo che le classi capitalistiche hanno iniziato ad adottare per rafforzare la propria egemonia. Bisogna però attendere le riflessioni sulla neoavanguardia e in modo ancora più determinante gli scritti sul '68 per riconoscere all'opera quest'ultimo aspetto del gramscismo pasoliniano.

Le menzioni dirette al pensatore sardo si fanno per la verità più scarse, anche perché in questa nuova fase Pasolini approfondisce lo studio del marxismo. Segue la polemica di Lukács con Adorno. Si interessa alla sociologia della letteratura di Goldmann. Legge con ogni probabilità Benjamin, di cui affiorano alcuni significativi riferimenti⁸⁹. Nonostante gli attriti, presta inoltre grande attenzione al lavoro di Fortini. E studia Marcuse, da cui attinge una parte significativa del suo nuovo vocabolario marxista per portare avanti la critica al neocapitalismo. L'armamentario teorico che ne trae si salda comunque a Gramsci: si combina con la matrice derivante dai *Quaderni* da lui oramai assimilati e fatti propri.

Gli esiti più significativi conducono in particolare a una nuova riflessione sulla modernità neocapitalistica, capace di creare nuovi valori, nuove aspirazioni, e allo stesso tempo in grado di integrare nelle proprie maglie anche istanze e bisogni di progresso, fino addirittura a incoraggiare forme di contestazione, come nel caso del '68. Abbandonata l'aspirazione a una «nuova civiltà» Pasolini si concentra in un'opera di demistificazione che continua ad attingere dal

⁸⁸ Per lo studio del concetto gramsciano di «rivoluzione passiva» rimandiamo a A. Burgio, *Gramsci storico. Una lettura dei «Quaderni del carcere»*, Roma-Bari, Laterza, 2003. Vedi inoltre G. Vacca, *Modernità alternative: il Novecento di Antonio Gramsci*, Torino, Einaudi, 2017.

⁸⁹ G.L. Picconi, *Un nuovo soffio della storia: Benjamin e «Poesia in forma di rosa»*, in «Studi pasoliniani», n. 13, 2019.

pensiero dei *Quaderni*. L'idea di «tolleranza repressiva», desunta da Marcuse⁹⁰ e impiegata in molte occasioni – ad esempio nello studio delle trasformazioni dei costumi sessuali –, si combina con la descrizione gramsciana della «rivoluzione passiva». Si propone in questo modo di analizzare non solo le strategie o le tattiche del potere, ma anche di definire il modo in cui il nuovo immaginario neocapitalistico si articola nel nuovo ordine egemonico. In particolare Pasolini legge l'acquisizione delle istanze libertarie nell'ottica di un radicale cambiamento che distrugge le istituzioni sociali del passato, come la famiglia, l'autorità, la religione cattolica, i tabù sessuali: e che si pone nella prospettiva di un superamento fintamente progressivo, che sguarnisce l'individuo delle antiche protezioni sociali e di quei corpi intermedi che, pur in una condizione di arretratezza, lo difendevano dall'alienazione e dalla penetrazione nichilistica.

Queste considerazioni non si limitano però solo alle riflessioni sul costume, ma vanno oltre e anticipano alcune delle più recenti analisi sulla società neoliberale. Senza forse avere piena consapevolezza delle numerose implicazioni storiche e culturali – ma del resto siamo solo a metà degli anni settanta –, Pasolini descrive la fine della borghesia nazionale, superata non da una società «emancipata», ma soppiantata da forme di vita sociale dominate dalla mercificazione e da una nuova classe capitalistica internazionale che ha reciso i legami col proprio contesto e ora assume attitudini cosmopolite simili a quelle descritte nei suoi interventi dal successore di Enrico Mattei alla guida dell'ENI, Eugenio Cefis, una delle figure che con i suoi scritti ha ispirato la genesi di *Petrolio*.

Lo sviluppo che segna la fine del vecchio mondo paleoindustriale si afferma anche sposando battaglie «progressive», su cui sarebbe difficile dissentire, come quelle sul divorzio e sull'aborto, che per Pasolini nascondono però il marchio di un'inedita forma di dominio che ai suoi occhi porta l'effigie del «nuovo fascismo». Per comprenderne tutta la portata occorre a questo proposito tener conto dell'interpretazione gramsciana del fascismo, considerato non come un fenomeno dell'arretratezza, di un ritorno al passato, ma come un momento della modernità. Per il pensatore sardo il fascismo storico

⁹⁰ La critica di Marcuse alla nozione di tolleranza figura in diversi saggi molto noti, tra cui *Eros e civiltà*, Torino, Einaudi, 1967, sicuramente letto da Pasolini. Rimandiamo però anche al saggio *La tolleranza repressiva*, in «Giovane Critica», n. 15-16, primavera-estate 1967, ora in R. P. Wolff, B. Moore jr., H. Marcuse, *Critica della tolleranza*, Torino, Einaudi, 1968, pp. 77-105.

risponde infatti agli interrogativi nati in seno alla società di massa uscita dalla prima guerra mondiale e alle prese con la sfida che il movimento operaio ha lanciato al vecchio mondo liberale e capitalistico. Anche il «nuovo fascismo» si colloca in un momento di passaggio tra il vecchio, che ha esaurito la propria funzione storica⁹¹, e il nuovo, che lo sostituisce attraverso forme culturali, sociali e industriali che salvaguardano il potere dei ceti egemoni.

È da questa premessa che nasce l'opposizione tra «progresso» e «sviluppo» che fa capolino negli *Scritti corsari*. Le due nozioni indicano due diversi modi di concepire l'azione politica, la prima orientata da un marxismo umanistico, là dove la seconda è il frutto dell'impulso tecno-nichilistico del neocapitalismo. Il «progresso» intende ridefinire il rapporto dell'umano nei processi sociali anche attraverso il recupero del suo passato e la riattivazione di tutti quegli elementi che lo legavano alla natura e alla soddisfazione dei bisogni collettivi. Lo «sviluppo» si fonda invece sulla creazione di aspirazioni e desideri superflui da soddisfare con il consumo, la moda, la fruizione televisiva. Il «progresso» è sinonimo di emancipazione, lo sviluppo di alienazione e omologazione.

In questa dicotomia traspare certamente qualcosa di semplicistico e perfino di moralistico, due aspetti derivanti però dall'ansia di immediatezza e dalla necessità di chiarezza per raggiungere un vasto pubblico. Se riletto sullo sfondo delle opere di questi anni, e in particolare di *Salò o le 120 giornate di Sodoma*, diviene più chiaro lo studio antropologico-politico che Pasolini traccia quando insiste sulle differenze tra sviluppo e progresso. Lo sviluppo neocapitalistico si propone infatti non solo di allargare i consumi e di creare un nuovo immaginario, ma, come già si vedeva in *Teorema*, mira anche a costruire un nuovo individuo del tutto integrato nella macchina

⁹¹ Retoricamente Pasolini infatti si chiede: «Ma approfondiamo questo loro fascismo. È un fascismo che si fonda su Dio? Sulla Patria? Sulla Famiglia? Sul perbenismo tradizionale, sulla moralità intollerante, sull'ordine militaresco portato nella vita civile? O, se tale fascismo si autodefinisce ancora, pervicacemente, come fondato su tutte queste cose, si tratta di un'autodefinizione sincera? Il criminale Esposti – per fare un esempio – nel caso che in Italia fosse stato restaurato, a suon di bombe, il fascismo, sarebbe stato disposto ad accettare l'Italia della sua falsa e retorica nostalgia? L'Italia non consumistica, economica e eroica (come lui la credeva)? L'Italia scomoda e rustica? L'Italia senza televisione e senza benessere? L'Italia senza motociclette e giubbotti di cuoio? L'Italia con le donne chiuse in casa e semi-velate? No: è evidente che anche il più fanatico dei fascisti considererebbe anacronistico rinunciare a tutte queste conquiste dello «sviluppo» (Pasolini, *Studio sulla rivoluzione antropologica in Italia*, cit., pp. 311-312).

neocapitalista, privo del senso di una qualsiasi trascendenza rispetto all'orizzonte da essa prodotto. E arriva dunque dove il fascismo storico non si sarebbe mai potuto spingere. Non solo plasma i tratti esteriori, la retorica, le convenzioni, ma penetra nei corpi, nella loro sessualità, definisce i codici del loro sentire. Come spiega in alcuni celebri passaggi dell'*Abiura dalla «Trilogia della vita»*, «la “realtà” dei corpi innocenti è stata violata, manipolata, manomessa dal potere consumistico: anzi, tale violenza sui corpi è diventato il dato più macroscopico della nuova epoca umana»⁹².

Salò descrive l'inferno generato dal radicale rovesciamento di codice basato sul rapporto che corre tra il fascismo storico e il nuovo fascismo. Pasolini si serve dei luoghi, dei volti e delle pratiche del primo, per descrivere la reale violenza del secondo. Nei termini di una nozione ricavata da Auerbach, si direbbe in altre parole che il fascismo storico fornisca il materiale espressivo per l'«integrazione figurale»⁹³ che restituisce forma sensibile al «nuovo fascismo». Permette che possa essere ricodificato e visto in tutta la sua violenza. Il risultato è la rappresentazione di un universo totalitario in cui gli elementi del godimento del «nuovo fascismo» (come ad esempio il permissivismo, il mangiare, il sesso) sono strumentali al dominio e alla cancellazione di qualsiasi alternativa che possa scardinare l'ordine dominante⁹⁴. Non esiste un fuori rispetto al controllo che una piccola élite esercita sui corpi dei giovani segregati nella casa. Lo si osserva anche sul piano politico. Il film ritraduce il concetto di egemonia mediante un ribaltamento delle sue determinazioni. Sparisce qualsiasi forma di scelta condivisa: tutto è calato dall'alto; il consenso prende il posto della sottomissione e dell'assoggettamento; allo stesso modo la tolleranza è esclusa e nel trasferimento figurale muta in violentissima vendetta. L'intento è così quello di demistificare integralmente lo sviluppo neocapitalistico, di smascherare il

⁹² Id., *Abiura dalla «Trilogia della vita»*, col titolo *Ho abiurato la «Trilogia della vita»*, «Corriere della Sera», 9 novembre 1975, poi in Id. *Lettere luterane*, Torino, Einaudi, 1976, ora in Id., *Saggi sulla politica e la società*, cit., p. 600.

⁹³ Per il concetto di «integrazione figurale» che Pasolini ricava dalla più nota concezione figurale sviluppata da Erich Auerbach nel celeberrimo saggio intitolato *Figura* e ripresa successivamente in *Mimesis*, cfr. G.L. Picconi, *Atena in Algeria tra profezia e regresso. Profezia di Pier Paolo Pasolini*, in «LaRivista», n. 4, 2015.

⁹⁴ «La lotta progressista per la democratizzazione espressiva e per la liberalizzazione sessuale è stata brutalmente superata e vanificata dalla decisione del potere consumistico di concedere una vasta (quanto falsa) tolleranza» (Pasolini, *Abiura dalla «Trilogia della vita»*, cit., p. 600).

suo carattere fintamente democratico e progressista. L'esercizio del potere smette in questo modo di apparire orizzontale e riassume la sua reale forma verticale. Il neocapitalismo mostra cioè la sua autentica e distopica natura, quella che contraddistingue le rivoluzioni passive, ovvero quelle trasformazioni che si servono delle necessità, dei bisogni sociali e persino delle istanze di progresso per restaurare l'egemonia delle classi dominanti.

Un ultimo aspetto di *Salò* riguarda la scelta dei giovani protagonisti. I loro volti e i loro corpi ricordano i ragazzi e le ragazze che hanno popolato la prima parte dell'opera pasoliniana. Sono i ragazzi del *Sogno di una cosa*, la meglio gioventù che usciva dalla Resistenza. Qualcosa di simile si osserva anche nella raccolta poetica che Pasolini pubblica nel 1975 per ritornare sulla poesia dialettale friulana attraverso uno spirito irridente o addirittura nichilistico. Si tratta dei versi della *Nuova gioventù*, raccolta in cui, per mezzo della riscrittura, l'autore opera un ribaltamento di senso, un uso parodico degli antichi versi giovanili per descrivere l'oppressione che vive in quanto poeta che ha perduto la realtà e la lingua che gli avevano consentito di diventare poeta e scrittore.

Questo senso di privazione si ritrova anche in molti passaggi della *Divina Mimesis*, e in particolare nella pagina in cui l'autore, smarritosi nella selva oscura del neocapitalismo, incontra la propria guida, il Pasolini degli anni cinquanta, il vecchio e caro poeta delle *Ceneri*. All'incontro segue un breve momento di imbarazzo. Il Pasolini maturo sperava di incontrare Gramsci «con la sua schiena di piccolo, eretto Leopardi, la fronte rettangolare della madre sardegnola, la capigliatura un po' romantica degli anni venti, e quei poveri occhiali d'intellettuale borghese». Si rammarica di non aver nemmeno trovato Rimbaud, figura mitica del suo immaginario e del suo esordio poetico: colui che avrebbe distolto il giovane Pasolini dalla retorica fascista e che gli avrebbe permesso di sporgersi oltre le abiette convenzioni del regime mussoliniano. Si ritrova invece insieme a «un piccolo poeta civile degli Anni Cinquanta, come egli amaramente diceva: incapace di aiutare se stesso, figurarsi un altro»⁹⁵.

Non poteva però essere altrimenti. Fedele all'idea sviluppata negli anni cinquanta secondo cui il fare poetico non può mai distaccarsi

⁹⁵ Id., *La Divina Mimesis*, cit., p. 1084.

dalle forme espressive del proprio tempo, Pasolini non sarebbe potuto tornare a Gramsci o, ancora più indietro, al Rimbaud letto di nascosto al liceo. Non ha più accesso al loro mondo, come del resto non ha più accesso alla gioventù dei suoi primi componimenti. Quella realtà non esiste più, è stata annichilita dall'opera di assoggettamento mostrata in *Salò* e sopravvive al massimo nella parodia, come si legge nei versi della *Nuova gioventù*. «[I]l mondo come lo vedeva Gramsci e come l'ho visto io – afferma Pasolini in un'intervista – fino a qualche tempo fa è cambiato», il popolo si è trasformato in «massa»⁹⁶.

Non può tornare a Gramsci e neppure al suo mondo giovanile: non gli è più concesso di regredire nella realtà popolare ormai scomparsa, né di vedere e sentire il reale calandosi negli occhi dei subalterni, mettersi nei loro panni e parlare il loro dialetto, se non in forma parodizzata. Può però tornare alla sua vecchia immagine «ingiallita». Superato il rammarico per non aver trovato Gramsci o Rimbaud, afferma: «era chiaro che al mondo – nel mio mondo – non avrei potuto trovare – benché così misera, così, come dire, paesana, così timida – altra guida che questa»⁹⁷. La sua guida nel nuovo inferno neocapitalista è il vecchio Pasolini, il poeta delle *Ceneri*, è colui che – si legge nella *Divina Mimesis* – ha cantato «la divisione nella coscienza, di chi è fuggito dalla sua città distrutta, e va verso una città che deve essere ancora costruita»⁹⁸. Con queste parole sembra riferirsi alla sua fuga da Casarsa e al suo arrivo a Roma, dove ha riscoperto i *Quaderni* senza più le ingenue illusioni giovanili e gli eccessi dell'ideologia. E del resto evocare il Pasolini degli anni cinquanta significa inevitabilmente tornare anche ai versi in cui contestava le facili speranze rivoluzionarie:

[...]. Nel restare
dentro l'inferno con marmorea
volontà di capirlo, è da cercare
la salvezza. [...]⁹⁹

Nella cornice narrativa della *Divina Mimesis*, riscrittura dell'*In-*

⁹⁶ S. Zambetti, *Incontro con Pasolini*, in «Controcampo», 1969, in P.P. Pasolini, *Per il cinema*, a cura di W. Siti, F. Zabagli, 2 voll., Milano, Mondadori, 2001 («I Meridiani»), vol. II, p. 2961.

⁹⁷ Pasolini, *La divina Mimesis*, cit., p. 1084.

⁹⁸ Ivi, p. 1083.

⁹⁹ Id., *Le ceneri di Gramsci*, cit., p. 793.

ferno dantesco, questi versi assumono un significato del tutto nuovo e vivo. Lo stesso si può dire degli altri componimenti delle *Ceneri di Gramsci*. Il poeta degli anni cinquanta è ora una sopravvivenza, una non-contemporaneità che, per quanto «ingiallita», continua a operare nell'ultimo Pasolini. Anche dopo che è stata superata la soglia «della Dopostoria» la sua parola, la parola dell'italiano delle *Ceneri* resta l'ultima porta di accesso ai miti poetici giovanili e al Gramsci dei *Quaderni*.

I.

IL CONTESTO

FRANCESCO GIASI

LA «RISONANZA» DEGLI SCRITTI DI GRAMSCI.
EDIZIONI E LETTURE DAL 1945 AL 1975

IL CARNEFICE E LA VITTIMA

Due giorni dopo la Liberazione, nell'ottavo anniversario della morte, Gramsci fu commemorato al Cimitero acattolico di Roma. Mussolini era stato arrestato da poche ore e, «accanto alle ceneri», Togliatti presentò il lascito morale e intellettuale di Gramsci come patrimonio che i comunisti mettevano a disposizione dell'Italia liberata. L'eredità di Gramsci era costituita dall'intera sua attività di dirigente politico – capo dei comunisti italiani, imprigionato e ucciso dal capo del fascismo – e dagli scritti a cui aveva lavorato durante la reclusione. I quaderni del carcere erano giunti da Mosca da poco più di un mese e a giudizio di Togliatti avrebbero stupito «gli intellettuali d'Italia per la profondità del pensiero, per la precisione dell'analisi, per l'audacia delle conclusioni»¹. Intanto, si compiaceva che le sue ceneri fossero in grado di evocare valori e sentimenti alle classi popolari liberatesi dalla tirannia:

Noi siamo profondamente commossi di vedere qui raccolti, attorno alle ceneri di Antonio Gramsci, il popolo, gli uomini semplici, gli uomini del lavoro, gli uomini che egli ha amato, per i quali egli ha lavorato, per i quali egli ha combattuto. E questo cimitero, questo luogo ove le ceneri di Antonio Gramsci, combattente della libertà, riposano accanto a quelle del grande poeta della libertà [Shelley], questo luogo sarà, negli anni, luogo

¹ P. Togliatti, *L'insegnamento di Antonio Gramsci*, in Id., *La politica nel pensiero e nell'azione. Scritti e discorsi 1917-1964*, a cura di M. Ciliberto, G. Vacca, Milano, Bompiani, 2014, p. 1004.

di pellegrinaggio per gli operai, per i lavoratori, per i rappresentanti del popolo italiano. Qui verranno i giovani, qui verranno gli intellettuali, qui verranno gli uomini per la cui libertà egli ha combattuto; qui essi gli renderanno grazie del suo lavoro, del suo eroismo, del suo martirio².

Il giorno dopo l'uccisione di Mussolini, il 29 aprile, Togliatti partecipò a una seconda commemorazione al teatro San Carlo di Napoli; citando Gramsci, provò a temperare l'enfasi posta in quei giorni sul cosiddetto «vento del Nord», che rischiava di offuscare il significato delle lotte combattute nel Mezzogiorno e di acuire la frattura tra le due parti del Paese, e ribadì che i quaderni (un «capitale prezioso») avrebbero suscitato «una sorpresa a molti» e reso il loro autore un riferimento ineludibile per gli intellettuali della nuova Italia³.

Il nome di Gramsci era uscito dall'oblio da appena un anno. Il regime fascista aveva cancellato ogni traccia della sua attività giornalistica e politica e nessuna notizia era trapelata sul suo dramma di prigioniero. La gran parte dei giovani affacciatisi alla vita politica dopo il 25 luglio 1943 non ne conosceva neppure il nome, noto soltanto a chi conservasse memoria della lotta politica svoltasi tra il 1919 e il 1926.

Rientrato in Italia nel marzo del 1944, Togliatti lo aveva elevato a fondatore del Partito comunista d'Italia, principale marxista italiano, maestro suo e dei combattenti che avevano tenuto in vita il partito in clandestinità e all'estero e che ora animavano la lotta di liberazione. Gramsci eroe e martire venne raffigurato attraverso pochi tratti e una succinta aneddotica che il Partito comunista si era impegnato a far circolare: l'intelligenza politica evocata anche dal carnefice che aveva chiesto ai suoi giudici di non far funzionare quel cervello, la spropositata condanna a vent'anni inflittagli dal Tribunale speciale, le frasi profetiche pronunciate a proposito del destino del fascismo, le sofferenze di un uomo dalla salute da sempre malferma, strappato al suo partito e alla sua famiglia, morto a causa delle torture inflittele nel corso di più di dieci anni. Erano in parte gli argomenti usati negli anni trenta dagli antifascisti, che avevano frequentemente accostato un'unica fotografia di Gramsci al volto feroce di Mussolini. Man mano che si aggiunsero nuovi dettagli (sulla miseria patita in gioventù, sull'epopea della classe operaia a Torino, sul legame con la moglie russa e i due figli, uno a stento conosciuto, l'altro nato a Mosca

² Ivi, p. 1008.

³ P. Togliatti, *Antonio Gramsci nella politica italiana*, ivi, pp. 1010-1030.

quando era già stato imprigionato), il ritratto di Gramsci divenne più tragico e commovente; alla vecchia foto se ne aggiunse un'altra, destinata a diventare un'icona. Le inesattezze contenute nei racconti erano dovute non tanto a eccesso di enfasi, ma alla ignoranza della sua biografia. Intanto, quanto era noto e inconfutabile bastava a comporre il ritratto di un singolare eroe contemporaneo.

Togliatti aveva dato per la prima volta notizia dei quaderni del carcere («una trentina di quaderni coperti di fittissima scrittura a penna [...] conservati a Mosca») già nell'aprile del 1944; aveva accennato all'importanza del quaderno dedicato a Benedetto Croce, al «tema principale» (la «storia degli intellettuali italiani») e agli studi da lui definiti «collaterali». Aveva annunciato che le lettere dal carcere erano «già pronte per la pubblicazione», non ancora avvenuta soltanto a causa della mancanza degli originali rimasti a Mosca⁴.

Con l'aura del martire, Gramsci non veniva collocato nel passato. Togliatti lo citava per lo più in riferimento al presente. Il nesso tra la «svolta di Salerno» e l'azione di Gramsci alla guida del partito era stato un argomento usato costantemente dal segretario comunista nei suoi primi discorsi. Il comunista sardo era stato presentato come il principale ispiratore del «partito nuovo», i cui caratteri originari si dovevano rintracciare nel suo operato. Era necessario, a detta di Togliatti, portarne a compimento l'opera e tener conto delle indicazioni giunte al partito negli anni in cui egli era in carcere. In più, erano ora a disposizione gli scritti carcerari, che Togliatti mostrava di aver studiato approfonditamente e che indicava come la più preziosa risorsa per l'avvenire.

Gramsci era però un autore irreperibile. In vita non aveva pubblicato nessun libro. Quando venne arrestato, il suo lascito letterario consisteva nei soli scritti pubblicati su quotidiani e riviste, che egli non aveva provveduto a raccogliere e a ripubblicare. Erano inoltre scritti apparsi in larga parte senza firma, raramente con sigle o pseudonimi. Si era ripetutamente rifiutato di ridar vita a quegli articoli. In una lettera alla cognata Tatiana Schucht aveva precisato il motivo per cui si era sempre rifiutato di raccogliarli in volume, per quanto in «dieci anni di giornalismo» avesse «scritto tante righe da poter costituire 15 o 20 volumi di 400 pp.»: essi «erano scritti alla giornata» e destinati a «morire dopo la giornata»⁵ ed elencò alcune proposte che aveva respinto. Era

⁴ Id., *L'eredità letteraria di Gramsci*, ivi, pp. 997-998.

⁵ Lettera del 7 settembre 1931, in A. Gramsci, *Lettere dal carcere*, a cura di F. Giasi, Tori-

nota ai suoi compagni l'iniziativa intrapresa nel 1921 da Piero Gobetti e da Giuseppe Prezzolini: un'antologia curata dallo stesso Gobetti, già pronta per la stampa, e consegnata a Prezzolini per la casa editrice La Voce⁶. Si era messo Gramsci stesso all'opera, ma alla fine erano prevalsi in lui i dubbi sull'opportunità di ripubblicare testi che considerava ormai anacronistici. Mentre era in prigione erano falliti vari tentativi di radunarli in volume; vi avevano lavorato Togliatti e Angelo Tasca già nel 1928. Allo stesso modo, dal 1937 non si era concretizzata la volontà di pubblicare un florilegio di lettere e pagine tratte dai quaderni.

La gestione dell'eredità letteraria di Gramsci non fu un'attività collaterale del segretario del PCI; la valorizzazione degli scritti gramsciani rientrò tra i compiti che si era dato in funzione della costruzione del partito nuovo. Mentre si adoperava per la pubblicazione degli inediti, iniziò a mettere in circolazione quanto aveva a disposizione. A Napoli fece subito stampare in opuscolo *Antonio Gramsci, capo della classe operaia italiana*, l'ampio profilo che apriva il volume di testimonianze pubblicato a Parigi nel 1938⁷.

Il primo progetto di edizione degli scritti fu intrapreso con La Nuova Biblioteca, casa editrice fondata da Carlo Bernari. In una collana affidata a Delio Cantimori («Il pensiero sociale moderno») era stata prevista la pubblicazione di «tutti gli scritti» in cinque volumi: gli *Scritti nel carcere*, a cura di Togliatti, le *Lettere dal carcere ai familiari* e gli articoli pubblicati dal 1919 al 1926⁸. L'impresa era probabilmente già fallita all'indomani della liberazione di Roma, se nell'ultima riunione della Segreteria del PCI tenuta a Napoli l'11 luglio del 1944 si decise di affidare la pubblicazione delle *Lettere dal carcere* alla casa editrice Ricciardi.

Trasferitosi a Roma, Togliatti fece uscire sul primo numero di «Rinascita» quattro lettere di Gramsci inviate alla cognata Tatiana tra aprile e i primi di giugno del 1932, ma sollecitategli da Piero Sraffa, in merito alla *Storia d'Europa* di Croce appena pubblicata da Laterza. Erano già apparse su «Lo Stato operaio» nel maggio 1937

no, Einaudi, 2020, p. 637.

⁶ Cfr. P. Gobetti, *Carteggio 1918-1922*, a cura di E. Alessandrone Perona, Torino, Einaudi, 2003, pp. 211-212.

⁷ Cfr. *Gramsci*, con scritti di P. Togliatti, G. Amoretti, G. Ceresa, G. Farina, R. Grieco, M. Montagnana, R. Montagnana, C. Negarville, G. Parodi, F. Platone, V. Spano, Parigi, Edizioni italiane di coltura, 1938, ristampato nel 1945 dalla Società editrice l'Unità e dalle Edizioni Rinascita. Il testo di Togliatti è anche in Id., *La politica nel pensiero e nell'azione*, cit., pp. 963-993.

⁸ Cfr. *Catalogo delle edizioni*, Milano-Roma, La Nuova Biblioteca, 1944, pp. 16-18.

e ristampate dalla stessa rivista a New York nel 1942⁹. In quell'occasione veniva pubblicato un brano del suggestivo profilo di Gramsci scritto da Piero Gobetti e annunciata l'«imminente pubblicazione» di una raccolta delle lettere «a cura della rivista»¹⁰.

Mentre cresceva l'attesa per la pubblicazione delle lettere e dei quaderni, data in più occasioni per prossima, la rivista diretta da Togliatti ripropose il saggio sulla questione meridionale, pubblicato su «Lo Stato operaio» quindici anni prima. Lo scritto, circolato anche in opuscolo, aveva fatto conoscere Gramsci ai giovani intellettuali che avevano aderito al Partito comunista nei primi anni trenta. La sua riedizione nel 1945 testimoniava come, dopo vent'anni di dattatura, l'ultimo dibattito sulla questione meridionale, animato dagli intellettuali antifascisti tra il 1925 e il 1926, fosse sorprendentemente attuale. Si trattava dell'ultimo scritto di Gramsci – peraltro presentato come incompiuto – prima dell'arresto, che assumeva così il valore di un testamento politico. Era inoltre un saggio autobiografico e una densa *summa* del suo pensiero, con accenni significativi sulla funzione degli intellettuali. Intanto, il richiamo all'unità tra operai del Nord e masse contadine del Mezzogiorno lo rendeva un testo utilizzabile anche nelle battaglie politiche in corso.

Mentre Togliatti continuava a nominare Gramsci in ogni occasione, gli scritti rimasero senza editore sino al maggio 1945, quando Giulio Einaudi e la Direzione del PCI giunsero a un accordo per la pubblicazione delle «Opere di Antonio Gramsci»; la cura dei «manoscritti» era affidata a una «apposita commissione designata dal P.C.I.», in contatto con la casa editrice «per il necessario coordinamento tecnico editoriale»¹¹. Su «Rinascita» continuarono ad apparire brani che davano un'idea del lavoro svolto da Gramsci in carcere¹². Al primo congresso del PCI dopo la Liberazione – tenuto nell'Aula magna dell'università La Sapienza – i quaderni vennero messi in mostra, a testimoniare il legame esistente tra i compiti del Partito comunista

⁹ Cfr. *Giudizi di Antonio Gramsci su Benedetto Croce*, in «La Rinascita», I, 1° giugno 1944, pp. 7-10.

¹⁰ Così si leggeva nella N.d.R., *ivi*, p. 7.

¹¹ C. Daniele (a cura di), *Togliatti editore di Gramsci*, introduzione di G. Vacca, Roma, Carocci, 2005, p. 74.

¹² Il primo brano dei quaderni reso noto è il lungo paragrafo intitolato *Osservazioni sulla scuola: per la ricerca del principio educativo* (una delle tre note contenute nel Quaderno 12, la cui stesura risale al 1932), pubblicato col titolo *Insegnamento classico e riforma Gentile (Dai quaderni di Gramsci)*, in «Rinascita», II, 9-10, settembre-ottobre 1945, pp. 209-212.

e l'insegnamento di Gramsci. Qualche mese dopo, le informazioni più esaurienti sui quaderni vennero fornite da una *Relazione* di Felice Platone a cui Togliatti aveva affidato la cura dei manoscritti¹³.

La precedenza fu però accordata alle lettere. Tra le anticipazioni, ebbero risonanza le tredici lettere pubblicate sul «Politecnico». Elio Vittorini sottolineò il nesso che egli aveva trovato tra «valutazione estetica» e «valutazione storica»; la ricchezza del marxismo di Gramsci emergeva appieno – a suo parere – dalle poche lettere che vedevano la luce per la prima volta sulla sua rivista: il pensatore sardo era l'«uomo politico» che, «specie riguardo all'arte, alla poesia» era «andato più avanti di ogni altro grande rivoluzionario»¹⁴. Contemporaneamente, Togliatti tese sempre più a individuare la peculiarità del marxismo di Gramsci nel profondo legame con la cultura italiana. La capacità di quest'ultimo di «collegare» e «fondere» il «pensiero rigidamente marxista con la tradizione culturale millenaria italiana» fu dal segretario del PCI enfatizzata in una conferenza tenuta alla Scuola Normale Superiore di Pisa nel marzo del 1946¹⁵.

LE LETTERE E I QUADERNI

Le manifestazioni per il decennale della morte vennero programmate tenendo conto delle esigenze di popolarizzazione e della necessità di immettere Gramsci nel dibattito culturale. Continuarono a uscire pagine tratte dai quaderni che accrescevano ancor più le aspettative. Nel numero di «Società» del marzo-aprile 1947 apparvero due lunghe note dei quaderni: *Avviamento allo studio della filosofia e del materialismo storico* e *Noterelle sulla politica del Machiavelli*. Bastarono queste pagine (25 della rivista) a sollecitare approfondimenti e discussioni. Vittorini suggerì a Franco Fortini un lavoro di «analisi» da pubblicare sul «Politecnico»¹⁶.

Per il 27 aprile vennero organizzate iniziative nei luoghi simbolici della vita di Gramsci (in Sardegna, a Torino, al Cimitero acattoli-

¹³ Cfr. F. Platone, *Relazione sui quaderni del carcere*, ivi, III, 4, aprile 1946, pp. 81-90.

¹⁴ «Il Politecnico», II, 33-34, settembre-dicembre 1946, pp. 5-11.

¹⁵ Cfr. P. Togliatti, *Utopisti e riformatori sociali*, in Id., *La politica nel pensiero e nell'azione*, cit., p. 1272.

¹⁶ Cfr. la lettera del 27 ottobre 1947, in E. Vittorini, *Gli anni del «Politecnico». Lettere 1945-1951*, a cura di C. Minoia, Torino, Einaudi, 1977, p. 140.

co), in sedi di partito e centri di cultura. Copie dattilografate dei quaderni furono messe a disposizione di Luigi Russo e di Ranuccio Bianchi Bandinelli per la preparazione di due conferenze tenute rispettivamente alla Scuola Normale Superiore di Pisa e al Conservatorio musicale di San Pietro a Majella a Napoli¹⁷. Russo lo trattò principalmente come uomo di cultura: «Antonio Gramsci non appartiene soltanto al Partito comunista, appartiene al pensiero europeo e noi facciamo voti perché questo pensiero entri in circolo». Il giorno seguente comunicò a Togliatti che aveva in programma una conferenza al salone dei Duecento a Firenze e che si proponeva di scrivere entro luglio un «volume di 150-200 pagine per illustrare in tutti i particolari il pensiero di Gramsci»¹⁸. La commemorazione tenuta all'Assemblea costituente nella seduta del 28 aprile consacrò Gramsci tra i riferimenti ideali nella costruzione della democrazia dopo il fascismo.

Einaudi riuscì a stampare le *Lettere dal carcere* in concomitanza con l'anniversario della morte. Dopo tanti annunci, il volume inaugurava la serie delle «Opere» con 218 lettere. Il carattere antologico veniva precisato nella breve avvertenza, dove si ammetteva l'esclusione di lettere con «argomenti di carattere strettamente familiare»; per ragioni analoghe, «qualche passo» era stato «espunto dalle lettere passate alla stampa». Era vero anche che vi erano stati vari tagli relativi a personaggi citati e che le lettere escluse con sistematicità riguardavano circostanze che avrebbero potuto scalfire il ritratto di Gramsci proposto sino ad allora.

Fece scalpore la recensione di Benedetto Croce, il quale, nonostante le critiche ritrovate negli scritti gramsciani già apparsi, annoverava l'autore tra gli intellettuali formati attraverso lo studio dei suoi scritti, mosso dalle sue medesime preoccupazioni: «come uomo di pensiero egli fu dei nostri»¹⁹. L'epistolario venne letto come un'opera letteraria da gran parte dei suoi recensori. Scrittori e criti-

¹⁷ La conferenza di Russo fu pubblicata col titolo *Antonio Gramsci e l'educazione democratica in Italia*, in «Belfagor», II, 4, 1947, pp. 395-411, più volte ripubblicata in volume anche col titolo *La scoperta di Gramsci*; la conferenza di Bianchi Bandinelli fu da lui inclusa l'anno dopo nel *Diario di un borghese*, Milano, Mondadori, 1948, pp. 243-259, col titolo *Antonio Gramsci nella cultura italiana*.

¹⁸ P. Togliatti, *La guerra di posizione in Italia. Epistolario 1944-1964*, a cura di G. Fiocco, M.L. Righi, Torino, Einaudi, 2014, pp. 95-96.

¹⁹ B. Croce, *Lettere dal carcere*, in «Quaderni della Critica», III, 8, luglio 1947, p. 86, pubblicata su diversi quotidiani il 6 luglio 1947, più volte ripubblicata.

ci (Carlo Bo, Giacomo Debenedetti, Arrigo Cajumi, Alfonso Gatto, Enrico Emanuelli, Massimo Mila, Carlo Muscetta, Pietro Pancrazi) ne apprezzarono il valore letterario accanto a quello morale. Italo Calvino lo considerò un'opera del tutto compiuta:

Questa raccolta di lettere familiari [...] resterà nella cultura italiana con il valore d'un libro organicamente scritto e sarà letto dalle nuove generazioni come un libro di memorie. E del libro di memorie e del grande romanzo ha l'ampiezza, l'intrecciarsi di mondi e di filoni²⁰.

Di «lettere di classico» parlò Pasolini molti anni dopo²¹. Prevalse una sorta di unanimità di giudizio, nonostante il mutamento di clima politico: nel maggio 1947 il PCI era finito all'opposizione e nei mesi successivi si sarebbero inasprite le polemiche anticomuniste. Il premio Viareggio diede ulteriore clamore al successo avuto nel giro di poche settimane. A giudizio di Pietro Pancrazi e di Cesare Pavese, il premio non aggiungeva nulla all'autore delle *Lettere*. Pavese, anzi, avrebbe preferito che non fosse stato assegnato a Gramsci («Non è un po' un diminuirlo?»); Pancrazi gli rispose che «Gramsci è troppo superiore al premio, e il premio è, nei due sensi della parola, *imperitante* a Gramsci»²².

I rilievi mossi al volume non riguardarono l'autore, ma i criteri di edizione. Le precisazioni sul carattere antologico e le giustificazioni relative ai tagli non risultarono sufficienti; arrivarono presto insinuazioni in merito ad aggiustamenti e manipolazioni, che si spinsero molto al di là dell'appunto di Luigi Dal Pane sull'assenza di specifiche motivazioni per le parti omesse²³.

Nel corso dei quattro anni successivi venne pubblicata in sei volumi l'edizione dei *Quaderni*. Fu un lavoro portato a termine con straordinaria rapidità se si pensa alle difficoltà editoriali, alla tipologia dei quaderni (miscellanei, di sole traduzioni, «speciali» ovvero monografici, misti), alla natura dei manoscritti contenenti note di prima stesura

²⁰ Recensione apparsa su «L'amico del popolo», II, 15, 1947, p. 3.

²¹ P.P. Pasolini, *Due righe sulla lingua di Gramsci*, in «Vie nuove», 9, 4 marzo 1965.

²² C. Pavese, *Lettere: 1945-1950*, a cura di I. Calvino, Torino, Einaudi, 1966, p. 153, con la risposta di Pancrazi pubblicata in nota.

²³ La recensione di Dal Pane apparve in «Giornale degli Economisti», VIII, 11-12, 1947, pp. 672-676. Sulla ricezione della prima edizione delle *Lettere*, cfr. F. Chiarotto, *Operazione Gramsci. Alla conquista degli intellettuali nell'Italia del dopoguerra*, con un saggio di A. d'Orsi, Milano, Bruno Mondadori, 2011, pp. 23-39 e 47-63.

ra (cancellate da Gramsci con lunghi tratti di penna che le lasciavano leggibili) e note di seconda stesura, con varianti significative rispetto alle prime. Il lavoro di ordinamento dovette tener conto dei titoli di rubrica, dei raggruppamenti effettuati dall'autore, delle numerose indicazioni contenute nei vari piani di lavoro appuntati nei quaderni o esposti nelle lettere. Il primo volume uscì nel gennaio del 1948 col titolo *Il materialismo storico e la filosofia di Benedetto Croce*; «mille esemplari» furono riservati «ai partecipanti» al VI Congresso del PCI tenuto a Milano dal 4 al 10 gennaio. L'originalità del marxismo di Gramsci, la sua «filosofia della prassi», emergeva nello stringente rapporto con la tradizione filosofica italiana e con la critica al materialismo deterministico rappresentato esemplarmente dal *Manuale popolare* di Nicolaj Bucharin. Il suo marxismo si presentava in grado di replicare agli argomenti di chi considerava la filosofia di Marx incapace di intendere il significato della cultura e dei fenomeni collocati nella cosiddetta «sovrastruttura». Risultava già chiaramente da questo volume l'intento di Gramsci di criticare e superare allo stesso tempo vecchie e nuove versioni del marxismo e di rendere inefficaci le obiezioni dei neoidealisti, che avevano a loro modo introiettato la filosofia di Marx.

Nel 1949 uscirono ben tre volumi: *Gli intellettuali e l'organizzazione della cultura* (andato in stampa nel novembre del 1948), *Il Risorgimento* (uscito a febbraio e ad aprile già alla seconda edizione) e *Note sul Machiavelli, sulla politica e sullo Stato moderno* (stampato a dicembre). I tre libri davano conto della vastità degli interessi dell'autore, chiarivano il suo pensiero intorno al concetto di egemonia e all'importanza dei fenomeni culturali nella vita civile e politica, nonché l'originale suo apporto alla teoria politica attraverso Machiavelli, il suo fitto dialogo con i classici e i suoi contemporanei. E giunsero le lamentele di Croce, che parlò di uso strumentale del lascito di Gramsci, di un «giuoco» che ormai durava da troppo tempo²⁴. Ma Gramsci divenne un autore ineludibile. Nello stesso anno, Felice Platone curò anche una raccolta intitolata *Americanismo e fordismo* per la *Universale Economica*. I commenti all'interpretazione del Risorgimento, le riflessioni sul «moderno principe» e sulle classi subalterne dominarono il dibattito sulle riviste italiane di cultura. E

²⁴ B. Croce, *Un giuoco che ormai dura troppo*, in «Quaderni della Critica», vi, 17-18, novembre 1950, pp. 231-232.

la «risonanza»²⁵ di Gramsci nel 1948-1949 – il biennio a cui si riferì Pasolini parlando di sé – non aveva ancora raggiunto l'apice.

Nel 1950 vide la luce *Letteratura e vita nazionale*, il volume che secondo Pasolini gli scrittori italiani avrebbero dovuto imparare «a memoria»²⁶. Gli appunti sul carattere non nazionale-popolare della letteratura italiana, su Alessandro Manzoni e la questione degli umili, su Francesco De Sanctis, lo schema sul Canto x dell'*Inferno*, contenevano considerazioni utili a reinterpretare l'attività letteraria in Italia ed elementi per la definizione di una estetica marxista più ricca e suggestiva. Il volume ospitava anche le recensioni agli spettacoli apparsi sulla rubrica *Teatri* della pagina torinese dell'«Avanti!» tra il 1916 e il 1920. Erano i primi scritti giornalistici resi noti; Calvino aveva suggerito il titolo «*Cronache teatrali* anziché *Critiche teatrali*»²⁷. Il volume uscì a dicembre e la neonata Fondazione Gramsci diretta da Ambrogio Donini pensò di favorirne la diffusione attraverso una «serie di conferenze e dibattiti», coinvolgendo «nomi come Russo, Flora, Longhi, Calamandrei, Eduardo De Filippo, Monti, Sapegno, Marchesi, Platone, Bandinelli ed altri»²⁸. L'idea si concretizzò; presso il Teatro delle Arti di Roma si tennero tre dibattiti: *Carattere non nazionale-popolare della letteratura italiana*, con relazioni di Natalino Sapegno, Carlo Levi e Alberto Moravia (30 maggio); *Gramsci e il folclore*, con relazioni di Ernesto de Martino, Vittorio Santoli e Paolo Toschi (2 giugno) e *Gramsci e il teatro*, con interventi di Ercole Maselli, Roberto Battaglia, Enzo Monferini, Emilio Sereni, Luciano Lucignani e Alfredo Zennaro. A Lucignani, Eduardo De Filippo aveva già confessato di «aver letto d'un fiato il libro di Gramsci»²⁹. Le recensioni, tra gli altri, di Franco Antonicelli, Mario Alicata, Rosario Assunto, Giuliano Manacorda, Augusto Monti, Carlo Salinari, Natalino Sapegno, Sergio Solmi, corroborarono le discussioni³⁰.

Nell'autunno del 1951 uscì l'ultimo volume, *Passato e presente*. Gramsci aveva raccolto sotto questo titolo una serie di note pensan-

²⁵ P.P. Pasolini, *Il sogno del centauro*, a cura di J. Dufлот, Roma, Editori Riuniti, 1984, ora in Id., *Saggi sulla politica e la società*, cit., p. 1415.

²⁶ Id., *Passione e ideologia*, in «Vie nuove», 4, 28 gennaio 1961, p. 6.

²⁷ La lettera di Calvino a Platone del 13 novembre 1950 è riprodotta in Daniele (a cura di), *Togliatti editore di Gramsci*, cit., p. 119.

²⁸ Lettera di Ambrogio Donini a Giulio Einaudi del 7 gennaio 1951, ivi, p. 114.

²⁹ Cfr. «l'Unità», edizione milanese, del 21 marzo 1951.

³⁰ Sulle recensioni al volume, cfr. Chiarotto, *Operazione Gramsci*, cit., il capitolo intitolato *Il momento dei letterati*, pp. 131-138.

do anche ai *Ricordi politici e civili* di Guicciardini: «I “Ricordi” sono tali in quanto riassumono non tanto avvenimenti autobiografici in senso stretto (sebbene anche questi non manchino), quanto “esperienze” civili e morali (moralì più nel senso etico-politico) strettamente connesse alla propria vita e ai suoi avvenimenti, considerate nel loro valore universale o nazionale»³¹. Si trattava di una raccolta miscellanea che rispettava abbastanza questi criteri e in cui confluivano anche note e appunti che non avevano trovato posto nei volumi precedenti.

Le polemiche sul monopolio delle carte e sulle scelte operate nell'edizione degli inediti sorsero appena fu portata a termine la pubblicazione dei *Quaderni*. Tra le prime vi fu quella sollevata da Enrico Falqui, che nel 1951, a proposito di *Letteratura e vita nazionale*, parlò di un Gramsci censurato; chiese inoltre il deposito dei manoscritti negli archivi notarili per renderli accessibili agli studiosi³², dando inizio a una polemica con Togliatti ripresa dieci anni più tardi.

Si trattava di un'edizione parziale più che di un'opera censurata. Erano state escluse le note di prima stesura, nonché tutte le traduzioni. Le censure vere e proprie riguardavano alcuni nomi e poche pagine, come quelle in cui erano contenuti riferimenti alla propria condizione di prigioniero (a proposito di «catastrofi del carattere» e perdita delle «forze fisiche e morali») e inquietanti interrogativi sul suo arresto³³. L'ordinamento per temi ricalcava in un certo modo la volontà dell'autore, che aveva scritto un insieme di appunti, più o meno estesi, per saggi da scrivere, in cui prevalevano le indicazioni sulle ricerche da svolgere; i raggruppamenti favorirono la leggibilità in base a criteri non arbitrari, per quanto i titoli dei volumi paressero richiamare precisi ambiti disciplinari sui quali Gramsci non aveva affatto inteso esprimersi in modo esauriente: filosofia, storiografia, scienza politica, critica letteraria. Intanto il lessico di Gramsci penetrava nel dibattito storico, politico e letterario: *nazionale-popolare*, *blocco storico*, *egemonia*, *riforma intellettuale e morale*, *lorianismo*,

³¹ A. Gramsci, *Quaderni del carcere*, a cura di V. Gerratana, Torino, Einaudi, 1975, p. 1776.

³² E. Falqui, *Gramsci censurato dai suoi compagni? La realtà romanzesca*, «Il Tempo», 31 agosto 1951, poi in Id., *Novecento letterario italiano*, vol. I, *Storici e critici: da Croce a Gargiulo*, Firenze, Vallecchi, 1970, pp. 310-311.

³³ Cfr. Gramsci, *Quaderni del carcere*, cit., pp. 1762-1766.

brescianesimo ecc. Le sue categorie irrompevano nel dibattito interno alle varie discipline suscitando discussioni vivaci tra gli stessi intellettuali che si dichiaravano marxisti, come nel caso di Ernesto De Martino e Cesare Luporini intorno al «mondo popolare subalterno»³⁴.

UN DECENNIO DIVISO A METÀ

Nell'anno in cui l'edizione degli scritti del carcere fu portata a termine erano state vendute circa centomila copie dei sette volumi pubblicati, con già sette ristampe delle *Lettere dal carcere*³⁵. Insieme ai volumi dei *Quaderni*, suscitò nuove discussioni *La questione meridionale*, uscita nel 1951 nella «Piccola biblioteca marxista» delle Edizioni Rinascita insieme a quattro note tratte dal volume *Il Risorgimento*. Sui giornali del partito e negli opuscoli di propaganda Gramsci era onnipresente. Dai *Quaderni* e dalle *Lettere* si estraevano brani o semplici citazioni; su «l'Unità», «Quaderno dell'Attivista», «Vie nuove», «Rinascita» si potevano leggere articoli di approfondimento; la raccolta illustrata di lettere e fiabe intitolata *L'albero del riccio* (1948) dava di Gramsci l'immagine dell'educatore affettuoso.

Nel 1951 fu pubblicata la prima monografia dedicata a Gramsci, opera di un giovane studioso non comunista: *Antonio Gramsci e la filosofia della prassi* di Nicola Matteucci. La pubblicazione dei volumi delle «Opere» non fu accompagnata, invece, da ricerche sulla biografia. Uscì nel 1951 il primo racconto della vita, ma ottenuto mettendo insieme testimonianze già note e brani delle *Lettere*, con l'aggiunta di notizie approssimative³⁶. L'interesse suscitato richiedeva ben altri approfondimenti, ma le fonti sulla vita di Gramsci continuarono a essere i ricordi dei dirigenti e dei militanti comunisti. La strada tracciata dal volume di testimonianze del 1938 non fu abban-

³⁴ Cfr. E. De Martino, *Intorno a una storia del mondo popolare subalterno*, in «Società», v, 3, 1949, pp. 411-435; C. Luporini, *Intorno alla storia del «mondo popolare subalterno»*, ivi, vi, 1, 1950, pp. 95-106; il numero successivo della rivista, ospitava un nuovo intervento di De Martino (*Intorno a una storia del mondo popolare subalterno*, pp. 306-309) e di Luporini (*Anco-
ra sulla «storia del mondo popolare subalterno»*, pp. 309-312). Sulla ricezione dei *Quaderni*, cfr. G. Liguori, *Gramsci conteso. Interpretazioni, dibattiti e polemiche: 1922-2012*, Roma, Editori Riuniti University Press, pp. 89-127.

³⁵ Daniele (a cura di), *Togliatti editore di Gramsci*, cit., pp. 121-122.

³⁶ G. Carbone - L. Lombardo Radice, *Vita di Antonio Gramsci*, Roma, Edizioni di cultura sociale, 1951.

donata. Togliatti offriva profili via via più ricchi e indicava la via per accedere alla giusta comprensione dei suoi scritti³⁷.

A trent'anni dalla nascita del Partito comunista Gramsci fu celebrato come l'autentico fondatore. Il quaderno di «Rinascita» dedicato al trentennale offrì nuova documentazione, a partire dal testo delle *Tesi di Lione*, ritenute il punto di approdo della direzione gramsciana dopo la sconfitta dell'estremismo di Amadeo Bordiga, ma nella ricostruzione della storia del partito prevalsero le omissioni e le forzature. Sulla figura di Bordiga si preferì non far luce, riducendo la sua direzione a un errore a cui Gramsci aveva posto rimedio.

Il binomio Gramsci-Togliatti fu messo in discussione da Angelo Tasca, che nel 1953 (pochi mesi dopo la morte di Stalin), sul settimanale «Il Mondo», scrisse una serie di articoli, che rappresentarono la più insidiosa testimonianza contro le semplificazioni che il Partito comunista aveva imposto sino ad allora. Tasca diede notizie inedite sulla vita di Gramsci e propose una ricostruzione tutt'altro che lineare della storia del gruppo dirigente formatosi a Torino. Provò a demolire il racconto ufficiale ricordando i contrasti e le tensioni che avevano caratterizzato la storia del partito sino alla sua espulsione avvenuta nel 1929³⁸. Intanto, le ricostruzioni non documentate si rivelavano sempre più insoddisfacenti, apprezzate dai soli militanti, come nel caso della conversazione autobiografia di Togliatti pubblicata nel 1953³⁹.

A fronte della riluttanza del PCI a far luce sulla biografia di Gramsci, iniziarono a imporsi i risultati di autonome iniziative di ricercatori e giornalisti. Le ricerche più significative erano state intraprese da Domenico Zucàro – già autore di un reportage su Gramsci a Turi pubblicato dall'«Unità» nel 1949 – che riuscì a rintracciare preziose carte d'archivio e lettere inedite, utilizzate in una serie articoli, poi confluite nel volume *Vita del carcere di Antonio Gramsci*⁴⁰.

Se il partito non sollecitò gli studi biografici, fu cauto anche nel-

³⁷ Togliatti raccolse alcuni suoi interventi nel 1949 (*Gramsci*, Milano, Milano-Sera) e nel 1955 (*Gramsci*, Firenze, Parenti).

³⁸ Raccolti sotto il titolo *I primi dieci anni del Partito comunista italiano*, gli articoli di A. Tasca apparvero in «Il Mondo», dal 18 agosto al 22 settembre 1953, poi in Id., *I primi dieci anni del PCI*, introduzione di L. Cortesi, Bari, Laterza, 1971.

³⁹ *Conversando con Togliatti*, note biografiche a cura di Marcella e Maurizio Ferrara, Roma, Edizioni di cultura sociale, 1953.

⁴⁰ Milano-Roma, Edizioni Avanti!, 1954; ma di Zucàro si veda anche *Antonio Gramsci all'Università di Torino 1911-1915*, in «Società», XIII, 6, pp. 1091-1111.

la raccolta degli scritti giornalistici e politici. Nel 1954 furono pubblicati gli scritti apparsi sul «L'Ordine Nuovo» nel 1919-1920 (fu l'ultimo volume curato, sempre anonimamente, da Felice Platone). Si trattava degli articoli su cui si era maggiormente lavorato in precedenza, quelli di più facile reperimento, che presentavano problemi di attribuzione meno complessi e che avevano più di altri contribuito a rendere Gramsci un pensatore originale e creativo e uno scrittore apprezzato dai suoi contemporanei.

Le categorie storico-politiche di Gramsci erano ormai in uso e il suo storicismo era penetrato nella cultura storica, filosofica e letteraria italiana. Attorno allo storicismo gramsciano si definì il programma de «Il Contemporaneo», la rivista nata nel 1954 e diretta da Romano Bilenchi, Carlo Salinari, Antonello Trombadori. Il settimanale divenne l'organo degli intellettuali che militavano nel PCI. Ben presto, le battaglie condotte in modo agguerrito, per lo più con l'avallo di Togliatti, fecero emergere insofferenze e malumori che si erano già manifestati in modo più o meno eclatante negli anni precedenti.

Ciò che si verificò nel 1956 sconvolse il rapporto tra il partito e gli intellettuali. Gli avvenimenti che si susseguirono nel corso di quell'anno generarono conflitti che incrinarono le relazioni con numerosi esponenti del mondo della cultura che avevano militato appassionatamente o che aveva dichiarato la loro adesione alla politica di Togliatti. Di fronte alla denuncia dei crimini di Stalin al XX Congresso del PCUS, alla maniera in cui quelle verità erano emerse e all'atteggiamento tenuto da Togliatti, e sconvolti dalla repressione della rivolta in Ungheria, giustificata dalla Direzione del PCI, i protagonisti della politica culturale comunista si trovarono divisi e le fuoriuscite dal partito generarono imbarazzo e ulteriore sbandamento: erano intellettuali che contavano, che avevano animato la vita delle riviste, artisti e scrittori apprezzati e in vista. Anche nel corso del 1957 le lacerazioni furono dolorose e significative: il «caso Pasternak» e la rottura con Feltrinelli, l'abbandono di Antonio Giolitti, le polemiche nate intorno a «Città aperta», la rivista mensile a cui collaborava anche Pasolini.

Per superare le difficoltà di ordine politico e culturale, Togliatti ricorse nuovamente a Gramsci. Consapevole che la stagione della prima ricezione, quella della «scoperta», si era esaurita, avviò un'opera di valorizzazione degli scritti di Gramsci – in nome della «via italiana al socialismo» –, ancora più intensa rispetto agli anni precedenti. Accentuare i caratteri originali del comunismo italiano signi-

ficò ridare centralità al pensiero gramsciano; nel decennale del 1957 parlò al Comitato centrale e alla Commissione centrale di controllo di *Attualità del pensiero e dell'azione di Gramsci*, rifacendosi ancora una volta ai suoi scritti per affrontare le difficoltà del presente⁴¹.

L'interruzione dei rapporti con la Biblioteca Feltrinelli spinse il PCI a rifondare l'Istituto Gramsci, che sino ad allora era stato soltanto un luogo di incontro. La direzione dell'Istituto fu assunta da Franco Ferri, fino a pochi mesi prima all'istituto milanese, mentre la presidenza fu affidata a Bianchi Bandinelli. Feltrinelli si distaccò sempre più nettamente dal PCI e nella casa editrice offrì da subito spazio ad autori assai critici verso il partito. Alle contestazioni politiche, si aggiungevano i rilievi sulle edizioni degli scritti di Gramsci e un ruolo preminente lo assunse Eugenio Reale – stretto collaboratore di Togliatti –, che attraverso la neonata rivista «Corrispondenza socialista» aveva sollevato la questione pubblicando la lettera del 1926 e che di lì a pochi mesi avrebbe reso noto il carteggio del 1923-1924 proveniente dall'Archivio Tasca col preciso scopo di screditare il segretario del PCI⁴².

Con Gramsci, innanzitutto, occorre fare i conti diversamente. *L'Antologia popolare* curata da Carlo Salinari e Mario Spinella metteva insieme articoli, lettere e qualche pagina dei quaderni, garantendo una nuova diffusione, ma non era la risposta alle domande degli intellettuali.

La prima occasione per un confronto fu offerta dal convegno di studi ideato per il ventennale della morte di Gramsci, che si tenne nel gennaio del 1958. La volontà di apertura e di dialogo era testimoniata dalla partecipazione di studiosi non comunisti e di protagonisti di recenti polemiche nei confronti del PCI. Nel complesso, il convegno rappresentò un deciso passo in avanti verso una riconsiderazione del pensiero di Gramsci e una risposta non timida alle sollecitazioni venute dal mondo intellettuale. Durante i lavori Alberto Caracciolo accennò molto polemicamente alla necessità di superare l'«oleografia gramsciana» costruita dal PCI. Gastone Manacorda si

⁴¹ Ora in Togliatti, *Antonio Gramsci nella politica italiana*, cit., pp. 1102-1120.

⁴² Cfr. *Si pubblici integralmente l'opera di Gramsci*, in «Corrispondenza socialista», II, 28, 19 gennaio 1958, p. 3. A partire dal n. 63 del 19 ottobre 1958 e sino al n. 79 dell'8 febbraio 1959, la rivista pubblicò parte cospicua del carteggio intercorso tra i membri del gruppo dirigente del Pcd'i tra il dicembre 1923 e il maggio 1925 col titolo generale *Gli inediti dell'archivio segreto del PCI*.

fece interprete delle richieste che venivano anche dagli intellettuali che militavano nel PCI e sollecitò una «nuova edizione» che rispecchiasse «fedelmente l'ordine cronologico di composizione dei *Quaderni*», considerandola «pregiudiziale all'approfondimento degli studi gramsciani»⁴³.

Nel suo intervento al convegno Togliatti si preoccupò di ricostruire il rapporto tra Gramsci e Lenin partendo dalla lettura degli scritti giornalistici «giovanili» che Einaudi stava per pubblicare; tenendo insieme il Gramsci degli anni torinesi e quello dei quaderni, con uno scrupolo maggiore che in passato, provò a ricostruire, attorno a un unico tema, l'intero itinerario intellettuale gramsciano suggerendo di non separare gli scritti dalla biografia⁴⁴.

Gli scritti del «giovane» Gramsci furono raccolti in due pubblicazioni che non favorivano una lettura diacronica; nel 1958 un volume abbastanza esile raccolse gli articoli pubblicati tra il 1914 e il 1918 su «Il Grido del popolo» e sulla pagina torinese dell'«Avanti!», ma senza i corsivi apparsi nella rubrica *Sotto la Mole* dal 1916, inseriti in un più corposo volume pubblicato nel 1960⁴⁵. Chi avesse voluto studiare cronologicamente la produzione giornalistica di Gramsci fino al 1920 avrebbe dovuto far ricorso a ben quattro volumi, essendo le «cronache teatrali» nell'appendice a *Letteratura e vita nazionale*.

Approfondimenti significativi sulla biografia politica di Gramsci erano contenuti nella raccolta di saggi intitolata *La città futura*, concepita in polemica col PCI che pretendeva di appropriarsi di Gramsci e ne aveva dato un'interpretazione complessivamente riduttiva e fuorviante⁴⁶. Per impedire che la questione delle manipolazioni e delle censure si trascinasse ulteriormente, nel 1960 Togliatti si decise a rompere gli indugi e ad annunciare l'avvio di una edizione critica dei quaderni. Era stato nuovamente Falqui a porre la questione del Gramsci censurato⁴⁷. Non vi era d'altronde

⁴³ Cfr. *Studi gramsciani*, Atti del convegno, Roma, 11-12 gennaio 1958, Roma, Editori Riuniti, 1958; per Caracciolo, p. 96; per Manacorda, pp. 512-513.

⁴⁴ I due testi di Togliatti pubblicati negli Atti del convegno, *Il leninismo nel pensiero e nell'azione di A. Gramsci (Appunti)*, e *Gramsci e il leninismo*, sono alle pp. 15-35, 419-444 (ora in Id., *La politica nel pensiero e nell'azione*, cit., rispettivamente alle pp. 1121-1141 e 1142-1167).

⁴⁵ Cfr. A. Gramsci, *Scritti giovanili 1914-1918*, Torino, Einaudi, 1958, e *Sotto la Mole 1916-1920*, Torino, Einaudi, 1960.

⁴⁶ A. Caracciolo - G. Scalia (a cura di), *La città futura: saggi sulla figura e il pensiero di Antonio Gramsci*, Milano, Feltrinelli, 1959.

⁴⁷ *Il compagno Gramsci censurato dal PCI*, in «La Fiera letteraria», xv, 43, 1960, p. 1 (ri-

alcun interesse ad alimentare ulteriori sospetti sapendo che i tagli e gli aggiustamenti erano poca cosa rispetto a ciò che si vociferava⁴⁸. Sintomatico era stato il caso sollevato da Walter Maturi, che nelle lezioni tenute nel 1959-1960 all'Università di Torino aveva parlato di «interpolazione del troppo zelante curatore comunista» a proposito dell'espressione «secondo dopoguerra» che ricorreva nel volume *Il Risorgimento* (pp. 58-59) e che non poteva essere stata concepita da Gramsci morto nel 1937⁴⁹.

Il PCI doveva misurarsi con una critica agguerrita, intenzionata a fare i conti con maggiore spregiudicatezza con l'eredità di Gramsci, con i suoi meriti e i suoi limiti. Il marxismo italiano era stato pervaso dalle sue interpretazioni; Gramsci era divenuto un autore ingombrante e ormai una larga schiera di intellettuali ripensava il marxismo *oltre* Gramsci e anche *contro* Gramsci, cominciando a puntare il dito verso i suoi principali interpreti. Molte discussioni, in realtà, erano originate da letture disinvolute, come si evince dal dibattito intorno alla cosiddetta «rivoluzione agraria mancata» – che aveva poco a che fare con l'interpretazione gramsciana del Risorgimento –, o da giudizi contrastanti intorno alla produzione letteraria e artistica di quegli anni, come le polemiche suscitate dalle pagine del «Contemporaneo». Le parole di Pasolini in risposta alle *Otto domande sulla critica letteraria in Italia* della rivista «Nuovi Argomenti» esprimevano una pesante accusa verso gli interpreti di Gramsci giudicati troppo zelanti, mentre si stava affermando la tendenza a distinguere più nettamente Gramsci dal gramscismo che aveva dominato la cultura italiana degli anni cinquanta⁵⁰.

portato anche da «Il Tempo» del 30 maggio col titolo *Gramsci censurato?*).

⁴⁸ Al direttore del «Tempo», Renato Angiolillo, Togliatti scrisse il 3 giugno 1960: «Alcune omissioni riguardano persone (letterati e scrittori) tuttora viventi; altri passaggi ripetuti (alcune parti dei quaderni sono integralmente scritte due volte) e così via. Nulla è stato omesso che sia caratteristico del pensiero del grande nostro compagno scomparso. Io ho però riconosciuto che sarà necessario preparare una vera edizione critica. Essa non muterà nulla della sostanza, ma consentirà la esatta ricostruzione del processo di maturazione del pensiero gramsciano, attraverso le successive redazioni, ecc. È un lavoro lungo, paziente. Se avessimo voluto farlo subito, la pubblicazione avrebbe subito un grave ritardo» (Fondazione Gramsci, Archivio del Partito comunista italiano, mf. 468, ff. 697-700).

⁴⁹ Cfr. W. Maturi, *Interpretazioni del Risorgimento: lezioni di storia della storiografia*, Torino, Einaudi, 1962, p. 618. Alle illazioni di Maturi rispose Gastone Manacorda con *Filologia e anticomunismo*, in «Rinascita», XVIII, 33, 22 dicembre 1962, p. 7.

⁵⁰ «Nuovi Argomenti», 44-45, maggio-agosto 1960, pp. 63-68.

GLI ULTIMI ANNI DI TOGLIATTI

I primi anni sessanta segnarono il tramonto dell'agiografia. Allo stesso tempo, la Direzione del PCI decise di limitare le dirette ingerenze nell'organizzazione del lavoro degli storici, come dimostra, ad esempio, l'esperienza di «Studi Storici», rivista dell'Istituto Gramsci fondata nel 1959.

Gli squarci che si aprirono grazie a ricerche svolte a tutto campo minarono le fondamenta delle rappresentazioni proposte sino ad allora. Ci fu una corsa per porre rimedio al ritardo accumulatosi negli anni precedenti, con un susseguirsi di raccolte documentarie. L'attenzione era attratta dai documenti che si potevano rinvenire in vari archivi; in particolare, erano accessibili le carte conservate presso l'Archivio centrale dello Stato, che aprivano una nuova stagione di ricerche sugli anni venti e trenta. Il processo davanti al Tribunale speciale venne raccontato da Zucàro sulla scorta delle carte pubblicate dalla casa editrice del Partito comunista nel 1961, in un ricco volume sulla fase istruttoria e sul percorso che aveva portato alla sentenza di condanna del 4 giugno 1928.

Togliatti decise di impegnarsi in prima persona. Dopo l'annuncio dell'edizione integrale dei quaderni, volle replicare alle imbarazzanti pubblicazioni apparse su «Corrispondenza socialista» e colse l'occasione per giungere a un accordo con l'Istituto Feltrinelli, che conservava l'Archivio Tasca, con l'intento di valorizzare quelle fonti. Quello svoltosi nel 1923-1924 era, a suo giudizio, un «dibattito serio e responsabile», tale da meritare la pubblicazione dell'intero scambio di lettere, con l'inserimento di altri documenti recuperati dal PCI a Mosca⁵¹. La raccolta uscì negli «Annali Feltrinelli» nel 1961, con commenti e note di Togliatti che facevano chiarezza su molte vicende sconosciute; l'anno seguente la raccolta fu ampliata e pubblicata in un volume più volte ristampato: *La formazione del gruppo dirigente del partito comunista nel 1923-1924* rappresentò una «rivoluzione storiografica in campo comunista», come ha sostenuto Spriano⁵², in quegli anni impegnato nella ricostruzione della storia del movimento operaio a Torino sino all'occupazione delle fabbriche.

⁵¹ Togliatti a Giuseppe Del Bo, 15 marzo 1960, in Daniele (a cura di), *Togliatti editore di Gramsci*, cit., pp. 153-154.

⁵² P. Spriano, *Prefazione* a P. Togliatti, *La formazione del gruppo dirigente del Partito comunista italiano nel 1923-1924*, Roma, Editori Riuniti, 1984, p. 1.

Nel 1959 era giunta a Togliatti una proposta di antologia degli scritti di Gramsci da parte di Alberto Mondadori. Togliatti la accolse; per la grande quantità di scritti inediti, l'antologia venne concepita come una raccolta che avrebbe anticipato scritti destinati ai volumi delle «Opere». Il progetto fu affidato a Giansiro Ferrata e a Niccolò Gallo e venne presentato agli inizi del 1962 in un dibattito a cui parteciparono Mario Alicata, Giacomo Debenedetti, Franco Ferri, Giancarlo Vigorelli, Ferrata e Gallo. Nel corso di una discussione incentrata per lo più sugli inediti, venne annunciata la pubblicazione di ben 80 lettere sconosciute. Illustrando i lavori che stavano portando alla pubblicazione di *2000 pagine di Gramsci*, si faceva cenno a documenti in grado di arricchire la conoscenza della sua biografia e del suo pensiero e si davano due significative anticipazioni⁵³.

Intanto, scomparsa l'immagine mitica costruita nel primo decennio successivo alla Liberazione e in assenza di ricostruzioni fondate, trovavano maggior credito quei ritratti che tendevano a fare di Gramsci un grande eretico e una figura da contrapporre nettamente a Togliatti: la vita raccontata da Tamburrano nel 1963 era originata dalla volontà di insistere sui momenti controversi e di far emergere i contrasti con Togliatti, giudicato assai distante culturalmente e umanamente.

La collaborazione tra Gramsci e Togliatti emergeva chiaramente nel volume dedicato al «L'Ordine Nuovo» per la serie *La cultura italiana attraverso le riviste*, pubblicata da Einaudi. L'ampia introduzione di Spriano e la selezione degli articoli restituivano più chiaramente dei volumi delle «Opere» il senso del lavoro giornalistico di Gramsci e facevano emergere la comunione di idee del gruppo che aveva animato la rivista tra il maggio 1919 e la fine del 1920.

L'antologia del Saggiatore uscì agli inizi del 1964. Nel primo volume erano state raccolte lettere edite e scritti inediti degli anni 1914-1937, nel secondo gli scritti dal 1914 al 1926; tra le novità, il volume ospitava la lettera di Gramsci al Comitato centrale del PCUS dell'ottobre 1926 (nella versione proveniente dall'Archivio Tasca), con una nota illustrativa di Togliatti, che su «Rinascita» rese pubblica anche la sua risposta. L'ambizioso progetto si fermò ai due volumi di circa 1.350 pagine, senza che si giungesse a presentare parte dei quaderni che pure erano stati messi a disposizione dei due curatori. Per la

⁵³ *Dibattito per una antologia di Gramsci*, in «L'Europa letteraria», II, 13-14, febbraio-aprile 1962, pp. 14-30.

considerevole quantità di scritti inediti, l'antologia aveva suscitato le proteste di Giulio Einaudi («si pubblica da metà a due terzi di un autore»), che parlò di tentativo «elegante per sostituire editore ad editore». Einaudi rimarcò dunque la necessità di «procedere con molta serietà e con sollecitudine all'allestimento dell'edizione critica di Gramsci».

Togliatti scrisse una recensione dell'antologia che testimoniava la sua intenzione di collocare Gramsci fuori dall'orbita del partito. Quell'ampia raccolta di scritti gli mostrava l'intellettuale sardo sotto una diversa luce: «la persona di Antonio Gramsci mi è parso debba collocarsi essa stessa in una luce più viva, che trascende la vicenda storica del nostro partito»⁵⁴. Fu l'ultimo pronunciamento di Togliatti.

UN'INESAURIBILE RISORSA

In una lettera dell'ottobre 1964 a Mario Alicata, due mesi dopo la morte di Togliatti, Pasolini aveva accennato al suo «antico sogno di fare una vita di Gramsci»⁵⁵. La figura di Gramsci continuava a giganteggiare, ma soltanto da qualche anno si stavano determinando le condizioni per documentarne e ricostruirne la biografia. La nuova edizione delle *Lettere dal carcere*, seguita passo dopo passo da Togliatti, che si era impegnato a vincere le resistenze di Carlo Gramsci, raccoglieva quanto il partito era riuscito a reperire: 428 lettere, di cui 119 inedite, pubblicate integralmente, salvo poche eccezioni puntualmente segnalate⁵⁶. La vita vissuta da Gramsci in carcere emergeva in maniera assai più drammatica rispetto all'autoritratto affiorato nel 1947. Si poterono leggere le lettere in cui mostrava diffidenza nei confronti di molti suoi interlocutori, lamentando incomprensione e manifestando sfiducia e stanchezza, ben evidenti nelle lettere scritte dalla seconda metà del 1932.

L'edizione degli scritti giornalistici non era stata ancora portata a termine ed emergeva l'esigenza di testi più attendibili. Si ponevano

⁵⁴ P. Togliatti, *Gramsci, un uomo*, in Id., *La politica nel pensiero e nell'azione*, cit., pp. 1186-1189.

⁵⁵ P.P. Pasolini, *Le lettere*, a cura di A. Giordano, N. Naldini, Milano, Garzanti, 2021, p. 1286.

⁵⁶ A. Gramsci, *Lettere dal carcere*, a cura di S. Caprioglio, E. Fubini, Torino, Einaudi, 1965.

ormai problemi filologici fino ad allora ignorati. L'esame proposto da Pasolini, basato su analisi lessicali e su una lettura diacronica, necessitava dell'intero corpus e di una attendibile restituzione dei testi⁵⁷. In ogni caso, per studiare Gramsci e per fare i conti col suo intero itinerario di intellettuale e di politico occorreva offrire un'edizione integrale dei suoi scritti. Il sospetto che il PCI centellinasse scritti e documenti riaffiorava ancora frequentemente. Giuseppe Tamburrano chiese anch'egli, come Falqui, la presenza di un notaio per garantire un libero accesso ai quaderni del carcere⁵⁸. L'Istituto Gramsci aveva intanto già provveduto a una riproduzione fotostatica dei manoscritti e aveva avviato il lavoro di edizione, affidato alle cure di Valentino Gerratana.

Gli studi sulla biografia erano rimasti parziali e mancavano soddisfacenti lavori di sintesi. Nel 1965, nella prestigiosa collana della UTET diretta da Nino Valeri, venne accolta la biografia scritta da Francesco Salvatore Romano, che apparve troppo squilibrata, con una lunga parte dedicata agli anni giovanili e poco approfondita a proposito degli anni successivi al 1921. Finalmente, nel 1966 fu disponibile la raccolta degli scritti del 1921-1922; era stato considerato un volume da far uscire senza fretta, sapendo che sarebbe emersa meno nitidamente l'originalità del pensiero di Gramsci, appannata dopo il Congresso di Livorno dall'adesione al programma di Bordiga. Ma in quell'anno l'attenzione dei lettori di Gramsci fu attratta maggiormente dalle novità contenute nella biografia di Giuseppe Fiori. La narrazione avvincente, il dettagliato racconto degli anni sardi, con le notizie sulla famiglia e sulle traversie giudiziarie del padre, le preziose testimonianze della sorella Teresina e di un gran numero di persone in grado di ricordare l'infanzia e l'adolescenza di Gramsci garantirono un immediato successo, rivelatosi poi duraturo. Poteva apparire anch'essa agiografica e squilibrata – con gli anni sardi predominanti e una ricostruzione assai sintetica dell'attività politica di Gramsci –, ma Fiori aveva comunque illuminato efficacemente molti momenti della vita sino ad allora ignorati.

La figura di Gramsci continuava a spiccare e, per quanto la sua "attualità" venisse messa in discussione da più parti, riapparivano

⁵⁷ Pasolini, *Due righe sulla lingua di Gramsci*, cit.

⁵⁸ Cfr. G. Tamburrano, *Gramsci in aperta polemica con i dirigenti del partito comunista*, «Avanti!», 17 gennaio 1965, a cui replicò F. Ferri, *Un riscontro notarile?*, in «Rinascita», XXII, 4, 23 gennaio 1965, p. 31.

puntualmente motivi per riconsiderare i suoi scritti e la sua biografia politica. Anche i detrattori e i critici più radicali contribuivano a suscitare nuovo interesse, con interventi che parlavano del danno prodotto da Gramsci e dal gramscismo nella cultura, nella politica e nell'attività letteraria del dopoguerra. *Scrittori e popolo* di Alberto Asor Rosa, uscito nel 1965, era il caso più eclatante, mentre l'antigramscismo di sinistra emergeva prepotentemente fuori e dentro il PCI.

Ma Gramsci si rivelava comunque una risorsa inesauribile. Le ondate di interesse mostravano di volta in volta la ricchezza del suo lascito politico e intellettuale. Da un anniversario all'altro, l'interesse verso il suo pensiero e la sua attività di dirigente si rivelava crescente. Nel 1967, trentennale della morte, Paolo Spriano curò una corposa antologia⁵⁹, che vedeva la luce insieme al primo volume della sua monumentale *Storia del Partito comunista italiano*, basato su un'ampia mole di documenti e significativamente intitolato *Da Bordiga a Gramsci*. Il quadro dei primi anni del PCI appariva incomparabilmente più ricco dopo che avevano visto la luce anche i documenti conservati nell'Archivio Tasca, ampiamente introdotti da Giuseppe Berti⁶⁰.

Il convegno di Cagliari del 1967 offrì un bilancio sull'incidenza del pensiero di Gramsci nella cultura italiana contemporanea. In appendice veniva pubblicata la raccolta bibliografica a cura di Elsa Fubini, che presentava in sequenza i titoli che avevano segnato la fortuna del pensiero di Gramsci e la sua penetrazione nella cultura italiana nel corso di un ventennio.

Il Partito comunista, con i suoi quotidiani e le sue riviste, con l'attività della sua casa editrice, continuava a essere il più potente veicolo di diffusione di Gramsci. Nel 1971, le iniziative per il cinquantesimo anniversario della fondazione del partito misero nuovamente al centro la figura di Gramsci. Gli Editori Riuniti ripubblicano senza modifiche i sei volumi dell'edizione einaudiana dei *Quaderni*, garantendone la massima diffusione tra i nuovi lettori e i giovani militanti. Anche il Saggiatore ripubblicò *2000 pagine* e nello stesso anno uscì finalmente l'ultimo volume degli scritti precarcerari: la raccolta degli scritti del 1923-1926, che chiuse dopo venticinque anni la se-

⁵⁹ Cfr. A. Gramsci, *Scritti politici*, a cura di P. Spriano, Roma, Editori Riuniti, 1967, più volte ristampato negli anni successivi.

⁶⁰ Cfr. G. Berti, *I primi dieci anni di vita del Partito Comunista Italiano. Documenti inediti dell'archivio Angelo Tasca*, in «Annali della Fondazione Feltrinelli», VIII, Milano, Feltrinelli, 1966.

rie einaudiana delle «Opere». Paolo Spriano nel 1970 aveva intanto pubblicato tre volumi della storia del PCI: i primi due si potevano definire gramsciani, mentre il terzo contribuì a rileggere i controversi rapporti tra Gramsci, il partito e l'Internazionale comunista negli anni trenta.

Accanto agli studi sul Partito comunista d'Italia e l'Internazionale, nella prima metà degli anni settanta videro la luce vari volumi biografici e libri di testimonianze sollecitati dallo stesso partito. Le inibizioni del passato erano scomparse e il lavoro di Spriano, che si era chiuso nel 1975, aveva sollecitato domande e risposte nuove. Emergevano vicende trascurate, conflitti sottaciuti e nuovamente spiccava la singolarità della figura di Gramsci come dirigente politico e intellettuale portatore di una qualche "eresia", in realtà mai ben chiarita.

Accanto agli studi sul PCI, iniziavano a uscire significative opere monografiche anche all'estero. Lo storico statunitense John Cammett aveva pubblicato nel 1967 una biografia politica innovativa e ben documentata. Le edizioni inglesi degli scritti, per quanto molto parziali, avevano favorito una non trascurabile diffusione internazionale. In Francia, la presenza di Gramsci era tangibile; l'antistoricismo di Althusser e marxismi variamente combinati avevano attratto da un bel po' di anni l'attenzione su Gramsci, ma contava anche il dibattito sul comunismo occidentale che vedeva come principali protagonisti il PCI e il PCF. L'importante volume di Christine Buci-Glucksmann, *Gramsci et l'État*, uscì quasi contemporaneamente in francese e in italiano, come il *Pour Gramsci* di Maria Antonietta Macciocchi, ben conosciuta da Pasolini. La fortuna di Gramsci all'estero iniziava allora, in quel primo quinquennio degli anni settanta.

Nel 1975 – dopo un lavoro decennale – apparve l'edizione critica dei *Quaderni del carcere*. I 29 quaderni si potevano leggere integralmente, con le prime stesure e le ipotesi di datazione che consentivano un diretto collegamento con le vicende politiche degli anni venti e trenta e con le *Lettere dal carcere*. Mancavano solo i quaderni di traduzioni, descritti da Gerratana nel suo imponente apparato. L'edizione venne presentata a Parigi in un convegno tenuto il 19-20 giugno 1975; Pasolini non ebbe il tempo di rileggere Gramsci attraverso quell'edizione che consentiva finalmente una lettura diacronica dei *Quaderni*.

ANGELO D'ORSI

PASOLINI TRA GRAMSCI E MARX
NEL DIBATTITO POLITICO-INTELLETTUALE
DEGLI ANNI CINQUANTA

Dieci anni dopo la morte di Antonio Gramsci, nella primavera del 1947, il suo nome entrava, di colpo e prepotentemente nel panorama della cultura italiana, con la pubblicazione della *Lettere dal carcere*, in una prima edizione ancora assai limitata, se guardiamo alle successive (conteneva poco più di 200 pezzi, l'ultima appena uscita, ne raccoglie circa 500). Era l'inizio della «Operazione Gramsci», ideata e diretta da un regista attento come Palmiro Togliatti. La vittoria del premio Viareggio avrebbe favorito l'avvio dell'operazione, che ebbe un effetto possente sulla vita e sul dibattito intellettuale; l'anno dopo cominciava la pubblicazione dei *Quaderni* nell'edizione tematica in sei volumi, che sarebbe terminata nel 1951¹.

L'Italia stava lasciando alle spalle l'esperienza fascista, dolorosamente, ma contraddittoriamente, senza fare un necessario esame di coscienza, con una transizione che, nelle istituzioni e negli ambienti intellettuali, fu all'insegna della continuità con il regime mussoliniano. Il Partito comunista italiano veniva espulso dalla compagine governativa, insieme all'alleato Partito socialista, mentre il Paese, sotto la nuova egemonia cattolica, sembrava avviarsi verso un nuovo regime, come alcune menti illuminate, adirate quanto impotenti, andavano denunciando, da Luigi Russo a Lelio Basso. Il nuovo potere imbastiva processi ai partigiani, mentre gerarchi fascisti, professori fascisti, pubblici funzionari fascisti si reinstallavano sulle cattedre, nelle prefetture, nelle questure, nei ministeri.

¹ Cfr. F. Chiarotto, *Operazione Gramsci. Alla conquista degli intellettuali nell'Italia del dopoguerra*, Milano, Bruno Mondadori, 2011.

Ciò malgrado furono anni di notevole effervescenza culturale: in Italia si stava vivendo un magico momento di rinascita, quasi l'ebbrezza dello *Statu nascenti*. Nuovi giornali, nuove riviste, editori nuovi o rinnovati dopo la terribile parentesi del conflitto, e il rientro nelle università di docenti che ne erano stati scacciati e sovente si trovavano a convivere con coloro che opportunisticamente ne avevano preso i posti o i giornalisti epurati dal fascismo che recuperavano almeno in parte le loro posizioni, scoprendo ben presto che la censura era in essere e che si stava già cominciando a mettere in atto quella *conventio ad excludendum* che avrebbe costituito una delle grandi «anomalie italiane». Nello stesso tempo il mondo intellettuale veniva irresistibilmente attratto proprio dal polo della sinistra, e soprattutto dal PCI. Pier Paolo Pasolini era già un iscritto a quel partito, fin dal 1947, diventando segretario della Sezione di un paesino friulano², e facendo attiva militanza. Rivendicava con orgoglio la propria appartenenza, e sembrava anzi convintamente togliattiano, adottando e difendendo il concetto di «democrazia progressiva», contro gli attacchi pretestuosi provenienti dalla DC e dai suoi partiti satelliti³.

Per Pasolini, furono anni di rimescolamenti interiori e di difficoltà esistenziali, di pesanti «noie giudiziarie», a seguito dei primi scandali sessuali di fine anni quaranta, in Friuli, e le pesanti ripercussioni politiche (espulsione dal PCI, sospensione dall'insegnamento a cui ormai si era dedicato da qualche anno) con il susseguente trasferimento, avvenuto all'inizio del 1950, quasi una fuga, dal Friuli a Roma, con la mamma amatissima (sarebbero stati raggiunti poi dal babbo). Eppure furono quelli gli anni dei primi risultati come scrittore e poeta: proprio nel '50, vergò un *Diario* in versi ispirato alla capitale, i cui testi peraltro vennero editi solo dieci anni dopo, ma strinse amicizie rilevanti con poeti, scrittori e cineasti.

Nel primo periodo romano, oltre a scrivere versi, egli stava lavorando a preziose e innovative ricerche sulla poesia popolare del Novecento, dialettale e in lingua: nel 1952, a firma sua e di Mario dell'Arco, uscì *Poesia dialettale del Novecento*, che ottenne una immediata recensione di Eugenio Montale, e il *Canzoniere italiano*, nel

² Cfr. E. Siciliano, *Vita di Pier Paolo Pasolini*, Milano, Rizzoli, 1978, p. 103.

³ Cfr. P. Desogus, *La confusion des langues. Autour du style indirect libre dans l'œuvre de Pier Paolo Pasolini*, prefazione di D. Luglio, Milano-Udine, Mimesis, 2018, pp. 90 ss., con i riferimenti testuali a Pasolini.

1955, nella collana diretta da Attilio Bertolucci, per Guanda Editore. Cominciò a pubblicare su riviste, e a scrivere testi in prosa. Prevalente rimaneva la produzione in versi: nel 1954 usciva la raccolta intitolata *La meglio gioventù* (presso Sansoni), con dedica a un critico che amava molto, Gianfranco Contini, e che fu un autentico, importante punto di riferimento. Il libro ottenne il premio Carducci (sia pure *ex aequo* con Paolo Volponi), premio che aiutò economicamente l'autore in difficili condizioni economiche, ma valse anche sul piano della notorietà dello scrittore da parte di un pubblico più ampio, e a farlo apprezzare da un numero crescente di critici autorevoli.

Su «Paragone», la testata diretta da Anna Banti e Roberto Longhi, rivista allora assai vivace, luogo di dibattito intellettuale e di promozione culturale, uscì un testo che sarebbe stato un capitolo di *Ragazzi di vita*, libro col quale Pasolini divenne autore, e autore di punta, della scuderia di un grande scopritore di talenti, quale Livio Garzanti. Il romanzo apparve nel 1955, suscitando feroci polemiche, e nuove censure, e persino un sequestro con ritiro dalle librerie, da parte di entrambi i mondi ai quali in qualche modo l'autore faceva riferimento, quello cattolico e quello comunista. E gli intellettuali comunisti, quelli più organici al partito, non rinunciarono ad attaccare l'autore ricorrendo ad anatemi ideologico-letterari, contro ciò che nel libro veniva giudicato torbido, malato, in definitiva osceno: i sospetti che ancor prima dell'espulsione del 1949 erano circolati tra dirigenti del partito in sede locale, ossia di una estraneità o quanto meno di una distanza di Pasolini dai canoni ottimistici del «realismo socialista», riemersero e ad essi si aggiungeva il moralismo provincialistico di chi poco aveva a che fare con la grande ventata internazionale di una letteratura moderna, fuori dagli schemi, che cercava di lasciarsi alle spalle i conformismi; ma erano reazioni anche bigotte per nulla attente ai cambiamenti dei costumi che cominciavano a essere reclamati dopo il Ventennio. Ma l'Italia era ancora dominata dal bigottismo cattolico e dal conformismo moderato, e Pasolini, con i suoi scritti, e con la sua stessa vita, dava scandalo. Gli accadde addirittura di essere fermato e denunciato per schiamazzi notturni (una disavventura accaduta anche al giovane Marx, ma non credo Pasolini ne fosse al corrente!), durante la notte dell'ultimo dell'anno... *Ragazzi di vita*, sequestrato, come ho ricordato, rimase bloccato per un intero anno, a seguito di denuncia, da parte addirittura della presidenza del Consiglio dei ministri, fino al processo conclusosi con un proscioglimento con formula piena, anche grazie

alle preziose testimonianze di scrittori quali Carlo Bo, presente in tribunale, e Giuseppe Ungaretti, che inviò una dichiarazione scritta⁴. Era già, Pasolini, una specie di “sorvegliato speciale” della critica e del pubblico.

Nel 1955, poi, era uscito, a maggio, il primo numero di «Officina», «fascicolo bimestrale di poesia», si leggeva sul retro di copertina; e seguivano i nomi degli artefici: «redattori, Francesco Leonetti, Pier Paolo Pasolini, Roberto Roversi». La rivista si appoggiava alla libreria antiquaria di Roversi, a Bologna, e fu da subito più che classico cenacolo letterario «un gruppo culturale», nato dalle esperienze comuni in un liceo bolognese, e che si valse molto dei contatti di Pasolini, specie negli ambienti editoriali di Milano, dove si recava spesso, da quando aveva avviato il sodalizio con Livio Garzanti⁵. Il nome di Pasolini, a sua volta, fece in qualche modo da traino alla testata. Era, ormai, un poeta, un narratore, un letterato, che lavorava anche per il cinema (prima di diventare regista, ebbe diverse collaborazioni come sceneggiatore), un critico letterario, già aperto verso la critica di costume; e anche i lettori più severi difficilmente potevano evitare di riconoscere un talento in quello scrittore, e specialmente in quel poeta, e una capacità di interrogare il suo tempo, di porre problemi, di suscitare dibattito. Gli scriveva Mario Luzi, che pure era stato tra i primi bersagli di «Officina»: «sul tuo lavoro, oltre che l'espressione di un talento indiscutibile, trovavo il raro necessario mordente per una discussione inesauribile»⁶.

«Officina», pur con le sue contraddizioni, si impose subito come una delle voci più innovative nel panorama della cultura militante in Italia, e divenne una tribuna importante per Pasolini, che servì anche come cassa di risonanza dei suoi romanzi e della produzione lirica, oltre a diventare il luogo privilegiato della sua saggistica, a cominciare dal celebre saggio su Pascoli, che apriva il numero 1 della rivista e che aveva il significato quasi di un manifesto⁷. La rivista, cioè, si presentava come una testa di ponte contro il novecentismo italiano, che aveva risvolti politico-ideologici, nella misura in

⁴ Cfr. *Cronologia*, in Pasolini, *Lettere 1940-1954*, a cura di N. Naldini, Torino, Einaudi, 1986, pp. xxviii-xxix.

⁵ G.C. Ferretti, *Saggio introduttivo* in Id., *Officina. Cultura, letteratura e politica negli anni cinquanta*, Torino, Einaudi, 1975, p. 4.

⁶ In *Cronologia*, in Pasolini, *Lettere*, cit., p. xviii.

⁷ Cfr. Id., *Pascoli*, in «Officina», 1, 1955, pp. 1-8, ora (non integralmente) nell'antologia di Ferretti, *Officina*, cit., pp. 135-146.

cui connetteva al novecentismo il fascismo, entrambi sotto il segno dell'irrazionalismo, ma esprimeva anche un rifiuto dell'estetica crociana; in positivo, la polemica implicava una rivalutazione di valori pre-estetici ed extraestetici, e un disegno storicistico – connesso al marxismo, che nell'Italia del tempo significava essenzialmente gramscianesimo –, e realistico, pur polemizzando con il neorealismo, contraddittoriamente. Si è detto da parte di un critico, pure acuto e informato, Gian Carlo Ferretti, che ciò malgrado, l'orizzonte della rivista rimase «ben al di qua di un'autentica presa di coscienza gramsciana e marxista», ma questo medesimo critico ha dovuto riconoscere l'influsso di *Letteratura e vita nazionale* – ossia il quinto volume dei *Quaderni del carcere* nell'edizione di Togliatti e Felice Platone, l'edizione “tematica”, apparso, presso Einaudi, nel 1950 –, pur sottolineando che il ricorso a formule gramsciane le aveva irrigidite, e dunque denunciando come limite più grave di quella testata il «crocio-gramscismo», ossia «il caratteristico crocianesimo officinesco, “aggiornato” attraverso la lettura (parziale e parzializzante) di Gramsci»⁸.

Si tratta di un giudizio a sua volta più ideologico che storico, che risente di un'altra stagione culturale, quella degli anni settanta: in verità su «Officina», sia pure in una dialettica di posizioni, e con qualche contrasto, si recuperava una linea di poetica, linguistica e contenutistica che risaliva fino al De Sanctis, magari attraverso Manzoni e Verga. Più specificamente Pasolini, in parte distaccandosi dai suoi sodali (specie Angelo Romanò), si impegnò in un percorso che tentava di agganciare al gramscianesimo la stilistica alla Leo Spitzer, e in Italia essenzialmente alla Contini; proprio la coppia Contini-Gramsci fu guida a Pasolini per la sua battaglia di una stilistica militante, che egli viveva, ebbe a dire uno di quei giovani (erano sui trent'anni), Gianni Scalia, «in modo viscerale, traumatico, anti-ideologico, militante»⁹: come *Ragazzi di vita* e poi *Una vita violenta* avrebbero dimostrato.

Stranamente, per così dire, nella rivista non compaiono i versi poi confluiti nel volume *Le ceneri di Gramsci*, dove il neosperimentalismo linguistico si associa a un deciso schieramento dalla parte di quel popolo deificato, anche nei suoi aspetti più tragici, violenti, e ta-

⁸ Ivi, p. 13 e n. Sul contesto culturale delle *Ceneri* e di «Officina», cfr. Siciliano, *Vita di Pasolini*, cit., pp. 180 ss.

⁹ Testimonianza resa a Ferretti, *Officina*, cit., p. 23.

lora osceni o lubrici: associazione che avviene non sempre in modo morbido, ma con asperità che nondimeno accrescono le suggestioni dei versi pasoliniani, e talora le difficoltà del confronto con essi. Quanto a Gianfranco Contini, punto di riferimento ineludibile nella stilistica pasoliniana, v'è un nesso con Gramsci: si è addirittura parlato di «Gramsci-continismo», a partire da una esplicita dichiarazione, più che impegnativa, direi apodittica, di Pasolini: «Considero (io praticamente non crociano) due i miei maestri: Gianfranco Contini e Gramsci»¹⁰. Il Gramsci-continismo non è soltanto una crasi tra forza del contenuto, che ha una valenza sociale chiaramente di impronta marxista, e forma in cui viene esposto, sulla base della stilistica di Contini (e accanto o dietro di lui, Giacomo Devoto, Leo Spitzer, Eric Auerbach...); la formula rinvia anche, più specificamente, a istanze gramsciane, non genericamente “di sinistra”, o “progressiste”, e neppure soltanto “marxiste”. Anzi, quel tipo di posizione fu spesso, negli anni cinquanta-sessanta, oggetto di strali polemici pasoliniani; Gramsci fu per Pasolini forma e contenuto insieme, elemento di suggestione, ma anche mezzo di regolazione delle proprie intime pulsioni ideali.

Nell'anno della creazione di «Officina», il 1955 – quando ormai le fortune del primo romanzo, liberato, ma anche “lanciato” dal processo all'autore, si intrecciavano alla risonanza della rivista –, Pasolini dava alle stampe l'antologia *Canzoniere italiano*, dedicato alla memoria di Guido, il non dimenticato fratello: si noti che nella dedica non si faceva cenno alla tragedia nella tragedia, ossia non si specificava da chi il partigiano Guido, finito nella Divisione Osoppo, fosse stato ucciso: «caduto nel '45», scriveva l'autore, «sui monti della Venezia Giulia per una nuova vita del popolo italiano». Naturalmente Pier Paolo sapeva che i responsabili erano stati altri partigiani, membri di una banda comunista, ma si rendeva conto che il colpevole non era il partito. Nell'*Introduzione*, comunque, il richiamo a Gramsci era pregnante, dopo che, in un precedente florilegio di tre anni prima¹¹, egli era invece soltanto fuggacemente presente e,

¹⁰ Cit. in P. Voza, *Gramsci e la continua crisi*, Roma, Carocci, 2008, p. 94 (da una intervista di Pasolini a E.F. Accrocca, in «La Fiera Letteraria», 30 giugno 1957).

¹¹ Cfr. M. dell'Arco - P.P. Pasolini, *Poesia dialettale del Novecento, con traduzioni a piè di pagina*, con *Introduzione* di P.P. Pasolini, Parma, Guanda, 1952 (ultima ed. con Prefazione di G. Tesio, Torino, Einaudi, 1995); *Canzoniere italiano. Antologia della poesia popolare*, a cura di P.P. Pasolini, 1955 (ultima ed. Milano, Garzanti, 2006). I due saggi introduttivi sono raccolti in Id., *Passione e ideologia*, Milano, Garzanti, 1960, ora in Id., *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, a

significativamente, in riferimento al dialetto, alla ideologia populista con valore di riscatto delle plebi, specie meridionali.

Forse perché le ferite degli anni quaranta lo avevano temprato, Pasolini continuava a lavorare, anzi intensificava l'attività quasi freneticamente; collaborazione con la RAI, articoli pubblicati in varie sedi, e soprattutto versi: un filone conduttore li percorreva, ed era il «popolo»; ossia «il rapporto difficile di un intellettuale di estrazione borghese, ma di fatto ridotto a vivere nei quartieri più poveri di Roma»¹². Sono baraccopoli, spesso, abitate da diseredati, da quei «Brutti sporchi e cattivi» che anni dopo, esattamente all'indomani dell'assassinio di Pasolini, nel 1976, sarebbero stati rappresentati in un indimenticabile film di Ettore Scola. Il rapporto di Pasolini con quel mondo di disperazione, depravazione, ma anche di autenticità e in certo senso di purezza, si configurava nei termini drammaticamente ambigui di attrazione e repulsione, di odio e amore, di scoperta e di voglia di fuga da quei «ragazzi di vita», o meglio dalle loro «vite violente». Una conflittualità interiore assai acuta che avrebbe animato il suo più celebre poema, opera decisiva, per la sua affermazione come poeta, *Le ceneri di Gramsci*, pubblicato sempre da Garzanti nel 1957: conflittualità che l'incontro con Gramsci avrebbe insieme contribuito ad acuire ma anche a spingere l'autore verso una (forse impossibile) razionalizzazione. Si prenda, come unico esempio, *Appennino*, che «celebra l'Italia nella sua materia quasi geologica, minerale»¹³, tra città e terre, paesaggi urbani e rurali, in un sottile contrasto città-campagna. Nella diversità della sua produzione (giornalismo, lirica, narrativa), e delle forme in cui essa si esprime, si delineavano delle costanti, intorno appunto al tema del popolo, della sua lingua, del ruolo degli intellettuali e della ideologia di cui erano armati o di cui erano a loro volta portatori inconsapevoli. Quei versi, insieme agli altri della prima parte delle *Ceneri*, furono poi definiti dall'autore «preistorici» rispetto al cuore del poema – «poema civile»¹⁴ – come egli stesso ebbe a definirlo, su cui dovremo dire qualcosa più avanti.

Anche per lui c'era stata la scoperta di Gramsci, che certamente aveva contribuito a intensificare il suo interesse per la linguistica da

cura di W. Siti, S. De Laude, 2 voll., Milano, Mondadori, 1999 ("I Meridiani").

¹² A. Biancofiore, *Pasolini*, Palermo, Palumbo, 2003, p. 66.

¹³ Ivi, p. 65.

¹⁴ Le due espressioni sono nella *Prefazione*, in Pasolini, *Poesie*, Milano, Garzanti, 1975.

una parte, per il folclore dall'altro, o se si vuole per il nazionale-popolare. Le note inserite nel volume, in *Gli intellettuali e l'organizzazione della cultura* (1949) e in *Letteratura e vita nazionale* (1951) costituivano un incentivo potente in quella direzione, e Pasolini se ne cibò. Conclusa, precisamente nel 1951, la pubblicazione dei *Quaderni*, nel '54 aveva avuto inizio quella degli scritti precarcerari, con la pubblicazione degli articoli del Biennio rosso, il '19-20 (*L'Ordine Nuovo*, s'intitolò il volume che raccolse non soltanto testi dal settimanale, ma anche dal quotidiano del partito «Avanti!»). E poi seguirono irregolarmente, sempre in forma anonima, e senza nessuna cura, i volumi: *Scritti giovanili. 1914-1918* (1958), *Sotto la Mole. 1916-1920* (1960), *Socialismo e fascismo. L'Ordine Nuovo 1921-1922* (1966), *La costruzione del Partito comunista. 1923-1926* (1971)¹⁵.

La prima scoperta di Gramsci, avvenuta grazie alle *Lettere*, cominciò a diventare conoscenza con i *Quaderni*, e la sorpresa del mondo intellettuale fu grande; e fu ulteriormente accresciuta con la pubblicazione, sia pure senza il clamore delle pubblicazioni precedenti, dei testi precarcerari, soprattutto gli scritti giornalistici (1914-1922), scritti in particolare degli anni della guerra mondiale e dello scontro in Europa tra reazione e rivoluzione: erano testi che mostravano un nuovo modo di fare giornalismo, che avrebbe trovato poi nei *Quaderni del carcere* la sua teorizzazione più compiuta. Ma erano anche, quei testi degli anni della guerra e del dopoguerra, stimolanti serbatoi di invenzioni lessicali, di creatività linguistica, e veri e propri modelli argomentativi. Si trattava, nell'insieme, di uno straordinario patrimonio di idee, ma anche di linguaggio, un caleidoscopio che faceva intravedere, sfavillanti, i gioielli di un pensiero multiverso, poliedrico, che cercava e riceveva e rilanciava suggestioni pressoché in ogni ambito disciplinare. Una bomba culturale che cambiò radicalmente il panorama nazionale, e col tempo avrebbe costituito un forte elemento innovativo nella ricerca delle scienze sociali e nel dibattito ideologico internazionali. Come è stato notato, nessun foglio a stampa, nessuna centrale culturale rimasero estranei alla ricezione di Gramsci uomo e scrittore dopo la pubblicazione

¹⁵ Sulla scoperta di Gramsci, oltre ai cenni di N. Ajello, *Intellettuali e PCI. 1944-1958*, Roma-Bari, Laterza, 1979, pp. 77 ss., e G. Liguori, *Gramsci conteso. Interpretazioni, dibattiti e polemiche. 1922-2012*, Roma, Editori Riuniti University Press, 2012, nuova ed. riveduta e ampliata (1ª ed. *Gramsci conteso. Storia di un dibattito (1922-1996)*, 1996), pp. 89 ss., rinvio specialmente a Chiarotto, *Operazione Gramsci*, cit.

delle epistole carcerarie, in una generale fascinazione che agiva su molteplici piani. Con l'edizione tematica dei sei volumi in cui erano stati confezionati i 33 *Quaderni* (in realtà 29 perché vennero esclusi i quattro *Quaderni di traduzione*)¹⁶, gli studi letterari, drammaturgici, linguistici, economici, pedagogici, storici, sociologici, filosofici e politologici (ed altri) ricevettero impulsi che se non produssero cambiamenti radicali in ciascuno di tali ambiti, certamente li modificarono sotto molti aspetti, introducendo non solo tematiche inedite di lavoro, ma anche un lessico nuovo, che avrebbe poi costituito la base della fortuna di Gramsci in Italia e all'estero. Gramsci cominciava a diventare non soltanto una bandiera del Partito comunista, nel quale pure era stato inevitabilmente messo ai margini negli anni della prigionia, ma un tassello importante dell'identità nazionale, e un punto irrinunciabile della cultura della nuova Italia, l'Italia post-fascista e repubblicana¹⁷.

Pasolini fu, dunque, e non avrebbe potuto essere altrimenti, tra coloro che vennero colpiti dall'onda gramsciana, e alla lettura e poi allo studio di quei testi si era volto con appassionato, crescente interesse. Un interesse e un'attenzione che produssero assai più che un volume recante il nome di Gramsci nel titolo. Quei versi, peraltro, prima di diventare una raccolta erano stati un singolo poemetto, appunto, pubblicato su rivista, in un anno fatidico, il 1956, che, è ben noto, fu l'anno delle rivolte di Polonia e di Ungheria e delle rivelazioni sui "crimini di Stalin" al xx Congresso del PCUS, a Mosca. Eventi (soprattutto la repressione russa in Ungheria) che produssero effetti enormi, talora devastanti, non solo sul piano politico, ma su quello della storia dell'intellettualità, specialmente italiana e francese, ossia dei due Paesi in cui era più forte, nell'ambito continentale, il Partito comunista, legato alla linea del "Paese-guida". In Italia, specialmente, il turbamento prodotto dalle notizie provenienti dall'est fu grave, anche se il naufragio dell'Andrea Doria, la nostra ammiraglia della marina civile, avvenuto il 25-26 luglio, catturò almeno fino all'inizio dell'autunno l'attenzione dell'opinione pubblica. Nell'autunno, il

¹⁶ Esclusi anche nella edizione Gerratana (*Quaderni del carcere*, a cura di V. Gerratana, Torino, Einaudi, 1975), i *Quaderni di traduzione* mancano, e sono stati pubblicati per la prima volta solo nell'Edizione Nazionale (a cura di G. Cospito, G. Francioni, 2 voll., Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 2007).

¹⁷ Cfr. A. d'Orsi, *L'Italia delle idee. Il pensiero politico in un secolo e mezzo di storia*, Milano, Bruno Mondadori, 2011, pp. 283 ss.

mondo della sinistra, socialista e soprattutto comunista, fu coinvolto, invece negli eventi politici dell'Est europeo: coinvolto, sconvolto e, in non pochi casi, travolto. Una tempesta investì il partito guidato da Palmiro Togliatti, che ricorse a tutte le sue capacità di capo riconosciuto e indiscusso per gestire una situazione difficilissima¹⁸. Ma non poté impedire che l'idillio tra intellettuali e Partito comunista si spezzasse, anche se poi si ricompose, almeno in parte; ma nulla davvero fu più come prima. Non era mai accaduto, né accadde più in seguito qualcosa di analogo al *Manifesto dei 101*¹⁹. Il gesto di rottura compiuto da intellettuali (centouno, per l'esattezza) verso il partito nel quale militavano, protestando per il modo con cui «l'Unità» aveva liquidato i fatti di Ungheria, come controrivoluzione organizzata dai servizi segreti statunitensi. E anche se molti rientrarono quasi immediatamente all'ovile, per effetto di pressioni esterne o per autocensura sopraggiunta, si verificò, nel breve o nel medio termine, una notevole diaspora nel seno tanto dell'intellettualità “organica”, quanto fra i “compagni di strada”, che si allontanarono dal Partito comunista, anche se molti vi si riavvicinarono, in seguito, e altri rimasero nei paraggi; una minoranza invece divenne accanitamente, talora furiosamente, anticomunista. E ciò mentre si rompeva l'asse delle Sinistre, peraltro sconfitto nelle elezioni politiche del 1948, sotto le insegne “garibaldine” del Fronte popolare²⁰.

In quello dunque che è stato definito l'«anno spartiacque»²¹, la rivista «Nuovi Argomenti», alla sua terza annata (era nata nel 1953, ma procedeva spesso per fascicoli doppi), pubblicava un poemetto, che occupava non più di una decina di pagine. Il titolo fascinoso, destinato a diventare ben presto celebre, assai più di quanto sia noto il testo cui si riferiva – lo si sarà capito – era *Le ceneri di Gramsci*; autore, Pier Paolo Pasolini, che si sarebbe presto unito ad Alberto

¹⁸ Cfr. A. Agosti, *Palmiro Togliatti. Un uomo di frontiera*, Torino, UTET Libreria, 1996, pp. 450-456; A. Höbel (a cura di), *Il PCI e il 1956. Scritti e documenti dal XX Congresso ai fatti d'Ungheria*, Napoli, La Città del Sole, 2006, e F. Chiarotto - A. Höbel (a cura di), *Il 1956. Un bilancio storico e storiografico*, Introduzione di A. d'Orsi, Torino, Accademia University Press, 2022.

¹⁹ Si veda in proposito, F. Chiarotto, *Il manifesto dei 101. Abbozzo prosopografico*, in Chiarotto - Höbel (a cura di), *Il 1956*, cit.

²⁰ Cfr. Ajello, *Intellettuali e PCI*, cit., pp. 397 ss. (sulle ripercussioni dei fatti d'Ungheria); pp. 139 ss. (sulla sconfitta del '48).

²¹ Cfr. L. Canfora, *1956. L'anno spartiacque*, con una nota di S. Valzania, Palermo, Sellerio, 2008.

Moravia e Alberto Carocci nella direzione della rivista²². Un lettore professionale, dai giudizi acutissimi, Italo Calvino, commentò quei versi con queste parole lapidarie: «io sono convinto che con “Le ceneri di Gramsci” si apre una nuova epoca della poesia italiana»²³. Calvino vide giusto e vide lontano.

Il successo del poemetto, ovviamente ristretto a pochi specialisti lettori di riviste specialistiche, si ampliò, entro i limiti pur sempre di un'élite, con la ripubblicazione, l'anno seguente, in volume, che riprese il titolo di quei versi: e fu idea di Pasolini, a quanto pare. Il volume comprendeva anche altri testi poetici, composti nella prima metà degli anni cinquanta: *Le ceneri di Gramsci*, poi più volte riedito, a sé o in sillogi più ampie, fu da allora noto soprattutto per quel poemetto, che, peraltro, non era di agevole lettura. Nell'edizione in volume Pasolini intervenne sulla punteggiatura e sul dettato, scegliendo, sovente, parole più forti, quasi che intanto l'autore dei *Ragazzi di vita* si riscoprisse diverso, più duramente temprato nell'agone di «una vita violenta», per citare il libro poetico apparso nell'anno stesso della stesura delle *Ceneri*.

Si è detto del 1956; ebbene nel volume compare un testo intitolato *Una polemica in versi*, che esprime in modo intenso, sia pure con taglio secondo qualche critico prepoetico, quelle discussioni, aspre, talora drammatiche, che misero in crisi il mondo intellettuale italiano nei suoi rapporti con il comunismo reale, dell'Est, e il modello sovietico, nella natura dell'adesione o della contiguità al Partito che si chiamava comunista e che si proclamava il partito di Antonio Gramsci. Anche in quella polemica in versi si affaccia la mitologia del “popolo”, *sub specie* del sottoproletariato romano; ma non c'è solo mito, c'è sincera adesione alle ragioni degli oppressi, o, per dirla gramscianamente, delle classi subalterne. Si tratta peraltro di un plesso tematico che attraversa tutta l'opera pasoliniana, che appare dunque in certo senso molto prossima a una fase importante del pensiero di Gramsci, o, forse meglio, dell'ispirazione gramsciana. Nel corso del tempo, egli si sarebbe allontanato da Gramsci, in parte e solo in un certo senso, preso da un furore iconoclastico verso i propri tempi, dei cui svolgimenti, sempre più inquietanti, divenne

²² Cfr. P.P. Pasolini, *Le ceneri di Gramsci*, in «Nuovi Argomenti», III, n. 17-18, 1955-1956, pp. 72-82.

²³ In «Il Contemporaneo», citato in *Cronologia*, in P.P. Pasolini, *Lettere. 1955-1975*, a cura di N. Naldini, Torino, Einaudi, 1988, p. xxvi.

severo notomizzatore, ma anche, guardando in avanti, profeta cupo: perse l'ottimismo della volontà, abbandonandosi a un aspro pessimismo più che della ragione, che pure affiorava a tratti, dell'irrazionale, dell'emotivo, del passionale.

Ma facciamo ritorno al volume del 1957, che, secondo la gran parte dei critici, rappresenta il punto più alto della lirica pasoliniana. E in esso, il poemetto dedicato a Gramsci, collocato in posizione centrale nella raccolta – quasi a voler significare che ne costituiva il cuore – era certamente il vertice assoluto. Il riferimento alla tomba di Antonio Gramsci è reso esplicito in una nota in calce al volume: «Gramsci è sepolto in una piccola tomba del Cimitero degli Inglesi, tra Porta San Paolo e Testaccio, non lontano dalla tomba di Shelley. Sul cippo si leggono solo le parole: “Cinera Gramsci”, con le date». Pasolini, ritratto da Paolo Di Paolo davanti a quel cippo è quanto di più evocativo (non privo di struggimento) si possa immaginare, quasi un commento al poema, o un suo completamento: il poeta è in piedi, col capo leggermente reclinato, le mani nelle tasche di un impermeabile bianco, alla Humphrey Bogart, ma portato in modo dimesso, come dimessa è tutta la stessa sua postura, traduzione visibile, fisica, della devozione e si potrebbe dire soggezione davanti alla Grande Ombra. Lo sguardo è volto al basso, verso l'urna cineraria, che emerge, in un certo senso, dalla severa lapide in pietra, circondata da una grande corona di lauro, che immaginiamo verde cupo, e ai lati i due gerani, «diversamente rossi», li descrive il poeta. Quella immagine del poeta davanti al cippo, il modo con cui il vivo si è accostato e guarda al defunto, quasi a trarre da lui ispirazione, forza e persino, si direbbe, approvazione per i versi che egli gli ha dedicato, è la più efficace chiave di lettura dei versi pasoliniani. Se è accettabile l'interpretazione secondo cui si materializza, alle spalle delle *Ceneri di Gramsci*, un «transfert poetico»²⁴, quella composizione che ha qualcosa di sacrale, dell'uomo in piedi, eretto, ma curvilineo, quasi soggiogato dal peso del grande interlocutore muto, diviene la figurazione plastica, visiva, di quel *transfert*.

I versi dedicati a Gramsci, dunque, scritti nel '54, pubblicati in rivista nel '56, apparvero in volume con altri testi lirici l'anno dopo, il '57: in quell'anno Pasolini, in un saggio sullo stile, faceva un'affermazione importante, impegnativa: «sul Croce amato e odiato, sul

²⁴ G. Santato, *Pier Paolo Pasolini. L'opera*, Vicenza, Neri Pozza, 1980, p. 168.

Gobetti, su qualsiasi altro, domina nella nostra vita politica lo spirito di Gramsci»: precisando in particolare il Gramsci carcerato. E, forse per primo, richiamava, parlando di Gramsci, un altro grande, un grandissimo delle patrie lettere, morto esattamente un secolo prima, nel 1837, Giacomo Leopardi. Come lui, Antonio Gramsci si era trovato in una situazione di riduzione a «puro» pensiero, a «eroico» pensiero, segregato dalla vita, isolato dal mondo. Come è stato notato, con quelle parole, di fatto, Pasolini riassumeva il suo stesso poemetto, o meglio quel Gramsci²⁵. Vi fu chi, il giovane Asor Rosa, usando surrettiziamente, quel confronto, parlò, in riferimento alle *Ceneri* di «una Silvia marxistizzata»²⁶. Al di là del sarcasmo, un po' fastidioso, in fondo non aveva torto.

L'anno 1957 era propizio, del resto, a parlare di Gramsci: cadeva il ventesimo anniversario della scomparsa, avvenuta il 27 aprile 1937; *Le ceneri di Gramsci* diventarono così, quasi involontariamente, certo non in modo premeditato, l'omaggio più prezioso tributato all'autore dei *Quaderni* e delle *Lettere*. Un omaggio tanto più significativo ove si rifletta che in quell'anno, il Partito comunista italiano, e l'Istituto a Gramsci intitolato (nel 1950), non riuscirono a organizzare il progettato convegno di studio per il ventennale della sua morte, che in effetti si tenne a Roma, nel gennaio 1958, costituendo la prima importante consacrazione, a livello nazionale e insieme internazionale, sul piano accademico ma altresì culturale in senso più ampio, della figura del grande sardo²⁷. Nel medesimo anno, comunque, uscì una *Antologia popolare*, tratta dagli scritti e dalle lettere, curata da due intellettuali tra i più attivi nell'ambito comunista, Carlo Salinari e Mario Spinella. Un libro che ebbe fortuna e, a dispetto degli errori di fatto contenuti nelle informazioni fornite dai curatori (ma a loro scusante si deve riconoscere che sulla vita di Gramsci v'erano poche informazioni,

²⁵ Cfr. P. Voza, *Gramsci e la continua crisi*, Roma, Carocci, 2008, p. 91, dove si legge anche la citazione di Pasolini, tratta da *La libertà stilistica* (1957), in P.P. Pasolini, *Passione e ideologia*, Milano, Garzanti, 1960, ora in Id., *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, a cura di W. Siti, S. De Laude, con un saggio di C. Segre, cronologia a cura di N. Naldini, Milano, Mondadori, 1999 ("I Meridiani"), pp. 1236-1237.

²⁶ Ivi., p. 92; il riferimento è in A. Asor Rosa, *Scrittori e popolo. Il populismo nella letteratura italiana contemporanea*, Roma, Savelli, 1979, p. 397 (1ª ed. 1976).

²⁷ Rinvio agli Atti: *Studi gramsciani*, Roma, Editori Riuniti, s.d. [ma 1958]; cfr. G. Jocteau, *Leggere Gramsci*, Milano, Feltrinelli, 1978; G. Liguori, *Gramsci conteso*, cit., pp. 152 ss.; e, soprattutto, Chiarotto, *Operazione Gramsci*, cit., pp. 172 ss.

perlopiù affidate alla labile memoria di compagni e familiari), servì potentemente a far conoscere lo scrittore e il pensatore, in quei larghi strati di popolazione – appartenenti però all'area della sinistra –, che del «fondatore del Partito comunista», secondo la vulgata di partito, sapeva al massimo essere anche autore di toccanti epistole dal carcere e di note appuntate su dei quaderni²⁸. Si trattò, insomma, di un indiretto aiuto al libro pasoliniano, che, più in generale, beneficiò del nuovo interesse per la figura e l'opera del «capo della classe operaia» (secondo la celebre, fortunata e interessata, etichetta togliattiana)²⁹, del «combattente che non ha avuto fortuna nella lotta», per usare le stesse ancora più famose parole dello stesso Gramsci alla mamma³⁰.

Un altro legame unisce Gramsci a Pasolini: a dieci anni di distanza dalla pubblicazione delle *Lettere dal carcere* – vincitrici, come già ricordato, del premio Viareggio, fra polemiche (ma anche forti e diffusi consensi) – le poesie de *Le ceneri di Gramsci* ottennero a loro volta quello che allora era un ambitissimo riconoscimento e a cui lo stesso autore non osava aspirare. Scriveva Pasolini a Garzanti nel marzo '57 che Giacomo Debenedetti, uno tra gli artefici del premio alle lettere gramsciane, gli aveva annunciato di voler conferire proprio al suo libro il premio, quell'anno. E che «i comunisti» (Niccolò Gallo, Antonello Trombadori...) erano «similmente intenzionati». E aggiungeva:

Questo è il libro su cui io punto di più, magari per debolezza: la debolezza di chi ha cominciato a scrivere versi a sette anni; e ora si trova con un volume di versi che è il risultato di quasi trent'anni di passione e di lavoro³¹.

²⁸ Cfr. *Antologia popolare degli scritti e delle lettere di Antonio Gramsci*, scelta e commento di C. Salinari e M. Spinella, Roma, Editori Riuniti, 1957; cfr. la scheda in A. d'Orsi (a cura di), *BGR. Bibliografia Gramsciana Ragionata. 1. 1922-1965*, Roma, Viella, 2008, pp. 211-212.

²⁹ Togliatti pubblicò nel 1927 su «Lo Stato operaio», l'articolo *Antonio Gramsci, un capo della classe operaia*; nel 1938, ossia subito dopo la morte, lo ripubblicò ampliato, con un piccolo cambiamento, ma importante, nel titolo: *Antonio Gramsci, capo della classe operaia*. Ora entrambi in P. Togliatti, *Scritti su Gramsci*, a cura di G. Liguori, Roma, Editori Riuniti, 2001, pp. 41-44 e 58-90.

³⁰ Cito dalla lettera alla madre, 24 agosto 1931, ora in A. Gramsci, *Lettere dal carcere*, a cura di S. Caprioglio, E. Fubini, Torino, Einaudi, 1965, pp. 469-470; ma ora abbiamo l'edizione, ben più completa di questa, e delle numerose successive (che hanno via via arricchito il numero dei pezzi raccolti), a cura di F. Giasi, Torino, Einaudi, 2021; la lettera citata è a pp. 627-628.

³¹ Pasolini a Garzanti, 5 marzo 1957, in Pasolini, *Lettere*, cit., vol. II, p. 296.

Il premio fu diviso, per la sezione Poesia, tra Pasolini, Alberto Mondadori e Sandro Penna. Ma gli scrisse Paolo Volponi: «per tutti quelli che hanno un minimo d'interesse per la letteratura e forse anche per molti altri, tu sei l'unico vincitore»³².

La pubblicazione era stata nondimeno un evento travagliato. Pasolini ambiva a pubblicare con Einaudi, come scrisse a Calvino, parlando del «sogno di tutta la mia adolescenza», rifiutando la sua offerta³³; ma aveva già un contratto con Mondadori, per una raccolta di versi, prevista nella celebre collana dello "Specchio": si trattava appunto dei versi confluiti poi ne *Le ceneri*. A distanza di un trentennio, postuma, sarebbe apparsa, infine – troppo tardi –, l'agognata edizione einaudiana, diventando un punto di riferimento fondamentale per gli studi³⁴. Per sottrarsi alle prevedibili e comprensibili pressioni mondadoriane l'autore ricorse, in combutta con Garzanti, a uno stratagemma, già usato nel 1955, per concedere a quest'ultimo, a dispetto di precedenti intese con il potente concorrente milanese (Mondadori), *Ragazzi di vita*, nel contempo impegnandosi per il successivo *Una vita violenta* romanzo: ossia, alcune lettere predate, «lettere gaglioffe», come egli le definì³⁵. Livio Garzanti del resto aveva cominciato a corrispondergli un salario mensile, fin dalla pubblicazione su «Paragone», di un capitolo di *Ragazzi di vita*, nel 1953, e quale contropartita pretendeva ogni suo prodotto; Pasolini stesso gli aveva scritto all'inizio dell'anno, a proposito di quel «libro di versi»: «Certo non potrà avere la vendita di un romanzo, ma, nei limiti di un volume di versi, vedrà che potrà avere un buon successo»³⁶. Ma, ancora più da sottolineare l'apprensione dell'autore come verso un figlio cagionevole e amatissimo: «ne abbia cura, la prego». Analoghe espressioni si leggono nella corrispondenza successiva, sia con l'editore, sia con vari interlocutori, testimoniando un amore speciale per quel libretto.

Finalmente, in data 18 marzo 1957, con qualche giorno di ritardo sulla data stabilita (e se ne scusava, adducendo come motivo di aver «lottato furiosamente con alcuni versi che non quadravano»),

³² Volponi a Pasolini, 29 agosto 1957, ivi, p. xxxv.

³³ Pasolini a Calvino, 6 marzo 1956, ivi, p. 173.

³⁴ Cfr. P.P. Pasolini, *Le ceneri di Gramsci*, con un saggio introduttivo di W. Siti, Torino, Einaudi, 1986, p. 176.

³⁵ Cfr. le lettere a Garzanti del 7 aprile 1955 e del 18 giugno 1957, in Pasolini, *Lettere*, cit., vol. II, pp. 52-53 (in nota si leggono le «lettere gaglioffe»).

³⁶ Pasolini a Garzanti, 21 gennaio 1957, ivi, pp. 273-274.

inviava il manoscritto all'editore, «ancora qua e là corretto e incerto», ripromettendosi di intervenire, ma solo su una decina di parole, nelle bozze³⁷. Il risvolto di copertina fu affidato da Pasolini all'amico fraterno di «Officina», Francesco Leonetti³⁸. Il volume – di 144 pagine, nella “Collana di poesia” – ebbe successo, andando esaurito in pochi giorni, suscitando il rammarico di Garzanti per l'esiguità della prima tiratura (1.500 copie), e la gioia dell'autore³⁹. Pasolini fu il primo a stupirsene, dicendo che quel «rapido smercio» delle copie aveva «del miracoloso»⁴⁰. Certo, dopo affanni e battaglie di varia natura, quando in giugno il libro fu stampato, l'autore poteva scrivere al suo editore, di considerarsi «felice col mio libro davanti»⁴¹. Qualche giorno prima aveva confessato di essere «terribilmente ansioso», nell'attesa del volume, «perché a questo libro ci tengo troppo»⁴².

Di quel successo (mi pare nessuno l'abbia notato in sede critica), fu dunque complice involontario Gramsci: e più in generale il titolo, così fortemente evocativo, così intimamente connesso alla figura di quell'uomo che era diventato, a quel tempo, patrimonio comune, andando ben oltre il recinto della sinistra, fino ad apparire ormai come un monumento nazionale. Pasolini era ormai un autore affermato, conteso dagli editori, e ancor più era un “personaggio”, come egli stesso si definì nella aspra polemica che a metà degli anni sessanta lo contrappose ai «Quaderni piacentini», trovando poi un mediatore in Franco Fortini⁴³. Del resto più di un recensore mise in luce accanto, se non addirittura più del valore letterario o contenutistico dell'opera, la sua dimensione «di fenomeno di costume e di mercato»⁴⁴.

Gramsci, dunque era nella sua essenza, all'epoca, già noto a Pasolini; del resto, l'anno prima era terminata l'edizione tematica, già ricordata, dei *Quaderni del carcere* in sei volumi. E la risposta del mondo intellettuale fu intensissima, specie dei letterati, all'uscita dei

³⁷ Pasolini a Garzanti, 18 marzo 1957, ivi, p. 301.

³⁸ Pasolini a Leonetti, 21 maggio 1957, ivi, p. 316.

³⁹ Cfr. lettere del 17 luglio (Pasolini a Garzanti) e del 23 luglio (Garzanti a Pasolini), ivi, p. 333.

⁴⁰ Pasolini a Garzanti, 16 luglio 1957, ivi, p. 335.

⁴¹ Pasolini a Garzanti, 12 giugno 1957, ivi, p. 327.

⁴² Pasolini a Garzanti 3 giugno 1957, ivi p. 323.

⁴³ Cfr. lo scambio di lettere tra Pasolini, Bellocchio, Fortini, ivi, pp. 559 ss. (novembre 1963); ma anche il precedente, tra Pasolini e Bellocchio, ivi, pp. 524 ss. (dicembre 1964).

⁴⁴ P. Voza, *Tra continuità e diversità. Pasolini e la critica*, Napoli, Liguori, 2000, p. 15.

due volumi più specificamente indirizzati agli ambiti letterari (*Gli intellettuali e l'organizzazione della cultura*, del 1949, e *Letteratura e vita nazionale*, del 1950), e Pasolini, lo abbiamo sottolineato, non poté rimanerne certo estraneo a quella scoperta, a quel coinvolgimento, anche se non risultano sue recensioni o interventi diretti in merito a quella ondata di pubblicazioni⁴⁵. In ogni caso nella *Introduzione* all'antologia del '55, dunque collocata tra l'anno di stesura del poema ('54) e l'edizione in rivista ('56), Pasolini, nei panni di studioso, non nascondeva le differenze tra la sua posizione critica e poetica e quella del grande Sardo.

E facciamo ancora ritorno alle *Ceneri*: il volume raccoglie oltre a quello "gramsciano", dieci poemetti (in terzine): *Appennino*, *Il canto popolare*, *Picasso*, *Comizio*, *L'umile Italia*, *Quadri friulani*, *Récit*, *Il pianto della scavatrice*, *Una polemica in versi*, *La Terra di Lavoro*. Nelle recensioni e nelle interpretazioni del libro, furono proposti molti disparati riferimenti poetici, alla ricerca di modelli, esempi, precedenti, per quella poesia che a tutti apparve, comunque, innovativa; le lodi si scontrarono, naturalmente, da subito, con le critiche; ma non risultano stroncature; tutti, anche autori o lettori professionali lontani idealmente da Pasolini espressero considerazione cogliendo gli elementi di novità dell'opera; per tutti cito due nomi: Vittorio Sereni ed Edoardo Sanguineti⁴⁶. Si disse allora, e si ripeté in seguito, che l'opera anticipava ma insieme negava le neoavanguardie, che si rifaceva a tradizioni precedenti, la si presentò come opera civile ma anche come laboratorio di sperimentalismo, vennero tirati in campo Carducci e Pascoli, D'Annunzio e i Crepuscolari, decadentismo e patetismo, e, soprattutto, populismo. L'etichetta fu resa icastica da Alberto Asor Rosa, il quale osservò che con quel volume si assisteva a «un altro passo innanzi verso una coerente completezza» del populismo pasoliniano, il quale, dopo la fase dei primi poemetti, che aveva segnato «il passaggio da un populismo istintivo a un populismo cosciente», cominciava ora «a caricarsi di un preciso significato politico»; ma continuava a rivelarsi come «ideologizzazione d'un complesso di sentimenti e di impulsi passionali non disciplinati storicamente»⁴⁷. Quel significato stava, del resto, tutto nel

⁴⁵ Cfr. d'Orsi, *BGR 1.1922-1965*, cit.; ma vedasi anche Chiarotto, *Operazione Gramsci*, cit.

⁴⁶ Oltre all'antologia proposta da Voza, *Tra contiguità e diversità*, cit., e alla sua *Introduzione*, si veda anche l'*Introduzione* di G. Leonelli, all'ultima ed. Garzanti (2009).

⁴⁷ Asor Rosa, *Scrittori e popolo*, cit., pp. 404 ss.

marxismo, e nella sua versione italiana più alta, il gramscianesimo. Gramsci, in tale ottica, era però innanzi tutto lo scopritore del popolare-nazionale (e del nazionale-popolare), e con questo concetto, anzi con questo insieme concettuale (e politico) Pasolini intendeva fare i conti⁴⁸. Fare i conti, in realtà, con lo stesso Gramsci, in certo modo, in quanto forse più che alter ego, o un compagno di strada, il pensatore e politico appariva una sorta di super-io, il vero maestro, da cui giungono anche frustate, l'istitutore che tiene a bada l'ego, anche nelle sue derive narcisistiche, nelle sue passioni dirompendi, un ente superiore che frena l'*Es* e le sue pulsioni. Si tratta di un ente che il soggetto, l'io narrante, l'autore subisce, riconoscendone l'autorità, cercando nel contempo di sottrarvisi.

Visto in altri termini, Gramsci era introiettato, in quei versi, come almeno in parte nel romanzo precedente e nel successivo, quasi uno strumento per sorreggere il poeta e trasformare il suo amore per la gente del popolo in un fatto obiettivo (gli aveva scritto l'amico Volponi, appena uscito il libro: «tu che ami la gente sino alla perdizione»⁴⁹), razionalizzarlo, ma senza smettere di esserne l'appassionato cantore. Dinanzi al popolo il poeta si pone in una posizione quasi di rispetto sacrale, quasi di religiosa sottomissione (secondo Asor Rosa, «il popolo torna ad essere qui [...] simbolo religioso, oggetto di un'attenzione psicologica e spirituale, proiezione di odi e di amori»⁵⁰):

Lo scandalo del contraddirmi, dell'essere
con te e contro di te; con te nel cuore,
in luce, contro te nelle buie viscere;

del mio paterno stato traditore
– nel pensiero, in un'ombra di azione –
mi so ad esso attaccato nel calore

degli istinti, dell'estetica passione;
attratto da una vita proletaria
a te anteriore, è per me religione

la sua allegria, non la millenaria

⁴⁸ Si veda ora la sintesi ragionata *Nazionale-popolare*, di L. Durante, in G. Liguori - P. Voza (a cura di), *Dizionario Gramsciano. 1926-1937*, Roma, Carocci, 2009, pp. 573-576.

⁴⁹ Volponi a Pasolini, 24 giugno 1957, cit. in *Cronologia*, in Pasolini, *Lettere*, p. xxxiv.

⁵⁰ Asor Rosa, *Scrittori e popolo*, cit., p. 402.

sua lotta: la sua natura, non la sua
coscienza; è la forza originaria

dell'uomo, che nell'atto s'è perduta,
a darle l'ebbrezza della nostalgia,
una luce poetica: ed altro più

io non so dirne, che non sia
giusto ma non sincero, astratto
amore, non accorante simpatia...⁵¹

Gramsci rappresenta, rispetto a tutto questo, una dimensione storica, la forza della ragione, il rigore della volontà, ma che il poeta non riesce a leggere come vera luce di progresso, se prescinde dal popolo, e dalla sua vitalità, anche negli aspetti deteriori.

Molti hanno notato che in quei versi sussiste una irrisolta contraddizione, appunto, fra il rigore del Gramsci poetizzato, che significa anche l'adesione piena e consapevole ai valori per i quali quell'essere superiore, quel secondo Leopardi, combatté soccombendo, e una scelta etico-politica, da un canto; dall'altro, però, un vivere, personalmente, individualmente, sofferatamente in una dimensione oscura della coscienza, dove alberga lo "scandalo", una dimensione diversa da quella storica, da quella politica, da quella progressista⁵²:

Eppure senza il tuo rigore, sussisto

perché non scelgo. Vivo nel non volere
del tramontato dopoguerra: amando
il mondo che odio – nella sua miseria

sprezzante e perso – per un oscuro scandalo
della coscienza...⁵³

Uno studioso ha commentato:

Di contro al rigore, alla coerenza, al potere di direzione generale della

⁵¹ P.P. Pasolini, *Le ceneri di Gramsci*, Milano, Garzanti, 1957, ora in Id., *Tutte le poesie*, a cura di W. Siti, 2 voll., Milano, Mondadori, 2003 ("I Meridiani"), vol. I, p. 820.

⁵² Assai perspicua l'analisi di G. Barberi Squarotti, ora in Voza, *Tra continuità e diversità*, cit., pp. 84 ss.

⁵³ Pasolini, *Le ceneri di Gramsci*, cit., pp. 819-820.

politica, incarnato dalla figura di Gramsci, Pasolini affermava lo stigma della contraddizione, dell'antitesi come valore fondativo della poesia, dotata in quanto tale della capacità di non superare, bensì di fissare e sublimare le «opposizioni inconciliabili» proprie del moto della realtà [...]»⁵⁴.

Lo stesso Pasolini, scrivendo al sodale Leonetti, precisava:

io non contrappongo mai il disordine esistenziale e sensuale all'ordine razionale (nella fattispecie marxista) come due termini dialettici: so benissimo che il primo è il male, e la poesia l'ho scritta proprio per la violenza, quasi religiosa, con cui sentivo e sento questo male: è un atto di accusa, perfino eccessivo contro me stesso, un *mea culpa* un po' masochistico⁵⁵.

Il rapporto con il marxismo, al di là di Gramsci stesso – ossia tramite Gramsci e grazie alla sua mediazione, per così dire –, diventava centrale in Pasolini proprio con quest'opera. Sebbene diversamente accolta nell'ambito della critica di matrice comunista, *Le Ceneri* divenne ben presto «un libro “mitico”»⁵⁶: un libro in cui l'intellettuale borghese, il poeta, irriducibilmente legato a matrici sociali e culturali “di classe”, si confrontava con il bisogno del “tradimento” di quella classe, ed enucleava, tra «neosperimentalismo» – concetto e termine tipicamente pasoliniano – e «protesta sociale»⁵⁷, temi importanti, incerto fra ragione e sensi, fra io individualistico e adozione di un punto di vista collettivo, fra istanza della disperazione egocentrica e apertura al mondo e alle sue tragedie. «Un libro che si poteva anche amare ed apprezzare, ma che poi andava “superato” ideologicamente»⁵⁸.

Da parte dell'intellettualità “ortodossa” del PCI, vi fu nei confronti di Pasolini – definito efficacemente «intellettuale disorganico»⁵⁹ – un atteggiamento ambivalente, di interesse e attenzione, data la nota vicinanza dello scrittore al partito, ma anche di diffidenza, sia per l'altrettanto conosciuta vicenda dell'uccisione del fratello Guido, sia per gli episodi legati alle denunce e processi a carico del poeta, che avevano condotto all'espulsione dal partito. *Ragazzi di vita* aveva

⁵⁴ Voza, *Gramsci e la continua crisi*, cit., p. 93.

⁵⁵ Pasolini a Leonetti, 20 gennaio 1958, in Pasolini, *Lettere*, cit., vol. II, pp. 368-369.

⁵⁶ Voza, *Tra continuità e diversità*, cit., p. 10.

⁵⁷ A. Guglielmi, *Le ceneri di Gramsci*, in «Il Verri», 4, 1957, poi in Id., *Immagini e maniere*, Milano, Feltrinelli, p. 90.

⁵⁸ *Ibidem*.

⁵⁹ Cfr. G. Toti, *Pasolini, intellettuale disorganico*, in G. De Santi, M. Lenti, R. Rossini (a cura di), *Perché Pasolini*, Firenze, Guarraldi, 1978, pp. 91-118.

suscitato un forte interesse nella critica militante, allora impegnata in accanite discussioni sul neorealismo, tanto in letteratura, quanto nella cinematografia, nel momento in cui l'impegno stava cominciando a entrare in crisi; e già allora si parlò di «populismo» per l'opera pasoliniana, ma soprattutto, non si mancò di mettere sotto accusa gli argomenti ritenuti non sufficientemente risolti in senso progressivo, sia sul piano linguistico (l'uso del dialetto romanesco nei suoi tratti più volgari, nei suoi ambienti più deteriori), sia su quello dei contenuti (la predilezione per gli aspetti più torbidi della realtà del *Lumpenproletariat*, riducendo il popolo alla animalità istintuale). Tale in sintesi la lettura di Carlo Salinari, il critico più autorevole del PCI, anche se vi furono altre analisi più comprensive e dialettiche.

V'era anche in quei versi, ma v'era, v'è in tutto Pasolini, un altro potente elemento di "vicinanza" a Gramsci, che il poeta colse e sottolineò ripetutamente: la passione linguistica. Fu anzi proprio Pasolini fra i primissimi a porre in evidenza il tema della lingua di Gramsci, che tanta fortuna avrebbe poi avuto in seguito.

Anche in questo, dunque, Pasolini si rivela lettore originale di Gramsci, autore verso il quale provava una evidente, forte empatia, umana, ancora prima che ideologica. Ma sussistono elementi precisi di vicinanza sul piano teorico: in particolare rispetto alla questione del rapporto popolo-masse. Come è stato notato da un compianto studioso (Giorgio Baratta), proprio Gramsci, probabilmente più di chiunque altro, Marx compreso, è stato per Pasolini il tramite verso il marxismo e verso la sua traduzione in *praxis*, ossia l'adesione al Partito comunista italiano. Un Gramsci visto più nella sua origine (la società contadina rurale, arretrata della Sardegna, una sorta di Friuli circondato da acqua), certo incancellabile, che nella sua destinazione (la città, il mondo industriale, lo sviluppo economico) fu per Pasolini un tramite verso quello che con Nuto Revelli abbiamo imparato a chiamare «il mondo degli vinti», ovvero gli umili, il mondo contadino, che non viene visto solo come un mondo fermo, «gregge / di chi nient'altro che la miseria conosca»⁶⁰, ma dotato di potenzialità rivoluzionaria⁶¹.

Nella concezione di Pasolini, Gramsci diventa innanzi tutto il teorico del nazionale-popolare, che il poeta friulano legge in chiave religiosa, quasi sacrale. Idea che finisce per essere, l'idea-guida di tutto il

⁶⁰ Cfr. il componimento *La Terra di Lavoro*, in Pasolini, *Le ceneri di Gramsci*, cit., p. 860.

⁶¹ G. Baratta, *Le rose e i quaderni. Il pensiero dialogico di Antonio Gramsci*, Roma, Carocci, 2003, p. 69.

suo primo cinema, anche se probabilmente, nella versione pasoliniana, finisce forse per allontanarsi da Gramsci e avvicinarsi a Togliatti.

Con gli anni settanta («in America già da molto tempo»), «il mondo come lo vedeva Gramsci e come l'ho visto io fino a qualche tempo fa è cambiato»:

[I]l popolo si è andato imborghesendo ed è nata quella nozione di massa» che «implica un grande numero eterogeneo [...]. Allora, per reazione al pericolo che i miei film si rivolgano non più a quel popolo ideale che avevo in testa ma si rivolgano alla massa [...] tendo a fare dei film anticultura di massa, cioè [...] per élites⁶².

Il cinema pasoliniano per ammissione stessa dell'autore, era un tentativo di portare l'insegnamento gramsciano-togliattiano, popolare-nazionale, sullo schermo. «Si profilava una radicalizzazione anti-modernista e antindustrialista di Pasolini – ha commentato Giorgio Baratta –, che si combinava curiosamente con il diffondersi della sua fama nei mass media, mentre nel contempo si esprimeva in una violenta polemica contro la “società di massa”»⁶³.

E per stupirci, al termine di un viaggio nel cuore della sua breve, intensa e drammatica giornata esistenziale, che fu perlopiù immersa nelle tenebre del dolore, ma anche illuminata da accensioni folgoranti, ecco il nostro scrittore-poeta che, parlando di un libro che non fece a tempo a scrivere, dal significativo titolo *L'inferno*, afferma che «dovrà riempire tutto il mondo moderno: dei politici italiani credo che metterò soltanto Gramsci, il quale mi condurrà nel lungo viaggio, come Virgilio per Dante»⁶⁴. *L'Inferno*, insomma, per Pasolini, era il suo Paradiso; e Gramsci vi troneggiava. E vi sarebbe rimasto per sempre, a dispetto delle irrisolte contraddizioni, malgrado la presa d'atto di un impossibile scioglimento di una persistente differenza, su cui è stato già posto l'accento a sufficienza⁶⁵. Era a ben vedere la

⁶² Così Pasolini in un'intervista a cura di S. Zambetti, *Incontro con Pasolini*, in «Controcampo», 1969, in P.P. Pasolini, *Per il cinema*, a cura di W. Siti, F. Zabagli, con due scritti di B. Bertolucci e M. Martone e un saggio introduttivo di V. Cerami, cronologia a cura di N. Naldini, Milano, Mondadori, 2001 (“I Meridiani”), pp. 2962-2963.

⁶³ *Ibidem*.

⁶⁴ Intervista di Pasolini a S. Venelli, in «Il Punto», 1963, cit., p. 70. Nell'estate 1966, Pasolini scrisse un componimento autobiografico *Poeta delle Ceneri* (inizialmente intitolato *Who is me?*), ora in P.P. Pasolini, *Bestemmia. Tutte le poesie*, a cura di G. Chiarocossi, W. Siti, vol. 1, Garzanti, Milano, 1993.

⁶⁵ Cfr. Desogus, *Laboratorio Pasolini*, cit., pp. 105 ss.

contraddizione che già emergeva nelle *Ceneri*, ammessa e dichiarata dallo stesso poeta; e la sua posizione, la sua poetica, e in parte la sua ideologia rimanevano “in bilico”, paradossalmente.

Senza rinunciare al proprio ideale politico, per Pasolini anche in una ipotetica società fondata interamente sulla ragione, anche nella società socialista, la crisi, il dramma, la lacerazione dell'esistenza continuerebbe a sussistere⁶⁶. Uno studio recentissimo, piuttosto superficiale a dire il vero, ha sentenziato che quella di Gramsci fu «una lezione inascoltata» da Pasolini, il quale a differenza di Gramsci, che mirava a una soluzione politica del dramma, della crisi, della contraddizione sociale, mira piuttosto a una mera soluzione – se tale si può considerare – «esclusivamente letteraria», o meglio artistica, direi⁶⁷.

Nel 1975, giorno dei morti, giungeva la tragica, inattesa notizia del brutale assassinio di Pier Paolo Pasolini, ormai la voce più originale e critica della cultura italiana del tempo. Pochi mesi prima, aveva scritto: «Voto comunista perché ricordo la primavera del 1945 e poi anche quella del 1946 e del 1947». E proseguiva segnalando a contrasto il «paese [...] orribilmente sporco»⁶⁸: sporcato, precisava, «da quei processi di omologazione, di perdita di identità, di genocidio delle culture particolari, dove ognuno viene sussunto da una dimensione unidimensionale, perde ogni sua radice umana, in questo mondo così omologato, e quindi terribilmente violento»⁶⁹. Ma, a contrasto del contrasto, retoricamente, chiudeva: «c'è un altro paese: il paese rosso dei comunisti»⁷⁰. Con parole simili si era espresso nel suo intervento previsto al Congresso del Partito radicale, che non poté pronunciare perché quel paese «terribilmente violento» aveva esercitato la sua violenza contro di lui, contro il suo corpo.

Ma quella morte trasformò il suo corpo martoriato in una icona, una riproposizione del “Che” massacrato in Bolivia, che a sua volta aveva richiamato immediatamente il *Cristo morto* del Mantegna: quella icona serba in sé e trasmette a noi un insieme eccezionale di messaggi ai quali non smettiamo di riferirci.

⁶⁶ Ivi, p. 111.

⁶⁷ A. Catalfamo, *Pasolini “eretico solitario” e la lezione inascoltata di Gramsci*, a cura di A. Piemontese, Chieti, Solfanelli, 2021.

⁶⁸ P.P. Pasolini, *Il mio voto al PCI*, «l'Unità», 10 giugno 1975, ora in Id., *Saggi sulla politica e sulla società*, a cura di W. Siti, S. De Laude, Milano, Mondadori, 1999, p. 852.

⁶⁹ Cfr. G. Bettini, *Pasolini e il PCI*, in E. De Camillis (a cura di), *La verità detta. Testimonianze sul Pasolini politico*, Roma, Artigiland, 2015, p. 35.

⁷⁰ Pasolini, *Il mio voto al PCI*, cit., p. 852.

2.

LINGUA E POPOLO

PASOLINI, GRAMSCI E LE «QUESTIONI LINGUISTICHE»

I.

Del tema oggetto di questo intervento si sono occupati molti studiosi di cose pasoliniane, e spero di non limitarmi a ripetere cose già note¹. Il filo conduttore che vorrei provare a seguire è press'a poco questo: nella complessa rete di rapporti che legarono lo scrittore al pensatore comunista – rapporti, come sappiamo, non meno intellettuali e politici che, in certo senso, emozionali e affettivi – l'attenzione al linguaggio svolge un ruolo centrale. Al linguaggio, vorrei dire, inteso (proprio come esortava a fare Gramsci in un celebre passo dei

¹ Sui rapporti di Pasolini con Gramsci (in particolare col Gramsci studioso del linguaggio) ha insistito per primo (ch'io sappia) Tullio De Mauro nei saggi pasoliniani raccolti in Id., *L'Italia delle Italie*, Roma, Editori Riuniti, 1987 e, prima, in articoli usciti in «Paese Sera» (cfr. Id., *Le parole e i fatti. Cronache linguistiche degli anni Settanta*, Roma, Editori Riuniti, 1977, ad indicem). Fra le cose più recenti sono da segnalare F. Ferri, *Linguaggio, passione e ideologia. Pierpaolo Pasolini tra Gramsci, Gadda e Contini*, Roma, Progetti Museali, 1996; F. Virga, *Lingua e potere in Pier Paolo Pasolini*, in «Quaderns d'Italia», 16, 2011, pp. 175-196; P. Voza, *Il Gramsci di Pasolini*, in questo volume, pp. 133-147; la scheda di L. Peloso, *Pasolini in dialogo con Gramsci*, giugno 2012, disponibile online nel sito web del Centro di Studi Pier Paolo Pasolini di Casarsa; A. d'Orsi, *Gramsci, Virgilio di Pasolini*, in «Movimento. Revista de educação», 4, 2017, n. 6, pp. 202-224; P. Desogus, *Pasolini, «L'abiura» e il «nuovo fascismo»: Rivoluzione passiva di Gramsci e indiretto libero attraverso «Il Fiore» e «Salò»*, in «Allegoria», 76, luglio-dicembre 2017, pp. 7-24; Id., *Da Saussure a Devoto e da Ascoli a Gramsci. La riflessione linguistica di Pier Paolo Pasolini*, in «Blityri», 1, vi, 2017, pp. 175-188; M.T. Venturi, «Io vivo fra le cose e invento, come posso, il modo di nominarle». *Pier Paolo Pasolini e la lingua della modernità*, Firenze, Firenze University Press, 2020 (include numerosi riferimenti a Gramsci). Fra i lavori «classici» sono da ricordare il capitolo dedicato a Pasolini da A. Asor Rosa, *Scrittori e popolo*, Roma, Samonà e Savelli, 1965 e quello, molto diversamente orientato, di G.C. Ferretti, *Letteratura e ideologia. Bassani, Cassola, Pasolini*, Roma, Editori Riuniti, 1974.

Quaderni), come «nome collettivo», indicante non solo la lingua in senso tecnico, ma «anche cultura e filosofia (sia pure nel grado di senso comune), [...] una molteplicità di fatti più o meno organicamente coerenti e coordinati», in modo tale che «al limite [...] ogni essere parlante ha un proprio linguaggio personale, cioè un proprio modo di pensare e di sentire»². Pertanto, nell'accezione gramsciana, la nozione di linguaggio ha a che fare a un tempo con la natura del repertorio linguistico collettivo (si pensi qui in concreto alla diglossia dialetto/lingua che ha caratterizzato per secoli la storia italiana, all'incidenza dell'analfabetismo e così via), con l'organizzazione e le concrezioni della mentalità sociale (cui fa capo il «senso comune» dei singoli e di interi strati sociali), con le possibilità obiettive di fruire della lingua scritta, dei giornali, dei testi letterari (tema che rimanda, come è fin troppo ovvio, alla non nazionalità e popolarità della lingua e della letteratura italiana e quindi al ruolo di intermediazione degli intellettuali); ha a che fare, infine, con aspetti importanti della psicologia e del comportamento sociale, cui Gramsci per primo, nella tradizione comunista, riserva acute osservazioni. La mia ipotesi è che esattamente questo nucleo di pensiero – che gli stessi esperti di Gramsci hanno identificato con chiarezza e pienamente valorizzato solo a partire dalla fine degli anni settanta – sia la chiave non solo del rapporto di Pasolini coi testi gramsciani, ma anche di molto suo lavoro critico degli anni sessanta-settanta, di quando – cioè – la parte più evidente e nota dell'eredità dei *Quaderni* poteva apparire superata dallo sviluppo della poetica e della riflessione critica dello scrittore.

Ma in che modo Pasolini poté, fin dagli inizi della sua carriera artistica, entrare in risonanza con quest'onda, diciamo così, di lungo periodo del pensiero gramsciano, quando il dibattito sul pensatore comunista si concentrava su aspetti comunemente (e anche comprensibilmente) ritenuti più urgenti dal punto di vista politico? Cerchiamo di chiarire ciò, in via preliminare.

2.

La pubblicazione dei *Quaderni*, nella classica edizione tematica, avvenne com'è noto fra il 1948 e il 1951, quando la formazione cultu-

² A. Gramsci, *Quaderni del carcere*, edizione critica dell'Istituto Gramsci, a cura di V. Gerratana, 4 voll., Torino, Einaudi, 1975, vol. II, p. 1330.

rale e linguistica di Pasolini si è ormai condensata attorno ad alcuni nuclei principali. Di essa fanno parte sia gli studi universitari, nei quali la glottologia affianca i più noti interessi letterari (sfocianti nella tesi su Pascoli) e artistici (legati al magistero di Longhi), sia le prime esperienze di poesia dialettale (le *Poesie a Casarsa*, del 1942, che gli valgono il fondamentale incontro con Contini) e di narrativa in lingua italiana (il romanzo del 1948-1949, dedicato alla «meglio gioventù» friulana e alle lotte contadine, che poi si intitolerà *Il sogno di una cosa*). Vale la pena insistere brevemente sul momento “glottologico” della formazione dello scrittore. I ricordi delle lezioni universitarie, coi nomi di Gino Bottiglioni (al tempo alle prese con l'*Atlante linguistico etnografico italiano della Corsica*), e Giulio Bertoni, fautore insieme a Bartoli della cosiddetta «neolinguistica», col riferimento ad aspetti anche tecnici della disciplina (i limiti delle cosiddette leggi fonetiche, ritenute «ineccepibili» e invece da correggere in senso «storicistico») si saldano alla conoscenza di Graziadio Isaia Ascoli, goriziano, caposcuola riconosciuto della glottologia italiana e, in tale veste, riferimento obbligato degli studi sui dialetti ladini e in particolare sul friulano. È esattamente la tesi di Ascoli sulla *unità* delle parlate ladine (che tante discussioni aveva suscitato già negli anni venti del secolo³) a risuonare nell'attività dell'*Academiuta de lenga furlana* (nata nel 1945) e negli interventi su lingua e dialetto degli anni 1944-1946. Ad Ascoli fa capo sia l'idea di un'autonoma tradizione romanza sottesa agli idiomi friulani, sia l'ipotesi di una promozione del dialetto a veicolo di produzione letteraria autonoma, prendendo le distanze dal provincialismo della Società filologica del Friuli, dello “zoruttismo”, e innestando quella che era fino ad allora parlata contadina «nel più recente clima poetico europeo e italiano»⁴. Ma ad Ascoli fa capo anche, e per certi versi soprattutto, un'idea della storia linguistica italiana di cui sia il tessuto “bilingue” di molte parte della popolazione, sia il policentrismo linguistico-culturale della nostra storia, sia, infine, la debolezza della base sociale su cui posa la lingua comune (a differenza, per ragioni diverse, della vicina Francia e della

³ Quella tesi aveva suscitato riserve “patriottiche” da parte di studiosi, pure legati all'Ascoli, quali Carlo Salvioni e Carlo Battisti, interessati a sancire la italianità delle terre nelle quali le parlate ladino-friulane erano radicate. Vedi in proposito il cap. II di S. Covino, *Linguistica e nazionalismo tra le due guerre mondiali*, Bologna, il Mulino, 2019, pp. 29-63.

⁴ P.P. Pasolini, *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, a cura di W. Siti, S. De Laude, Milano, Mondadori, 2008 (“I Meridiani”), p. 178.

Germania) formano i tratti essenziali. Non va dimenticato che quel primo fascicolo dell'«Archivio Glottologico Italiano» (1873), in cui escono i *Saggi ladini* dell'Ascoli e che dà finalmente respiro nazionale alla “scuola” del goriziano, si apriva con un *Proemio* intorno alla questione della lingua⁵ nel quale si risaliva alle ragioni strutturali della mancata unità linguistica del Paese: ragioni ritrovate non solo nella mancanza di coesione politica, ma, più a fondo, nella «scarsa densità della cultura», ovvero nella inesistenza di uno strato intermedio di «operaj dell'intelligenza» in grado di far circolare verticalmente e orizzontalmente la norma linguistica. Se la Francia aveva conseguito unità culturale grazie soprattutto alla funzione centralizzante di Parigi, verso cui gravita da sempre il variegato mondo delle province, e se il mondo tedesco aveva supplito alla disunione politica con l'impeto unitario (insieme linguistico e culturale) della Riforma protestante e un virtuoso circuito economico e culturale, in Italia la divisione degli Stati si era intrecciata alla separatezza del ceto intellettuale e alla sovranchiante tradizione retorica («l'eccessivo culto della forma», nelle parole dell'Ascoli).

Bisogna dunque ricordare che per il giovane Pasolini, studente e poi sperimentatore letterario, *questa* lezione ascoliana era un ovvio punto di riferimento, perché era l'asse su cui si era formata pressoché tutta la glottologia italiana, formante (come aveva acutamente visto lo Spitzer in una sua discussa nota critica uscita nel 1932)⁶ una sorta di unica falange, relativamente poco interessata agli sviluppi della linguistica europea di impostazione strutturalista, e rimasta sostanzialmente coesa anche al di là delle tensioni intervenute con la già accennata polemica fra «ortodossi» e «neolinguisti». In questo quadro, l'appoggio di Contini (con l'articolo *Al limite della poesia dialettale* nel «Corriere del Ticino» del 24 aprile 1943) e l'apertura che ne derivò verso le istanze della critica stilistica (il saussuriano

⁵ Vedi ora l'edizione, ricchissima di informazioni critiche, in C. Grassi (a cura di), *Scritti sulla questione della lingua*, con un saggio di G. Lucchini, Torino, Einaudi, 2008. Sui temi della questione della lingua in relazione alla storia linguistica italiana, è d'obbligo il rinvio a T. De Mauro, *Storia linguistica dell'Italia unita*, nuova ed. riveduta, Bari, Laterza, 1970 e successive ristampe. Sulla collocazione storico-culturale dell'Ascoli cfr. A. Casella - G. Lucchini, *Graziadio e Moisé Ascoli. Scienza, cultura e politica nell'Italia liberale*, Pavia, La Goliardica, 2002.

⁶ Si tratta della recensione alla *Silloge Ascoli* uscita nel 1929, pubblicata nella rivista «Indogermanische Forschungen», in occasione del centenario della nascita del glottologo goriziano. Se ne veda la traduzione italiana e il commento offerti da chi scrive in «Blityri» x, 1, 2021, pp. 147-166.

Bally, in seguito Devoto) venivano ad articolare sia la prospettiva di Pasolini *en linguiste* sia le sue ipotesi di poetica: perché Contini legittimava l'idea di una prassi linguistica in dialetto come fatto di cultura, non locale, ma potenzialmente nazionale ed europeo, in quanto quella prassi si fondava (senza esaurirsi) in un uso sociale concreto e attingeva a un patrimonio di esperienze, e dunque di sensi, solo in parte traducibili nella lingua nazionale. È questo, a me pare, lo sfondo concettuale che spiega taluni dei più noti saggi giovanili dello scrittore: dal lucidissimo articolo in friulano *Dialet, lenga e stil* uscito nell'opuscolo «Stroligut di ca de l'aga» dell'aprile 1944, alla presentazione dell'Academiuta («friulanità assoluta, tradizione romanza, influenza delle lettere contemporanee, libertà, fantasia», così in «Il Stroligut», 1° agosto 1945), agli articoli del 1946 (*Lettera dal Friuli, Tranquilla polemica sullo Zorutti*) in cui è rivendicato alla poesia dialettale, certo con un'eco delle tesi di Benedetto Croce, il momento della «coscienza» (non, dunque, dell'immediatezza espressiva) ed è dichiarato «l'Eden linguistico che *gli* si è dischiuso ai margini dell'italiano»⁷. D'altra parte, da Contini veniva anche un'indicazione critico-letteraria che valeva di per sé una visione della storia linguistica analoga a quella ascoliana (e poi gramsciana): la distinzione strategica, come di due forze permanentemente operanti nella tradizione, fra l'immoto monolinguisimo inaugurato da Petrarca e il plurilinguisimo, dinamico e bilicato sulle difformi voci dell'Italia parlante, tipico di Dante. (Sono questi, com'è noto, i temi centrali del saggio continiano sulla lingua del Petrarca – 1951 – che torneranno nel 1963 in un altro saggio-chiave, l'introduzione alla *Cognizione del dolore* gaddiana: e ci sarebbe molto da dire sull'apprezzamento di Gadda da parte di Pasolini).

Si spiega dunque che, all'altro polo della produzione di questi anni, Pasolini lavorasse ai capitoli di un romanzo, profondamente «dialettale» quanto ad ambientazione etnica e storica, ma decisamente nazionale sia come tematica politica e civile (l'emigrazione, le lotte contadine in Friuli a seguito del famoso lodo De Gasperi del 1947, il ruolo del Partito comunista, cui Pasolini si era avvicinato),

⁷ Vedi Pasolini, *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, cit., p. 176. Il volume citato contiene tutti gli articoli menzionati nel testo. Per l'interpretazione crociana della letteratura dialettale come fenomeno di cultura riflessa, e non di immediatezza popolare, si veda il classico B. Croce, *La letteratura dialettale riflessa, la sua origine nel Seicento e il suo ufficio storico*, in «La Critica», xxiv, 1926.

sia come forma linguistica. Un'opera – *Il sogno di una cosa* – che rappresenta fra l'altro una diversa ipotesi di letteratura, prossima per certi aspetti al filone neorealista, ma da questo molto distante per il composito impasto linguistico, nel quale una lingua ben controllata nel suo registro letterario, che si esalta nelle descrizioni paesistiche e d'atmosfera, viene contrappuntata da schegge dialettali (quando la caratterizzazione dei personaggi si fa più stringente) e da un numero non indifferente di geosinonimi (le *rogge*, i *magredi* e così via) che ancorano la scrittura alla realtà geo-sociale, senza appiattirla in un acritico rispecchiamento.

Nel grande saggio del 1952 sulla poesia dialettale del Novecento lo scrittore dà una ragione insieme personale e storica delle sue esperienze friulane, investite da una parte dal bisogno di «regresso» verso la parte più segreta e autentica della vita («il suo [di Pasolini] regresso da una lingua a un'altra – anteriore e infinitamente più pura – era un regresso lungo i gradi dell'essere»), dall'altra da un lucido intento di elaborazione formale e universalizzazione dei suoi contenuti:

Il «regresso», questa essenziale vocazione del dialettale, non doveva forse compiersi dentro il dialetto [...] ma essere causato da ragioni più complesse, sia all'interno che all'esterno: compiersi da una lingua (l'italiano) a un'altra lingua (il friulano) divenuta oggetto di accorata nostalgia, sensuale in origine [...] ma coincidente poi con la nostalgia di chi viva – e lo sappia – in una civiltà giunta a una sua crisi linguistica, al desolato, e violento, «je ne sais plus parler» rimbaudiano⁸.

Estenuazione del monolinguisimo (quello della stessa linea «novecentista» da cui si vorrà prendere le distanze negli anni di *Officina*), dunque, e ricorso al dialetto come alternativa espressiva e valoriale; ma insieme consapevolezza della propria dislocazione, dell'essere il dialetto «una lingua non sua, ma materna, non sua ma parlata da coloro che egli amava con dolcezza e violenza»; e dunque impossibilitato a chiudersi in quei margini, senza tentare simultaneamente il rinnovamento letterario della lingua comune.

Molti anni dopo, recensendo un libro di Ignazio Buttitta, Pasolini avrebbe ricordato questa fase linguisticamente ambivalente della sua

⁸ P.P. Pasolini, *La poesia dialettale del Novecento*, col titolo *Introduzione*, in M. dell'Arco - P.P. Pasolini (a cura di), *Poesia dialettale del Novecento*, Parma, Guanda, 1952, poi in Id., *Passione e ideologia*, Milano, Garzanti, ora in Id., *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, cit., pp. 855-856.

vita, spiegando a ritroso la posizione linguistica di un giovane intellettuale italofono, ma esposto da sempre al dialetto, capace di capirlo e usarlo, e, per quanto colto e aduso a frequentare riviste importanti, «senza un soldo in tasca»:

in tutto il mondo povero intorno a me, il dialetto pareva destinato a non estinguersi che in epoche così lontane da parere astratte. L'italianizzazione dell'Italia pareva doversi fondare su un ampio apporto dal basso, appunto dialettale e popolare (e non sulla sostituzione della lingua pilota letteraria con la lingua pilota aziendale, com'è poi avvenuto)⁹.

La percezione della tenuta del dialetto era storicamente esatta, se si pensa che in quegli anni, secondo le stime di De Mauro, un quinto scarso della popolazione (per di più concentrata in ambiente urbano, e soprattutto a Roma e in Toscana) utilizzava solo l'italiano¹⁰; e se si riflette che era in pieno svolgimento quella osmosi fra lingua letteraria e parlate locali, iniziata da tempo, che ha avuto come sbocco la formazione delle cosiddette varietà regionali della lingua: italiane bensì quanto a strutture fono-morfologiche, ma ben caratterizzate arealmente da variabili sia fonetiche sia lessicali (e più tenuemente sintattiche).

3.

Se questo era, press'a poco, lo sfondo sociolinguistico dell'esperienza di Pasolini, vissuta in prima persona nelle sue complessità espressive e meditata in termini sia letterari sia almeno embrionalmente scientifici, libri come *Il materialismo storico e la filosofia di Benedetto Croce* (1948) e *Letteratura e vita nazionale* (1950) – unitamente al fascino politico e umano dell'autore dei *Quaderni* – dovevano offrire allo scrittore non ancora trentenne una cornice unificante di problemi linguistico-letterari ben vivi nella sua coscienza e insieme una loro ipotesi di raccordo in relazione al possibile ruolo degli intellettuali. Nel primo dei volumi ricordati, Pasolini incontrava temi uno per uno già presenti o almeno coerenti con la sua formazione

⁹ Id., *Scritti corsari*, Milano, Garzanti, 1975, pp. 225-226.

¹⁰ Vedi T. De Mauro, *Pasolini: dalla stratificazione delle lingue all'unità del linguaggio*, «Paese Sera», ottobre 1976, ora in Id., *Le parole e i fatti*, cit., p. 249. Si aggiunga Id., *Pasolini linguista*, in «The Italianist», v, 1, 1985, pp. 66-76.

ascoliana e continiana: quello del «carattere non nazionale-popolare della letteratura italiana», quello dell'importanza della produzione letteraria «bassa», indirizzata al lettore mediocrementemente alfabeto, quello della comunicazione teatrale (in particolare il teatro di Pirandello), con la diversa efficacia delle rappresentazioni in dialetto rispetto a quelle in italiano, quello del romanzo, quello infine, della «questione della lingua» – il famoso *Quaderno 29*, riversato per intero nella v parte di *Letteratura e vita nazionale* – unitamente alle note di linguistica in cui Gramsci difendeva le ragioni dello storicismo bartoliano contro alle fumisterie teoretiche del Bertoni: temi – quelli citati – genialmente unificati dal pensatore marxista nella prospettiva di un «nesso di problemi» che, mentre ne mostrava la radice storica (e storico-linguistica) comune, insieme poneva l'esigenza di un loro superamento nell'ambito di una «riforma intellettuale e morale, cioè di una rivoluzione popolare che abbia la stessa funzione della Riforma protestante nei paesi germanici e della Rivoluzione francese»¹¹. Oggi che il progresso degli studi ci consente di intendere a fondo la portata teorico-politica che in Gramsci ebbe questo nesso, annodato interno al rapporto fra intellettuali, lingua e popolo, riesce anche più facile intendere la qualità del gramscismo pasoliniano in questi anni-chiave¹².

Nella ben nota intervista resa a Jean Duflot, pubblicata in Italia col titolo *Il sogno del centauro* (1983), Pasolini spiega con chiarezza il passaggio. Già a disagio per «l'orientamento sempre più stalinista della politica di Togliatti» (un disagio che si accentuerà drammaticamente, anni dopo, per l'ostracismo dato dal partito allo scrittore «per indegnità morale e politica»), l'incontro con Gramsci dà a Pasolini la chiave di un diverso accesso al marxismo e al comunismo:

Contemporaneamente, in quegli anni '48-'49, scopro Gramsci. Il quale mi offriva la possibilità di fare un bilancio della mia situazione personale. Attraverso Gramsci, la posizione dell'intellettuale – piccolo-borghese di

¹¹ Cfr. A. Gramsci, *Letteratura e vita nazionale*, Roma, Editori Riuniti, 1971, p. 82.

¹² Su Gramsci studioso del linguaggio, dopo la pionieristica incursione di Luigi Rosiello (*La componente linguistica dello storicismo gramsciano*, in, A. Caracciolo - G. Scalia (a cura di), *La città futura. Saggi sulla figura e il pensiero di Antonio Gramsci*, Milano, Feltrinelli, 1959, pp. 299-327), il lavoro più importante è quello di F. Lo Piparo, *Lingua intellettuali egemonia in Gramsci*, prefazione di T. De Mauro, Roma-Bari, Laterza, 1979, cui hanno fatto seguito numerosi saggi, in Italia e all'estero, fra cui spicca A. Carlucci, *Gramsci and Languages. Unification, Diversity, Hegemony*, Leiden-Boston, Brill, 2013.

origine o di adozione – la situavo ormai tra il partito e le masse, vero e proprio perno di mediazione tra le classi. E soprattutto verificavo sul piano teorico l'importanza del mondo contadino nella prospettiva rivoluzionaria. La risonanza dell'opera di Gramsci fu per me determinante¹³.

È importante non trascurare l'intreccio che Pasolini suggerisce fra un problema di cruciale importanza nella storia e nella politica italiana – quello del rapporto (da costruire) fra intellettuali e masse come correttivo della «scarsa densità della cultura» di ascoliana memoria – e la propria individuale vicenda di uomo e di scrittore. Immerso, per sua esplicita, ripetuta dichiarazione, in un mondo prevalentemente contadino e dialettale, per di più dislocato ai margini dell'Italia, in una zona di tradizionale plurilinguismo, lo scrittore incontra la pertinenza delle indicazioni gramsciane nel proprio vissuto di persona, di letterato e, non ultimo, di uomo politicamente attivo in tempi difficili, segnati da veri e propri episodi di lotta di classe. Del fronte operai-contadini che Gramsci teorizza nei suoi scritti, e che era stato anticipato nel celebre saggio sulla questione meridionale, è evidentemente sul secondo termine del binomio che Pasolini si concentra, sentendolo – più del proletariato urbano-industriale – vicino non solo alla sua esperienza diretta, ma alla sua ispirazione di poeta. «Irriducibile contadino», si dirà ancora nella citata intervista a Dufлот¹⁴, a segnalare il filo di continuità che porta dalle prime prove letterarie degli anni quaranta alla disperante ricerca, nel filone «epico» e mitologico della sua filmografia, di un meridione del mondo, resistente all'omologazione consumistica.

Diversamente che nella linea ufficiale del partito, della quale deve scontare dolorosamente gli aspetti burocratici e di opportunismo politico, Pasolini trova inoltre, teorizzato nei *Quaderni*, un modo di porsi dell'intellettuale rispetto al popolo certamente molto vicino alla sua sensibilità. Fin dalle prime righe del *Quaderno 11* (riportate nell'edizione Platone-Togliatti all'inizio del *Materialismo storico*) Gramsci insiste, com'è noto, sull'idea che ogni essere umano, storicamente determinato, sia portatore di una sua «filosofia», per quanto disorganica, fatta essenzialmente di senso comune, e sostiene che – in tal senso – nel «linguaggio» è contenuta l'intera visione

¹³ P.P. Pasolini, *Il sogno del centauro*, a cura di J. Dufлот, prefazione di G.C. Ferretti, Roma, Editori Riuniti, 1984 (ed. originale francese 1981), p. 27.

¹⁴ Ivi, p. 28.

del mondo, del singolo o di un intero gruppo sociale. È questa la base sulla quale deve innestarsi qualsiasi tentativo di portare le classi subalterne a una coscienza critica, di sé, della propria condizione e delle proprie necessità; ed è questo il terreno classico dell'egemonia, entro il quale è decisivo il ruolo dell'intellettuale (anche nella forma dell'intellettuale-collettivo, ovvero del partito politico); ma farlo non è facile perché

[una] delle maggiori debolezze delle filosofie immanentistiche in generale consiste appunto nel non aver saputo creare una unità ideologica tra il basso e l'alto, tra i «semplici» e gli intellettuali¹⁵.

Solo se l'intellettuale – individualmente inteso o come élite politica – riesce a vincere questa separatezza, si apre il terreno della conquista culturale, ovvero il passaggio a «una elaborazione superiore della propria concezione del reale»¹⁶. Ma ciò è possibile solo se l'intellettuale sa far proprio il punto di vista dei subalterni, stabilendo un circuito di conoscenza, ma anche di passione fra esso e il proprio orizzonte di pensiero e di azione. Si tratta di un passo assai noto, ma che vale la pena riprodurre per intero:

L'errore dell'intellettuale consiste <nel credere> che si possa sapere senza comprendere e specialmente senza sentire ed essere appassionato [...] cioè che l'intellettuale possa essere tale (e non un puro pedante) se distinto e staccato dal popolo-nazione, cioè senza sentire le passioni elementari del popolo comprendendole e quindi spiegandole e giustificandole nella determinata situazione storica, e collegandole dialetticamente alle leggi della storia, a una superiore concezione del mondo, scientificamente e coerentemente elaborata, il «sapere»; non si fa politica-storia senza questa passione, cioè senza questa connessione sentimentale tra intellettuali e popolo-nazione. In assenza di tale nesso i rapporti dell'intellettuale col popolo-nazione sono o si riducono a rapporti di ordine puramente burocratico, formale¹⁷.

«Connessione sentimentale»: inevitabilmente, nei primi anni sessanta, quest'espressione avrebbe attirato su Gramsci imputazioni di populismo, cioè di un atteggiamento che senza mettere in discussione la separatezza e il ruolo dirigente dell'intellettuale-letterato,

¹⁵ A. Gramsci, *Il materialismo e la filosofia di Benedetto Croce*, Roma, Editori Riuniti, 1971, p. 9.

¹⁶ *Ivi*, p. 13.

¹⁷ *Ibidem*.

risolverebbe sul piano empatico-volontaristico i termini del suo rapporto con le classi subalterne. Laddove (si è visto) si trattava – in Gramsci – esattamente del contrario, ovvero di stabilire una condivisione di prospettiva (fra dirigenti e diretti) che passa per la comprensione profonda dei bisogni, della storia, della mentalità di un popolo di cui ci si riconosce – peraltro – parte integrante, anch'essa storicamente data. Inevitabile anche, credo, che in Pasolini quest'esigenza di condivisione (per quanto almeno all'inizio oggettivamente radicata nella propria condizione sociale e psicologica) slittasse *in parte anche* su un piano che per semplicità direi poetico-emotivo: il «regresso» verso gli umili che intenzionava la poesia dialettale e il romanzo giovanile in lingua implicava infatti soprattutto, quell' «allucinato, infantile e pragmatico amore per la realtà»¹⁸ che lo scrittore porta verso i volti e i corpi del mondo rappresentato. Ed è non solo per l'obiettività storica che in quei corpi si incarna, ma anche e soprattutto per l'investimento affettivo che vi porta lo scrittore se essi si arricchiscono di potenti significati umani, antropologici, poetici.

Ben diverso, dunque, il meccanismo di condivisione, nel politico e nel poeta: ma molto probabilmente nodo di quella sorta di complicità, vorrei dire di co-radicalità politico-esistenziale, che il secondo avverte verso il primo e che gli detterà, nel 1954, il testo indimenticabile delle *Ceneri*¹⁹.

4.

Non posso qui addentrarmi nell'utilizzazione delle categorie gramsciane fatta da Pasolini nel grande periodo creativo degli anni

¹⁸ P.P. Pasolini, *Battute sul cinema*, inizialmente con il titolo *Dialogo I*, in «Cinema e Film», 1, 1, inverno 1966-1967, poi in Id., *Empirismo eretico*, Milano, Garzanti, 1972, ora in Id., *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, cit., p. 1544.

¹⁹ Si veda questa presa di posizione circa il supposto «populismo» di Gramsci: «No, non credo che si possa [definirlo populista]. Anche se vorrei dire, prima di tutto, che non annetto alcun significato peggiorativo alla parola "populista". [...] Per me populismo e umanitarismo sono due fatti storici reali: tutti gli intellettuali marxisti hanno radici borghesi; l'impulso a diventare marxista può essere solo di tipo populista o umanitario, per cui questo fattore si trova inevitabilmente in tutti i marxisti borghesi, compreso Gramsci» (in J. Halliday, *Pasolini on Pasolini*, London-New York, Thames & Hudson, 1969, trad. it. accresciuta e aggiornata *Pasolini su Pasolini. 1968-1971. Conversazioni con Jon Halliday*, Parma, Guanda, 1992, ora in P.P. Pasolini, *Saggi sulla politica e sulla società*, a cura di W. Siti, S. De Laude, Milano, Mondadori, 1999 ("I Meridiani"), pp. 1295-1296).

1954-1961, con al centro da una parte i due romanzi romani e le prime prove cinematografiche, dall'altra la fondamentale esperienza di «Officina», con la sua reazione critica a ciò che si riassume nella categoria di «novecentismo», nella prospettiva di un fare letteratura rinnovato rispetto agli inversi rischi dell'ermetismo e della più rassicurante normatività espressiva. Basti qui ricordare come nei dibattiti occorsi intorno al realismo (letterario e cinematografico) toccasse a Pasolini venire criticato da parte marxista (in particolare da critici come Carlo Salinari e Gaetano Trombatore) in nome di quello stesso Gramsci, la cui teoria del «nazionale-popolare» egli riteneva di interpretare artisticamente, anche come possibile base di intesa ideale col mondo e l'intellettualità comunista²⁰. È però utile – ai fini di un discorso sul linguaggio come quello che qui si tenta – richiamare il modo in cui Pasolini gioca le categorie gramsciane nel quadro di quella evoluzione delle istituzioni linguistico-letterarie che caratterizza gli anni cinquanta. Il nodo della questione, per lo scrittore, è in sostanza questo: nel complesso dopoguerra italiano, quelle istituzioni, sbloccate dalla caduta del fascismo, e di nuovo in movimento, segnalano un processo di riorganizzazione dell'egemonia dal quale occorre muovere per rimotivare la ricerca artistica. Il ben noto asserito del *Quaderno 29* («Ogni volta che affiora, in un modo o nell'altro, la questione della lingua, significa che si sta ponendo una serie di *altri* problemi»²¹) è la chiave unificante, richiamata ora indirettamente ora con citazione esplicita, di tante pagine di questo periodo. Pasolini ascolta con orecchio fine le innovazioni in corso nell'uso linguistico, che stanno destrutturando la tradizionale, secca diglossia italiano/dialetto, riconduce queste innovazioni al riassetto in atto dei rapporti sociali e culturali fra le classi, e a tale luce cerca di riarticolare lo spazio della scrittura letteraria.

Mi limito, per ovvie esigenze di spazio, a segnalare due esempi. Un primo caso (siamo nel 1955: l'anno di *Ragazzi di vita* e del *Canzoniere italiano*) è l'analisi che Pasolini propone dei canti partigiani, notando come essi si differenzino dalla linea tradizionale della poesia e della canzone folklorica, grazie all'immissione di temi e moduli espressivi che risentono da una parte dell'«appartenenza dei dirigenti politici e militari alle file dell'antifascismo borghese»,

²⁰ Su questa polemica offre utili elementi M. Scotti, «Una polemica in versi»: Fortini, Pasolini e la crisi del '56, in «Studi storici», 45, 2004, pp. 991-1021.

²¹ Gramsci, *Quaderni del carcere*, cit., p. 2346, corsivo nostro.

dall'altra alla coincidenza fra lotta militare e lotta politica, «di classe». Secondo lo scrittore

chi sappia leggere vedrà bene come questi canti dialettali-regionali siano prodotto di una cultura nazionale: di una sovrastruttura, rispetto al dialetto; i contenuti, al dialetto, sono applicati a posteriori, tradotti in esso, importati, e dal mondo non-popolare che questa implica²².

Il «rapporto sociale-letterario» di cui questi canti sono l'indizio include una relativa ascesa della cultura dei popolani, dipendente dalla diminuzione dell'analfabetismo e dalla accresciuta fruizione della lingua connessa al cinema, alla radio, alla fortuna delle «canzonette»; e una corrispettiva «discesa [...] di nozioni e istituzioni linguistiche superiori» grazie ai medesimi meccanismi. Frutto importantissimo di questa dinamica, e insieme condizione del suo sviluppo futuro, «la recente formazione di una lingua italiana, che non è più il semplice italiano letterario per *élites*, ma una diffusissima *koiné*: una seconda “lingua parlata” dopo il dialetto». Si badi: è possibile che Pasolini esagerasse la portata della crescita dell'alfabetizzazione (siamo appena agli inizi di quella che verrà chiamata “scolarizzazione di massa”), ma non v'è dubbio che cogliesse la direzione del processo linguistico in atto, sul quale si soffermerà, di lì a pochi anni, uno specialista come Giambattista Pellegrini, dichiarando in termini tecnici l'avvenuta rottura delle paratie fra lingua e dialetto. Il giudizio che lo scrittore ne dà è per ora assai diverso da quello, pessimista, che ispirerà, nel 1964, le *Nuove questioni linguistiche*. Nel muoversi del repertorio linguistico egli vede in corso una battaglia per l'egemonia in cui le classi popolari sembrano giocare un ruolo attivo: laddove la tradizione del canto popolare aveva per decenni e secoli implicato «la soggezione inattiva della classe dominata». Per questo «[l]a poesia popolare, come istituzione stilistica a sé, è in crisi. La storia in atto»²³.

Il secondo esempio è il bellissimo saggio *La confusione degli stili* uscito nel 1957, nel quale Pasolini è impegnato a discutere la nozione di nazionale-popolare confrontandosi con la soluzione, per lui in-

²² P.P. Pasolini, *La poesia popolare italiana*, con il titolo *Introduzione*, in Id., *Canzoniere italiano. Antologia della poesia popolare*, Parma, Guanda, 1955 ora in Id., *Passione e ideologia*, cit., p. 991.

²³ Ivi, p. 993.

soddisfacente, proposta dal «neorealismo». (Va ricordato che l'anno precedente lo scrittore si era duramente confrontato con la critica marxista "ufficiale", e che quest'ultima, mentre aveva riservato una fredda accoglienza a *Ragazzi di vita*, aveva visto in *Metello* del fiorentino Pratolini il frutto più maturo di quella stagione letteraria²⁴). L'idea di base è che il neorealismo non esca fino in fondo dalle secche del novecentismo, nel senso che tale movimento (pur benintenzionato in termini ideologici) non fa realmente i conti con l'italiano letterario tradizionale, rinunciando a "sperimentare" originali percorsi espressivi sulla scorta delle nuove condizioni linguistiche, nelle quali (è una valutazione che già conosciamo) si assiste fra l'altro all'avvento di «un parlato di formazione recente in quanto parlato»²⁵. Può la prospettiva gramsciana del nazionale-popolare contentarsi, senza metterlo in discussione, di uno strumento espressivo – l'italiano tradizionale, normativo – che è «creazione della borghesia conservatrice»? Di nuovo con esplicito riferimento alle pagine del *Quaderno 29* riportate in *Letteratura e vita nazionale* («Manzoniani e "classicisti"». Avevano un tipo di lingua da far prevalere ecc.), Pasolini osserva che Gramsci si astiene da qualsiasi indicazione operativa in ambito linguistico-letterario, mantenendosi «su una posizione oggettiva, problematica, possibilistica, con atteggiamenti di vera larghezza filologica». Ne conclude che «per la creazione di una letteratura nazionale-popolare [siano utilizzabili] i mezzi linguistici naturali più antitetici. [...] Tutti ugualmente leciti», purché riferiti al centrale problema egemonico che trova il suo asse nel linguaggio.

Decisivo è dunque intrecciare l'elaborazione letteraria al processo in atto nelle istituzioni linguistiche, che lo scrittore vede caratterizzate da una parte dalla acutizzazione della frattura fra il dialetto, nella sua fisionomia tradizionale di lingua delle classi subalterne, e italiano «alto», polarizzato ora verso la dimensione «strumentale» (tecnica), ora verso il «gergo letterario delle élites»; dall'altra, dall'emergere di una creatura intermedia, «l'italiano franco, l'italiano dell'alfabeta,

²⁴ Si veda in particolare C. Salinari, *Preludio e fine del realismo in Italia*, Napoli, Morano, s.d. [ma 1967], che raccoglie lavori degli anni precedenti, soprattutto *Vasco Pratolini* (del 1956, alle pp. 107-127), *La poesia di Pasolini* (1957, pp. 139-146) e *Ancora su Pasolini* (1965, alle pp. 371-383). Su *Una vita violenta* (del 1959) cfr. ivi, pp. 175-180, che emenda in parte il giudizio negativo formulato su *Ragazzi di vita*.

²⁵ P.P. Pasolini, *La confusione degli stili*, in «Ulisse», x, 24-25, autunno-inverno 1956, poi in Id., *Passione e ideologia*, cit., ora in Id., *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, cit. p. 1070.

che accomuna l'intera massa dei parlanti, rispetto agli scriventi»²⁶. Una situazione non più di «bilinguismo» (quello che qui si è chiamata, più precisamente, diglossia), ma di «trilinguismo», che richiederebbe (se realmente si volesse dare seguito all'indicazione gramsciana), un profondo ripensamento delle scelte linguistiche. Nelle pagine conclusive del saggio, dopo aver tratteggiato con rapidi, acutissimi tocchi le posizioni di numerosi scrittori e compagni di viaggio, da Sciascia a Scotellaro, da Bassani a Calvino, Pasolini – sia pure in forma interrogativa, dubitativa – respinge la prospettiva di una letteratura che inseguia la linea media della dinamica linguistica, con un «realismo del concreto-sensibile, della vita quotidiana», attinto sia ai modi della *koiné* sia alla mimesi della parlata popolare²⁷; e rivolge invece la sua attenzione alla «divisione interna» delle due spinte culturali che si contendono l'egemonia sulla lingua: quella borghese e quella socialista «futura, ma operante già nelle coscienze», prefiggendosi di inseguire «il serpeggiare di quella linea divisoria [...] di particolare in particolare [...] di pagina in pagina, di stilema in stilema»²⁸. La complessa partitura linguistica e stilistica – con la sua tipica alternanza e incrocio di registri socio-linguistici – di *Una vita violenta*, uscito nel 1959, sarà la soluzione provvisoria data a questa ricerca, sviluppata successivamente in ambito filmico nel linguaggio epico-realistico di *Accattone* o del *Vangelo*. Pasolini sosterrà retrospettivamente, in un *Diario linguistico* pubblicato nel 1965 in «Rinascita», che quella percorsa

[e]ra l'unica strada concreta e possibile – sotto la specie dell'epicità, che l'oggettività implicita nell'ideologia marxista, garantiva – di applicare alla letteratura la nozione gramsciana di nazional-popolare: la concomitanza di due punti di vista nel guardare il mondo, quello dell'intellettuale marxista e quello dell'uomo semplice, uniti in una contaminatio di «stile sublime» e di «stile umile»²⁹.

E a proposito del *Vangelo secondo Matteo* aveva dichiarato – al

²⁶ Ivi, p. 1074.

²⁷ Sembra un ritratto della lingua di *Metello*: ma Pasolini per quanto ho visto si astiene da qualsiasi critica nei confronti di Pratolini, del quale in più casi dichiara di apprezzare la schiettezza popolare-fiorentina.

²⁸ Pasolini, *La confusione degli stili*, cit., p. 1088.

²⁹ Id., *Diario linguistico*, in «Rinascita», xxii, 10, 6 marzo 1965, poi in Id., *Empirismo eretico*, cit., ora in Id., *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, cit., p. 1099.

tempo della sua uscita – di aver fatto «almeno nelle intenzioni un film che Gramsci avrebbe chiamato nazional-popolare proprio per lo stesso processo di contaminazione stilistica»³⁰.

5.

Com'è noto, la prima metà degli anni sessanta segna per Pasolini un periodo di profonda crisi, com'era nella sua natura, non meno ideologica che esistenziale. L'avvento del neocapitalismo, con i suoi devastanti, velocissimi effetti sulla struttura sociale italiana, sulla cultura di massa, sulla lingua e sui dialetti, forma l'asse di questa crisi. Senza esitazioni, lo scrittore dichiarerà l'esaurimento del tempo dell'«ideologia» e di tutta una fase del rapporto intellettuali-popolo, esaurimento che si riassume simbolicamente nella morte di Togliatti (1964), mentre viene consegnato all'epilogo di *Uccellacci e uccellini* (1966) l'unica possibile sopravvivenza degli ideali di un tempo: il corvo-Pasolini mangiato e digerito dai sottoproletari Totò e Ninetto che allegramente s'incamminano verso il futuro. Viene meno anche – esplicitamente – il modello di riferimento del nazionale-popolare, reso ormai inservibile nelle mutate condizioni socio-linguistiche, nelle quali (come scrive nelle *Nuove questioni linguistiche*) «i Tommasi e i Riccetti si muovono remoti come in un'urna greca»³¹. È, questa, la fase in cui una parte dell'insegnamento di Gramsci, quello relativo a una letteratura «nazionale-popolare» appare «anacronistico»³², perché indirizzato a un mondo popolare che ha intanto cambiato natura. Tuttavia, se quel modello, divenuto desueto, non funzionale, dev'essere abbandonato e occorre inoltrarsi su percorsi che Gramsci non aveva neppure lontanamente immaginato, resta vivo e operante, per il Pasolini degli anni sessanta e settanta, fino alla morte, il Gramsci critico del linguaggio: che nel linguaggio vede riflettersi processi profondi di ristrutturazione dell'egemonia. Questa, in breve, la linea interpretativa che desidero proporre: sia degli scritti linguistici del 1964-1965 (cui spetta il merito di aver aperto – come fu

³⁰ Id., *Marxismo e Cristianesimo*, «L'Eco di Brescia», 18 dicembre 1964, ora in Id., *Saggi sulla politica e sulla società*, cit., p. 809.

³¹ Id., *Nuove questioni linguistiche*, in «Rinascita», XXI, 51, 26 dicembre 1964, poi in Id., *Empirismo eretico*, cit., ora in Id., *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, cit., p. 1256.

³² Riprendo la citazione da Venturi, «*Io vivo fra le cose*», cit., p. 81.

detto – una «nuova» questione della lingua), sia di una parte almeno degli *Scritti corsari* (1973-1974) imperniati sull'analisi del linguaggio e del comportamento giovanile. Vediamo.

I linguisti ebbero molto da dire sul ritratto dell'italiano «tecnocratico» e tentacolare proposto da Pasolini³³ nelle *Nuove questioni linguistiche*, imperniate sulla (presunta) onnipotente funzione irradiatrice del triangolo industriale e sulla sostituzione di un'esigenza omologatrice di comunicatività alle possibilità espressive offerte, pur in presenza di profondi dislivelli sociali, dal tradizionale assetto linguistico del Paese. Abbastanza facile, allora e oggi, rilevare l'unilateralità di quel ritratto, la sopravvalutazione delle spinte omologatrici in corso e insieme la sottovalutazione delle capacità di resistenza del dialetto (ancora adesso – a distanza di quasi sessant'anni – un dato tipico del repertorio linguistico italiano). Ma a parte il fatto che Pasolini, in successivi interventi, ridimensionò la portata delle sue previsioni, osservando di aver voluto indicare una linea di tendenza, un «vagito», di questo italiano «nuovo», rivolto per la prima volta a un uso generalizzato, resta che quei giudizi, riletti ora, appaiono viziati, nel loro taglio professorale, da una certa miopia rispetto ai processi culturali di lungo periodo che lo scrittore, col suo tipico argomentare «adialettico», vuole mettere in rilievo³⁴. L'intuizione centrale era che si stesse avviando nei primi anni sessanta un modello di organizzazione sociale compiutamente neocapitalistica, che segnava una rottura rispetto alla stagione del dopoguerra e (nel momento stesso si realizzava un innalzamento del tenore di vita di milioni di persone) implicava un tendenziale livellamento delle abitudini, dei consumi, dei valori culturali e morali. Nel riflesso linguistico di tutto ciò Pasolini vede – gramscianamente – un processo di radicale trasformazione dell'egemonia. Fra le tante formulazioni, scelgo quella efficacemente sintetica di *Marxismo e Cristianesimo*, una conferenza tenuta a Brescia alla fine

³³ Si vedano gli articoli raccolti in O. Parlangèli (a cura di), *La nuova questione della lingua*, Brescia, Paideia, 1971, in particolare la critica di Cesare Segre (ivi, pp. 433 ss.). Gli articoli usciti in «Rinascita» nel 1965 sono ora raccolti in G.C. Ferretti - A. Cadioli (a cura di), *Rinascita. Dialogo con Pasolini. Scritti 1957-1984*, Roma, Editrice l'Unità, 1985.

³⁴ Un giusto ripensamento dell'unilateralità delle critiche cui Pasolini linguista fu sottoposto offre ora lo storico della lingua Paolo D'Achille, *L'italiano per Pasolini, Pasolini per l'italiano*, in F. Tommasini - M. Venturini (a cura di), «L'ora è confusa, e noi come perduti la viviamo». *Leggere Pier Paolo Pasolini quarant'anni dopo*, Roma, RomaTre-Press, 2017, pp. 53-71.

del 1964: la nuova borghesia, che si contrappone alla tradizionale classe borghese paleo-industriale,

si pone non più come classe dominante, ma come classe egemonica (così direbbe Gramsci). Ha per la prima volta una tal forza economica e politica da potersi porre come classe egemonica, cioè come centro non soltanto di potere e di dominio, ma come centro culturale, e quindi è irradiatrice, oltre che di potere, anche di lingua. Da questo deriva che per la prima volta la lingua italiana comincia a configurarsi come lingua nazionale, perché per la prima volta un linguaggio, che è nella pratica il linguaggio tecnocratico, riesce a dare alle stratificazioni linguistiche italiane una certa unificazione, riesce ad omologarle e a modificarle nell'intimo. Tutti i vari linguaggi italiani, il linguaggio della letteratura, il linguaggio della televisione, il linguaggio del giornalismo, il linguaggio della pubblicità, il linguaggio franco e strumentale che usiamo ogni giorno ecc. tutti questi linguaggi vengono omologati dalla ondata di tecnicismo che proviene da questa classe egemonica che comincia a porsi come tale in Italia, in quanto tecnocrazia³⁵.

Né manca un acuto riferimento al fatto che, in questa dinamica, l'italiano stia inseguendo il modello di lingue, come (storicamente) il francese e più di recente l'inglese, tipicamente polarizzate verso l'uniformità e la comunicatività, rinunciando dunque a quella disponibilità di registri e soluzioni formali (Pasolini la riassume nel concetto di «espressività») che anche altri sensibilissimi auscultatori della lingua, quali Leopardi e Calvino, avevano ritenuto caratteristici della lingua italiana³⁶. Con l'occhio di poi, si può dire che Pasolini esagerasse la componente «tecnocratica» delle spinte unificanti in atto; non che non individuasse, in un modo che direi raddomantico, un movimento profondo della società e dei suoi mezzi espressivi, sul quale probabilmente oggi anche gli addetti ai lavori potrebbero convenire.

L'ingrediente nuovo delle analisi che Pasolini, da allora in poi, conduce sulla cultura e sul linguaggio degli italiani, è – com'è noto –

³⁵ Pasolini, *Marxismo e Cristianesimo*, cit., p. 791.

³⁶ Del Leopardi è ben nota la difesa della libertà stilistica dell'italiano letterario contro la unidimensionalità o – come amava dire – «geometrizzazione» propria della lingua francese; ma il motivo della speciale «duttilità» della nostra lingua intriga anche Calvino, che nel bellissimo articolo *L'italiano, una lingua tra le altre lingue* definisce «questa lingua come di gomma con la quale pare di poter fare tutto quello che si vuole». L'articolo, uscito nel *Contemporaneo* di «Rinascita», il 30 gennaio 1965, in risposta alla già ricordata conferenza di Pasolini, si legge ora in I. Calvino, *Saggi 1945-1985*, a cura di M. Barenghi, Milano, Mondadori, 1995, pp. 146-153. Il passo citato è alla p. 147.

la semiologia: acquisita sui libri di Bally, Barthes, Jakobson, Saussure, Metz, che un po' disordinatamente si rincorrono nello spazio editoriale³⁷ e che (a mio parere) non azzerano nello scrittore il metodo gramsciano a lungo coltivato, ma lo integrano con i loro strumenti di lettura. Qui vorrei limitarmi a enucleare un concetto, quello barthesiano della «semantizzazione degli usi», che a mio avviso ha costituito la bussola con cui Pasolini si è orientato nella sua produzione di saggista e giornalista del periodo 1968-1975. L'idea di Barthes è che, nelle complesse società contemporanee, il valore funzionale di una parola, un gesto, un movimento del corpo, o magari un abito, sia sopravanzato dal suo convertirsi in segno di se stesso, nel suo stilizzarsi. Al momento che un po' semplificando diremmo meramente funzionale o «denotativo» di quel gesto, di quel movimento, subentra la forza della «connotazione», che forma intorno all'autore di quel gesto, di quel movimento, una ragnatela di valori sociali immediatamente fungibili nell'ambiente in cui si muove. Si tenga conto che all'importanza della dimensione «non-verbale» (come allora si diceva) della comunicazione faceva riferimento anche un altro filone degli studi semio-antropologici del tempo, quello della prossemica legato all'insegnamento di Edward T. Hall, di cui esce in Italia, nel 1966, il fondamentale volume su *La dimensione nascosta*. Le relazioni spaziali che le persone contraggono nel loro rapportarsi reciproco, la dinamica cinetica che via via le ristruttura risultano anch'esse vettori di significati sociali (affettivi, di ruolo ecc.) che non possono essere ignorati. Queste coordinate corroborano la poetica pasoliniana della «lingua della realtà», che non è solo l'ideale regolativo della sua produzione filmica, ma anche, più in generale, la teorizzazione di una sorta di sguardo semiotico che l'osservatore deve saper adottare nel suo rapporto con la realtà. Nell'articolo del 1967 *Essere è naturale?* Pasolini sostiene che la realtà e i personaggi che la abitano ci parlano attraverso «segni» quali «1) Il linguaggio della presenza fisica; 2) Il linguaggio del comportamento, 3) Il linguaggio della lingua

³⁷ Non so se sia stata compiuta una ricognizione dell'accesso che Pasolini ebbe a questi testi (che ovviamente avrebbe potuto leggere in francese prima della loro traduzione in italiano). Le date di uscita in Italia (che certo non aiutarono un assorbimento concettualmente ordinato delle tematiche linguistico-strutturali) sono tuttavia significative: Charles Bally (1932: *Linguistique générale et linguistique française*) inaugura la serie nel 1963; Ferdinand de Saussure (1916: *Cours de linguistique générale*) esce solo nel 1967, preceduto da Roland Barthes (1964: *Éléments de sémiologie*) e da Roman Jakobson (1963: *Essais de linguistique générale*), nel 1966; e così via.

scritto-parlata: tutti, appunto, sintetizzati dal linguaggio dell'azione, il quale stabilisce delle relazioni con noi e col mondo oggettivo»³⁸. Diversamente da quanto intesero alcuni studiosi del tempo, Pasolini non sosteneva un approccio ingenuamente iconicista agli oggetti del mondo, ma affidava a quel che chiama «Semiologia generale della realtà» la funzione di riconoscere ed esplicitare i valori significazionali che la *cultura* ha codificato in questo «linguaggio dell'azione», rendendolo una sorta di diagramma del vivere sociale. Discutendone di lì a qualche anno, in polemica con Eco, concludeva pertanto che suo intento era portare la semiologia «alla definitiva culturalizzazione della natura», farne cioè «una filosofia che interpreta la realtà come linguaggio»³⁹. Così, quando – è l'esempio proposto nel citato scritto del 1967 – egli si vede venire incontro Ninetto Davoli, con le sue tipiche caratteristiche somatiche, fisiche, «giulivo e buffo» nel suo tipico incedere saltellante, non scatta solo quel meccanismo di ierofania, di sacralità della presenza che, come Pasolini spiega in molti luoghi, è tipico, idiosincratico, del suo rapporto d'amore con la realtà e le persone; scatta anche quel «Codice della Realtà» che egli, come noi, ha interiorizzato culturalmente e che gli indica subito «attraverso la serie dei suoi atti, delle sue espressioni, delle sue parole – la sua collocazione storica, etnica e sociale». E il linguaggio del comportamento gli appare «costituito in sostanza da una serie di cerimoniali», alcuni dei quali derivati persino dal mondo animale. «Il linguaggio del mondo è insomma, sostanzialmente, uno spettacolo»⁴⁰.

Credo che questi rapidi cenni aiutino a capire come gli interessi semio-linguistici del Pasolini maturo siano venuti a innestarsi sulla base gramsciana, dando nuovi e più affinati strumenti a quella attenzione verso il senso comune, la cultura popolare, le forme di espressione delle classi subalterne che caratterizza così originalmente il pensatore sardo. Il linguaggio del comportamento offre dunque un nuovo, immenso scenario per leggere quel che si muove nei processi egemonici del presente, e che sfugge alle analisi condotte in termini angustamente economico-politici.

³⁸ P.P. Pasolini, *Essere è naturale?*, seconda parte di *La paura del naturalismo (Osservazioni sul piano sequenza)*, in «Nuovi Argomenti», n.s., 6, aprile-giugno 1967, poi in Id., *Empirismo eretico*, cit., ora in Id., *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, cit., p. 1563.

³⁹ Id., *Il codice dei codici* (1967), in Id., *Empirismo eretico*, cit., ora in Id., *Saggi sulla politica e sulla società*, cit., p. 1615.

⁴⁰ Id., *Essere è naturale?*, cit., p. 1563.

Un caso esemplare dell'applicazione di questo metodo è a mio parere il celebre *Discorso dei capelli* (uscito il 7 gennaio 1973 sul «Corriere della Sera», ma riferito a un episodio di diversi anni prima), che non per caso leggiamo in apertura degli *Scritti corsari*. I due «capelloni» che fanno la loro apparizione nella *ball* di un albergo a Praga, e sfidano con la solo silente, estraniata presenza il pubblico internazionale che vi si ritrova, mettono in atto una vera e propria comunicazione corporea («I borghesi fanno bene a guardarci con odio e terrore, perché ciò in cui consiste la lunghezza dei nostri capelli li contesta in assoluto»)⁴¹, che lo scrittore interpreta in relazione, da una parte, all'orizzonte di attesa, alle convenzioni implicite del senso comune borghese, dall'altra ai meccanismi di spiazzamento adottati (i lunghi capelli, l'esibita indifferenza verso la situazione, il potere erosivo del silenzio e dell'autoisolamento). Si tratta di un esempio perfetto di quella «semantizzazione degli usi» di cui si diceva, e che Pasolini ha avuto modo di discutere in relazione a molteplici aspetti della realtà comunicativa, anche di segno opposto: si pensi allo studio preveggente della pubblicità dei jeans Jesus che, mentre rifunzionalizza a fini commerciali niente meno che la parola di Dio, annuncia l'obsolescenza dell'universo di valori (e del potere mondano) della Chiesa. Ed è ovviamente questa la chiave per accostarsi, infine, alle drammatiche pagine sulla «omologazione» dei giovani, nelle abitudini e nella lingua: masse di persone espropriate dei valori tradizionali, contadini e religiosi, della società italiana, il cui vuoto viene riempito dalla logica del consumo, col corrispondente scatenamento di meccanismi patologici, tra frustrazione e violenza. Il feticcio-merce, fattosi attrattore e modello di comportamento di massa, è la forma perfezionata dall'egemonia neocapitalistica, la cui capacità di penetrazione Pasolini osserva con angoscia, anche perché ne intravede una estensione incontrollabile da parte delle forze politiche e culturali cui si sentiva legato.

In quella che fu forse l'ultimo (certo fra gli ultimi) dei suoi dibattiti, svoltosi a Lecce due settimane prima della morte, Pasolini tornava ancora una volta su Gramsci. Rispondendo a un docente intervenuto in polemica col suo nostalgico «guardare indietro» alla vecchia Italia popolare, anziché alle battaglie più attuali, e che aveva richiamato il tema classico della «emancipazione», lo scrittore contesta vivace-

⁴¹ Id., *Scritti corsari*, cit., p. 10.

mente l'uso della parola, che, pure a lui cara e carica di storia, gli appare legata a una fase ormai definitivamente chiusa della vicenda italiana e della lotta politica. Neanche ha senso, continua Pasolini, richiamarsi a Gramsci in questa chiave, perché quando egli parlava – legittimamente – di emancipazione lo faceva «quaranta anni fa, in un mondo arcaico che noi non osiamo neppure immaginare». L'insegnamento di Gramsci non va dunque imbalsamato: occorre vederlo «come anello di una catena storica che porta a fare nuovi ragionamenti oggi, a riproporre un nuovo modo di essere progressisti, un nuovo modo di essere gramsciani»⁴².

L'analisi pasoliniana della «mutazione antropologica» intervenuta nelle classi popolari, la lettura impietosa del consumismo come nuovo, pervasivo irradiatore di egemonia, l'allucinata visione di un nuovo tipo di fascismo che riversa i suoi veleni sulle leve più giovani, corrodendone e omologandone la mentalità e i comportamenti, sono dunque per lo scrittore che si avvia alla sua tragica fine il modo *attuale* di interpretare e di spendere la teoria gramsciana. È di grande interesse che sia stato ancora una volta il *linguaggio* – nell'accezione ampia, semiologica, utilizzata da Pasolini nell'ultimo decennio della sua vita – a formare il filo conduttore del suo rapporto con Antonio Gramsci. In ogni caso si tratta di un dispositivo d'indagine che ha mostrato, negli anni seguiti a quel 2 novembre 1975, la sua straordinaria efficacia.

⁴² Id., *Volgar' eloquio*, a cura e con una prefazione di G.C. Ferretti, Roma, Editori Riuniti, 1987, p. 53.

PASOLINI: SQUISITEZZA E NAZIONALE-POPOLARE

I.

In un “memorabile” passaggio di una recensione a Contini e Arbasino destinato a confluire nella *Divina Mimesis*, Pasolini scrive: «risulta chiaro ciò che è stupefacentemente vero, cioè che il solo critico italiano i cui problemi siano stati i problemi letterari di Gramsci è Contini!»¹. La frase è, fin nella sintassi, profondamente ambigua; la tautologia mette però lungo un unico ed enigmatico asse prospettico Gramsci e Contini².

Su questa *jonction* Pasolini subito dopo specifica: «La ragionevolezza vuole che io sappia e faccia sapere che il trattamento di tutti i problemi gramsciani eseguito da Contini avviene in un universo parallelo, ma remoto, nonché altrettanto potentemente suggestivo (“stimolante”), e che ci vuole una grande forza d’animo e presuppone una possibile integrabilità». Il brano sembra opporre, nell’apparente chiarezza del dettato, svariate forme di resistenza all’analisi. Pasolini utilizza due predicati strettamente interconnessi, quello della *ragionevolezza*, e quello dell’*integrabilità*, e una spia lessicale

¹ P.P. Pasolini, *Descrizioni di descrizioni*, in Id., *Saggi sulla letteratura e sull’arte*, a cura di W. Siti, S. De Laude, Milano, Mondadori, 1999 (“I Meridiani”), p. 2204. L’articolo era apparso il 3 gennaio 1975. Anche i riferimenti successivi a questo articolo provengono da p. 2204. Chi scrive desidera rivolgere un sentito ringraziamento al Professor Rino Caputo per alcuni fondamentali suggerimenti.

² Sul rapporto di Pasolini con Gramsci si vedano, tra i contributi recenti, A. d’Orsi, *Gramsci Virgilio di Pasolini?*, in «Foedus», 35, 2013, pp. 95-104, e P. Voza, *Il Gramsci di Pasolini*, in questo volume, pp. 133-147.

ricorrente, *problemi*. Ma l'articolazione così serrata di questi tre concetti non attenua nel brano un certo carattere d'enigma: quali siano i *problemi* in campo non viene esplicitato³.

Il giudizio di Pasolini ne bordeggia uno di quasi vent'anni prima. Nel 1957, Pasolini dichiara: «Considero (io praticamente non crociano) due i miei maestri: Gianfranco Contini e Gramsci. Spiegare questo apparentemente assurdo accostamento sarebbe troppo lungo, complicato e sottile. Ti rimando ancora al citato articolo di "Officina" che uscirà sul prossimo numero»⁴. Contini e Gramsci sembrano abitare universi impossibili: assurdo, irragionevole avvicinarli. Eppure, in qualche modo, possono incontrarsi. Anzi, sulle pagine di «Officina» lo hanno già fatto.

Necessaria è ora l'individuazione, dato che costituiscono il punto di tangenza della prospettiva di Gramsci, Contini, e Pasolini stesso, di ciò che viene inteso con questi *problemi*. Ma si può sciogliere l'enigma se si segue da vicino la sequenza delle allusioni presenti nella recensione nei capoversi immediatamente successivi. Secondo Pasolini, «Tutto lo scandalo del libro verte su un unico, "memorabile" luogo: il rapporto tra Contini e Gramsci»⁵. Non c'è dubbio che quello dello scandalo sia una vera e propria *sphraghèis* pasoliniana, quasi che Pasolini stesso punti a proporsi come elemento di intermediazione tra i due critici, come luogo plastico dell'incontro scandaloso ma possibile tra Contini e Gramsci.

Contini è una presenza assillante nella testualità di Pasolini⁶ quanto e più di Gramsci: i riferimenti all'autore, per altro, in *De-*

³ Voza così commenta, riguardo a questi *problemi*: «Pasolini tuttavia non intendeva conferire alcun carattere perentorio e/o generico a questa sua affermazione» (Voza, *Il Gramsci di Pasolini*, cit., p. 253).

⁴ E.F. Accrocca, *Dieci domande a P.P. Pasolini*, in «La Fiera Letteraria», 30 giugno 1957, p. 2. L'articolo cui Pasolini fa riferimento è *La libertà stilistica*, apparso in «Officina», 9-10, 1957, pp. 341-346, e poi posto in chiusura di *Passione e ideologia*, ricco di riferimenti sia a Gramsci che a Contini (e dove il titolo stesso, con il termine *libertà*, sembra alludere al «Gramsci carcerato», mentre la parola *stilistica* è ovvio rimando a Contini).

⁵ Vale la pena di osservare che la parola «scandalo» compare già nella aurorale recensione continiana alle *Poesie a Casarsa*, comparsa con il titolo *Al limite della poesia dialettale* in «Corriere del Ticino», 24 aprile 1943, ora leggibile in F. Zabagli (a cura di), *Il primo libro di Pasolini*, Monticello Conte Otto, Ronzani, 2019, pp. 70-75.

⁶ Il volume G. Chiarcossi - F. Zabagli (a cura di), *La biblioteca di P.P. Pasolini*, Firenze, Olschki, 2017, p. 14, reca traccia di questa passione denunciando la presenza, nel fondo librario superstita posseduto da Pasolini, di una copia di G. Contini, *Esercizi di lettura sopra autori contemporanei con un'appendice di testi non contemporanei*, Firenze, Parenti, 1939 e Id., *Un anno di letteratura*, Firenze, Le Monnier, 1942.

scrizioni di descrizioni sono moltiplicati, segno di un tardivo ripensamento dell'eredità di questo critico: «C'è un magnifico schema, inventato da Gianfranco Contini, e elaborato poi in molti modi diversi, per cui la letteratura italiana si dividerebbe in plurilinguistica o dantesca, e monolinguitica o petrarchesca. Ma non si è fatta mai la banale osservazione che in realtà la maggioranza è ariostesca: ama cioè lo “stile piccolo”, che non faccia follie né per abbondanza (Dante) né per selettività (Petrarca)»⁷. Si può dire, per certi versi, che l'elemento più continuativo della teoria della letteratura pasoliniana è l'identificazione tra lingua e stile, ossia la sovrapposizione della dimensione comunicativa con quella estetica. Ma lo schema di Contini, nella correzione pasoliniana, si confronta con una *maggioranza* che in qualche modo ne denuncia le virtualità politiche; e in questa seconda idea dell'immediata politicità di lingua e stile, Pasolini rivela un *ethos* gramsciano: «Torno a citare Gramsci: ogni volta che c'è un problema della lingua, sotto c'è un problema sociale»⁸.

2.

Fin qui, comunque, resta inevasa la domanda su quali siano i *problemi* cui Pasolini allude. Pasolini non lo dice, e questo silenzio, lungi dall'essere casuale, lascia al lettore l'onere della risposta, che, come la lettera rubata, è sotto gli occhi di tutti. Basta leggere il brano dedicato a Gramsci da Contini nel libro recensito da Pasolini, ed ecco affacciarsi la risposta in piena luce: Contini antologizza lo stranoto *Nesso di problemi*. Per di più, introduttivamente, Contini scrive: «Le raccolte che seguirono, ricavate appunto ricucendo organicamente pagine di quei quaderni, vertono specialmente sul *problema* degli intellettuali italiani nel rapporto col popolo»⁹.

⁷ Pasolini, *Descrizioni di descrizioni*, cit., p. 1700. Pasolini allude ai *Preliminari sulla lingua del Petrarca* (G. Contini, *Preliminari sulla lingua del Petrarca* (1951), in Id., *Varianti e altra linguistica. Una raccolta di saggi (1938-1968)*, Torino, Einaudi, 1970, pp. 169-192), saggio citato da Pasolini per la prima volta nel 1952.

⁸ P.P. Pasolini, *Polemica Politica Potere. Conversazioni con Gideon Bachmann*, a cura di R. Costantini, Milano, Chiarelettere, 2015, p. 16.

⁹ Le pagine dedicate a Gramsci nel libro oggetto della recensione pasoliniana sono in G. Contini, *La letteratura italiana. Otto-Novecento*, Firenze, Sansoni, 1974, pp. 250-255 (la citazione è a p. 250, il corsivo è mio).

Se, quindi, nel testo pasoliniano, la parola *problemi* ricorre significativamente, è anche come forma di allusione diretta al notissimo frammento gramsciano: ossia alle parole di Gramsci, e, ovviamente, a quelle di Contini stesso. I problemi condivisi da Gramsci e Contini sono appunto quelli del *Nesso di problemi*. Non si può non rilevare allora come il frammento citato da Contini venga da quest'ultimo commentato come segue: «Lo strumento adoperato è il materialismo storico, ma applicato alla specifica situazione italiana (di qui l'ideale d'una cultura "nazionale-popolare")»¹⁰.

Il materialismo storico trova dunque la naturale soluzione ai suoi problemi nel concetto di nazionale-popolare¹¹: uno strumento che nel 1975 doveva ormai apparire a Pasolini ormai del tutto inattuabile: «Gramsci lavorava quaranta anni fa, in un mondo arcaico che noi non osiamo neppure immaginare»¹². Anni prima, però, nei cinquanta, la congiuntura storica aveva consentito a Pasolini di optare per la proposta di una *jonction* Spitzer-Auerbach/Marx (nelle sue vertenti basate su Gramsci e su Lukács), talora – come qui, del resto – declinata in chiave nazionale¹³. Quella proposta si sforzava di far dialogare la stilistica con la sociologia marxista: individuando nel pluristilismo continiano e nella teoria dei livelli stilistici di Auerbach due strumenti cruciali probabilmente proprio per riscrivere il concetto di nazionale-popolare in una declinazione alternativa a quella *mainstream* dell'epoca.

¹⁰ Ivi, p. 255. Il famoso *Nesso di problemi* si legge in A. Gramsci, *Letteratura e vita nazionale*, Torino, Einaudi, 1953, pp. 57-60.

¹¹ Sul concetto di nazionale-popolare si vedano M.B. Luporini, *Alle origini del "nazionale-popolare"*, in G. Baratta - A. Catone (a cura di), *Antonio Gramsci e il "progresso intellettuale di massa"*, Milano, Unicopli, 1995, pp. 41-51, e soprattutto L. Durante, *Nazionale-popolare*, in F. Frosini - G. Liguori (a cura di), *Le parole di Gramsci. Per un lessico dei "Quaderni del carcere"*, Roma, Carocci, 2004, pp. 150-169.

¹² P.P. Pasolini, *Volgar' eloquio*, in Id., *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, cit., p. 2844.

¹³ In un'intervista del 1960, per esempio, Pasolini afferma: «il metodo di Spitzer era per noi solo uno splendido mezzo tecnico con cui integrare una critica di tipo marxista» (Id., *Il metodo critico di Leo Spitzer offre analisi nuove*, in «L'Espresso mese», 6, 1960, poi in Id., *Saggi sulla politica e sulla società*, a cura di W. Siti, S. De Laude, Milano, Mondadori, 1999 ("I Meridiani"), p. 1559).

Insomma, la rilettura pasoliniana di Contini del 1974 potrebbe a posteriori nascondere in qualche modo una riflessione di Pasolini sulla propria poetica, al cui centro starebbe il *problema* del nazionale-popolare. Naturalmente, lo studio di questo tema va inquadrato nel più ampio ambito del rapporto che con Gramsci¹⁴ ha instaurato lo stesso Pasolini. Nella cui biblioteca figurano, dell'edizione nazionale delle opere di Gramsci a cura di Felice Platone, solo alcuni volumi del 1953. Di questa edizione (forse un cofanetto in cartonato?), i volumi superstiti presenti nel fondo bibliotecario pasoliniano custodito presso l'archivio contemporaneo Bonsanti del Gabinetto Vieusseux sono: *Il materialismo storico e la filosofia di Benedetto Croce*; *Gli intellettuali e l'organizzazione della cultura*; *Note sul Machiavelli, sulla politica e sullo stato moderno*; *Passato e presente*. Flagrante l'assenza di *Letteratura e vita nazionale*, invece il più citato da Pasolini. Inoltre, la biblioteca di Pasolini raccoglie altre edizioni gramsciane: un'antologia di scritti del 1963; i due volumi delle *2000 pagine di Gramsci* (1964); un profilo dal titolo *Gramsci*, a cura di Salvatore Francesco Romano, del 1965, e l'edizione dei *Quaderni del Carcere* del 1975¹⁵.

I bruti dati materiali della biblioteca sembrerebbero quindi lasciar individuare due momenti di accensione fondamentale della ricezione pasoliniana di Gramsci (il 1953 e il 1963-1965); ma in ogni caso un'attenzione mai dismessa, dopo il primo incontro. Individuare il momento del quale resta operazione particolarmente complessa. Pasolini sottolinea di aver letto Gramsci nel '46-47, o nel '48-49¹⁶. Scriveva invece Zygmunt Barański: «Pasolini only began to

¹⁴ Sul tema, oltre agli studi già citati di d'Orsi e Voza, si veda P. Desogus, *La confusion des langues. Autour du style indirect libre dans l'œuvre de P.P. Pasolini*, Milano, Mimesis, 2018, pp. 75-150, e Id., *Laboratorio Pasolini. Teoria del segno e del cinema*, Macerata, Quodlibet, 2018, pp. 97-116; E. Risso, *Gramsci in Pasolini e in Sanguineti: l'«Ideologia della Passione» contro il «Linguaggio dell'Ideologia»*, in «Poetique», 2, 2016, pp. 323-345. Importante H. Joubert-Laurencin, *Notes sur gramscisme de Pasolini*, in Id., *Le dernier poète expressionniste. Écrits sur Pasolini*, Paris, Les solitaires intempestifs, 2005, pp. 85-94, che riflette su una credibile ipotesi di intertestualità gramsciana risalente al 1949.

¹⁵ Si veda Chiarocossi - Zabagli (a cura di), *La biblioteca di P.P. Pasolini*, cit., pp. 179-180, 194.

¹⁶ Pasolini scrive: «verso il '46-47, ho letto Gramsci, che è stato poi una lettura fondamentale per i seguenti quindici anni della mia Vita, e forse ancora» (P.P. Pasolini, *Appendice a «Orgia»* (1968), in Id., *Teatro*, a cura di W. Siti, S. De Laude, Milano, Mondadori, 1999 («I Meridiani»), p. 329); altrove: «Mentre, invece, le idee di Gramsci coincidevano con le mie; mi conquistarono immediatamente, e la sua fu un'influenza formativa fondamentale per me. Lo

use Gramsci directly and extensively in 1955, when quotations from and references to *Letteratura e vita nazionale* suddenly proliferate in his writings, thus, giving the clear impression of a recent discovery embraced with enthusiasm»¹⁷. In verità, come ha mostrato Paolo Desogus, la più antica menzione di un'opera di Gramsci (appunto *Letteratura e vita nazionale*) che lasci presupporre una lettura di prima mano è del 1953: si ha in un articolo apparso sul «Radiocorriere»¹⁸. Se si vuole restare su dati di tipo filologico, la certezza apodittica con cui Barański avvalorava la lettura di Gramsci solo a partire dal 1955, va temperata al fuoco della presenza in biblioteca dell'edizione del 1953 (che però non può fornire un termine *post quem* assolutizzabile), oltre che di quanto scrive Desogus, ma anche di quanto emerge da un libro come quello di Anna Tonelli, dove si scopre Pasolini, nel 1948, tra i relatori di una conferenza tenuta nell'ambito di una mostra documentaria «con una sezione dedicata alle opere di Gramsci e Togliatti»¹⁹.

Ma se è estremamente difficile ricostruire pienamente la preistoria della lettura di Gramsci da parte di Pasolini, ciò accade non solo per l'assenza di dati oggettivi incontrovertibili, ma anche per il carattere fortemente idiosincratico della lettura pasoliniana di Gramsci²⁰. Da questo punto di vista, una citazione potrà essere paradigmatica. In uno scritto del 1960 Pasolini comincia ad applicare le categorie gramsciane al mondo del cinema. In particolare, parlando di

lessi per la prima volta nel periodo 1948-49» (Pasolini, *Pasolini su Pasolini*, in Id., *Saggi sulla politica e sulla società*, cit., p. 1295).

¹⁷ Z.G. Barański, P.P. Pasolini: *Culture, Croce, Gramsci*, in Z.G. Barański - R. Lumley (a cura di), *Postwar Italy. Essays on Mass and Popular Culture*, London, Macmillan, 1990, pp. 135-159, p. 148.

¹⁸ P. Desogus, *L'infelice antitesi. De Martino e Pasolini nei primi anni cinquanta*, in P. Desogus, R. Gaperina Geroni, G.L. Picconi (a cura di), *De Martino e la letteratura. Fonti, confronti e prospettive*, Roma, Carocci, 2021, p. 101. L'articolo in questione comparve con il titolo *Poesia popolare e «cultura di massa»*, in «Radiocorriere», xxx, 52, 27 dicembre 1953, p. 12.

¹⁹ Cfr. A. Tonelli, *Per indegnità morale. Il caso Pasolini nell'Italia del boom economico*, Roma-Bari, Laterza, 2015, p. 34.

²⁰ In un volume del 2019, un intervento autorevole di Cospito rileva che Pasolini, «come fa con gli altri autori, utilizza [Gramsci] pro domo sua, come quando per esempio impiega il concetto di nazionale-popolare in riferimento a «quell'uomo che la rivoluzione ha come fine, paradossalmente, di conservare». Il riferimento è a P.P. Pasolini, *Il simbolo Panagulis*, in Id., *Saggi sulla politica e sulla società*, cit., p. 235. Cospito aggiunge: «In molte altre occasioni Pasolini sembra rimanere più aderente al concetto gramsciano di letteratura nazionale-popolare» (G. Cospito, *Marxismo e filosofia in Pasolini (e in Gramsci)*, in P.P. Pasolini. *Alle origini del post-moderno*, Atti del convegno di studi, Forlì, 15-16-18-19 maggio 2018, a cura di P. Andreoni, A. Mandolesi, Forlimpopoli, L'arcoliaio, 2019, p. 34).

Robert Wise e di François Truffaut, sottolinea come i film dei due registi «appartengono a una sola cultura, di tipo, direbbe Gramsci, decadente-cosmopolitico»²¹. Ora, mentre quella di *cosmopolitico* ha un ruolo nell'impianto teorico gramsciano, e figura proprio nell'arcinoto *Nesso di problemi*, la categoria di *decadente* risulta piuttosto latitante negli scritti di Gramsci, che non se ne avvale mai in coppia con il termine *cosmopolitico*. Al contrario, *decadente* è categoria con cui Pasolini si trova a fare i conti non solo sulla scorta della discussione in atto a livello di critica letteraria marxista, ma anche all'interno di «Officina», avvalendosene sovente nei propri scritti. Si veda, da questo punto di vista, un'attestazione come la seguente:

Tuttavia, rispetto alla “libertà stilistica” del decadentismo, le cui invenzioni linguistiche potevano riprodursi per partenogenesi all'infinito, dando l'inebbriante illusione di una infinita inventività (l'illusione che guida ancora i poeti del “Verri”), noi contrapponevamo la responsabilità stilistica: ossia la rinuncia a una abilità che pure possedevamo, a una capacità di oreficeria, barbarica – come la chiamava Contini – su cui avremmo potuto lavorare per anni, perché tale concatenazione, che prevedeva l'esistenza di una sola classe (quella dominante), di una sola cultura (quella del privilegio dell'io disperato e *squisito*), si interrompesse²².

Non c'è dubbio allora che la categoria di *decadente-cosmopolitico* sia una neoconiazione pasoliniana, impiegata per costruire una vera e propria antitesi dialettica di nazionale-popolare (dove *decadente* è appunto il contrario di *popolare*). A Pasolini importa riqualificare il decadentismo attraendolo nell'alveo di ciò che si oppone al nazionale-popolare per la sua *squisitezza*, ossia perché espressione di quella sola classe dominante da cui promanava l'ontologia sociale dell'oggetto letterario; ma la *squisitezza* è anche la naturale inclinazione espressiva di Pasolini, che per certi versi non sa e non può rinunciare completamente a un tratto peculiare della propria identità.

²¹ P.P. Pasolini, *Una rapina fallita due volte*, in Id., *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, cit., p. 2284. Pasolini lavora a questa categoria probabilmente già da anni, almeno da quando, nel 1955, scrive ai redattori di «Officina»: «il Pascoli è emiliano, e una certa colorazione emiliana non sta male in una rivista che vuol essere mordente sullo storico, e non un fatto che Gramsci chiamerebbe decadente o cosmopolita» (Id., *Le lettere*, a cura di A. Giordano, N. Naldini, Milano Garzanti, 2021, p. 894).

²² P.P. Pasolini, *La reazione stilistica* (1960), in Id., *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, cit., p. 2295 (corsivo mio).

La squisitezza – qui legata a Contini²³, evidentemente – è un tratto che contraddice alla dimensione della responsabilità linguistico-stilistica che l'intellettuale ha nei confronti del popolo. Sotto molti punti di vista, risulta essere un predicato irrinunciabile della scrittura letteraria per Pasolini, ma resta in piena contraddizione proprio con la dimensione del nazionale-popolare. Seguire le sorti del nazionale-popolare nella poetica di Pasolini significa allora gettare luce su una parte non laterale del suo progetto di scrittura in cui, almeno in apparenza, Contini e Gramsci sembrerebbero del tutto incompatibili: significa insomma seguire le modalità con cui Pasolini cerca di comporre e naturalizzare una contraddizione determinata.

4.

E dunque, Pasolini si avvale del concetto di nazionale-popolare? Come? E con che periodizzazione? Le prime attestazioni esplicite di questo concetto risalgono al 1955: si hanno in *Poesia popolare e poesia d'avanguardia*, e in *La poesia popolare italiana*, quest'ultimo raccolto in *Passione e ideologia*²⁴. Da notare l'uso della lezione *nazionale-popolare*, e non di quella più corriva, attestata fin dal 1951, di *nazional-popolare*: segno di una attenzione filologica al testo di Gramsci, e di una ricezione sganciata dall'alveo più comune²⁵. Di non molto successivi (a cavallo tra 1956 e 1957), sono *Un poeta in molisano* (dedicato al poeta Eugenio Cirese) e *La confusione degli stili* (che era apparso su «Officina»), anche questi raccolti in

²³ Se la categoria di squisitezza compare innumerevoli volte in Pasolini, non mancano le attestazioni in Contini. Valga su tutti gli esempi il seguente, tratto da un saggio ben noto a Pasolini, in cui la squisitezza è legata all'universo popolare: «Auguro che quest'ultima precisazione non sembri troppo tecnica, visto che i contadini della Sabina, con una squisitezza che estasia le platee dei glottologi, sanno distinguere morfologicamente, cioè mediante desinenze o articoli distinti, il pane in universale e questo pezzo di pane qui, il filo in generale e questo tipo particolare di filo, il primo neutro e il secondo maschile». (Contini, *Preliminari sulla lingua del Petrarca*, cit., p. 182).

²⁴ P.P. Pasolini, *Poesia popolare e poesia d'avanguardia*, in Id., *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, cit., pp. 593-594: si tratta di un testo importante in cui emerge anche il concetto di popolare-nazionale, p. 599 («in funzione di quel suo concetto di letteratura popolare-nazionale, che informa l'intera sua opera, come direzione polemica e teorica di essa»). Per l'espressione «nazionale-popolare» si veda inoltre Id., *La poesia popolare italiana*, in Id., *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, cit., p. 880.

²⁵ Cfr. Durante, *Nazionale-popolare*, cit., pp. 150-151.

*Passione e ideologia*²⁶. Il nazionale-popolare, in questo senso, viene distribuito a fare da ossatura a tutto il libro, mentre la *jonction* Gramsci-Contini occupa largo spazio, come abbiamo visto, nel saggio conclusivo del volume garzantiano del 1960: ma è soprattutto in *La confusione degli stili* – dal 1957, quindi – che la riflessione presenta caratteri di maggiore compiutezza e originalità. Da subito il rapporto si configura nei termini di una dialettica tra la *squisitezza* (il predicato estetico di matrice continiana) e il nazionale-popolare; mostrando quindi il tentativo di dare vita a una sintesi teorica sul nazionale-popolare divergente da quella più comunemente propugnata all'epoca²⁷.

Una delle ultime menzioni del concetto, invece, si trova in un testo poetico (*Comunicato all'Ansa Nazionale-popolare*), risalente al 1969²⁸: un testo allegorico dal forte carattere enigmatico; proprio, in questo senso, qualcosa che rispetto al nazionale-popolare risulta essere una contraddizione in termini.

Pasolini spiega più volte, negli anni, cosa intende per nazionale-popolare:

L'illusione consisteva nel fare delle opere, come diceva Gramsci, a carattere nazional-popolare, cioè di rivolgermi ad un grande numero di persone semplici, quelle che i comunisti chiamavano «i semplici», cioè gli operai e i contadini. Fare insomma delle opere facili, narrativamente senza inceppi formali, con forte empito narrativo, ecc.²⁹

Per Pasolini *nazionale-popolare* implica la selezione di un pubblico socialmente connotato (e culturalmente, come il gramscismo *sem-*

²⁶ I due testi si leggono rispettivamente in P.P. Pasolini, *Passione e ideologia*, in Id., *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, cit., pp. 1043-1048, pp. 1070-1088.

²⁷ Sulla questione del nazionale-popolare in *La confusione degli stili*, fondamentale è quanto scrive Voza, *Il Gramsci di Pasolini*, cit., pp. 249-250. Voza nota come, poco prima di menzionare Contini, in questo scritto programmatico Pasolini citi il seguente passaggio dei *Quaderni*: «ogni volta che affiora, in un modo o nell'altro, la questione della lingua, significa che si sta imponendo una serie di altri problemi». Ma ecco appunto che i problemi comuni a Contini e Gramsci già affioravano in questo saggio.

²⁸ P.P. Pasolini, *Comunicato all'Ansa Nazionale-popolare*, in Id., *Tutte le poesie*, a cura di W. Siti, 2 voll., Milano, Mondadori, 2003 (“I Meridiani”), vol. II, pp. 256-257. Tutto il testo è un'allegoria – con allusioni al caso Lavorini, tra l'altro – in cui Pasolini immagina di essere risvegliato dall'orso (russo?), inviato da Gramsci, che lo invita a raggiungerlo in una sorta di aldilà in cui per Pasolini sarà possibile realizzare il suo cinema nazionale-popolare.

²⁹ Pasolini, *Appendice a «Orgia»*, cit., p. 334. La citazione è del 1968, in un dibattito a margine della messa in scena di *Orgia*.

*plici*³⁰ dimostra) attraverso gli attributi estetico-formali di un'opera: gli aspetti in questione sembrerebbero riassumibili nei predicati della facilità e della chiarezza dell'impianto estetico.

Si tratta di una visione tutto sommato non troppo lontana da quanto emerge dall'esegesi gramsciana, ma che indubbiamente spinge il pedale dell'acceleratore dell'elemento estetico. L'imperfetto e l'uso del lessema *illusione* non lasciano adito a dubbi: per Pasolini la stagione della sperimentazione sul nazionale-popolare si è ormai conclusa. Una stagione delimitabile tra il 1955 e il 1965, quando Pasolini si trova a scrivere:

dalla Resistenza in poi è accaduto che una spinta popolare dal basso, guidata dal Pci, abbia a sua volta contestato e messo fuori gioco il classicismo fascista, avviandosi per una strada – che a tutti noi era sembrata la buona – di rinnovamento dell'italiano dal basso, di italianizzazione dell'Italia attraverso la presenza rivoluzionaria del popolo, e attraverso un'idea gramscianamente nazionale-popolare della letteratura. È stata sostanzialmente la strada italiana dell'impegno (neorealismo e scoperta dell'Italia popolare e dialettale). Ma ora questa strada è stata improvvisamente bloccata da un fenomeno nuovo, che ha deviato il processo storico dell'italianizzazione linguistica. Il fenomeno è quello che ho descritto avanti: il brutale proporsi della borghesia italiana come classe egemonica, che viene a interrompere il grande sogno egemonico comunista³¹.

A partire da questo riconoscimento comincia la fase di *Uccellacci e uccellini*, all'insegna della morte di un certo gramscismo simboleggiata dal funerale di Togliatti, su cui Pasolini dichiara: «L'atroce amarezza dell'ideologia sottostante al film (la fine di un periodo della nostra storia, lo scadimento di un mandato) ha finito per prevalere»³².

³⁰ «l'arte religiosa di Tolstoj, che si riferisce alla concezione generale e non ai particolari modi di estrinsecazione: le concezioni del mondo non possono non essere elaborate da spiriti eminenti, ma la "realtà" è espressa dagli umili, dai poveri di spirito» (Gramsci, *Letteratura e vita nazionale*, cit., p. 76).

³¹ Si tratta di un intervento del 18 febbraio 1965 apparso su «Vie Nuove», oggi raccolto in P.P. Pasolini, *I dialoghi*, a cura di G. Falaschi, Prefazione di G.C. Ferretti, Roma, Editori Riuniti, 1995, pp. 382-383.

³² P.P. Pasolini, «*Confessioni tecniche*» e altro, in Id., *Per il cinema*, a cura di W. Siti, F. Zabagli, 2 voll., Milano, Mondadori, 2001 ("I Meridiani"), vol. II, p. 2778.

5.

Ma andiamo per ordine. Pasolini cerca di definire il suo nazionale-popolare fin dal 1955:

Così del resto come nella sua «poetica» di dialettale, Cirese, sempre in una *Sehnsucht* romantica – intatta e preservata come un’«isola» o un’«area marginale» del Novecento – lotta senza superarla in una contraddizione che lo fa poeta ritardatario rispetto alla poesia in lingua (si veda per esempio la «squisitezza» dialettale della sua ultima raccolta, *Lucecabelle*), e insieme poeta di rottura sia pure in zona periferica nei confronti di quella stessa poesia, in nome di un ideale di comunicazione e chiarezza che potrebbe coincidere pressappoco con il concetto gramsciano di «nazionale-popolare»³³.

Ab origine, la chiarezza: una serie di dati di tipo linguistico-stilistico opera la selezione di un pubblico, quello di un ideale popolo-nazione, ovviamente, tale che, poiché semplice dal punto di vista umano e morale, intenderà meglio un discorso *semplice* dal punto di vista formale. Ma accanto alla chiarezza si noterà ancora una volta l’utilizzo del continuum *squisitezza*, che va in direzione opposta a quella che sembrerebbe segnata dal nazionale-popolare. Ecco dunque perché la *jonction* Contini-Gramsci: come tentativo di conciliare la contraddizione tra la dimensione estetica e quella sociologica della letteratura.

Pasolini avverte come da subito, per una sorta di singolare scollamento che è insieme sociale, estetico e politico (in una parola storico), il «gergo aristocratico anti-nazionale-popolare [dell’ermetismo] in certo qual modo, passivamente quanto si vuole, [si fa] depositario dei valori democratici contro la fazione politica dominante»³⁴. Per Pasolini, insomma, paradossalmente, mentre un linguaggio elitario può essere solidale con una teleologia progressista, non è detto che un linguaggio nazionale-popolare acquisisca *ipso facto* un carattere progressivo. Infatti, la narrativa neorealista segue per lo più un tragitto inverso: «C’è da chiedersi come sia mai possibile pensare che le concrezioni letterarie del concetto di “nazionale-popolare” si debbano realizzare in una simile lingua, creazione appunto della borghesia conservatrice»³⁵.

³³ Pasolini, *Poesia popolare e poesia d’avanguardia*, in Id., *Saggi sulla letteratura e sull’arte*, cit., pp. 593-594.

³⁴ Id., *La confusione degli stili*, cit., p. 1075.

³⁵ Ivi, p. 1072.

Fin qui, sia pur problematizzato, nel discorso di Pasolini prevale nettamente, come avveniva all'epoca, l'enfasi sull'aspetto populistico del concetto rispetto a quello nazionale. Ma se si legge quanto Pasolini dice del poeta molisano Eugenio Cirese, la schematizzazione si arricchisce di un elemento ulteriore:

questo continuo approssimarsi e retrocedere della poesia di Cirese a un siffatto modulo di poesia nazionale-popolare, era forse quanto di meglio e di più sincero si potesse fare, in fondo, nei primi decenni di questo secolo: e la sua contraddizione tra un'oggettivazione socialista e un'introversione religiosa è la più autentica e feconda. Anche se guardata dalle nuove generazioni come un dato superato, in quanto superato l'ingenuo e ancora romantico fervore laico di quel socialismo, e la passione tutta irrazionale di questa religiosità³⁶.

Pasolini lega la questione del nazionale-popolare a un predicato del tutto nuovo: quello della «passione irrazionale». Inutile dire che, se *passione* rimette in circolo una categoria gramsciana, la menzione dell'irrazionale, all'epoca, aveva un significato per Pasolini strategico ben preciso:

La catena si è, infatti, interrotta: la catena dico, degli stilemi liberi, da Rimbaud, da Pound, ai dialettali squisiti... Eppure qualcosa di quella ebbrezza stilistica, dionisiaco-intellettualistica, permane: tende a identificarsi con l'irrazionale tout court, ineliminabile da ogni concetto di poesia, dato che in ogni poesia, per quanto ridotto, non può che persistere un quantitativo di espressività irrelata, non definibile. Marx non ha preso in considerazione l'irrazionale: dico Marx per dire il marxismo. Neanche Lukács: per questo, alle volte, Adorno ha buon gioco con lui. Il decadentismo permarrà dentro le nostre operazioni sia poetiche che critiche finché non si sia impostato e definito il problema della irrazionalità, in modo che non si possa più equivocare, prima di tutto, sull'identificazione dell'irrazionalità con l'irrazionalità del decadentismo³⁷.

La lotta per il decadentismo serve quindi a naturalizzare, in ambito marxista, un'eredità culturale per Pasolini importante, ma soprattutto una dimensione ineludibile: quella dell'irrazionale. Squisitezza e irrazionalità camminano di pari passo, e chi voglia produrre testi di marca nazionale-popolare dovrà, in realtà, assorbirvi anche l'irra-

³⁶ Id., *Un poeta in molisano*, cit., p. 1045.

³⁷ Id., *La reazione stilistica*, cit., p. 2295.

zionalità (componente ineludibile del testo artistico), e con questa, la squisitezza. In verità, la riflessione sull'irrazionale si rivela ancora una volta in rapporto di dipendenza con Contini: «Ricordiamo, in proposito, uno stupendo studio di Contini, in cui veniva analizzato lo stile del Petrarca: ed era in termini rigorosamente scientifici, addirittura in definizioni in corsivo, che venivano restituiti certi processi della lingua petrarchesca dagli effetti sublimemente irrazionali»³⁸. Effetti sublimemente (ossia squisitamente) irrazionali che discendono direttamente dalla lingua. Quello dell'irrazionale è un *problema* continiano³⁹.

Ma, in effetti, Pasolini ha più volte sottolineato come la questione dell'irrazionale sia una questione centrale anche in Gramsci:

Si tratta, verso la fine della sua vita, di dar voce di racconto o evocazione anche a fatti più *umili* e casuali della vita, a quel tanto di misterioso e irrazionale che ogni vita ha in abbondanza e che è la sua «poeticità naturale». Allora l'abitudine razionalistica che ha dominato la lingua senza tenerne conto, a contatto con quell'elemento irrazionale dominato (non più una mancanza di nesi o un vuoto della ragione ma per un mistero che la ragione riconosce ed evoca) si colora di una pateticità, che chissà per quale miracolosa osmosi o ricambio inconscio che avviene nelle profondità di una lingua fa pensare a certi passi patetici ma lucidi, e sempre tenuti bassi, di Umberto Saba⁴⁰.

Pasolini risulta ingaggiare un vero corpo a corpo con Gramsci, riuscendo a rinvenire i germi di un uso positivo dell'irrazionale anche nei suoi testi. Ora, il concetto di irrazionale, che Pasolini lega più volte alla questione (lukácsiana?) dell'irrazionalismo, sembrerebbe andare in una direzione antipopulistica, per certi versi, e persino antigramsciana. In realtà ciò è vero solo in parte, come dimostra il collegamento con Saba, poeta insieme squisito e popolare, *umile*⁴¹.

³⁸ Id., *Arte e divulgazione* (1956), in Id., *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, cit., p. 661. Il saggio a cui allude Pasolini è ovviamente il già citato *Preliminari sulla lingua del Petrarca*.

³⁹ Del resto, Contini si esercita più volte sulla questione dell'irrazionale esplicitamente e programmaticamente. Tra l'altro, in *Serra e l'irrazionale*, G. Contini, *Altri esercizi* (1942-1971), Torino, Einaudi, 1972, pp. 77-100.

⁴⁰ Pasolini, *I dialoghi*, cit., p. 389 (il testo compare come risposta a un lettore che lo sollecita su Gramsci il giorno 4 marzo 1965 su «Vie Nuove»).

⁴¹ Su Saba, nel 1954, Pasolini scrive: «in Saba, i dati realistici analoghi sono lì a testimoniare un amore: l'epicità di una umile vicenda biografica» (il brano confluisce poi in Pasolini, *Passione e ideologia*, cit., p. 1123).

Se *passione* è lessema che ha largo spazio in Gramsci, la parola *irrazionale* trova un posto privilegiato nella teoresi pasoliniana in una prospettiva di lungo periodo. Si può credere forse che Pasolini fosse portato, dalla lettura di Gramsci, a rivedere la dialettica di razionale e irrazionale in una nuova luce⁴², se è vero che Gramsci ha scritto: «la storia non si ricostruisce con calcoli matematici e d'altronde nessuna forza innovatrice si realizza immediatamente, ma appunto è sempre razionalità e irrazionalità, arbitrio e necessità, è "vita", cioè, con tutte le debolezze e le forze della vita, con le sue contraddizioni e le sue antitesi»⁴³. La storia come sintesi di razionalità e irrazionalità sembra davvero concetto che presiede alla costruzione di *La confusione degli stili*. In questo saggio, Pasolini scrive:

La nuova instaurazione stilistica verso uno stile grosso modo nazionale-popolare, si è presentata come un'utopia, una verbale prolessi. Quanto del fittizio allargamento linguistico in senso umile e popolano dovuto al Pascoli permanga nel neorealismo è troppo facile dimostrare; ed è altrettanto facile dimostrare quanto di tipicamente «evasivo» e squisito permanga nella letteratura dialettale⁴⁴.

Proprio i tratti riconducibili al nazionale-popolare (dialettalità, inclusione di lessici nuovi diastraticamente connotati) rischiano insomma di avere una funzione regressiva dal punto di vista politico, in quanto svolgono una funzione anti-inclusiva che Pasolini sintetizza registrando sorprendentemente nella discussione sul nazionale-popolare anche il predicato estetico della *squisitezza*. Troppe carte si mischiano, in questo immane sforzo di teoresi che Pasolini sta compiendo. Resta però che il discorso di Pasolini qui sembra fondarsi su un concetto, quello di *umile*, in cui si sovrappongono armoniche gramsciano-populiste⁴⁵ ad altre auerbachiane. Se il nazionale-popolare si rivolge agli

⁴² Sulla questione dell'irrazionale tra Gramsci e Pasolini, fondamentale è Voza, *Il Gramsci di Pasolini*, cit., pp. 251-254.

⁴³ Gramsci, *Il materialismo storico e la filosofia di Benedetto Croce*, Torino, Einaudi, 1953, p. 220.

⁴⁴ Pasolini, *La confusione degli stili*, cit., p. 1081.

⁴⁵ Gramsci scrive: «Gli "umili". Questa espressione "gli umili" è caratteristica per comprendere l'atteggiamento tradizionale degli intellettuali italiani verso il popolo, e quindi il significato della "letteratura per gli umili". Non si tratta del rapporto contenuto nell'espressione dostojevskiana di "umiliati e offesi". In Dostojevskij c'è potente il sentimento nazionale-popolare, cioè la coscienza di una missione degli intellettuali verso il popolo, che magari è "oggettivamente" costituito di "umili" ma deve essere liberato da questa "umiltà", trasformato, rigenerato. Nell'intellettuale italiano l'espressione di "umili" indica un rapporto di protezione

umili, in *La confusione degli stili* lo fa soprattutto attraverso la sovrapposizione del gruppo gramscianamente identificabile degli umili con il concetto di *Stilmischung* e stile umile auerbachiano:

Nelle democrazie borghesi già affermate si è affermata e consolidata la nuova classe dominante: una nuova aristocrazia ordinante il mondo dall'alto. Strana è la mescolanza degli stili in Pascoli, se addirittura piscatorius, o tali almeno apparentemente: ma come dicevamo in altra sede, parlando specificamente del Pascoli, le sue «tendenze» (che giustapponevano poi, per così dire, anziché mescolare gli stili) erano un'estrema remora di classicismo che si mescolava a un'irrazionale (e appunto pre-grammaticale) inventività romantica; ma in definitiva l'allargamento e il conseguente abbassamento linguistico così ottenuto, non era che una dilatazione dell'io, non un ingrandimento del mondo se non apparente, e tendeva a costituire una nuova letterarietà linguistica, una nuova forma di «fissazione»⁴⁶.

Lo stile umile, da solo, non è sufficiente. Perché la letteratura abbia una funzione emancipativa deve intrecciare la prospettiva degli umili con quella degli intellettuali, attraverso la *Stilmischung*⁴⁷. La mescolanza di stile umile e squisito deve pervenire a un allargamento del mondo, non dell'io (come invece accadeva in Pascoli); ma può farlo solo attraverso l'accoglimento dell'irrazionale: è l'irrazionale che garantisce la possibilità della sovrapposizione tra il punto di vista dell'intellettuale e quello dell'umile. È qui, in questo punto di articolazione tra razionale, irrazionale e mescolanza degli stili auerbachiana che abbiamo, in fin dei conti, la particolare declinazione pasoliniana del concetto di nazionale-popolare. Ed ecco perché il gramsci-continismo di Pasolini nel 1957, con *La confusione degli stili*, pare cambiare di passo: ci voleva il fondamentale incontro con il libro di Auerbach, databile al 1956.

paterna e padreternale, il sentimento "sufficiente" di una propria indiscussa superiorità, il rapporto come tra due razze, una ritenuta superiore e l'altra inferiore, il rapporto come tra adulto e bambino nella vecchia pedagogia o peggio ancora un rapporto da "società protettrice degli animali", o da esercito della salute anglo-sassone verso i cannibali della Papuaia» (Gramsci, *Letteratura e vita nazionale*, cit., p. 94). Il termine *razza* per designare i subalterni in Pasolini torna svariate volte: «il tentativo, stentato, di identificare la condizione presente dell'uomo (diviso in due Razze, ormai, più che in due Classi) come l'inizio di una Nuova Preistoria» (Pasolini, *Risvolto di «Poesia in forma di rosa»*, in Id., *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, cit., p. 2440).

⁴⁶ Pasolini, *La confusione degli stili*, cit., p. 1077.

⁴⁷ In un autocommento del 1961 relativo a *La confusione degli stili*, Pasolini scrive: «l'unità nazionale-popolare non può venire che dal basso. E nel basso c'è, per ora, una babele linguistica che [...] va affrontata in tutte le sue complicazioni» (Pasolini, *I dialoghi*, cit., p. 96).

Pasolini riprende la figura di Pascoli poche pagine dopo:

La nuova instaurazione stilistica verso uno stile grosso modo nazionale-popolare, si è presentata come un'utopia, una verbale prolessi. Quanto del fittizio allargamento linguistico in senso umile e popolano dovuto al Pascoli permanga nel neorealismo è troppo facile dimostrare; ed è altrettanto facile dimostrare quanto di tipicamente «evasivo» e squisito permanga nella letteratura dialettale. D'altra parte il parlato e il dialetto non sono, forse, per i marxisti, eccessivamente limitati dai «particolarismi» e inadatti a una lotta politica tatticamente condotta sul piano nazionale e quindi dei ceti medi parlanti una *koinè* ch'è poi a suo modo nazionale-popolare?⁴⁸.

La borghesia, insomma, a suo modo è già in possesso di uno strumento linguistico che è nazionale-popolare. Si tratta di un'attestazione che rivela un Pasolini tutto intento a rinvenire il modo con cui il nazionale-popolare si può allocare nella temperie storica in cui vive. Così, il nazionale-popolare ha un carattere utopico, anticipazione di una promessa di emancipazione che mostra come in realtà però vi alberghi un materiale pascoliano, quindi decadente e squisito, e insieme un carattere regressivo, frutto di una prospettiva calata dall'alto. Tanto vale allora optare per la mescolazione stilistica plurilinguistica; la sua pluralità appare l'unica in grado di rompere l'ontologia sociale dello stile del letterato italiano, senza rinunciare del tutto a una storia stilistica le cui conquiste restano qualcosa da salvaguardare, come si avverte in queste righe di qualche anno prima, il 1955, dalla chiara ascendenza gramsciana:

la letteratura italiana è una letteratura d'élites intellettuali, la cui storia stilistica è una storia d'individui protetti, nell'inventio, da una *koinè* già «per letteratura», da una parte, e dall'altra da una condizione sociale preservante l'io nella sua passione estetica a coltivare o le abnormità di tipo religioso o intimistico o l'*otium* classicheggiante e squisito⁴⁹.

Pasolini vorrebbe non rinunciare a nulla. Non a caso scrive: «Il “plurilinguismo” pascoliano (il suo sperimentalismo anti-tradizionalistico, le sue prove di “parlato” e “prosaico”, le sue tonalità sentimentali e umanitarie al posto della casistica sensuale-religiosa pe-

⁴⁸ Id., *La confusione degli stili*, cit., p. 1081.

⁴⁹ Id., *Pascoli*, in Id., *Passione e ideologia*, cit., p. 1005.

trarchesca) è di tipo rivoluzionario ma solo in senso linguistico»⁵⁰. La via più autenticamente pasoliniana al nazionale-popolare si avrà allora quando si riuscirà a coniugare l'elemento (pluri)linguistico a quello politico, ciò che appunto sembra per Pasolini poter avvenire attraverso l'incontro con Auerbach.

Certo, non è la strada additata dal PCI dell'epoca⁵¹, ma, nella misura in cui ha un forte carattere di materialismo storico, è in un modo paradossale una strada ortodossamente gramsciana. Interessante che nell'ottica di una rivoluzione delle funzioni della letteratura più che delle forme, Pasolini applichi la categoria di nazionale-popolare a un genere per definizione elitario com'è la poesia:

La poesia di Cirese, pur non essendo un prodotto di quella rivoluzione «formale» che ha coinvolto quelli che del resto rimangono i migliori scrittori delle prime generazioni del Novecento, non potrebbe nemmeno esser però definita con una formula che sia in polemica con quella «rivoluzione»: non risponderebbe, per esempio, ai requisiti necessari a quella letteratura che Gramsci definiva «nazionale-popolare»⁵².

Il problema di Pasolini allora non è comprendere i «requisiti necessari» del concetto di nazionale-popolare, ma capire come impiegarlo nella congiuntura storica in cui si trova. Anche perché, secondo Pasolini:

Nell'accennare ai problemi linguistici, Gramsci non spiega quale dovrebbe essere la ricerca di uno scrittore che volesse calare in un'opera l'ideale nazionale-popolare: egli si mantiene su una posizione oggettiva, problematica, possibilistica, con atteggiamenti di vera larghezza filologica⁵³.

La ricerca di uno scrittore: il problema di Pasolini, nel 1957, sarà «calare in un'opera l'ideale nazionale-popolare». E, qualche anno dopo, dirà: «Il *Vangelo* è l'opera che mi ci vuole per calare in termini stilistici quel concetto che Gramsci chiamava nazionale popolare»⁵⁴.

⁵⁰ Ivi, p. 1004.

⁵¹ Pasolini scrive: «molti critici marxisti (portando al centro il loro antico servilismo provinciale, d'area depressa) operino una coazione dirigistica e aristocratica, interpretando a fini tattici (o, diciamo pure, a costo di maramaldeggiare, stalinistici) la tutt'altro che rigida nozione gramsciana della letteratura nazionale-popolare» (Id., *La confusione degli stili*, cit., p. 1087).

⁵² Id., *Un poeta in molisano*, cit., p. 1045.

⁵³ Id., *La confusione degli stili*, cit., p. 1073.

⁵⁴ I. Palasciano, *Il Vangelo secondo P.P.P.*, in «Vie Nuove», 4 giugno 1964, p. 3.

6.

Applicazioni pratiche del nazionale-popolare, Pasolini tenterà di fornirne svariate, ma è soprattutto in riferimento al *Vangelo secondo Matteo* che questo concetto verrà fuori:

Gramsci pone questo problema all'autore: distrugge, fa quella che oggi si definisce una critica globale della letteratura del suo tempo (ermetismo, simbolismo, ecc.), e parla di una poetica che lui chiama «di letteratura nazionale-popolare», cioè una letteratura capace di raggiungere gli strati più vivi della popolazione, gli operai in lotta, i contadini, ecc. Una letteratura chiara, che abbia la stessa energia di un'azione, e che sia comprensibile, arrivando fino al profondo di una nazione. Con questa poetica io ho scritto i miei primi romanzi, e ho girato anche i miei primi film, fino al *Vangelo secondo Matteo*⁵⁵.

Ne nasce una periodizzazione che comprende l'epoca che va dai primi romanzi a questo film. Ma che cos'ha di nazionale-popolare questo film? Pasolini risponde così:

era il personaggio attraverso cui io vedevo la storia di Cristo, in quanto figlio di Dio, che fondeva tra loro tutti questi riferimenti pittorici, fino ad un fondamentale realismo, che io ho voluto chiamare nazionale-popolare, perché nel momento stesso in cui io compivo un'opera di sincerità religiosa, cioè volevo essere anche vicino a coloro che credono, ai cattolici, attraverso lo stesso processo di identificazione mia, con un personaggio a cui credo, ho compiuto un'opera profondamente gramsciana, cioè ho fatto, almeno nelle intenzioni un film che Gramsci avrebbe chiamato nazionale-popolare proprio per lo stesso processo di contaminazione stilistica⁵⁶.

A essere nazionale-popolare è il processo di contaminazione stilistica, ci dice Pasolini. Va da sé che il termine *contaminazione* riprende la già vista centralità della mescidazione stilistica di marca auerbachiana. Ma allora perché non usare il termine *mescolanza*? Perché associare al nazionale-popolare il concetto di *contaminazione*? La risposta è forse in un altro autocommento:

devo continuamente fare i conti con loro [gli elementi irrazionali], poiché questi elementi irrazionali coincidono con degli elementi fundamentalmen-

⁵⁵ Id., *Appendice a «Orgia»* (1968), cit., p. 329

⁵⁶ Id., *Marxismo e cristianesimo*, in Id., *Saggi sulla politica e sulla società*, cit., p. 809.

te religiosi; non mi sembra sia assurdo il fatto che io sia stato incantato dalla lettura del Vangelo secondo Matteo, e abbia voluto esprimere come mito – se volete approfondiamo questo fatto –, come mito nazional-popolare il Vangelo di san Matteo⁵⁷.

Il nazionale-popolare non è solo un fenomeno di carattere formale, ma anche contenutistico (come appunto lo è la *contaminatio* latina): non avviene solo una giustapposizione di stili, ma l'amalgama di più psicologie. Come tale, è anche un modo di addomesticare l'irrazionalità, di inquadrarla entro schemi chiari e accessibili al pubblico:

appena finita la prima lettura del Vangelo secondo Matteo (un giorno di questo ottobre, ad Assisi, con intorno attutita, estranea, e, in fondo, ostile, la festa per l'arrivo del Papa), ho sentito subito il bisogno di «fare qualcosa»: una energia terribile, quasi fisica, quasi manuale. Era l'«aumento di vitalità» di cui parlava Berenson – e ora nozione tanto cara alla mia «cerchia»: Soldati, Bassani, Bertolucci, Moravia... – l'aumento di vitalità che si concreta generalmente in uno sforzo di comprensione critica dell'opera, in una sua esegesi: in un lavoro, insomma, che la illustri, e trasformi il primo impeto pregrammaticale d'entusiasmo o commozione in un contributo logico, storico⁵⁸.

Dopo il *Vangelo*, Pasolini ravvisa una rottura di continuità:

Raccontare storie nazional-popolari per chi, se non c'è più popolo, perché ormai popolo e borghesia si fondono in un'unica nozione di massa? Praticamente non lavoro più sotto il segno gramsciano quindi i miei film non sono più epico-lirici, nazional-popolari, ma sono diventati un'altra cosa⁵⁹.

Non c'è più un popolo, non può più darsi nemmeno un'opera nazionale-popolare; più chiaro di così nello spiegare le ragioni del suo abbandono della strada del nazionale-popolare, Pasolini non avrebbe potuto esserlo. Ma è interessante notare una questione. Fin da subito abbiamo visto che per Pasolini il nazionale-popolare deve saper riscattare anche la dimensione dell'irrazionalità, sovente rappresentata attraverso istituti formali di natura elitaria, come la squi-

⁵⁷ Id., *Una discussione del '64*, in Id., *Saggi sulla politica e sulla società*, cit., p. 766.

⁵⁸ *Ibidem*.

⁵⁹ Id., Intervista rilasciata a G.P. Brunetta, in Id., *Per il cinema*, cit., vol. II, p. 2951.

sitezza. Ora, va notato che Pasolini accosta al concetto di nazionale-popolare anche quello di epico-lirico. Il riferimento all'*epico-lirico* in coppia con il *nazionale-popolare* verrà fuori anche in un'intervista del 1964: «non mi interessava fare un'opera storicistica: tutto il film è un racconto epico-lirico in chiave nazionale-popolare e definendolo così prendo a prestito una citazione di Gramsci»⁶⁰. Non è difficile individuare la fonte di questa espressione:

Ardengo Soffici. Filiazione del Lemmonio Boreo dal Jean-Christophe di Romain Rolland. Perché il Lemmonio Boreo fu interrotto? Il piglio donchisciottesco del Lemmonio Boreo è esteriore e fittizio: in realtà esso manca di sostanza epico-lirica: è una coroncina di fatterelli, non un organismo. Potrebbe aversi in Italia un libro come il Jean-Christophe? Jean-Christophe, a pensarci bene, conclude tutto un periodo della letteratura popolare francese (dai Miserabili a Jean-Christophe); il suo contenuto supera quello del periodo precedente: dalla democrazia al sindacalismo. Jean-Christophe è il tentativo di un romanzo «sindacalista» ma fallito: il Rolland era tutt'altro che un antidemocratico, quantunque risentisse fortemente gli influssi morali e intellettuali della temperie sindacalista. Dal punto di vista nazionale-popolare quale era l'atteggiamento del Soffici? Una esteriorità donchisciottesca senza elementi ricostruttivi, una critica superficiale ed estetistica⁶¹.

Ecco quindi: il nazionale-popolare va temperato al fuoco dell'epico-lirico (nozione che Gramsci desume da De Sanctis), in quanto ha la capacità di conferire organicità al testo: l'unione di una narrazione chiara marcata da un personaggio fortemente individuato, in una dimensione organica in cui il mitico (l'irrazionale, pertanto) è sussunto e integrato nella superiore razionalità della storia, mentre, nel testo, la dimensione stilistica e quella dell'impianto formale e narrativo operano un'analogica trasformazione organica contaminando razionale e irrazionale.

7.

Vale la pena di chiedersi, per concludere, allora qual è l'elemento che Pasolini sceglie per dare organicità al tessuto del testo, consen-

⁶⁰ M. Rusconi, *Pierpaolo Pasolini: un uomo mistico-epico-lirico*, in «Sipario», XIX, 222, ottobre 1964, p. 16 (dichiarazione raccolta nello speciale *4 registi al magnetofono*).

⁶¹ Gramsci, *Letteratura e vita nazionale*, cit., p. 200.

tendo l'armonizzazione di tutto ciò che è razionale, a livello stilistico e contenutistico, con tutto ciò che è irrazionale. Può essere utile, per fornire una risposta, notare un fatto curioso. In *La ricotta*, si assiste a questo dialogo:

Tegliesera (c.s.) E... che ne pensa della morte? / *Regista* (scattando, benché con l'occhietto sempre spento e annoiato) Come marxista, è un fatto che io non prendo in considerazione⁶².

Rispondendo a un'intervista, invece, riguardo al *Vangelo*, Pasolini afferma:

Io avrei potuto demistificare la reale situazione storica, i rapporti fra Pilato e Erode, avrei potuto demistificare quella figura di Cristo mitizzata dal Romanticismo, dal cattolicesimo della Controriforma, avrei potuto demistificare tutte queste cose, ma, poi, come avrei potuto demistificare il problema della morte? Cioè il problema che non posso demistificare è quel tanto di profondamente irrazionale, e quindi in qualche modo religioso, che è nel mistero del mondo. Quello non è demistificabile⁶³.

Pasolini lo dice a chiare lettere: se il nazionale-popolare è l'impianto narrativo chiaro e razionale, il grande *leitmotiv* del film è invece la trattazione e la presenza della morte all'opera nel testo: il decadente, borghese, squisito e irrazionale contaminato con il dramma popolare; la morte (Contini) opposta alla vita (Gramsci). L'armamentario decadente e continiano della squisitezza serve appunto a depositare stilema su stilema la dimensione dell'irrazionale mortifero nel testo. Pasolini appunto si riferisce alla musica di Bach, nel film, designandola come «motivo della morte»⁶⁴. La morte ha quindi anche una funzione di strutturazione, serve a conferire organicità. La sua funzione è allora equiparabile alla fenomenologia gramsciana dell'epico-lirico.

La morte insieme ha la funzione di introdurre semi di irrazionalità nel testo filmico e di conferirgli un'organizzazione unitaria, di dargli organicità: ciò che parrebbe un tratto di razionalità. E non a caso, in una intervista, Cristo viene definito «eroe della coscienza»,

⁶² Pasolini, *La ricotta*, in Id., *Per il cinema*, cit., vol. I, p. 336.

⁶³ Pasolini, intervista rilasciata a M. Ponzi, in Id., *Per il cinema*, cit., vol. II, p. 2885.

⁶⁴ «Esplosione altissimo e dilegua il "motivo della morte" di Bach» (Id., *Il Vangelo secondo Matteo*, in Id., *Per il cinema*, cit., vol. I, p. 550).

mentre Accattone viene definito un «eroe dell'incoscienza»⁶⁵. In questo senso, allora, nella morte, il nazionale-popolare e la squisitezza, stile e contenuto si incontrano. Ecco allora perché con il *Vangelo* si chiude la stagione del nazionale-popolare: perché in Cristo, divenuto Atena, per l'ultima volta, Pasolini ravvisa che razionale e irrazionale possano incontrarsi in un grande mito popolare, nel segno della morte.

8.

Per Pasolini, a partire dal 1965, il nazionale-popolare diventa improponibile, come soluzione estetica. È l'abbandono di un certo Gramsci, e di un certo paradigma cristologico⁶⁶:

sono uscito dall'ambito gramsciano e cerco una nuova strada, in modo schematico. Cioè mentre prima cercavo di fare dei film il più possibile popolari (non in senso volgare) dando loro un ritmo epico-sacrale, con *Uccellacci e uccellini* e *Teorema* tendo a fare dei film problematici, formalmente più difficili, per «élite» ed in qualche modo più provocatori, nel senso bertoluciano della parola⁶⁷.

Dal popolo alle élite, uscire dal nazionale-popolare non significa rinnegare tutto Gramsci, ma semplicemente constatare l'infungibilità del nazionale-popolare nella situazione attuale. Non è la fine dell'impegno, ma di un certo impegno:

Su questo si è realizzato concretamente l'impegno del dopoguerra – come ho più volte ripetuto: esso, dal punto di vista linguistico, è praticamente consistito in una serie di inserti nelle opere letterarie di “discorsi diretti” (tutto il neorealismo, con le sue “registrazioni”), e in una serie di “discorsi liberi indiretti” (tutto il naturalismo espressionistica): per cui l'autore finiva sempre per parlare, completamente o in parte, attraverso la lingua del suo protagonista popolare e dialettale. Era l'unica strada concreta e possibile – sotto la specie dell'epicità, che l'oggettività implicita nella ideologia marxista, garantiva – di applicare alla letteratura la nozione gramsciana di

⁶⁵ Rusconi, *Pierpaolo Pasolini: un uomo mistico-epico-lirico*, cit., p. 17.

⁶⁶ Sulla presenza di riferimenti al Vangelo prima del film, si veda L. De Giusti, *Tracce di «Vangelo» nei film prima del «Vangelo»*, in R. Chiesi (a cura di), *«Cristo mi chiama, ma senza luce»*. P.P. Pasolini e il Vangelo secondo Matteo, Recco, Le Mani, 2015, pp. 49-59.

⁶⁷ Pasolini, *Incontro con Pasolini*, in Id., *Per il cinema*, cit., vol. II, p. 2962.

nazional-popolare: la concomitanza di due punti di vista nel guardare il mondo, quello dell'intellettuale marxista e quello dell'uomo semplice, uniti in una *contaminatio* di "stile sublime" e di "stile umile"⁶⁸.

Essere nazionale-popolare per Pasolini sempre e comunque significava organizzare l'incontro delle élite intellettuali con il popolo in un'unica prospettiva. Questo popolo è in primo luogo un intellettuale a doverlo evocare, attraverso la costruzione di un'estetica riconoscibile, in cui l'irrazionale trovi un suo posto precipuo.

Ora, invece, l'abbandono della prospettiva gramsciana, in quella che Pasolini definisce «terza fase storica dell'impegno»⁶⁹, significherebbe anche e in primo luogo l'abbandono dell'irrazionale⁷⁰ (e quindi, anche di quel punto di tangenza che l'irrazionale costituisce tra Contini e Gramsci). Con il *Vangelo* l'intellettuale tentava, per l'ultima volta, di parlare alle masse:

Attraverso Gramsci, la posizione dell'intellettuale – piccolo-borghese di origine o di adozione – la situavo ormai tra il partito e le masse, vero e proprio perno di mediazione tra le classi, e soprattutto verificavo sul piano teorico l'importanza del mondo contadino nella prospettiva rivoluzionaria⁷¹.

L'intellettuale come tramite tra la storia e le masse. Ancora, sul *Vangelo* Pasolini dichiarava:

In conclusione: protagonisti del mio film, mi sembrano sia il sottoproletariato [...] che Cristo [...]. Ma l'affacciarsi alla storia di quel sottoproletariato avviene proprio attraverso alla predicazione di Cristo. Le masse che lo ascoltano e lo seguono, hanno un peso politico, determinano una svolta storica nella loro società, e nell'intera società⁷².

In conclusione, un Cristo più gramsciano di così sarebbe quasi inimmaginabile: Cristo è anche figura dell'intellettuale che fa da tra-

⁶⁸ Id., *Empirismo eretico*, in Id., *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, cit., p. 1299-1300.

⁶⁹ Id., *I dialoghi*, cit., p. 351 (3 dicembre 1964).

⁷⁰ «uso la macchina da presa per creare una specie di mosaico razionalistico che renda accettabili, chiare ed assolute, storie aberranti» (Pasolini, intervista a G.P. Brunetta, cit., p. 2951).

⁷¹ Id., *Dal fascismo corrente... alle ceneri di Gramsci*, in Id., *Saggi sulla politica e sulla società*, cit., p. 1415.

⁷² Id., *I dialoghi*, cit., p. 343 (19 novembre 1964).

mite tra la trascendenza teleologica di un messaggio politico e l'immanenza anarchica delle masse. Tramite possibile, in fin dei conti, solo grazie all'irrazionale, immesso in un circuito estetico: quel grimaldello che consente di legare gli umili e gli intellettuali. Davvero i problemi di Contini e Gramsci erano, in Pasolini, gli stessi. Ma nella congiuntura attuale, non resta che attribuire alle proprie opere un carattere reattivo⁷³:

per reazione al pericolo che i miei film si rivolgano non più a quel popolo ideale che avevo in testa ma si rivolgano alla massa, e quindi soggiacciono a tutte le regole della cultura di massa, tendo a fare dei film anti-cultura di massa, cioè (e mi intenda con intelligenza) dei film per «élite». Schematicamente la storia da *Accattone* a *Teorema* è un po' questa⁷⁴.

Tutto lo sforzo fatto per armonizzare Gramsci e Contini era fallito: Pasolini ne ha piena coscienza. Non resterà che riderci sopra; la strada dell'umorismo sarà allora la risposta, in piena antitesi dialettica, a una storia che non ammette più né Cristo né Gramsci: «niente infatti è stilisticamente più contrario al Vangelo che l'umorismo»⁷⁵.

⁷³ Come dice perfettamente Bazzocchi: «Lo sguardo del marxista e lo sguardo del cattolico non avevano più un orizzonte su cui misurarsi» (M.A. Bazzocchi, *Tecnica e storia: un percorso nel Vangelo di Pasolini*, in «Cristo mi chiama, ma senza luce», cit., p. 47).

⁷⁴ Pasolini, *Incontro con Pasolini*, cit., p. 2963.

⁷⁵ Id., *Descrizioni di descrizioni*, cit., p. 1865.

PASQUALE VOZA

IL GRAMSCI DI PASOLINI*

I. IL «RIGORE» DI GRAMSCI

La presenza di Gramsci nel complesso della ricerca di Pasolini, dalla fine degli anni quaranta sino alle considerazioni e agli spunti degli ultimi giorni precedenti la sua morte e raccolti poi in *Volgar'eloquio*, registra una pluralità di livelli che, se pur si presentano spesso intrecciati, sono tuttavia, al tempo stesso, ben rilevabili e distinguibili.

Si può parlare innanzitutto di un livello “ideale”, “etico”, “estetico”: *Le ceneri di Gramsci* sono naturalmente il luogo in cui tale livello trova la sua più piena centralità. Lo stesso Pasolini, quando, nel suo scritto del 1957, *La libertà stilistica*, dichiarava che «sul Croce amato e odiato, sul Gobetti, su qualsiasi altro, domina nella nostra vita politica lo spirito di Gramsci» e precisava trattarsi «del Gramsci “carcerato”, tanto più libero quanto più segregato dal mondo, fuori dal mondo, in una situazione suo malgrado leopardiana, ridotto a puro ed eroico pensiero»¹, ebbene di fatto riassumeva il Gramsci del suo poemetto, senza far riferimento tuttavia ai termini di quel «dramma irrisolto» che egli lì metteva in scena (come dirò più avanti).

Tale figura di un Gramsci leopardiano, nella misura in cui veniva assunta ideologicamente, di per sé, non poteva non suscitare una

* Questo testo riprende integralmente lo scritto *Il Gramsci di Pasolini*, pubblicato in «Lo Sguardo. Rivista di Filosofia», numero monografico dal titolo *Pier Paolo Pasolini. Dissidenze, resistenze, ibridazioni*, III, 19, 2015. Ringraziamo l'autore per aver concesso la pubblicazione.

¹ P.P. Pasolini, *La libertà stilistica*, ora in Id., *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, a cura di W. Siti, S. De Laude, Milano, Mondadori, 1999 (“I Meridiani”), pp. 1236-1237 (corsivo mio).

varietà di obiezioni e di ripulse, spesso anche dure e radicali: si potrebbe citare per tutte la posizione di Asor Rosa, che nel suo *Scrittori e popolo*, nella sua denuncia e demistificazione ideologico-valutativa del populismo, inteso come una sorta di *costante* della cultura italiana tra Otto e Novecento, definì in termini volutamente irridenti il Gramsci pasoliniano delle *Ceneri* «una Silvia marxistizzata»².

A ben guardare, l'idealizzazione di Gramsci, presente nel poemetto, è sempre – per così dire – funzionale all'incontro/scontro, o meglio al rapporto tensivo, tra la figura del pensatore sardo e l'io-Pasolini. L'autore si richiama subito, dopo i primi versi, al fascino eroico e solitario di un «giovane» speciale, tanto più eroico quanto più solitario:

Tu giovane, in quel maggio in cui l'errore
era ancora vita, in quel maggio italiano
che alla vita aggiungeva almeno ardore,

quanto meno sventato e impuramente sano
dei nostri padri – non padre, ma umile
fratello – già con la tua magra mano

delineavi l'ideale che illumina
(ma non per noi: tu, morto, e noi
Morti ugualmente, con te, nell'umido

giardino) questo silenzio³.

Più avanti, Pasolini, indicando «l'urna» di Gramsci, ornata da «due gerani», «diversamente rossi», nel cimitero degli Inglesi, sottolinea in un certo modo la «diversità» del prigioniero, dell'autore delle «supreme pagine» dei *Quaderni* («lì tu stai, bandito e con dura eleganza / non cattolica, elencato tra estranei / morti»). Ora, non c'è dubbio che qui – come è stato osservato – si possa parlare di un «diffuso transfert poetico», attraverso cui Gramsci diventa l'«ideale partner di un rapporto di confidenza e di confessione, di un violento sdoppiamento dell'io»; e che si possa affermare che Pasolini si pone di fronte a Gramsci quasi come di fronte «al simulacro di un fan-

² A. Asor Rosa, *Scrittori e popolo*, Roma, Savelli, 1969, p. 397.

³ P.P. Pasolini, *Le ceneri di Gramsci*, in Id., *Tutte le poesie*, a cura di W. Siti, 2 voll., Milano, Mondadori, 2003 («I Meridiani»), vol. I, pp. 816-187.

ciullo, di una esistenza mancata»⁴. Tuttavia, io credo si tratti di un transfert intimamente e volutamente ambiguo e contraddittorio, di una identificazione proiettiva contrappuntata al suo interno da una sottile forma di distanziamento o di estraneità. Il Gramsci leopordiano, disincarnato e incorporeo, ridotto a «puro eroico pensiero», non può essere sentito e proposto da Pasolini *tout court* come un suo doppio, se non – per così dire – come un doppio “asimmetrico” e particolare.

È per questo, in verità, che il lettore delle *Ceneri* non avverte come improvvisi, come improvvisamente antitetici, i versi nei quali Pasolini a un certo punto oppone al «rigore» di Gramsci l'«oscuro scandalo» della sua coscienza, lo scandalo della contraddizione («Eppure senza il tuo rigore, sussisto / perché non scelgo. Vivo nel non volere / del tramontato dopoguerra: amando / il mondo che odio – nella sua miseria / sprezzante e perso – per un oscuro scandalo / della coscienza»). Di contro al rigore, alla coerenza, al potere di direzione generale della politica, incarnato dalla figura di Gramsci, Pasolini affermava lo stigma della contraddizione, dell'antitesi come valore fondativo della poesia, dotata in quanto tale della capacità non di superare, bensì di fissare e sublimare le «opposizioni inconciliabili» proprie del moto della realtà nella “squisitezza” estetica, nella immobilità iconica della *iunctura* ossimorica.

Questa situazione radicale di dialogo impossibile, di «dramma irrisolto», di crisi, era delineata da Pasolini come una situazione intrinsecamente produttiva di poesia: giacché – com'egli diceva – non la poesia è in crisi, ma «la crisi è in poesia». Tutto ciò venne ritradotto, tuttavia, in termini più immediatamente ideologici, per cui le *Ceneri di Gramsci* divennero subito un libro «mitico»: un libro, cioè, in cui «si esprimevano tipicamente le resistenze dell'intellettuale borghese di fronte all'organizzazione di classe»⁵.

2. IL NESSO GRAMSCI-CONTINI

Com'è noto, per indicare il *proprium* del metodo critico di Pasolini e della sua visione storico-culturale-letteraria è stata adoperata

⁴ G. Santato, *Pier Paolo Pasolini. L'opera*, Vicenza, Neri Pozza, 1980, p. 168.

⁵ W. Siti, *Oltre il nostro accanito difenderla*, in P.P. Pasolini, *Le ceneri di Gramsci*, Torino, Einaudi, 1981, p. 171.

la formula di «gramsci-continismo», autorizzata, in un certo senso, dallo stesso autore delle *Ceneri*, che dichiarò esplicitamente: «Considero (io praticamente non crociano) due i miei maestri: Gianfranco Contini e Gramsci»⁶. Secondo Mengaldo, la formula alludeva sostanzialmente a «una sovrapposizione o sintesi di istanze gramsciane, e più genericamente democratico-marxiste, e di suggestioni della stilistica: di Contini specialmente, [...] e poi anche di Devoto, Spitzer, Auerbach ecc. (e naturalmente di Longhi)»⁷.

Andrebbe precisato, a mio avviso, che sarebbe più proprio parlare *solo* di istanze gramsciane che non invece genericamente di istanze democratico-marxiste, dal momento che contro queste ultime, comunque declinate nella cultura italiana della sinistra marxista “ufficiale” nel corso degli anni cinquanta, Pasolini sviluppò criticamente un atteggiamento assai polemico (di cui l'accusa inequivoca di “prospettivismo” ideologico non fu che l'aspetto più evidente e perentorio).

Ora, se guardiamo alle due ampie ricerche e raccolte pasoliniane dei primi anni cinquanta, vale a dire *Poesia dialettale del Novecento* del '52 e *Canzoniere italiano* del '55, non c'è dubbio che la presenza di Gramsci è molto più rilevabile nella seconda rispetto alla prima.

Nel testo introduttivo del '55, intitolato *Un secolo di studi sulla poesia popolare*, Pasolini incrociava, in modi senza dubbio complessi e significativi, il pensiero di Gramsci, pur sottolineando le differenze di fondo tra i suoi interessi per la poesia e la letteratura popolare e l'attenzione riservata dal pensatore sardo a tali questioni. Intanto egli – come è stato osservato – ricavava da Croce la netta distinzione tra poesia popolare creata da poeti colti, che secondo Pasolini nella loro elaborazione formale avevano teso generalmente a dar vita o a una linea «macaronica» o a una «squisita», e poesia popolare prodotta invece da individui e gruppi realmente popolari, che avevano teso a far proprie forme culturali e moduli stilistici di livello alto. Sicché, se si voleva parlare di poesia propriamente prodotta dal popolo, essa doveva considerarsi quella di carattere folclorico, che però interessava «meglio l'etnologo che il letterato»⁸.

Molto importante in particolare è un punto: laddove Pasolini, fa-

⁶ E.F. Accrocca, *Dieci domande a Pasolini*, in «La Fiera letteraria», 30 giugno 1957.

⁷ P.V. Mengaldo, *Pasolini critico e la poesia italiana contemporanea*, in «Revue des études italiennes», 2-3, 1981, p. 154.

⁸ C. Segre, *Prefazione a P.P. Pasolini, Passione e ideologia*, Torino, Einaudi, 1985, p. vi.

cendo riferimento alla scarsa fortuna della poesia popolare nel Novecento italiano, dallo «Jahier al 1945», motivava tale scarsità, da un lato, con il «pericolo dell'estetizzazione e del sentimentalismo implicito nella malintesa categoria crociana della semplicità», dall'altro, con la «coazione antipopolare e antiregionale del fascismo»⁹. E, per quanto riguardava il primo argomento, l'autore delle *Ceneri* accostava tale pericolo a un pericolo più generale, contenuto nell'estetica crociana *tout court*, così come lo aveva delineato e argomentato nei *Quaderni Gramsci*, quando aveva scritto che «l'estetica del Croce ha determinato molte degenerazioni artistiche», e soprattutto quando aveva precisato: «e non è poi vero che ciò sia avvenuto sempre contro le intenzioni e lo spirito dell'estetica crociana stessa; per molte degenerazioni, sì, ma non per tutte, e specialmente per questa fondamentale, dell'“individualismo” artistico espressivo antistorico (o antisociale o anti-nazionalepopolare)»¹⁰.

Pasolini qui toccava e, a suo modo, sia pur parzialmente, coglieva un aspetto assai rilevante della riflessione gramsciana su Croce e sul suo pensiero estetico. Il pensatore sardo, dunque, considerava «l'“individualismo” artistico espressivo antistorico» come una conseguenza-degenerazione connaturata all'impianto di fondo dell'estetica crociana. Si può dire – credo – che in generale egli si sottraeva alla “tentazione” di una mera valutazione teorico-metodologica di quell'impianto, ma, al tempo stesso, non ne affrontava (se non per cenni e approssimazioni) una diretta, organica critica all'altezza del suo complessivo Anti-Croce e della sua lotta teorico-politica contro il primato idealistico dell'*etico-politico*: anche se poi la prospettiva, che Gramsci – come sappiamo – delineava della «lotta per una nuova cultura» come terreno di crescita di una «nuova arte», intendeva rappresentare in qualche modo una risposta “politica” alle conseguenze e ai rischi connessi con la teoria crociana dell'arte come «intuizione lirica pura» (così come, molto più decisamente, si potrebbe dire, la nozione di «nazionale-popolare» alla radice non intendeva configurarsi come la pronuncia positiva e costruttiva di una prospettiva culturale futura e meno che mai di una nuova poetica letteraria, ma si proponeva piuttosto come lotta critica contro «la funzione cosmo-

⁹ P.P. Pasolini, *La poesia popolare italiana*, ora in Id., *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, cit., p. 878.

¹⁰ A. Gramsci, *Quaderni del carcere*, a cura di V. Gerratana, Torino, Einaudi, 1975, pp. 1686-1687.

politica degli intellettuali italiani» e, in connessione con ciò, contro l'endemico limite «economico-corporativo» della storia italiana)¹¹.

Ora si deve dire anche che Pasolini riconosceva dei momenti in cui Gramsci sembrava, sia pure appena, sfiorare la questione della letteratura popolare in termini vicini all'interesse di fondo che il poeta-scrittore aveva posto al centro della sua indagine. Ma, a suo avviso, si trattava pur sempre, semmai, di letteratura popolareggiante, non popolare: «per es. il Guerin Meschino e i Reali di Francia, i "cantastorie" siciliani e le gare poetiche sarde». Quel che più preme rilevare, tuttavia, è che per Pasolini l'attenzione gramsciana a tale questione era comunque sempre «in funzione di quel suo concetto di letteratura popolare-nazionale, che informa l'intera sua opera, come *direzione polemica e teorica di essa*»¹².

Qui davvero l'autore delle *Ceneri di Gramsci* mostrava singolarmente di cogliere, a suo modo, il carattere non precettistico, ma appunto polemico-teorico della nozione gramsciana di «popolare-nazionale». Dico *singularmente*, perché intanto non doveva essere un caso se Pasolini adoperava sempre l'espressione gramsciana reale e non quella diffusa pressoché sistematicamente nei dibattiti politico-culturali e letterari degli anni cinquanta (nazional-popolare), che, come ha osservato Maria Bianca Luporini, «implica lo spostamento di accento semantico che privilegia il secondo termine (popolare) rispetto al primo, e rappresenta una infelice quanto sintomatica deformazione del paritetico abbinamento "nazionale-popolare" che è la forma usata sempre da Gramsci»¹³.

Inoltre Pasolini, pur affermando che presumibilmente Gramsci non doveva conoscere le «opere scientifiche e tecniche sulla poesia

¹¹ Sulla fortuna della nozione di "nazionale-popolare" nella cultura italiana e sui suoi usi, in varia guisa, precettistici cfr., tra gli altri, G. Guglielmi, *Gramsci e la letteratura*, in Id., *Da De Sanctis a Gramsci: il linguaggio della critica*, Bologna, il Mulino, 1976; A. Leone de Castris, *Il nazionale-popolare*, in Id., *Gramsci rimosso*, Roma, DataneWS, 1997; e, in particolare, L. Durante, *Nazionale-popolare*, in F. Frosini - G. Liguori (a cura di), *Le parole di Gramsci*, Roma, Carocci, 2004; M.B. Luporini, *Alle origini del "nazionale-popolare"*, in G. Baratta - A. Catone, *Antonio Gramsci e il "progresso intellettuale di massa"*, Milano, Unicopli, 1995.

¹² P.P. Pasolini, *La poesia popolare italiana*, ora in Id., *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, cit., p. 880.

¹³ Luporini, *Alle origini del "nazionale-popolare"*, cit., p. 47. Andrebbe precisato che, fermo restando il carattere paritetico dell'abbinamento dei due aggettivi, in Gramsci – come è stato lucidamente rilevato da Lea Durante – «più frequente di nazionale-popolare è l'uso di popolare-nazionale», ma che, a conferma del peculiare valore critico di quei due abbinamenti, «più frequente di entrambi è "non popolare-nazionale"» (Durante, *Nazionale-popolare*, cit., p. 160).

popolare» (dal Nigra al D'Ancona, al Barbi ecc.), sottolineava con ammirazione la «formidabile scheda», il passo del quaderno 5, in cui Gramsci, facendo propria la distinzione dei canti popolari formulata dal Rubieri («i canti composti dal popolo e per il popolo»; «quelli composti per il popolo ma non dal popolo»; «quelli scritti né dal popolo né per il popolo, ma da questo adottati perché conformi alla sua maniera di pensare e di sentire»)¹⁴, affermava poi che in sostanza tutti i canti popolari si potevano e si dovevano ridurre all'ultima categoria, dal momento che «ciò che contraddistingue il canto popolare, nel quadro di una nazione e della sua cultura, non è il fatto artistico, né l'origine storica, ma il suo modo di concepire il mondo e la vita, in contrasto con la società ufficiale», e dal momento che, infine, «in ciò e solo in ciò è da ricercare la "collettività" del canto popolare, e del popolo stesso»¹⁵.

Tuttavia, l'ammirazione non impediva a Pasolini di lasciar trasparire in qualche modo una distanza dal senso profondo della riflessione gramsciana, ovvero una sua sottile, ma indubitabile, distorsione. Egli si dichiarava convinto che, se anche Gramsci avesse conosciuto meglio il problema della poesia popolare «nei suoi termini tradizionali e tecnici» (al di là del «buon Rubieri»), e avesse posseduto una più vasta e soprattutto diretta conoscenza di testi popolari, non ne avrebbe tratto comunque motivi di «reale e profondo interesse»: utili cioè a una «funzione polemica rivoluzionaria», aggiungendo che invece «osservazioni storiche e oggettive avrebbe potuto schedarne a centinaia, tanto il problema si presenta come tipico alla sua aggressione ideologica della realtà storica». Come si vede, Pasolini qui distingueva – e dissociava – la riflessione gramsciana tra due livelli: il livello della «funzione polemica rivoluzionaria» e quello dell'«aggressione ideologica della realtà storica». Egli così finiva col mettere in crisi l'interesse e l'unità di quella che poco prima aveva chiamato la «direzione polemica e teorica» dell'opera di Gramsci, e inoltre, con la formulazione del secondo livello, finiva coll'accomunare Gramsci alla cosiddetta «critica ideologica» propria della politica culturale del versante comunista di quegli anni, contro cui egli tanto andava polemizzando, *anche* vivendo e impiegando il *suo* Gramsci in maniera diversa da quello che si poteva considerare il gramscismo vigente.

Non a caso Pasolini concludeva la sua rassegna introduttiva sotto-

¹⁴ Gramsci, *Quaderni del carcere*, cit., p. 679.

¹⁵ Ivi, pp. 679-680.

lineando la carenza di «studi marxisti post-gramsciani sull'argomento», che provava, a suo avviso, la «mancanza di interesse immediato» nei confronti della poesia popolare, la quale doveva pur sempre considerarsi il «prodotto [...] di un popolo non moderno», di un popolo che, pur con tutto il suo «ritardo», rientrava comunque nella «sfera ideologica della società ufficiale». Qui la distanza di Pasolini, sia pure in forme e misure diverse, e da Gramsci e dal gramscismo è lasciata sullo sfondo, implicita ma, al tempo stesso, evidente: essa chiama in causa la distanza tra un interesse avvertito come ideologico-politico o “rivoluzionario” e un interesse lirico-antropologico, quale è quello che connota la passione filologico-culturale e poetica dell'autore delle *Ceneri di Gramsci*, della sua peculiare e, per così dire, fondativa attenzione al canto popolare, dai primi *cianti* friulani ai canti dell'Italia meridionale (nel poemetto *Canto popolare* Pasolini scriveva: «Ragazzo del popolo che canti / qui a Rebibbia sulla fradicia riva / dell'Aniene la nuova canzonetta, vanti / è vero, cantando, l'antica, la festiva / sventatezza dei semplici.[...] / Nella tua incoscienza è la coscienza / che in te la storia vuole»).

Il canto popolare era il canto del popolo, di un popolo inteso – al tempo di *Ragazzi di vita* – come «un grande selvaggio nel seno della società» (secondo la citazione da Tolstoj apposta in apertura dell'episodio che dà il titolo all'intero romanzo): inteso come il deposito di una animalità-sacralità estranea alla storia e ai suoi ritmi lineari, e pur capace, dal passato, di parlare al futuro. Qui Pasolini si rendeva conto che, ancor prima che agli studi marxisti post-gramsciani, la nozione del «grande selvaggio nel seno della società» era radicalmente assente nello stesso pensiero di Gramsci. Si potrebbe far riferimento, a tal proposito, al *Quaderno 25*, intitolato *Ai margini della storia (storia dei gruppi sociali subalterni)*, nel quale il pensatore sardo, nell'indicare uno dei «criteri metodici» con cui affrontare le questioni annunciate nel titolo, affermava che «le classi subalterne, per definizione, non sono unificate e non possono unificarsi finché non possono diventare “Stato”: la loro storia, pertanto, è intrecciata a quella della società civile, è una funzione “disgregata” e discontinua della storia della società civile e, per questo tramite, della storia degli Stati o gruppi di Stati»¹⁶.

¹⁶ Ivi, p. 2288.

3. LO «SPERIMENTALISMO»: PASCOLI E GRAMSCI

Ora, se si guarda al celebre saggio critico su Pascoli, apparso nel 1955 nel primo numero di «Officina», non c'è dubbio che esso si possa considerare, in un certo senso, «uno degli interventi in cui la stilistica di Pasolini dà miglior prova di sé e s'intreccia in modo più stimolante con la componente metodologica "gramsciana"»¹⁷: ciò soprattutto perché qui Pasolini non incrociava, si potrebbe dire non sfiorava, l'alterità delle ragioni ultime della riflessione gramsciana, ma si serviva, appunto, "metodologicamente", di taluni passaggi di storia della cultura e degli intellettuali dei *Quaderni* per dare un più efficace nutrimento o supporto alla propria indagine stilistica. Ad esempio, nell'affermare che «il "pluralismo" pascoliano (il suo sperimentalismo anti-tradizionalistico, le sue prove di "parlato" e "prosaico", le sue tonalità sentimentali e umanitarie al posto della casistica sensuale-religiosa petrarchesca) è di tipo rivoluzionario ma solo in senso linguistico, o, per intenderci meglio, verbale» e che «la figura umana e letteraria del Pascoli risulta dunque soltanto una variante moderna, o borghese nel senso moderno, dell'archetipo italiano», Pasolini si vale sapientemente di una citazione gramsciana: «Gli intellettuali concepiscono la letteratura come una "professione" a sé, che dovrebbe "rendere" anche quando non si produce nulla immediatamente e dovrebbe dar diritto a una pensione»¹⁸.

Ma è nel saggio del '57, *La confusione degli stili*, che Pasolini adoperava, più decisamente che altrove, la riflessione gramsciana in funzione polemica nei confronti dell'«innovatore "neorealista"» e del dibattito teorico connesso col progetto di «una produzione letteraria nazionale-popolare». L'autore delle *Ceneri di Gramsci* partiva dall'affermazione secondo cui lo scrittore neorealista era connotato da una immedicabile tendenza «anti-sperimentale», come se la sua visione etica, letteraria, la sua tensione conoscitiva non fossero partecipi «di nessun problema (se non di un finalismo sociale), di nessun dolore, di nessun dubbio». In questa incapacità, in questa non volontà di «restare / dentro l'inferno con marmorea / volontà di capirlo»¹⁹ (come scriveva Pasolini nel poemetto *Picasso*), nella conseguente tendenza, invece, a prefigurare un futuro senza crisi e scissio-

¹⁷ Mengaldo, *Pasolini critico e la poesia italiana contemporanea*, cit., p.172.

¹⁸ Gramsci, *Quaderni del carcere*, cit., p. 707.

¹⁹ Pasolini, *Le ceneri di Gramsci*, cit., p. 793.

ne (una sorta di *salute* coatta), si annidava fatalmente, per così dire, la simmetrica tendenza a «riadattare un materiale linguistico superato e spesso marcescente». La lingua che lo scrittore neorealista ricercava finiva allora per coincidere – osservava Pasolini – con «l'italiano insomma della piccola borghesia che va al potere, della burocrazia». E qui Pasolini si valeva, a fini fortemente polemici, quasi irridenti, di una citazione gramsciana: «Forse si potrebbe trovare che la grande massa della paccottiglia letteraria è dovuta a burocrati»²⁰.

Ma soprattutto a Pasolini premeva osservare che Gramsci, nell'accennare ai problemi linguistici in relazione alla questione della letteratura nazionale-popolare, non aveva mai assunto posizioni normative, ma si era sempre mantenuto «su una posizione oggettiva, problematica, possibilistica, con atteggiamenti di vera larghezza filologica».

Nel primo passo che egli citava, Gramsci segnala come questione interessante, tutta da interrogare criticamente, la presenza di due filoni letterari nel Cinquecento italiano: «È interessante notare questo doppio filone nel Cinquecento: uno veramente nazionale-popolare (nei dialetti, ma anche in latino) legato alla novellistica precedente, espressione della borghesia, e l'altro aulico, cortigiano, anazionale, che però è portato sugli scudi dai retori»²¹. Per l'animatore di «Officina», per il teorico del «neo-sperimentalismo», assumeva un valore notevole il fatto che Gramsci riconoscesse la presenza di un filone cinquecentesco «veramente nazionale-popolare» sia nell'ambito dei dialetti che nell'ambito del latino; così come era importante che Gramsci segnalasse il dibattito sviluppatosi tra «manzoniani e classicisti» sulla questione della lingua come un dibattito capace di lasciare «tracce nella cultura moderna» («anche se non molto grandi», precisa per la verità Gramsci: ma Pasolini ometteva questa precisazione). Da ciò Pasolini ricavava la ferma convinzione che nella visione gramsciana fossero considerati utilizzabili in eguale misura, ai fini della creazione di una letteratura nazionale-popolare, i mezzi linguistici più diversi: «mezzi vivissimi, fin troppo vivi (i dialetti), mezzi defunti e riesumati (il latino), mezzi velleitari in funzione etronoma (il manzonianesimo), mezzi velleitari in funzione strettamente letteraria (il classicismo)»²². Soprattutto Pasolini riteneva essen-

²⁰ Ivi, p. 571.

²¹ Ivi, p. 633.

²² P.P. Pasolini, *La confusione degli stili*, ora in Id., *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, cit., p. 1073.

ziale precisare che per Gramsci tale utilizzabilità non era affidata a scelte casuali o individuali, ma prendeva corpo e si definiva entro un ambito più generale, di volta in volta storicamente determinato. Perciò citava il passo in cui l'autore dei *Quaderni* afferma che «ogni volta che affiora, in un modo o nell'altro, la quistione della lingua, significa che si sta imponendo una serie di altri problemi»²³.

4. LE «LETTERE DAL CARCERE»:
«IRRAZIONALISMO E ESERCIZIO DELLA RAGIONE»

Ma, nel rapporto di Pasolini con Gramsci, c'è uno scritto assai importante della metà degli anni sessanta, *Dal laboratorio* (con il sottotitolo *Appunti en poète per una linguistica marxista*), in cui Pasolini iniziava la sua trattazione, occupandosi del formarsi della lingua di Gramsci, dalle pagine giovanili ai *Quaderni*, alle *Lettere*. Qui si può dire che su questo terreno, più che su qualsiasi altro, egli giungesse a parlare di un *suo* particolare Gramsci, nella misura in cui finiva per sussumerlo all'interno di alcune ragioni fondanti della sua poetica e della sua scrittura. Pasolini all'inizio metteva l'accento sulla presenza nel giovane Gramsci, pur votato a suo avviso alla «razionalità», di una «espressività enfatica», legata all'uso di un italiano letterario. Se si escludeva qualche intensità, qualche vibrazione del «tipico irrazionalismo vociano», la lingua giovanile di Gramsci, dal '14 al '19, si poteva definire, secondo Pasolini, «tutta umanistica sul “versante” romantico»: questo perché verosimilmente quell'umanesimo era una diretta e tumultuosa “traduzione” dell'umanitarismo proto-socialista, il quale – osservava Pasolini – si offriva come «la più immediata ascendenza linguistica cui Gramsci poteva ragionevolmente guardare».

È il linguaggio della scienza, cioè «un linguaggio (soprattutto in quegli anni) non italiano» che fa venir meno «l'enfasi espressivo-umanitaria» del Gramsci degli anni giovanili: in particolare, con l'«Ordine Nuovo», cioè con la prima, vera maturazione di un pensiero gramsciano originale, la lingua del pensatore sardo comincia a diventare «prima possibile, poi in qualche modo assoluta»²⁴.

Pasolini (con accenti che potevano evocare in qualche modo la

²³ Gramsci, *Quaderni del carcere*, cit., p. 2346.

²⁴ P.P. Pasolini, *Dal laboratorio*, ora in Id., *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, cit., pp. 1308-1309.

figura di Gobetti) sottolineava, in particolare, come Gramsci avesse vinto l'astrattezza, «l'irrazionalità» della lingua letteraria della borghesia nazionale post-unitaria attraverso un vero e proprio «tirocinio di razionalità», «lungo e quasi religioso». Ora, questa *assolutezza* della lingua gramsciana era tanto più notevole, secondo Pasolini, quanto più essa era raggiunta a onta della "bruttezza" di quella stessa lingua, puristicamente e astrattamente considerata: cioè di una lingua «umiliata dal grigiore manualistico, dal gergo politico, dalla lingua delle traduzioni, da un incancellabile fondo professionale e francesizzante». Inoltre, tale absolutezza non era garantita una volta per tutte: se pur di rado, essa veniva inquinata in una certa misura dal ripresentarsi di qualche momento dell'antica enfasi e irrazionalità. Ma è a questo punto che Pasolini segnalava quello che per lui era davvero il risultato più alto, quasi "miracoloso", della lingua di Gramsci, della sua scrittura-pensiero: «Solo nelle lettere dal carcere, verso la fine della vita, egli riesce a far coincidere irrazionalismo e esercizio della ragione»²⁵.

In Pasolini la coincidenza di irrazionalismo ed esercizio della ragione era, dichiaratamente, il cuore sia della sua poetica letteraria tra «Officina» e *Le ceneri di Gramsci* sia, complessivamente, della sua infaticabile attività di critico, a partire dall'originale fruizione ed elaborazione degli stimoli provenienti dalla *Stilkritik* di Spitzer.

Pasolini precisava che l'irrazionalismo che egli vedeva magistralmente fuso con l'esercizio della ragione era ben distante dall'irrazionalismo di altra specie, qua e là ricorrente nella scrittura gramsciana: un irrazionalismo che, nutrito di «impeto sentimentale» o di «rabbia polemica», contornava o accompagnava talvolta, come spia di una «insufficienza ideologica», la tensione razionale del pensiero politico dell'autore dei *Quaderni*. Con questa precisazione o distinzione, in verità, Pasolini mostrava di non cogliere un connotato intimo dello stile gramsciano, quel «sarcasmo appassionato» che il pensatore sardo additava, «nel caso dell'azione storico-politica», come «l'elemento stilistico adeguato», come «l'atteggiamento caratteristico del distacco-comprensione», precisando che nei fondatori della filosofia della prassi «si trova l'espressione più alta, eticamente ed esteticamente» di tale sarcasmo appassionato²⁶.

L'irrazionalismo profondo che, quasi con commozione, Pasolini

²⁵ Ivi, p. 1310.

²⁶ Gramsci, *Quaderni del carcere*, cit., p. 2300.

scorgeva nelle *Lettere dal carcere*, aveva il fascino del mistero e della «“poeticità naturale” della vita». È un passo che va riportato nella sua interezza:

Si tratta, piuttosto, verso la fine della sua vita, di dar voce di racconto o evocazione anche a fatti più umili e casuali della vita, a quel tanto di misterioso e di irrazionale che ogni vita ha in abbondanza, e che è la “poeticità naturale della vita”. Allora l’abitudine razionalistica che ha dominato la lingua senza tenerne conto, a contatto con quell’elemento irrazionale dominato (non più una mancanza di nessi o un vuoto della ragione, ma un mistero che la ragione riconosce) si colora di una pateticità, che chissà per quale miracolosa osmosi o ricambio inconscio che avviene nella profondità di una lingua, fa pensare a certi passi patetici, ma lucidi, e sempre tenuti bassi, di Umberto Saba:

No, il comunismo non oscurerà la bellezza e la grazia!²⁷

Dopo il Gramsci leopardiano, delineato come «puro eroico pensiero», qui Pasolini disegnava un Gramsci ancor più suo: un Gramsci capace di dare ascolto e voce, pur dentro una tenacissima «abitudine razionalistica», alla radicalità antropologica della vita, al fascino drammatico del suo irrazionalismo. Se nel poemetto *Le ceneri di Gramsci* Pasolini si rivolgeva alla figura del pensatore sardo quasi sfidando il suo «rigore» («Mi chiederai tu, morto disadorno, / d’abbandonare questa disperata / passione di essere nel mondo?»), ora, a metà degli anni sessanta, egli, che già si era dichiarato una «forza del Passato», aggirantesi ormai, «più moderno di ogni moderno», a «cercare fratelli che non sono più», mostrava di sentire come fratello il Gramsci scrittore delle *Lettere*, al punto da designare, forzando in qualche modo i versi di Saba, il comunismo “segreto” di quella scrittura come un comunismo speciale che aveva il dono di «non oscurare la bellezza e la grazia».

È singolare constatare come questa presenza “fraterna” di Gramsci resista o sopravviva, sia pure rapsodicamente, nell’ultimo decennio di Pasolini, nel quale il poeta, attraverso una sempre più nevrotica meta-scrittura (vale a dire una scrittura sulla impossibilità della scrittura), andava molecolarmente scorgendo e registrando la formidabile pervasività, simile a quella di un cancro, del Potere consumistico e l’avanzare dei processi di “colonizzazione”

²⁷ Pasolini, *Dal laboratorio*, cit., p. 1310.

della vita, nel tempo dell'«universo orrendo» della modernità neo-capitalistica. Oltre l'immagine di Gramsci come possibile grande guida del viaggio “dantesco” della *Divina Mimesis* (a cui egli andò lavorando – va ricordato – dal '63 in poi, fino all'ultimo), sono riscontrabili riferimenti al pensatore sardo nell'ambito della scrittura critico-letteraria e saggistica di Pasolini. Penso, ad esempio, a un articolo del 3 gennaio 1975, in cui il poeta ritornava ad accostare con forza Contini a Gramsci, la grande tensione filologico-letteraria del primo alla riflessione teorico-politica e storico-culturale del secondo: «risulta chiaro ciò che è stupefacentemente vero, cioè che il solo critico italiano i cui problemi siano stati i problemi letterari di Gramsci è Contini: “scandalo per i Giudei, stoltezza per i Gentili”, dunque»²⁸. Pasolini tuttavia non intendeva conferire alcun carattere perentorio e/o generico a questa sua affermazione, e allora precisava che «il trattamento di *tutti* i problemi gramsciani eseguito da Contini avviene in un universo parallelo, ma remoto, nonché altrettanto potentemente suggestivo»; infine aggiungeva che tutto ciò (la peculiarità di quel trattamento) implicava «una grande forza d'animo» e insieme presupponeva «una possibile integrabilità» (termine, quest'ultimo, che sembra evocare la nozione gramsciana di «traducibilità»).

Ma vorrei soprattutto riferirmi a un testo, intitolato *Volgar'eloquio*, pubblicato postumo, che riproduce un dibattito tenuto da Pasolini con alcuni studenti e professori il 21 ottobre 1975 (dunque, a pochi giorni dalla morte). Nel pathos polemico della discussione, Pasolini si rivolgeva contro chi, adoperando Gramsci come autorità, lo accusava, con meccanico riduttivismo, di una visione nostalgico-reazionaria del passato. Egli «urlava» che non era vero sia che «prendere posizione per una cultura popolare» fosse in sé reazionario sia che Gramsci potesse essere considerato estraneo o indifferente a questo ordine di problemi:

Gramsci era per loro, era per quella cultura, avrebbe voluto la sopravvivenza di quelle culture, perché quelle culture erano gli operai, erano i proletari, erano i sottoproletari, erano i contadini, e non voleva la loro distruzione, è chiaro, voleva che le loro culture entrassero dialetticamente in

²⁸ P.P. Pasolini, *Gianfranco Contini*, «La letteratura italiana, tomo IV: Otto-Novecento»; Alberto Arbasino, «Specchio delle mie brame», ora in Id., *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, cit., p. 2204.

rapporto con la grande cultura borghese in cui lui stesso, come Engels, si era formato ed era assolutamente contrario al loro genocidio²⁹.

Si può dire conclusivamente che, passando dal livido prometeismo della sua “superstite” metascrittura letteraria propria degli ultimi anni alla coeva riflessione saggistica o anche al coevo dibattito e confronto dialogico, Pasolini incontrò sempre, fino alla fine, la “fratellanza” non ingiallita di Gramsci, della sua sottile, grande guida.

²⁹ P.P. Pasolini, *Volgar'eloquio*, in Id., *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, cit., p. 2845.

PASOLINI, GRAMSCI E LA POESIA POPOLARE

I.

Sulla copertina della prima edizione del *Canzoniere italiano*, stampato da Guanda nel novembre del 1955, campeggia in bella mostra un'affermazione che suona perentoria: «Questo libro lo ha scritto il popolo italiano». È una sentenza che colpisce persino più del titolo e dell'immagine di accompagnamento, ritraente una classica serenata notturna al balcone dell'amata. Inserita in una colonna a cura di Attilio Bertolucci denominata «Fenice» – che, non a caso, fra i suoi titoli annoverava le poesie di García Lorca tradotte e introdotte da Carlo Bo, e che, ad ogni modo, aveva già ospitato, tre anni prima, la raccolta della *Poesia dialettale del Novecento* proposta da Pasolini assieme a Mario dell'Arco –, l'*Antologia della poesia popolare* (questo il sottotitolo del *Canzoniere*) conteneva una *Premessa* in grado di suggerire, seppure in modo problematico, le ragioni dell'incisivo motto di copertina¹. Pasolini, con un lessico che lo avvicinava sorprendentemente a Benedetto Croce (citato non a caso in apertura), ma con una lucida attenzione rivolta al contemporaneo dibattito sulla dinamica eterogeneità e politicità

¹ P.P. Pasolini, *Premessa*, in *Canzoniere italiano. Antologia della poesia popolare*, a cura di Id., Parma, Guanda, 1955, pp. IX-XII. Il testo non è stato incluso nei “Meridiani” (che seguono la scelta pasoliniana di inserire in *Passione e ideologia* l'*Introduzione* al *Canzoniere* come secondo dei due studi panoramici e dunque di estromettere la *Premessa*). Lo si legge, invece, nella più recente edizione Garzanti (Milano 2006, alle pp. 11-14), che presenta inoltre un testo prefatorio di Alberto M. Cirese.

del dato folklorico², vi esprimeva il bisogno di una considerazione estetica e artistica della poesia popolare, da preferire all'«interesse tecnicistico»³ degli studi demologici, ma anche alle classificazioni stilistiche o alle nomenclature di genere legate a un taglio positivistico. Il principio ricercato e seguito, d'ordine storico-geografico, sembrava essere quello della possibile restituzione a un ideale lettore «dotato di sensibilità per il documento vivo, difficile e commovente» di un complesso unitario e articolato di testi, attraverso il quale far parlare il popolo per bocca sua, con l'intenzione di tenere certamente conto delle varie e ricche stratificazioni regionali e linguistiche, e tuttavia senza che a una supposta autorialità collettiva (e alla derivante astrattezza di tale nozione, pesantemente ottocentesca) venisse accordato un romantico e posticcio «apriorismo nazionalistico»⁴. Anche la scelta di antologizzare «i testi poetici senza la musica»⁵ – peraltro disapprovata aspramente da uno dei suoi interlocutori privilegiati, Franco Fortini⁶ – era il frutto di

² Le oscillazioni teoriche dei primi anni cinquanta, che riguardano anzitutto la lezione di Gramsci e coinvolgono il rapporto con la demologia italiana del tempo e, in particolare, con Ernesto de Martino, sono state recentemente messe in luce da Paolo Desogus nel suo *L'infelice antitesi. De Martino e Pasolini nei primi anni cinquanta*, in P. Desogus, R. Gasperina Geroni, G.L. Picconi (a cura di), *De Martino e la letteratura. Fonti, confronti e prospettive*, Roma, Carocci, 2021, pp. 96-109, cui si rimanda anche per comprendere i presupposti teorico-culturali del *Canzoniere italiano*.

³ Pasolini, *Premessa*, cit., p. XI.

⁴ *Ibidem*.

⁵ *Ivi*, p. XII.

⁶ Cfr. F. Fortini, *Attraverso Pasolini*, Torino, Einaudi, 1993, p. 60: «In quanto al tuo librone, nulla da obiettare sul metodo (salvo la faccenda, grave, della musica!)» (lettera del 2 gennaio 1956). L'annotazione fortiniana è da rilevare perché dice qualcosa sulla posizione di Pasolini nei confronti delle ricerche scientifico-disciplinari sul folklore e nei confronti del concetto di "autonomia" della poesia popolare. Il 6 gennaio risponde prontamente all'obiezione: «ti sembra così grave "la faccenda della musica"? Ricorda che ogni libro è un tutto dentro i suoi limiti: il mio è un libro di poesia popolare, e tale poesia – a quanto mi consta – è perfettamente autonoma rispetto alla musica: che non serve a capirla, anzi... Quello della musica è un problema estetico di altro ordine: e se lo si pone in rapporto con la poesia diventa problema scientifico-folcloristico» (P.P. Pasolini, *Le lettere*, a cura di A. Giordano, N. Naldini, Milano, Garzanti, 2021, p. 970, ma riportata anche in Fortini, *Attraverso Pasolini*, cit., pp. 60-61). La replica di Fortini non si lascia attendere (è del giorno dopo): «Faccenda musica: sei autorizzato a fare un libro di soli testi e anche autorizzatissimo a una lettura estetica di quelli, come chi raccogliesse i libretti d'opera del '700 e dell'800. Ma non ti sembra che il fatto che la grandissima maggioranza siano stati e siano cantati e non esistano allo stato di natura, per dir così, non cantati; e che la posizione nelle raccolte non sia la stessa, diciamo, dei testi di Omero o di Archiloco *letti*, e non cantati, da un romano; e aggiungi le iterazioni ecc. – non ti sembra che tutto questo sia uno strumento filologico capitale per la valutazione estetica della poesia? Dove la metti tutta la correzione tragica o comica che il canto apporta al testo, la sua funzione di controtesto? Non chiedo che

una concezione metodologica (e umanistica) in qualche modo «disciplinare» e, in tal senso, agonisticamente antitetica alle ricerche della coeva scienza etnomusicologica o dello specialismo etnologico⁷. D'altra parte, volendo il *Canzoniere* essere la testimonianza di una poesia *scritta* dal popolo italiano, a quest'ultimo bisognava attribuire una qualche autonomia in fatto di produzione culturale. Nello specifico, occorre presentare un corpus di testi da leggere quale «prodotto autonomo della cultura tradizionale» (così chiosava Pasolini, in un neppure tanto celato ossequio al dizionario della scuola neoidealistica italiana)⁸.

2.

La distinzione tra *Poesia popolare e poesia d'arte* apriva, dandole il titolo, una raccolta di saggi sulla poesia italiana dal Trecento al Cin-

una appendice e la collaborazione di un musicologo, niente più» (ivi, cit., pp. 61-62, ora riportata anche in Pasolini, *Le lettere*, cit., p. 971). La controversia non si placa. Pasolini ritorna sulla questione-musica il 18 gennaio, in apertura di lettera: «sappi [...] che ero d'accordo con Carpitella per fare un'appendice musicale all'antologia: ma poi si è visto che la cosa, se breve, non serviva a nulla, se lunga, complicava troppo il lavoro, era un libro a sé. Sappi, comunque, che continuo a restare convinto che per una valutazione dei testi, ciò non sia una lacuna: perché le "correzioni" di cui parli sono del tutto casuali, e allora, in quanto tali, sono un fenomeno folcloristico o etnologico, o quello che vuoi, ma non estetico» (ivi, p. 973). Non può sfuggire che siamo nel 1956, l'anno in cui il conflitto culturale e politico fra i due raggiunge momenti significativi: cfr. M. Scotti, «Una polemica in versi»: Fortini, Pasolini e la crisi del '56, in «Studi Storici», 45, 4, ottobre-dicembre 2004, pp. 991-1021. Anche A.M. Cirese riteneva «inadeguata» la scelta pasoliniana di non inserire la musica (*Ragioni metriche. Versificazione e tradizioni orali*, Palermo, Sellerio, 1988, p. 29).

⁷ Come si evince dalla corrispondenza con Giacinto Spagnoletti (cfr. le missive del 1° e del 26 gennaio 1953, in Pasolini, *Le lettere*, cit., pp. 734-735 e pp. 744-745), a Pasolini era stato offerto di avvalersi del supporto di uno studioso di letteratura e cultura popolare del calibro di Paolo Toschi: ipotesi presto decaduta. Di certo, la precedente collaborazione con Mario dell'Arco non aveva soddisfatto Pasolini (cfr. la lettera a Spagnoletti del marzo 1952, ivi, pp. 692-693); è inoltre utile ricordare che Toschi esprimeva posizioni diverse da Croce in materia di «popolare» (cfr. P. Toschi, *Fenomenologia del canto popolare*, Roma, Edizioni dell'Ateneo, 1947; ma anche, dello stesso, *Benedetto Croce studioso di letteratura popolare*, in «Lares», vol. XIX, 1953, pp. 1-7), come del resto, seppure con gradazioni diverse, già Michele Barbi e Vittorio Santoli (cfr. G.B. Bronzini, *Letteratura popolare e filologia: Barbi, Santoli, Toschi*, in «Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa. Classe di Lettere e Filosofia», vol. I, n. 1, 1996, pp. 187-208). Anche Ernesto de Martino compare tra i nomi dei possibili interlocutori (cfr. la lettera di Gianfranco D'Aronco del 31 agosto 1953, ivi, p. 795, per la quale vedi anche il saggio cit. di Desogus, *L'infelice antitesi*, p. 99 e n.): ulteriore ipotesi di collaborazione che non si concretizzò.

⁸ Pasolini, *Premessa*, cit., p. XII.

quecento che Croce aveva licenziato nel 1933. Nel fare i conti con la tradizione romantica e con l'astratta nozione di «popolare» che ne era derivata, il filosofo ambiva a rendere dialettico il rapporto tra le due forme espressive, insistendo certamente sulle differenze, ma guardandosi «dalla tentazione di romperne l'unità», perché «la poesia non ammette categorie di nessuna sorta e, quando è poesia, è unicamente poesia»⁹. Il dato tecnico non può essere assunto come discriminante, dal momento che «nessuna poesia è senza tecnica», neppure quella popolare, che, al contrario, possedendo e ripetendo un sia pure «piccolo numero di schemi», risulta «spiccatamente tecnica»; e, allo stesso modo, nessun vagheggiamento di supposte condizioni edeniche e astoriche è consentito di fronte a una produzione che, se venisse semplicemente ridotta a espressione diretta di un non meglio identificato «popolo», cesserebbe di presentarsi come manifestazione concreta dell'«universalmente umano»¹⁰. La poesia popolare va dunque considerata sul piano estetico, ossia su un terreno unitario che permette di definirne i tratti e misurarne i caratteri distintivi. È noto il passo crociano in cui questa identificazione prende corpo:

La poesia popolare è, nella sfera estetica, l'analogo di quel che il buon senso è nella sfera intellettuale e la candidezza o innocenza nella sfera morale. Essa esprime moti dell'anima che non hanno dietro di sé, come precedenti immediati, grandi travagli del pensiero e della passione; ritrae sentimenti semplici in corrispondenti semplici forme. L'alta poesia muove e sommuove in noi grandi masse di ricordi, di esperienze, di pensieri, di molteplici sentimenti e gradazioni e sfumature di sentimenti; la poesia popolare non si allarga per così ampî giri e volute per giungere al segno, ma vi giunge per via breve e spedita. Le parole e i ritmi in cui essa s'incarna sono affatto adeguati ai suoi motivi, come adeguati ai motivi della poesia d'arte sono le parole e i ritmi a lei proprî, di cui ciascuno è grave di sottintesi, che mancano nell'altra¹¹.

La parola d'ordine – «semplicità» – è usata per restringere il raggio d'azione della poesia popolare e delle sue concrezioni formali. Di contro, la poesia d'arte si colloca a un livello più alto e

⁹ B. Croce, *Poesia popolare e poesia d'arte. Studi sulla poesia italiana dal Tre al Cinquecento* (1929), Bari, Laterza, 1967, p. 3.

¹⁰ *Ibidem.*

¹¹ *Ivi*, pp. 5-6.

restituisce, nel messaggio come nella forma, un grado maggiore di complessità. Ma per Croce la semplicità non aveva a che vedere col carattere rudimentale dell'espressione; anzi, la poesia popolare è capace di farsi efficacemente veicolo di «immagini di un'umanità elementare e crudele, che gioisce di sé stessa»¹². E, difatti, essa non è assimilabile alla «poesia "primitiva", per la quale si suole intendere una poesia scarsa di elementi intellettuali e ricca di quelli sensibili e fantastici»; né a quella «"puerile" o "fanciullesca"», tantomeno a quella «"dialettale", perché», sebbene la poesia popolare «si leghi agevolmente al dialetto, questo può accogliere, e a volte accoglie, anche la psicologia dell'uomo colto e della poesia d'arte»¹³. Una notazione, quest'ultima, che dovette apparire decisiva per Pasolini, assieme al passo in cui Croce sembrava escludere le determinazioni sociali dal piano psicologico ed espressivo – dunque, estetico – entro cui collocare la poesia popolare. La quale, se «è fatta consistere essenzialmente in un atteggiamento dell'animo o in un "tono" del sentimento e dell'espressione», non può identificarsi «con la poesia del cosiddetto popolo o di altre condizioni estrinsecamente e materialmente determinate»¹⁴. Ne deriva, al contrario, un contrassegno emotivo che, proprio in quanto umano, ossia esperibile in qualsivoglia consorzio sociale, può essere ricercato soltanto attraverso una riflessione estetica che sia capace di comprendere anche i livelli più bassi di espressione e che insista, a tal proposito, sulla nozione di «tono» (vero discrimine tra poesia popolare e poesia d'arte)¹⁵.

C'è molta poesia popolare tra circostanze e sotto parvenze d'arte, come c'è, nella cosiddetta cerchia della letteratura popolareggiante, molta poesia d'arte o addirittura artificiosa: la distinzione vera permane ideale e intrinseca. Sia pure che la poesia popolare fiorisca di solito nell'ambiente popolare, non perciò si rinchioda in questo: il suo tono si fa udire per ogni

¹² Ivi, p. 11.

¹³ *Ibidem*.

¹⁴ Ivi, p. 12.

¹⁵ A proposito del legame con la musica, Croce sosteneva che esso certificasse maggiormente l'«elementarità» della poesia popolare (*ibidem*). Nel ribadirlo, mostrava di riferirsi agli studi sui canti toscani condotti tra gli anni venti e trenta da Vittorio Santoli, che nell'immediato secondo dopoguerra colse la novità dell'approccio gramsciano (vedi le sue *Tre osservazioni su Gramsci e il folclore* (1951), poi raccolte ne *I canti popolari italiani. Ricerche e questioni*, Firenze, Sansoni, 1979, pp. 219-228, citate di prima mano da Pasolini nell'*Introduzione al Canzoniere italiano*, cit., p. XXIX, n. 1).

dove sorgano animi così disposti, e perciò anche in ambienti non popolari e da uomini non popolani; e, del resto, è noto che gran parte della poesia popolare si deve a letterati o semiletterati, e assai poca a popolani ignoranti, di un'ignoranza circa la quale poi ci sarebbe molto da ridire e distinguere. Comunque, perché quel tono risuoni, occorre soltanto che alcuni uomini, ancorché colti, siano rimasti, verso la vita o certi aspetti della vita, in quella semplicità e ingenuità di sentimento o vi ritornino in certi momenti [...]»¹⁶.

Insomma, per Croce non sussisteva alcuna «dipendenza» della poesia popolare «dalle divisioni delle età e delle classi sociali», dal momento che «l'elementare e il complicato»¹⁷ sono registri allo stesso modo umani e universali. L'altezza d'ingegno starebbe, semmai, nell'individualità autoriale capace di distinguersi e volare alto, senza dubbio a considerevole distanza dalle tonalità emotive della produzione popolare, che certamente restavano «al di qua della sfera dell'arte»¹⁸.

Come ha scritto Giuseppe Cocchiara, «Croce disancora [...] la poesia popolare dal suo ambiente e dalla sua tradizione»¹⁹, ormeggiandola al molo più sicuro della sfera estetica (di cui il «tono» è manifestazione diretta). Ne viene fuori, senza mezzi termini, *una poesia popolare senza il popolo* o, al peggio, «un Romanticismo alla rovescia» che quasi annulla «la figura del poeta popolare, del poeta che esce dalle file del popolo, di quel popolo che ha una sua insopprimibile tradizione»²⁰. Raccogliendo le obiezioni a Croce formulate da Toschi, Cocchiara insisteva sulla centralità dell'elaborazione – «quel processo che fa popolare la poesia popolare»²¹ –, cioè lo specifico modo che il popolo ha di lavorare sul proprio patrimonio poetico, con precise responsabilità storico-autoriali²². Il tono, insomma, non poteva rappresentare il giusto discrimine.

¹⁶ Croce, *Poesia popolare e poesia d'arte*, cit., pp. 12-13.

¹⁷ Ivi, p. 17.

¹⁸ Toschi, *Benedetto Croce studioso di letteratura popolare*, cit., p. 6. Per considerare la continuità di tale posizione con la più complessa riflessione messa in campo dall'*Estetica*, cfr. G.B. Bronzini, *L'iter del concetto crociano di poesia popolare*, in «Lares», vol. LII, n. 1, pp. 17-41.

¹⁹ G. Cocchiara, *Le origini della poesia popolare*, Torino, Boringhieri, 1966, p. 38.

²⁰ Ivi, p. 39.

²¹ Ivi, p. 40.

²² È significativo, in tal senso, un episodio su cui si è provato a far luce. In una lettera (forse mai spedita) del 1951 a Pietro Ingrao, allora direttore de «l'Unità» – quotidiano sul quale Ernesto de Martino il 26 giugno aveva pubblicato un articolo dal titolo *Il folklore progressivo*, menzionando l'esempio della Rabata di Tricarico, fra le cui strade potevano udirsi canti popolari di contestazione – Rocco Scotellaro polemizzò con l'etnologo napoletano ribadendo la

Bisognerà attendere Gramsci e le sue note sulla letteratura popolare e sul folklore per ribadire che «la “popolarità” dei canti consiste non nel loro genere né nella loro origine prima (ad opera, cioè, di un poeta colto oppure di popolo) ma nell’adozione loro»²³, ossia nell’essere conformi al sentire del popolo stesso²⁴. Ad ogni modo, il prigioniero comunista dimostrava negli appunti carcerari di conoscere le posizioni di Croce sulla poesia popolare. In una nota del quindicesimo quaderno, non a caso intitolata *Carattere non nazionale-popolare della letteratura italiana*, egli ribadiva che per l’analisi di tale problema «è da studiare il volume di B. Croce, *Poesia popolare e poesia d’arte*», ciononostante puntualizzando che il «concetto di popolare nel libro del Croce non è quello di queste note»²⁵, perché per il filosofo liberale

si tratta di un atteggiamento psicologico, per cui il rapporto tra poesia popolare e poesia d’arte è come quello tra il buon senso e il pensiero critico, tra l’accorgimento naturale e l’accorgimento esperto, tra la candida innocenza e l’avveduta e accurata bontà²⁶.

Laddove il problema, per l’estensore dei *Quaderni*, risiedeva nella storicità materiale che permette la separazione, tutta politica, tra la cultura tradizionalmente legata ai ceti benestanti e la cultura delle masse popolari subalterne, accordando a quest’ultima anche (ma non solo) una valenza di «contrapposizione», per quanto «implicita, meccanica», verso le «concezioni del mondo “ufficiali”»²⁷, sulla quale poteva innestarsi con profitto un lavoro politico di emanci-

necessità di «fare i nomi» degli autori dei suddetti popolari, smontando il mito dell’autorialità collettiva. Per la ricostruzione della vicenda si ricorra a F. Vitelli, *La Ràbata tra Ernesto De Martino e Rocco Scotellaro. Con appendice di inediti e rari*, in «*Tutto ti serve di libro*». *Studi di Letteratura italiana per Pasquale Guaragnella*, 2 voll., Lecce, Argo, 2019, vol. II, pp. 538-574; e M. Gatto, *Dall’autonomia alla mediazione. Ernesto de Martino e Rocco Scotellaro nel solco di Antonio Gramsci (1949-1953)*, in P. Desogus, R. Gasperina Geroni, G.P. Picconi (a cura di), *De Martino e la letteratura*, cit., pp. 83-95.

²³ Santoli, *Tre osservazioni su Gramsci e il folklore*, cit., p. 227.

²⁴ Per un primo ragguaglio – anche e soprattutto come documento della ricezione delle tesi gramsciane sulla letteratura popolare e sull’assenza di una letteratura nazionale-popolare in Italia –, vedi S. Lo Nigro, *Antonio Gramsci e la letteratura popolare*, in «Lares», vol. XXIII, n. 1-2, 1957, pp. 1-14.

²⁵ A. Gramsci, *Quaderni del carcere*, a cura di V. Gerratana, Torino, Einaudi, 1975, p. 1801.

²⁶ Ivi, pp. 1801-1802.

²⁷ Ivi, p. 2311.

pazione (come nel caso della valorizzazione del «nucleo sano del senso comune»²⁸ o del «Passaggio [...] dal sentire al comprendere, al sapere»²⁹). È pur vero, notava Gramsci, che l'analisi crociana coglie un aspetto importante, che va nel verso dell'intera e complessa questione della scissione tra intellettuali e popolo che i *Quaderni*, com'è noto, tematizzano:

Tuttavia – scriveva Gramsci – dalla lettura di alcuni saggi di questo libro pubblicati nella «Critica» pare si possa dedurre che mentre dal Trecento al Cinquecento la poesia popolare, anche in questo senso, ha una importanza notevole, perché è legata ancora a una certa vivacità di resistenza delle forze sociali sorte col movimento di ripresa verificatosi dopo il Mille e culminato nei Comuni, dopo il Cinquecento queste forze sono abbruttite completamente e la poesia popolare decade fino alle forme attuali in cui l'interesse popolare è soddisfatto dal *Guerin Meschino*, e da simile letteratura. Dopo il Cinquecento cioè si rende radicale quel distacco tra intellettuali e popolo che è alla base di queste note e che tanto significato ha avuto per la storia italiana moderna politica e culturale³⁰.

Gli intellettuali italiani del secondo dopoguerra più sensibili alla lezione gramsciana poterono leggere queste considerazioni nell'antologia *Letteratura e vita nazionale* uscita presso Einaudi nel 1950³¹. Nella quale si trovavano depositate anche le *Osservazioni sul folclore* (da cui abbiamo testé brevemente citato prelevandole dal ventisettesimo quaderno), che, diversamente da quanto inserito nell'edizione critica del 1975, riportavano una nota dal titolo *Canti popolari*³², poi ricollocata da Valentino Gerratana nel quinto quaderno col titolo *Folclore*, da cui attingiamo direttamente perché fu centrale e rilevante per il lavoro teorico di Pasolini. Riprendendo una distinzione dovuta a Ermolao Rubieri e forse giunta a Gramsci da un articolo di Giuseppe S. Gargàno pubblicato nel maggio 1929 su «Il Marzocco»³³, il comunista sardo divideva i canti popolari in tre famiglie: 1) quelli «composti dal popolo e per il popolo»; 2) «quelli composti per il popolo ma non dal popolo»; 3) «quelli scritti né dal popolo né per il popolo, ma da questo adottati

²⁸ Ivi, p. 1380.

²⁹ Ivi, p. 1505.

³⁰ Ivi, p. 1891.

³¹ Id., *Letteratura e vita nazionale*, Torino, Einaudi, 1950, p. 60.

³² Ivi, pp. 220-221.

³³ Come risulta dall'apparato critico di Gerratana: *Quaderni del carcere*, cit., p. 2700.

perché conformi alla sua maniera di pensare e di sentire»³⁴; così continuando:

Mi pare che tutti i canti popolari si possano e si debbano ridurre a questa terza categoria, poiché ciò che contraddistingue il canto popolare, nel quadro di una nazione e della sua cultura, non è il fatto artistico, né l'origine storica, ma il suo modo di concepire il mondo e la vita, in contrasto colla società ufficiale: in ciò e solo in ciò è da ricercare la «collettività» del canto popolare, e del popolo stesso. Da ciò conseguono altri criteri di ricerca del folklore: che il popolo stesso non è una collettività omogenea di cultura, ma presenta delle stratificazioni culturali numerose, variamente combinate, che nella loro purezza non sempre possono essere identificate in determinate collettività popolari storiche: certo però il grado maggiore o minore di «isolamento» storico di queste collettività dà la possibilità di una certa identificazione³⁵.

Note, queste, gravide di spunti per gli studi demologici più sensibili al tema dell'emancipazione culturale e politica delle classi subalterne³⁶, perché anzitutto invitavano a leggere quest'ultime come insieme stratificato e complesso e non certo come un blocco marmoreo³⁷. E, ancora, note, quelle gramsciane, che non potevano non essere colte dall'antologista del *Canzoniere italiano*, che infatti le cita pressoché nella loro interezza³⁸.

3.

Ebbene, al netto di tutti i limiti idealistici e vetero-romantici, e malgrado Gramsci, a me pare che Croce resti, a quest'altezza, un riferimento teorico saldo per il Pasolini analista della poesia popolare, la cui influenza è da rilevare anzitutto nell'insistente volontà di delineare un ambito, quello estetico, che distanzi il *Canzoniere*

³⁴ Ivi, p. 679.

³⁵ Ivi, pp. 679-680.

³⁶ Mi limito a citare il caso di Alberto M. Cirese, di cui si vedano le considerazioni su Gramsci contenute in *Intellettuali, folklore, istinto di classe. Note su Verga, Deledda, Scotellaro, Gramsci*, Torino, Einaudi, 1976, pp. 65-104 e relative postille. E, in materia di poesia popolare, cfr., dello stesso, *La poesia popolare*, Palermo, Palumbo, 1958, in particolare pp. 59-75.

³⁷ Cfr. la recente ricognizione critica di F. Dei in *Cultura popolare in Italia. Da Gramsci all'Unesco*, parte prima, Bologna, il Mulino, 2018.

³⁸ P.P. Pasolini, *Introduzione a Canzoniere italiano*, cit., p. XXIX.

dagli studi sul folklore e da un'ottica demologica. Non tanto per un'ambizione in sé filosofica, che Pasolini dimostrava di non avere, quanto per accreditare l'operazione antologica su un piano appunto umanistico, per darle un'impronta a un tempo letteraria e politica. Il contributo che gli scrittori italiani offrivano all'emergere della cultura popolare – ricordiamo che Italo Calvino avrebbe pubblicato, nel 1956, le *Fiabe italiane* e che, in fondo, ancora viva, seppure sul procinto di esaurirsi con l'entrata in gioco del *boom* economico, era la lezione meridionalistica di Carlo Levi e di Rocco Scotellaro – otteneva così un suo spazio d'azione, per quanto operasse ancora attraverso i registri «autonomistici» del lavoro culturale (croce e delizia, fra l'altro, proprio di una rivista come «Officina»)³⁹. Ma tale posizione, che Pasolini provava a forzare nelle pagine introduttive (non a caso ricorrendo a Gramsci, come vedremo a breve)⁴⁰, perché appunto ritenuta insufficiente sul piano politico, dal momento che appariva confinata al reame del «culturale», si doveva anzitutto a un generale (e marcatamente peninsulare) *deficit* di cultura storicista e marxista. Quest'ultimo non permetteva un superamento materialistico della lezione crociana e finiva per riassumere l'intero problema ideologico della sinistra culturale (e, più precisamente, della critica letteraria a essa legata) negli anni cinquanta, in bilico tra separatezza elitaria e impegno civile⁴¹.

È necessario, pertanto, rileggere con cura le pagine che introducono la raccolta del *Canzoniere* perché in esse viene a rendersi più trasparente questa contraddizione storico-teorica, che pure veniva sentita tale, cioè con consapevolezza, da una buona parte degli intellettuali di sinistra, non solo nell'ambito letterario, ma anche in quello delle scienze sociali (si pensi alla nozione di «folklore progressivo» elaborata, e poi presto abbandonata, da de Martino)⁴². Nonostante

³⁹ Sul concetto di «autonomia» come difetto della tradizione letteraria italiana, cfr. G.C. Ferretti, *Saggio introduttivo*, in «Officina». *Cultura, letteratura e politica negli anni cinquanta*, Torino, Einaudi, 1975², in particolare pp. 68-77.

⁴⁰ E si tratta, per Desogus, di un *ritorno* al pensatore italiano e, in particolare, alle note sulla cultura dei subalterni (uscite nel 1950 nel volume antologico di *Letteratura e vita nazionale*, cit., pp. 215-221): cfr. da subito *L'infelice antitesi*, cit., p. 106.

⁴¹ Cfr. A. Romano, *Discorso degli anni cinquanta*, Milano, Mondadori, 1965. Ho provato a sostenere questa tesi in *Nonostante Gramsci. Marxismo e critica letteraria nell'Italia del Novecento*, Macerata, Quodlibet, 2016.

⁴² Si vedano almeno E. de Martino, *Gramsci e il folklore*, in «Il Calendario del Popolo», n. 8, aprile 1952, p. 1109; Id., *Due inediti su Gramsci. «Postille a Gramsci» e «Gramsci e il folklore»*, in «La Ricerca Folklorica», n. 25, aprile 1992, pp. 73-79; S. Cannarsa, *Genesi del concetto*

gli sforzi teorici, il fruttuoso passaggio da Croce a Gramsci non fu, perlomeno nella critica letteraria italiana, semplice o immediato, e per certi versi non si realizzò, restando in potenza.

È utile, a tale proposito, considerare un testo breve di Pasolini, scritto per il settimanale «Radiocorriere»⁴³: la sintesi programmatica di un'inchiesta «sulla “poesia popolare come cultura di massa”»⁴⁴ di cui in quelle pagine si annuncia la messa in onda televisiva e che precede l'uscita del *Canzoniere italiano*. Qui Croce, diversamente dagli studiosi *tecnici* delle tradizioni popolari (Pasolini menziona Novati, Barbi, Santoli, Toschi e via dicendo), è riconosciuto come il primo a porsi la «questione estetica», «a risolvere l'irrazionale simpatia romantica e l'indifferenza scientifica» di matrice positivista, accordando alla poesia popolare un posto – in virtù del suo «tono» minore e semplice – nella sfera estetica, e dunque un valore letterario⁴⁵. «Ma col Croce – continua Pasolini – bisognerà pur ricordare l'opera originale, seppure in questo campo frammentaria, del Gramsci, che trasforma il prevalente interesse del rapporto tra strati sociali poeticamente o scientificamente intesi in un rapporto politico»⁴⁶. Quel *pur* è certamente significativo: l'*autoritas* che permette di uscire dalle secche dell'essenzialismo romantico e dello scientismo demologico (nel quale *magna pars* era costituita dalla filologia, una disciplina che Pasolini non poteva certo trascurare) resta senza dubbio Croce; ma Gramsci apre una prospettiva diversa, sulla quale gli intellettuali sono chiamati a riflettere. Non essendo chiaro a Pasolini in che termini passare da Croce a Gramsci – così riproducendo la contraddizione generale della cultura letteraria di sinistra in quel momento, come abbiamo detto, ma anche il *suo* problema poetico, che si riassume nell'interrogazione sulla pratica del «regresso»⁴⁷ letterario agli strati popolari, fuori delle semplificazioni

di folklore progressivo. Ernesto de Martino e l'etnografia sovietica, in «La Ricerca Folklorica», n. 25, aprile 1992, pp. 81-87. Mi permetto inoltre di rinviare a M. Gatto, *Oltre il paradigma leviano. Subalternità e mediazione da Ernesto de Martino a Rocco Scotellaro*, in «Filologia antica e moderna», n.s., III, 1 (XXXI, 51), 2021, pp. 151-182; e Id., *Dall'autonomia alla mediazione*, cit.

⁴³ P.P. Pasolini, *Poesia popolare e “cultura di massa”*, in «Radiocorriere», xxx, 52, 27 dicembre 1953-2 gennaio 1954. Devo la conoscenza e il reperimento di questo testo a Paolo Desogus, che ringrazio.

⁴⁴ Così a Leonardo Sciascia in una lettera del 30 novembre 1953 (Pasolini, *Le lettere*, cit., p. 811).

⁴⁵ Id., *Poesia popolare e “cultura di massa”*, cit.

⁴⁶ *Ibidem*.

⁴⁷ Sul concetto di «regresso» e sul suo valore teorico in Pasolini, rimando a P. Desogus, *La*

del realismo⁴⁸ –, quel transito non potrà essere che un salto, implicante la compresenza, spesso sentita come non contraddittoria, dell'uno e dell'altro riferimento.

4.

La natura di questo salto è riconsegnata dalla ricca *Introduzione al Canzoniere*, che Pasolini con ritocchi e tagli riproporrà in *Passione e ideologia* (1960). In queste pagine, Croce rappresenta la frattura tra la visione romantico-filologica della cultura popolare e l'ora matura della riflessione estetica. La novità, che consente di demitizzare le posizioni positivistiche e la vocazione spesso glorificante degli studi sul «popolo», consiste anzitutto nell'«affermare l'unità della poesia»⁴⁹, allontanando il rischio di differenziazioni aprioristiche o di inconsulte idealizzazioni del particolare, anche e soprattutto legate, per Pasolini, al tecnicismo delle ricerche sul folklore (dal quale, come abbiamo visto, da letterato – cioè in virtù di un altro inconsapevole autonomismo – rifugge). Il punto è che la rivoluzione copernicana di taglio storicistico favorita da Croce non innesca, per Pasolini, un'appropriazione materialistica. In ragione delle sue insufficienze teoriche, l'«ideologia marxista» postcrociana appare all'antologista del *Canzoniere* alla stregua di «un nuovo “concetto” aprioristico [...], capace di informare dal profondo» il vivo scientismo degli studi demologici, «con veemenza pari se non simile a quella romantica»⁵⁰. Quel che segue presenta alcune ambiguità. Perché se il marxismo appare come il potenziale superamento del crocianesimo – o, per meglio dire, l'inveramento di una posizione storico-estetica in grado

confusion des langues. Autour du style indirect libre dans l'œuvre de Pier Paolo Pasolini, Milano-Udine, Mimésis, 2018; segnalò inoltre P. Desogus, *La nozione di regresso nel primo Pasolini*, in «LaRivista», n. 4, 2015.

⁴⁸ Per Tommaso Tarani, «Il *Canzoniere italiano* rappresenta [...], sia negli esiti più ingenui che in quelli colti, l'esemplificazione poetica e problematica d[el] [...] rapporto teorico [tra borghesia e popolo nella poesia], presentando pressoché ogni testo come un *alter ego* scrivente dietro cui il lettore-antologista s'esprime regredendo» (T. Tarani, *Il «Canzoniere italiano» di Pier Paolo Pasolini*, in G. Quiriconi (a cura di), *Antologie e poesia nel Novecento italiano*, Roma, Bulzoni, 2011, pp. 236-237).

⁴⁹ Pasolini, *Canzoniere italiano*, cit., p. xxv. Per agevolare la consultazione rimando pure a Id., *Passione e ideologia*, in *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, a cura di W. Siti, S. De Laude, Milano, Mondadori, 1999 (“I Meridiani”), p. 876.

⁵⁰ Id., *Canzoniere italiano*, cit., p. xxvii; Id., *Passione e ideologia*, cit., p. 879.

di demistificare il particolarismo scienziasta e l'idealismo tardoromantico –, si presenta tuttavia teoricamente poco attrezzato: da un lato, Pasolini ne desidera l'intervento; dall'altro, gli attribuisce preventivamente lo stigma di essenzialismo ideologico. Ne fa le spese de Martino, il cui marxismo si presenta «privo di nitore», ancora crociano, e pregno di «interessi un poco spuri, di provenienza freudiana, per es., che costituiscono il del resto necessario substrato sentimentale di un ricercatore non meramente tecnico»⁵¹. E ciò vale anche per Gramsci, che nelle note raccolte in *Letteratura e vita nazionale*, concepisce la poesia popolare in un modo diverso da quello trattato nel *Canzoniere*, dal momento che la letteratura di cui il prigioniero si occupa fa parte dell'universo della cultura di massa: dimostrando, secondo Pasolini, di «sfiora[re] appena»⁵² il problema teorico decisivo, come accade, del resto, ai suoi seguaci (con l'eccezione, segnalata in nota, di Emilio Sereni).

Tuttavia, l'entità del quesito teorico appena evocato non può tralasciare in modo così semplicistico la lezione del comunista sardo, che sottotraccia convive con l'inaggirabile presenza, sul piano estetico, della dottrina distintiva di Croce. Nel dire che la poesia popolare si presenta sempre come una finzione – perché appunto prodotto di un'alterità dentro il popolo, di un *altro* che, regredendo, si fa «“tipo”, etnico ed etico, [...] autorizzato a inventare, a variare, o addirittura ad abradere, per gli altri»⁵³ –, Pasolini non fa altro che evidenziare la necessità, per così dire, sociologica di una teoria del «regresso» (che dovrebbe essere, marxisticamente, una teoria degli strati sociali coinvolti in questa dialettica). Ha bisogno, Pasolini, di quell'accesso al marxismo che, in quel momento storico, avrebbe potuto offrirgli proprio Gramsci (dalla cui lezione, tuttavia, Pasolini ricava solo un'utile porzione di ragionamento, preso com'è dalla centralità del dilemma estetico, nel quale si sente, a Roma, in quegli anni, dopo la drammatica fuga da Casarsa, immerso). Il ragionamento non può che procedere saltuario. Ma non per questo Pasolini non pone i quesiti più consistenti e validi: «la poesia popolare è un fenomeno della cultura popolare o della cultura borghese?»⁵⁴, primo fra questi; per

⁵¹ Id., *Canzoniere italiano*, cit., p. xxviii; Id., *Passione e ideologia*, cit., p. 879 (con lievi ritocchi).

⁵² Id., *Canzoniere italiano*, cit., p. xxviii; Id., *Passione e ideologia*, cit., p. 880.

⁵³ Id., *Canzoniere italiano*, cit., p. xxxix; Id., *Passione e ideologia*, cit., p. 885.

⁵⁴ Id., *Canzoniere italiano*, cit., p. xxxix; Id., *Passione e ideologia*, cit., p. 886.

quanto miri a decostruirli, a farli apparire troppo tradizionali, in assenza, io credo, di una teoria davvero sostitutiva degli stessi.

I toni della risposta sono, in una certa misura, gramsciani (e vanno riconosciuti come tali); e i residui di crocianesimo si rivelano nell'insistenza di categorie ancora legate all'idealismo dell'autorialità o della poesia in sé. Perché per Pasolini la poesia popolare è l'esito di un processo di adattamento – dietro il quale vedere il trasferimento da parte delle «classi dirigenti [...], per coazione o no», della «propria ideologia alle classi dominate» –, per mezzo del quale la cultura superiore discende agli strati più bassi, così producendo una «nuova ideologia», frutto di un sincretismo tra il nuovo e il preesistente, ma anche di un incontro complesso tra «residuati, sedimentazioni e sopravvivenza»⁵⁵ (si noti il lessico di familiarità demartiniana). L'evidenza del movimento dialettico di assimilazione avrebbe potuto rendere più complessa l'intuizione di Pasolini (enfaticizzando le possibili stratificazioni del rapporto borghesia-popolo secondo un più netto contrassegno materialistico da attribuire agli attori sociali in campo, ad esempio), che tuttavia resta su un piano riflessivo assai proficuo, pur muovendosi tra presupposti categoriali ancora troppo aprioristici (è il caso di una supposta poesia folklorica, cioè ancora non divenuta popolare per intervento di una mano autoriale, la cui consistenza sembra astratta e antistorica, per non dire, senza mezzi termini, contraddittoria)⁵⁶:

I dati discesi dalla cultura superiore – egli scrive – sono «adattati» dalla coeva e ritardataria cultura inferiore alla preesistente poesia folklorica. Ecco perché un poeta popolare, pur muovendosi in una ideale zona franca di scambio tra le due culture, può essere insieme *storicamente individuo*, in quanto, sia pur remotamente, appartiene alla cultura in evoluzione, e *astoricamente tipo* in quanto appartiene di fatto alla cultura tradizionale fissa e indifferenziante⁵⁷.

Il fatto che Pasolini ritenga necessario e conseguente trovare un appoggio teorico nelle riflessioni linguistiche di Gianfranco Contini

⁵⁵ Id., *Canzoniere italiano*, cit., p. xLI; Id., *Passione e ideologia*, cit., p. 887.

⁵⁶ È evidente che per uscire da queste secche idealistiche Pasolini avrebbe avuto bisogno di un'estetica marxista e gramsciana più sviluppata e rigorosa, destinazione a cui la cultura letteraria di sinistra degli anni cinquanta (per tacere della successiva), salvo sparuti casi di prolifica eterodossia, non riuscì a giungere, come si è detto.

⁵⁷ Pasolini, *Canzoniere italiano*, cit., p. xLI; Id., *Passione e ideologia*, cit., p. 888.

e Giacomo Devoto, come avviene nelle ultime pagine dell'*Introduzione* al problema, è un sintomo della natura processuale e provvisoria di questo ragionamento. Passando senza mediazioni dal «bilinguismo» al «bilinguismo sociologico» (come forma linguistica del rapporto tra classi o culture), Pasolini corre il rischio della semplificazione. Allo stesso tempo, come spesso accade, raggiunge un risultato non trascurabile. La «poesia “colta”» è il risultato di un movimento dall'alto verso il basso – continianamente riassumibile nella produzione di un versante «“macaronico”» o «“squisito”» (è il caso di molta poesia dialettale, per Pasolini); mentre la «“poesia popolare”» presuppone l'«iniziativa di un individuo o di un gruppo di individui della classe inferiore»⁵⁸ che ascende, acquisendo da ciò che concepisce come *alto* modelli, espressioni, tecniche. Ne deriva, secondo l'antologista, che «poesia colta e [...] poesia popolare sono dunque dovute essenzialmente a un solo tipo di cultura, ossia quello storico del mondo in evoluzione dialettica, il quale acquista «discendendo» caratteri ritardatari e primitivi»⁵⁹.

A questa affermazione sarebbe utile obiettare chiedendosi anzitutto di che tipo sia la dialettica appena descritta, e quali i termini – in un senso appunto materialistico – del suo meccanismo evolutivo. Un più marcato idealismo – di cui Pasolini è consapevole, tanto da definirlo rozzo – si fa presente nelle pagine finali dell'*Introduzione* ai problemi teorici del *Canzoniere*, prima di passare ai quadri geografici veri e propri. Nel riassumere il movimento di discesa o ascesa, Pasolini sostiene si possa così schematizzare secondo tappe segnaltiche:

una lingua iniziale unica puramente ipotetica – diramazione di questa secondo l'immanente bilinguismo su due strati: alto e basso (bilinguismo nella specie sociologica) – formazione nello strato alto di una lingua speciale (letteraria, con la sua evoluzione stilistica libera) – discesa di tale lingua speciale verso lo strato basso, conservatore, ritardatario, dotato di una attitudine psicologica ed estetica ormai molto diversa – acquisizione di tale lingua da parte dello strato basso attraverso diversi caratteri stilistici⁶⁰.

L'emergere del problema delle origini e l'evocazione di una lingua «iniziale unica» rappresentano i sintomi di un fondo idealistico ancora pressante.

⁵⁸ Id., *Canzoniere italiano*, cit., pp. XLV-XLVI; Id., *Passione e ideologia*, cit., p. 893.

⁵⁹ Id., *Canzoniere italiano*, cit., p. XLVI; Id., *Passione e ideologia*, cit., p. 893.

⁶⁰ Id., *Canzoniere italiano*, cit., p. XLVI; Id., *Passione e ideologia*, cit., p. 894.

Concludendo, a me pare che le riflessioni di Pasolini – che andrebbero lette accanto agli innumerevoli altri contributi che egli dedica alle questioni qui solo accennate⁶¹ – costituiscano uno degli esempi più lucidi e validi di riflessione metodologica sulla poesia popolare e che giocoforza scontino una serie di *deficit* interni all'ideologia da cui vorrebbero farsi ispirare. Non è dunque pertinente chiedersi se Pasolini sia, in tal caso, crociano o gramsciano, o addirittura crocio-gramsciano. Il punto semmai consiste nell'evidenza di una contraddizione che investe una buona parte della cultura italiana di sinistra più sensibile ai valori della Resistenza e alle possibilità di emancipazione del mondo popolare. Squadernarla non significa però dimenticare il peso dell'operazione di Pasolini e di quanti, nei primi anni cinquanta, mossero verso la decisiva scoperta del Paese reale; porla in risalto, allo stesso modo, permette di verificare la cifra spesso ossimorica – di *sineciosi* parlava non a caso Fortini⁶² –, ma non per questo infruttuosa, della sua proposta culturale.

⁶¹ Cfr., ad esempio, le posizioni espresse in *Poesia popolare e poesia d'avanguardia*, in «Paragone», n. 64, aprile 1955, ora in Id., *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, cit., pp. 592-600. Ma anche nel successivo *La confusione degli stili*, in «Ulisse», x, 24-25, autunno-inverno 1956, poi in Pasolini, *Passione e ideologia*, cit., ora in Id., *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, cit., in part. pp. 1072-1073 (sul «nazionale-popolare» in Gramsci).

⁶² Fortini, *Attraverso Pasolini*, cit., p. 22.

PASOLINI NARRATORE FRA GRAMSCISMO E REALISMO

Nella lunga e variegata storia della fortuna pasoliniana, che ha sicuramente coinvolto tutta l'opera dell'autore casarsese, sono andate scremandosi nel tempo alcune caratteristiche che più di altre sono state capaci di durare, e di incontrare il dibattito pubblico di momenti anche molto diversi fra loro.

In particolare, sono l'inclinazione oracolare e la postura profetica, più accentuate in una parte della multiforme attività del poeta, a raccogliere il consenso popolare più duraturo, consacrando la stagione corsara e luterana e quella del cinema di poesia come i momenti più espansivi dell'itinerario pasoliniano; e riservando invece a letture più specialistiche o più settoriali la complessa e sinuosa produzione poetica e quella teorica, saggistica e critico-letteraria e la produzione teatrale.

I romanzi romani, invece, contraddistinti dalla volontà dell'autore di proporli come fotografie del presente, quadri in presa diretta della realtà, hanno perso col tempo una parte della loro attrattiva, proprio perché più schiacciati su una situazione contingente, meno metaforici, meno simbolici e quindi meno capaci di compiere il salto di astrazione euristica e interpretativa riconosciuto alle altre parti dell'opera pasoliniana.

Dopo le prime, frammentarie anticipazioni gramsciane degli anni immediatamente precedenti, dovute fra gli altri a Palmiro Togliatti, Felice Platone ed Elio Vittorini, fra il 1948 e il 1949 Pasolini inizia a leggere i *Quaderni del carcere*¹. I volumi dell'edizione

¹ P.P. Pasolini, *Il sogno del centauro*, a cura di J. Dufloy, Roma, Editori Riuniti, 1984, ora in Id., *Saggi sulla politica e sulla società*, a cura di W. Siti, S. De Laude, Milano, Mondadori,

tematica, che mette al centro la storia degli intellettuali in Italia e la questione nazionale nelle sue diverse angolazioni, sono ancora in corso di pubblicazione², ma Gramsci è già l'autore intorno a cui si agglutina una nuova stagione per la cultura italiana, una stagione che intende porre la letteratura a disposizione di un progetto ideologico-politico ben preciso³, incardinato sull'egemonia culturale del Partito comunista che, se ha perso le elezioni del 1948, vanta però una forte presenza capillare in tutte le istituzioni culturali del paese, e un consenso deciso degli intellettuali usciti dalla Resistenza e intenzionati a orientarsi verso una democratizzazione e un rinnovamento in senso popolare di tutto il comparto del sapere umanistico. Già a partire dalla pubblicazione delle *Lettere*, nel 1947, il lascito gramsciano si andava attestando come il perno intorno a cui costruire la nuova cultura dell'Italia repubblicana e antifascista, e al tempo stesso come il collegamento con la tradizione umanistica nazionale che, seppure sottoposta a rigorosa critica storica da Gramsci, tuttavia ribadiva la centralità del Risorgimento, il richiamo a Francesco De Sanctis e all'unità nazionale e linguistica. I *Quaderni* erano anche una ricucitura col mondo degli anni venti e trenta, e quindi un corpus teorico e storico che tentava di riconnettere i fili della storia e del pensiero italiani che venti anni di fascismo avevano disperso.

L'incontro di Pasolini con il PCI avvenne, com'è noto, attraverso la militanza nella materna Casarsa e non certamente in modo indolore. L'assassinio del fratello partigiano Guido prima, nel 1945, a opera della Brigata Garibaldi nel tragico eccidio di Porzûs, e l'espulsione dal partito dopo l'accusa di corruzione di minori e atti osceni, con la conseguente perdita del lavoro di insegnante poi, rappresentano due momenti drammatici che avrebbero potuto allontanare definitivamente Pasolini dal Partito comunista italiano⁴. Ma, in effetti, subito

1999 ("I Meridiani"), p. 1415.

² Su questo tema cfr. G. Vacca, *Introduzione* a C. Daniele (a cura di), *Togliatti editore di Gramsci*, Roma, Carocci, «Fondazione Istituto Gramsci», 2005; G. Liguori, *Gramsci conteso*, Roma, Editori Riuniti University Press, 2012; vedi anche, in questo volume, Francesco Giasi, *La «risonanza» degli scritti di Gramsci. Edizioni e letture dal 1945 al 1975*, pp. 37-59.

³ Cfr.: F. Chiarotto, *Operazione Gramsci: alla conquista degli intellettuali nell'Italia del dopoguerra*, con un saggio di A. d'Orsi, Milano, Bruno Mondadori, 2011.

⁴ Su questi momenti biografici fondamentali si possono vedere, fra gli altri, M.A. Bazzocchi, *Pier Paolo Pasolini*, Milano, Bruno Mondadori, 1998 e B.D. Schwartz *Pasolini Requiem*, Milano, La nave di Teseo, 2020.

dopo la sua iscrizione nel 1948, il poeta divenne segretario di sezione e anche dopo la fuga a Roma non smise di sentirsi parte di quella comunità, seppure con diverse oscillazioni. Accanto a una marcata fede antifascista, che lo portava a riconoscere nel PCI il soggetto più coerentemente schierato, certamente la lettura di Gramsci – e quella di Marx attestata nello stesso periodo⁵ – sono state un fattore decisivo per la scelta di Pasolini di continuare sostanzialmente a dirsi comunista.

Il passaggio da Casarsa a Roma fu il primo scontro frontale con l'“odiosamato” partito, ma anche il momento di una crescita necessaria che avrebbe rivoltato in protagonismo, in reazione attiva, in affermazione, uno stato negativo: una delle tante tensioni che avrebbero nel tempo dimostrato la diversità e la irriducibilità del poeta a progetti collettivi.

Il trasferimento è segnato prima di tutto da una transizione linguistica, laddove è la lingua a rappresentare il *proprium* della poetica pasoliniana, la sua dimensione stilistica più forte, quella che Gianfranco Contini registrò nella sua famosa consacrazione delle *Poesie a Casarsa* nel 1943, e che continuò ad accompagnare criticamente anche negli anni cinquanta, sottolineando il passaggio di Pasolini dall'“idioletto friulano a un «plurilinguismo dialettale» che rendeva possibile una «fisicità verbale» nella scrittura romana del poeta⁶. Dal dialetto casarsese al gergo romanesco la distanza è meno accentuata di quello che appare: la critica ne ha subito individuato i tratti di continuità profonda legati all'idea pasoliniana di immersione nell'universo popolare. E d'altra parte i primi progetti romani si intrecciano con il proseguire di una linea casarsese a distanza. La lingua si riafferma come elemento identificativo e perciò capace di permettere tanto una restituzione mimetico-naturalistica quanto un innalzamento simbolico. La parola, nella sua sonorità, pretende in Pasolini di essere al tempo stesso registrazione dell'animalità popolare e rielaborazione intellettuale, sintesi razionale e poetica.

È il tentativo di Pasolini di tenere insieme la tensione centrifuga verso la condizione di eccezionalità del soggetto poetante e quella centripeta verso la richiesta di politica che l'immediato dopoguerra

⁵ P.P. Pasolini, *Pasolini su Pasolini. 1968-1971*, conversazioni con Jon Halliday, Parma, Guanda, 1992, ora in Id., *Saggi sulla politica e la società*, cit., p. 1295.

⁶ G. Contini, *Al limite della poesia dialettale*, in «Corriere del Ticino», 24 aprile 1943 e Id., *Dialetto e poesia in Italia*, in «L'approdo», n. 2, aprile-giugno 1954.

reclama con le parole di *impegno* e *realismo*. Non è un caso se nel 1957 Pasolini dichiara che i suoi maestri sono Gianfranco Contini e Antonio Gramsci, cioè lo stile, la lingua, la vocazione poetica verso l'assoluto della parola da un lato, e la politica intesa come rovello, mescolamento, critica dall'altro.

E proprio in *Ragazzi di vita* la difficoltà di tenere insieme queste due tensioni emerge particolarmente. La gestazione del romanzo ha inizio fin dal 1951, quando Pasolini comincia a costruire pezzi di prosa, a partire da *Ferrobèdò*, che troverà spazio in «Paragone»⁷. Il romanzo, infatti, prende forma da una serie di materiali narrativi, di appunti, di prove che si giustappongono e si combinano, lasciando fuori scarti di studio di personaggi, parti e spezzoni che poi confluiranno in *Alì dagli occhi azzurri* o resteranno inutilizzati⁸. Questa genesi non è indifferente, perché lascerà per certi versi in *Ragazzi di vita* la traccia del laboratorio in corso, e anche quella della fatica del narrare inteso come compito di restituzione esperienziale autentica, e perciò provata fino in fondo. È proprio la scelta della prosa che consente a Pasolini di sperimentare il triplice livello di compresenza di italiano, dialetto e gergo, diversamente articolati fra dialoghi e discorso indiretto, come noterà fra gli altri Franco Fortini, l'intellettuale più tenacemente deciso a mettere in discussione la particolare combinazione di naturalismo e decadentismo del Pasolini di quegli anni.

Pasolini lavora a lungo su questa mescolanza, senza mai riuscire a risolverla del tutto. Almeno non al livello di soluzione raggiunto nelle *Poesie a Casarsa*, dove aveva lavorato sulla compresenza di popolare e sublime, di dialetto e lingua colta, giungendo a una sintesi che si pone come un vero e proprio discrimine fra la stagione della poesia dialettale primonovecentesca di matrice popolare e la stagione sperimentale neodialettale tuttora attiva in Italia.

Sul poeta Pasolini, però, agisce una pressione ideologica e ambientale che ne sposta in qualche modo l'io lirico in direzione del romanzo. In questo percorso, Gramsci agisce come un Super-Io

⁷ Su tutta la vicenda compositiva di *Ragazzi di vita*, cfr. S. De Laude, *I due Pasolini. Ragazzi di vita prima della censura*, Roma, Carocci, 2018.

⁸ L. Martellini, *Ritratto di Pasolini*, Roma-Bari, Laterza, 2006, p. 136; Daniele Pegorari nota che «l'esito gradualmente raggiunto da Pasolini sin dalla raccolta di frammenti *Alì dagli occhi azzurri* del 1965 consisteva nella constatazione dell'inconciliabilità di immersione incondizionata nella realtà e racconto coerente e globale di essa», in Id., *Critico e testimone. Storia militante della poesia italiana 1948-2008*, Bergamo, Moretti & Vitali, 2009, p. 226.

collettivo, traccia un solco che è necessario praticare. Pasolini aveva tradotto in poesia la condizione contadina del popolo friulano, ne aveva tratteggiato gli aspetti vitalistici e drammatici in un impasto estetizzante di erotismo e sacralità, ma il sottoproletariato urbano della Roma della ricostruzione, delle borgate povere già prossime alla trasformazione richiesta dal capitalismo in atto richiede uno sforzo di oggettivazione per il quale il romanzo, con tutto il portato della sua tradizione ottocentesca, ma rielaborata dalla nuova stagione in corso, appare più idoneo.

Proprio negli anni in cui Pasolini inizia a leggere Gramsci, comincia in Italia la diffusione del pensiero di György Lukács (autore che Pasolini incontrerà personalmente a metà anni sessanta) attraverso le traduzioni di Cesare Cases delle opere degli anni trenta⁹. Sul tema del realismo e dei compiti della letteratura si determinerà un intreccio fra l'influenza gramsciana e quella lukácsiana nella individuazione di alcuni capisaldi fondamentali, quali la necessità di passare dal neorealismo al realismo, ovvero di superare la prima fase "spontanea" di quel bisogno di narrazione che era emerso a cavallo della fine della guerra; il rafforzamento della consapevolezza della storicità dell'opera letteraria – un rafforzamento particolarmente utile nella battaglia anti-idealistica e anticrociana; l'individuazione nella "forma romanzo" del genere letterario più adatto a rappresentare questo passaggio cruciale.

Cospirano anche altri elementi ambientali in Pasolini, che in quella fase condivideva con Sandro Penna le proprie esperienze omosessuali e gli incontri erotici con i ragazzi: l'amicizia e il sodalizio con Giorgio Bassani che gli propose la prima scrittura cinematografica nel 1954; l'autorevolezza nel dibattito di Italo Calvino, che si teneva ben lontano dalla poesia, e indicava nel romanzo il luogo della ricerca di nitore e esattezza della parola, pur senza aderire alla campagna per il realismo; la sperimentazione linguistica «barocca» di Carlo Emilio Gadda¹⁰; la competizione implicita con Pratolini, che si materializzò concretamente proprio al momento dell'uscita quasi con-

⁹ Escono per Einaudi *Saggi sul realismo* nel 1950 e *Il marxismo e la critica letteraria* nel 1953, proprio contemporaneamente ai *Quaderni del carcere* e scritti nello stesso decennio.

¹⁰ Pier Paolo Pasolini, si esprime in termini di «venerazione» verso quel realismo «non prospettivistico» che in Gadda gli appare la precipitazione virtuosa di tutta la storia letteraria italiana. Il plurilinguismo gaddiano rappresenta per molti versi un modello per Pasolini, per la sua libertà dai condizionamenti ideologici e per la capacità di stare dentro e contro la tradizione letteraria colta.

temporanea di *Ragazzi di vita* e di *Metello*, dando vita a un dibattito che avrebbe voluto segnare l'avvenuto superamento della «barriera del naturalismo», per dirla con Renato Barilli, ma che in realtà segnò l'inizio della parabola discendente dell'intera stagione dell'impegno, come lo stesso Pasolini comprese benissimo, e della quale *Scrittori e popolo* di Asor Rosa avrebbe poi celebrato il *de profundis*.

Il cuore del gramscismo di Pasolini in questi anni è nella elaborazione di una nozione di popolo vicina a quella che Gramsci propone nei *Quaderni*, senza tuttavia coincidere con essa. Il popolo delle borgate romane viene fotografato da Pasolini nel momento in cui gli appare ancora, e per pochissimo, il portatore dell'arcaica purezza plebea. I ragazzi di vita compiono atti e azioni che non possono essere accettati dalla società borghese in trasformazione, ma che invece risultano senza peccato all'interno della primitività che essi incarnano. Tutto nel romanzo appare naturale, non sottoponibile a giudizio, a discussione: dai furti alla morte. Il popolo, che coincide con il sottoproletariato urbano, vive una dimensione storica, separata, incontaminata. Il romanzo si colloca in questo modo in una posizione di mezzo rispetto alla battaglia per il realismo: da un lato ne fa parte, riconosce l'importanza anche pedagogica di rappresentare una parte del mondo, quella emarginata, diseredata, esclusa; ma dall'altro i margini di una narrazione progressiva, che valorizzi la crescita culturale e sociale di quel mondo attraverso il suo farsi classe, marxianamente, non rispondono alla sua esigenza, alla sua idea di sacro: è proprio dalla modernizzazione che Pasolini vorrebbe preservare il *suo* popolo, per proteggerne l'integrità, vista come ultimo argine possibile all'omologazione capitalistica.

Quel cantiere narrativo pasoliniano, non va dimenticato, procede di pari passo con quello della grande ricerca sulla poesia dialettale e popolare confluito nel *Canzoniere italiano*, con i saggi di *Passione e ideologia* e con i poemetti de *Le ceneri di Gramsci*. Negli stessi anni Calvino lavora alle *Fiabe italiane*¹¹, procedendo in modo parallelo a quello di Pasolini, ma con esiti opposti in termini di rapporto fra lingua e dialetto. Per Pasolini la lingua del popolo è il dialetto, una lingua orale per eccellenza che subisce una sclerotizzazione nel tempo ma che va senz'altro mantenuta in tutte le sue varianti nella registrazione delle espressioni canore e letterarie popolari; per Calvino,

¹¹ I. Calvino, *Fiabe italiane*, Torino, Einaudi, 1956, ora in Id., *Fiabe italiane*, Milano, Mondadori, 1993.

invece, in un'ottica più prossima allo strutturalismo, la materia delle fiabe popolari va uniformata in una lingua ripulita dai diversi localismi proprio per attestare la circolazione negli strati popolari di aree diverse di certi elementi culturali costanti.

La definizione di popolo e di popolare in Gramsci va di pari passo con l'elaborazione del concetto di nazionale-popolare¹² e con la individuazione di percorsi di soggettivazione politica delle masse attraverso l'autoeducazione, il riconoscimento di uno spazio politico-culturale-linguistico comune e di una maturazione del senso della storia e della coscienza di classe. Pur rivendicando un punto di vista marxista in relazione alla scrittura di *Ragazzi di vita*, è proprio su questo punto che Pasolini si discosta da Gramsci, come egli stesso consapevolmente scrive nei celebri versi delle *Ceneri*¹³. Nel saggio introduttivo al *Canzoniere*, un affondo storico e geografico nella tradizione popolare regionale italiana, Pasolini afferma che «sul problema della poesia popolare [l'ideologia marxista] è tuttora allo stadio potenziale» e rimarca la differenza fra la propria ricerca e la nozione gramsciana di letteratura popolare, che è da intendersi più propriamente come letteratura di massa. Pasolini nota che se anche Gramsci avesse avuto maggiore contezza della poesia popolare in senso proprio, essa non gli sarebbe stata utile da un punto di vista rivoluzionario¹⁴. La poesia popolare, dunque, per Pasolini ha valore proprio in quanto non è e non può essere uno strumento di trasformazione, bensì un elemento identificativo di una visione del mondo opposta a quella borghese¹⁵.

Il *Quaderno 25, Ai margini della storia*, pubblicato nell'edizione tematica solo come *Appendice* al volume *Il Risorgimento*, chiarisce che per Gramsci la nozione di popolo è un livello di avanzamento nella dialettica storica, consistente prima di tutto nella capacità di au-

¹² Cfr. L. Durante, *Nazionale-popolare*, in F. Frosini - G. Liguori (a cura di), *Le parole di Gramsci*, Carocci, Roma, 2004 e vedi anche, in questo volume, Gian Luca Picconi, *Pasolini: squisitezza e nazionale-popolare*, pp. 109-132.

¹³ Scrive Paolo Desogus: «Mettendo in discussione lo storicismo assoluto e la dialettica della praxis elaborata nei *Quaderni*, Pasolini rifiuta quel principio che risolve l'essere nel divenire, l'umano, insieme a tutte le sue articolazioni biologiche e viventi, nella storia e nella lotta di classe», in Id., *Laboratorio Pasolini. Teoria del segno e del cinema*, Macerata, Quodlibet, 2018, p. 111.

¹⁴ P.P. Pasolini, *Un secolo di studi sulla poesia popolare*, in *Passione e ideologia*, Milano, Garzanti, 1960, pp. 148-149.

¹⁵ Sull'analisi del saggio pasoliniano vedi, in questo volume, Pasquale Voza, *Il Gramsci di Pasolini*, pp. 133-147.

tonarrazione e autorappresentazione. In assenza di questo elemento, che prevede l'uso di una lingua nazionale, ovvero traducibile in altre lingue nazionali, e cioè la possibilità di espressione su uno scacchiere visibile, non si può parlare di popolo, ma soltanto di gruppi sociali subalterni, o di disgregazione sociale, come Gramsci aveva scritto in *Alcuni temi della questione meridionale*. Sulla nozione di popolo, tuttavia, si gioca molta parte dell'equivoco e dell'uso di Gramsci in quella stagione: nel saggio introduttivo prima citato, *Un secolo di studi sulla poesia popolare*, il confronto di Pasolini con Gramsci è serrato e consapevole proprio su questo livello, lo è in riferimento alla poesia popolare, ma anche e forse soprattutto in rapporto alla possibilità dell'esistenza di una voce autenticamente popolare quale quella proposta in modo ambivalente in *Ragazzi di vita*. È un saggio che interloquisce anche preventivamente con le critiche mosse da Carlo Salinari al romanzo, di errore ideologico e linguistico¹⁶, o con quelle di Fortini di debolezza ideologica.

Il popolo pasoliniano portatore di autenticità e vitalità raccontato in *Ragazzi di vita* e che richiama il tolstoiano «selvaggio in seno alla società» nominato da Pasolini in esergo, è in Gramsci proprio quell'indistinto coacervo di gruppi subalterni fuori o ai margini della storia che non può parlare a causa dell'assenza di una lingua nazionale-popolare, ovvero traducibile e quindi capace di astrazione e universalizzazione. Per Gramsci vanno evitate le implicazioni moralistiche, religiose e paternalistiche alla Tolstoj, autore al quale semmai egli oppone nel *Quaderno 21* il Dostoevskij di *Umiliati e offesi*, capace di un «potente [...] sentimento nazionale-popolare»¹⁷.

Il tema è molto articolato, con tratti anche carsici: se per Gramsci il popolo *deve* farsi nazione, deve possedere il senso dello Stato anche per poterlo rovesciare, per Pasolini la questione è più mossa: al tema dello Stato si affianca sempre quello dell'anti-Stato, del contro-Stato, o dell'assenza dello stato. E questi aspetti emergeranno in particolare nei decenni successivi. Scrive Gramsci: «l'unità storica fondamentale, per la sua concretezza, è il risultato dei rapporti organici tra Stato o società politica e "società civile". Le classi subalterne, per definizione, non sono unificate e non possono unificarsi finché non possono diventare "Stato": la loro storia, pertanto, è intrecciata a

¹⁶ C. Salinari, *La questione del realismo*, Roma, Parenti, 1960.

¹⁷ A. Gramsci, *Quaderni del carcere*, a cura di V. Gerratana, Torino, Einaudi, 1975, pp. 2112.

quella della società civile, è una funzione “disgregata»” e discontinua della storia della società civile e, per questo tramite, della storia degli Stati o gruppi di Stati».18 I gruppi sociali subalterni, che Pasolini chiama popolo, non sono perciò portatori di una visione del mondo alternativa a quella dominante, come Pasolini aveva fortemente voluto credere, ma solo portatori di una versione attardata e passiva della visione del mondo dominante. Gramsci precisa questi concetti a proposito del folclore, del rapporto fra filosofia e senso comune e in molti diffusi passaggi dei *Quaderni*. Va detto che lo stesso Pasolini adombra questa consapevolezza nei saggi sulla poesia popolare, ma li esprime limitatamente ai fatti culturali, senza estendere il ragionamento alla sfera politica: fatto che, del resto, lo lasciava sempre parzialmente distante dalle coeve ricerche etnologiche di matrice demartiniana.

Pasolini cerca di trattenere il popolo allo stato infantile e adolescenziale dei suoi ragazzi di vita, esauritesi le illusioni post-resistenziali. Prova a conservare un’integrità che contemporaneamente, nello stesso progetto risarcitorio che animerà subito dopo *Una vita violenta*, mostra già di essere impossibile, anch’essa solo illusoria19. Il “popolo” impiegherà pochi anni a essere inglobato nello sviluppo senza progresso che il poeta denuncerà come nuovo fascismo tollerante e pervasivo e perciò capace di trasformare e omologare quella corporalità popolare che il fascismo storico non aveva potuto intaccare nel profondo. Da qui la sua delusione e la sua tragedia, che è anche la tragedia della poesia. E da qui la continua contraddittoria relazione con un partito che anche con Gramsci non aveva fatto i conti fino in fondo. I giovani borgatari sono per Pasolini essenzialmente corpi, e perciò strutturalmente impossibilitati a modificare la propria condizione, mentre Gramsci pone il problema della soggettivazione politica in modo continuo: entrare nella storia è necessario e possibile, e solo questo passaggio può determinare per la classe popolare un effettivo rapporto dialettico con quella dominante. Per Pasolini, invece, l’ingresso nella storia è un passaggio doloroso e disperato, come risulta evidente nei versi de *La scoperta di Marx* o de *L’usignolo della Chiesa Cattolica*.

¹⁸ Ivi, pp. 2287-2288.

¹⁹ Cfr. G. Santato, *Pier Paolo Pasolini. L’opera*, Vicenza, Neri Pozza, 1980, pp. 199 ss.; A. Catalfamo, *Pasolini “eretico” e la lezione inascoltata di Gramsci*, in «Testo e Senso», n. 23, 2021, p. 159.

In *Ragazzi di vita* vi è la presenza di Gramsci storicamente, testualmente, politicamente. Ma soprattutto è l'atmosfera del gramscismo a coinvolgere il romanzo in un senso più generale. Perciò è difficile e forse non del tutto utile distinguere un autentico Gramsci di Pasolini dal gramscismo circolante in quegli anni e nutrito, come si diceva, del contributo notevole del pensiero del filosofo ungherese.

L'elemento più significativo e determinante dell'intreccio fra Gramsci e Lukács, ai fini del nostro ragionamento²⁰, fu rappresentato da una curvatura precettistica assegnata agli scritti di Lukács dalla critica militante, che andava a compensare il carattere prevalentemente critico degli scritti di Gramsci: se in Gramsci il nazionale-popolare, o il popolare-nazionale, richiamato da Pasolini in tante occasioni di quegli anni, ha prevalentemente «una direzione polemica e teorica», come scrive Pasolini nel 1955²¹, cioè non si pone direttamente l'obiettivo di generare una narrativa e una letteratura nuove, ma piuttosto di analizzare la letteratura e la cultura prodotte in Italia finora come sintomo di una mancanza di «spirito nazionale», Lukács, invece, viene proposto dalle riviste più autorevoli del tempo, da «Società», da «Rinascita», da «Il Contemporaneo», e dai critici più significativi, come Carlo Muscetta, Valentino Gerratana, in abbinamento al ritorno a De Sanctis o in altre formule più o meno dichiaratamente vicine allo storicismo, ma tutte mediate da Gramsci. Nella costruzione della battaglia per il realismo, nell'accezione di Carlo Salinari e degli altri dirigenti della politica culturale del PCI, insomma, Lukács rinforzava il potenziale normativo presente in Gramsci, e Gramsci garantiva una dimensione nazionale italiana alla battaglia lukácsiana, offrendo una sponda e una direzione anche a tutta l'intellettualità democratica ma non comunista che praticava le lettere.

Si trattava di una proposta di carattere militante, e dell'offerta agli scrittori dell'area della sinistra di una strada maestra, quella del realismo, che sarebbe stata in grado di saldare la tradizione letteraria nazionale e borghese e il rinnovamento marxista, tenendo al centro la nozione ormai imperante di popolo ma senza cedere a forme di populismo volgare²². L'autorità del pensatore ungherese e il cali-

²⁰ Sul tema è da vedere E. Alessandrini, *La rivoluzione estetica di Antonio Gramsci e György Lukács*, Saonara, Il prato, 2011, un lavoro che suggerisce posizioni molto precise e che richiederebbe una discussione.

²¹ Pasolini, *Un secolo di studi sulla poesia popolare*, cit., p. 178.

²² M. Gatto, in *Nonostante Gramsci. Marxismo e critica letteraria nell'Italia del Novecento*

bro dei suoi esempi, da Balzac a Thomas Mann, erano una garanzia in questo senso. È Gramsci un prezioso modello di etica civile e di metodo di ricerca. La battaglia per il realismo, però, con il suo accento normativo e «prospettivistico», per usare la parola della dura polemica pasoliniana in proposito²³, era già superata dai fatti: culturalmente, in Europa si cercavano altre strade, dall'esistenzialismo allo strutturalismo e addirittura, di lì a poco, al post-moderno, e politicamente il xx Congresso del PCUS con la rivelazione dei crimini di Stalin avrebbe dato il colpo di grazia a tutta l'impalcatura della cultura "organica", generando una diaspora di scrittori che definirà le strade più diverse. Pasolini non fu insensibile al richiamo della militanza culturale, di una militanza certo tutta improntata alla poesia e al protagonismo eroico e tragico dell'intellettuale non organico per definizione che egli era. E anche se il pensiero di Lukács aveva conosciuto un ammorbidimento nella versione italiana, nell'incontro con Gramsci, non era comunque abbastanza per Pasolini. La direzione che prenderà, infatti, lo allontanerà dal romanzo nel senso tradizionale del termine, e anche dal romanzo in generale. Le successive prove in prosa e la varietà dei linguaggi espressivi scelti saranno per Pasolini da questo momento in poi sempre forme diverse di poesia.

(Macerata, Quodlibet, 2016, p. 113) chiarisce bene come per Asor Rosa di *Scrittori e popolo* la persistenza della nozione di «popolo», legittimata da una lettura insistita di questo lemma in Gramsci, rappresenti nella battaglia culturale del tempo un elemento di paternalismo riformista e quindi moderato che rallenta o esclude un'autentica prospettiva di classe. Va detto che Asor Rosa seguirà Pasolini in tutta la sua attività, smarcandolo a tempo debito da letture populiste riduttivistiche.

²³ P.P. Pasolini, *La posizione*, in «Officina», 6 aprile 1956, ora in Id., *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, a cura di W. Siti, S. De Laude, Milano, Mondadori, 1999 («I Meridiani»), pp. 623-631.

3.

GRAMSCI NELLA POETICA DI PASOLINI

SILVIA DE LAUDE

PASOLINI, GRAMSCI, CONTINI.
SUL PICCOLO ALLEGATO STRAVAGANTE
DELLA DIVINA MIMESIS

Cercherò di sviluppare alcune osservazioni a partire dal testo minimo che nella *Divina Mimesis* compare, con il titolo *Piccolo allegato stravagante*, tra le immagini dell'*Iconografia ingiallita* (per un «poema fotografico») e le loro didascalie, raggruppate alla fine (all'interno della sequenza fotografica vera e propria, le immagini sono semplicemente numerate da 1 a 25)¹. È in corsivo, aperto e chiuso da una riga di puntini, e una nota al piede lo qualifica come «*excerptum* da una nota a *Letteratura italiana. Otto-Novecento* di Gianfranco Contini»²:

I. «PICCOLO ALLEGATO STRAVAGANTE»

.....
Tutto lo scandalo del libro verte su un unico, «memorabile» luogo: il rapporto tra Contini e Gramsci. Il lettore tenga presente che la nota su Gramsci in questo volume che si definisce – appunto scandalosamente – come una storia della letteratura italiana dell'Otto-Novecento – prende posto secondo la «sequenza»: Giovanni Gentile, Roberto Longhi, Antonio Gramsci (sequenza in cui sono ammassati, quasi senza far corpo, De Lollis e altri critici universitari, Alfredo Gargiulo e G.A. Borgese). Ma la terna è quella. Contini è tenerissimo con Gentile (ne magnifica, curiosamente, in una specie di risoluto inserto «fuori opera», la riforma scolastica; ne guarda con occhio staccato la asimme-

¹ P.P. Pasolini, *La Divina Mimesis*, Torino, Einaudi, 1975, ora in Id., *Romanzi e racconti*, a cura di W. Siti, S. De Laude, 2 voll., Milano, Mondadori, 1998 (“I Meridiani”), vol. II, pp. 1147-1148. La sequenza fotografica è, ivi, alle pp. 1125-1145; l'indice a p. 1149.

² Ivi, p. 1147.

trica, autolesionistica adesione al fascismo quasi da «uomo d'onore» siciliano, e infine – secondo quell'assunto rigorosissimo di «mitezza», che, come vedremo, vuol caratterizzare il libro – si mantiene sul suo conto perfettamente imparziale); è inutile dire poi per quanto riguarda Longhi la testimonianza di infinito amore: ma anche questo amore, bisogna aggiungere, è oggettivato, frenato, quasi ovattato. E allora col terzo, con Gramsci? Ebbene, il discorso non cambia: anche qui, come il fascismo di Gentile, il marxismo è tenuto a debita distanza secondo quelle leggi di «mitezza» cui accennavo; e anche qui l'ammirazione rispetta le convenienze, direi stilistiche, di uno sdrammatizzante «humour» professionale (vi si conclude, per esempio, che le idee di Gramsci ebbero all'inizio «un notevolissimo significato euristico» e ritengono tuttora «il valore di un punto di vista assai stimolante»). Tuttavia risulta chiaro ciò che è stupefacentemente vero, cioè che il solo critico italiano i cui problemi siano stati i problemi letterari di Gramsci è Contini! «Scandalo per i Giudei, stoltezza per i Gentili», dunque. Non voglio tuttavia «rovesciare» lo scandalo in senso totalmente positivo. La ragionevolezza vuole che io sappia e faccia sapere che il trattamento di «tutti» i problemi gramsciani eseguito da Contini avviene in un universo parallelo ma remoto, benché altrettanto potentemente suggestivo («stimolante»), e che ci vuole una grande forza d'animo a presupporre una possibile integrabilità.

.....
(1974)

Almeno riguardo alla sua provenienza, si può essere più precisi. L'*excerptum* coincide quasi alla lettera (dopo un passo espunto, di cui dirò) con la prima parte di una recensione di Pasolini uscita sul settimanale «Tempo» il 3 gennaio 1975, e confluita più tardi in *Descrizioni di descrizioni* – una recensione gemellare, perché i libri di cui Pasolini aveva dato conto, in quell'inizio del suo ultimo anno di vita, erano due: il volume Sansoni-Accademia *La letteratura italiana. Otto-Novecento*, ricavato dall'antologia di Contini *Letteratura dell'Italia unita*, del 1968, e *Specchio delle mie brame* di Alberto Arbasino, Einaudi, apparsi entrambi alla fine del 1974 (il volume Sansoni-Accademia aveva in copertina un Morandi, il romanzo Einaudi un fotogramma del film di animazione di Walt Disney *Biancaneve: la Regina Cattiva*)³.

³ P.P. Pasolini, *Gianfranco Contini*, «*La letteratura italiana, tomo IV: Otto-Novecento*»; Alberto Arbasino, «*Specchio delle mie brame*», in «Tempo», 3 gennaio 1975, poi in Id., *Descrizioni di descrizioni*, Torino, Einaudi, 1979, ora in Id., *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, a cura di W. Siti, S. De Laude, con un saggio di C. Segre, cronologia a cura di N. Naldini, Milano, Mondadori, 1999 («I Meridiani»), pp. 2203-2207 (per la questione del titolo dei pezzi inclusi

Sono due libri evidentemente molto diversi, ma la pratica dell'accoppiamento più o meno giudizioso, per parafrasare Gadda, era corrente nel Pasolini saggista di quegli anni (il Pasolini di *Descrizioni di descrizioni*). Troviamo per esempio l'«adorabile Marianne Moore» insieme al «povero Dovženko», regista sovietico cupissimo. Ma anche, per passare ai terzetti, un romanzo di Céline (*D'un chateau à l'autre: Il castello dei rifugiati* nella traduzione Vallecchi di Renato Della Torre), *Cent'anni di solitudine* di García Márquez e *Oh, Serafina!* di Giuseppe Berto. E ancora, per la loro uscita in contemporanea nel 1974, *Errante, erotico, eretico* di Osvaldo Licini, *Hermaphrodito* di Alberto Savinio e il saggio del semiologo Gian Paolo Caprettini *San Francesco, il lupo, i segni*.

Nel caso di Contini e Arbasino, l'accoppiamento è poco più che pretestuoso: il nome di Arbasino è fatto una sola volta nel volume ricavato da *Letteratura dell'Italia unita*, e nell'appendice in coda al capitolo su Gadda, che recupera l'introduzione a *La cognizione del dolore* e allude in modo cursorio alle «*koinài* lombarde di Olmi o di Arbasino», intendendo lo scrittore, quindi, in un contesto strettamente cinematografico, per il film realizzato a quattro mani con Mario Missiroli *La bella di Lodi* (1963)⁴. «Altrimenti», argomenta Pasolini, «mai binomio sarebbe più assurdo di questo "Olmi-Arbasino"»: il che, aggiunto allo spazio e alla giusta ammirazione riservati all'italo-pavese di Lucio Mastronardi, consente di ascrivere

in *Descrizioni di descrizioni*, cfr. la Nota al testo, ivi, p. 2979). Come si legge nell'*Avvertenza* dell'autore a *La letteratura italiana. Otto/Novecento*, Firenze-Milano, Sansoni-Accademia, riproposto in edizione anastatica nella BUR, Milano, Rizzoli, a partire dal 1992, p. 5, il francesista Giovanni Macchia, direttore della collana «Le letterature del mondo», aveva vinto «con affettuosa insistenza» le perplessità di Contini a redigere «una storia della letteratura italiana nell'ultimo secolo», opponendogli di potersi valere liberamente di suoi scritti precedenti; rincuorando cioè «in un discorso filato», con l'assistenza sartoriale di Roberto Bigazzi, le «didascalie generali» dell'antologia *Letteratura dell'Italia unita* (Firenze, Sansoni, 1^a ed. 1968), con «tagli», «suture», «nuovi elementi di raccordo» e ««pianerottoli» di letture», qualificate come «appendici», estratte da volumi del critico usciti nel frattempo: G. Contini, *Varianti e altra linguistica. Una raccolta di saggi (1938-1968)*, Torino, Einaudi, 1970, e Id., *Altri esercizi (1942-1971)*, Torino, Einaudi, 1972.

⁴ Contini, *La letteratura italiana. Otto/Novecento*, cit., p. 442, dove può aver irritato Pasolini anche il fatto che l'accento alle «*koinài* lombarde di Olmi o di Arbasino» chiuda un periodo che si apre con il «romanesco di *Roma città aperta*, poi dilagante in tanti racconti romani e notti brave e accattoni». Dopo essere apparsa in C.E. Gadda, *La cognizione del dolore*, Torino, Einaudi, 1963 e 1970² e in Contini, *Varianti e altra linguistica*, cit., l'*Introduzione a La cognizione del dolore* si legge anche in G. Contini, *Quarant'anni di amicizia. Scritti su Carlo Emilio Gadda (1938-1988)*, Torino, Einaudi, 1989, pp. 15-35.

Arbasino, con Sandro Penna, Elsa Morante e altri, alla categoria delle «“lacune” assolutamente inspiegabili», già lamentata, insieme a inclusioni altrettanto indigeste, in due paginette apparse all’uscita dell’antologia⁵.

Nell’*excerptum* della recensione ritagliato per figurare nel *Piccolo allegato stravagante*, però, di «lacune» non si parla: a Pasolini interessa soprattutto la possibilità, offerta dal volume Sansoni-Accademia, di intervenire ancora sull’antologia che tanto lo aveva coinvolto, fra trepidazione e amarezza – poco dopo aver recensito, fra l’altro, il “Meridiano” degli scritti di Roberto Longhi⁶, curato dallo stesso Contini in modo coraggiosamente *autoriale* (senza immagini, intanto, per ribadire che la scrittura di Longhi non va intesa solo come «un servizio reso alle opere d’arte di cui si occupa», e insieme confezionando, ha scritto Marco Antonio Bazzocchi, una specie di «storia dell’arte “fasulla”, montando alcuni saggi di Longhi, senza curare le date della loro composizione ma ordinandoli secondo una cronologia riferita agli artisti, da Cimabue a Morandi»⁷).

Nella recensione al Meridiano, salutato precisando che in «una nazione civile» un libro simile avrebbe dovuto considerarsi «l’avvenimento culturale dell’anno», Pasolini rievocava in uno splendido stralcio autobiografico le lezioni bolognesi di Longhi seguite nel 1941-1942 – il «corso memorabile sui *Fatti di Masolino e di Masaccio*», con le diapositive in bianco e nero proiettate dal professore

⁵ P.P. Pasolini, *Ab, Italia disunita!*, in «Nuovi Argomenti» n.s., 10, aprile-giugno 1968, ora in Id., *Saggi sulla letteratura e sull’arte*, cit., pp. 2503-2504. La recensione è quella scritta «quasi con rabbia» (così M.A. Bazzocchi, *Alfabeto Pasolini*, Roma, Carocci, p. 56), che si conclude con un «Contini, mio *amor de loin*, che cosa avvalli?».

⁶ P.P. Pasolini, *Roberto Longhi, «Da Cimabue a Morandi*, Milano, Mondadori, 1973, poi in Id., *Descrizioni di descrizioni*, cit., e ora in Id., *Saggi sulla letteratura e sull’arte*, cit., pp. 1977-1982. Franco Zabaghi ha fatto notare come il nome di Contini sia «il più citato» in *Descrizioni di descrizioni*, in genere con affettuosa sudditanza da allievo, e addirittura quando il contesto non parrebbe immediatamente richiederlo (quando Pasolini, per esempio, proprio nella stessa recensione da cui è tratto il *Piccolo allegato stravagante*, si chiede, dopo un riferimento ai *Demoni*, come romanzo *anche* umoristico: «A proposito, amerà o non amerà il mio venerato Contini Dostoevsky?») (ivi, p. 2206). Cfr. F. Zabaghi, *Contini e Pasolini*, in L. Leonardi (a cura di), *Gianfranco Contini 1912-2012. Attualità di un protagonista del Novecento*, Firenze, Edizioni del Galluzzo, 2014; relazione all’incontro di studio *DIALOGHI DI CONTINI*, tenuto al Gabinetto Vieusseux il 13 dicembre 2012; anticipato in «Paragone», LXXI, serie III, 105-106-107, febbraio-giugno 2013, ora in Id., *Filologia minima. Su Pasolini e altro*, s.l., Ronzani, 2022, pp. 161-180, p. 179.

⁷ M.A. Bazzocchi, *Con gli occhi di Artemisia. Roberto Longhi e la cultura italiana*, il Mulino, Bologna 2021, p. 7.

su uno schermo, e «il cinema» che in quell'auletta di via Zamboni «*agiva*, pur in quanto mera proiezione di fotografie»⁸. Proprio la fotografia di Longhi di profilo con una paglietta in testa che figura nell'astuccio del Meridiano è il modello di una serie di disegni che «possiamo concepire», ha scritto Bazzocchi, «come autoritratti in forma di Longhi»⁹. Una conferma dell'importanza che Pasolini attribuiva a questa serie, che coinvolge insieme se stesso e il suo antico maestro, è data dall'essersi fatto fotografare da Dino Pedriali nell'atto di eseguire i disegni, in un servizio commissionato per attingere a materiale iconografico da far figurare in *Petrolio*¹⁰.

Una valenza autobiografica, espressa in forma più allusiva e addirittura un po' contorta, è anche nella recensione da cui è tratto il *Piccolo allegato stravagante*. C'è nel libro di Contini, sostiene Pasolini, uno «scandalo», e questo «scandalo», da intendere nel senso etimologico (dal greco *skàndalon*, pietra d'inciampo che tante volte Pasolini aveva riferito a se stesso), riguarda «il rapporto tra Contini e Gramsci»¹¹. Il fatto, cioè, che Gramsci sia considerato nell'antologia,

⁸ Pasolini, *Roberto Longhi*, «Da Cimabue a Morandi», cit., pp. 1976-1977; il corsivo è suo. Sul magistero di Longhi per Pasolini è importante ora il catalogo della mostra *Pier Paolo Pasolini. Folgorazioni figurative*, Bologna, Sottopasso del Palazzo di Re Enzo, 1° marzo-16 ottobre 2022, a cura di M.A. Bazzocchi, R. Chiesi, G.L. Farinelli, Bologna, Edizioni Cineteca di Bologna, 2022 (cfr. in particolare il saggio di M.A. Bazzocchi, *Pasolini: cinema in forma di storia dell'arte*, pp. 5-10).

⁹ Id., *Con gli occhi di Artemisia*, cit., p. 7.

¹⁰ Cfr. D. Pedriali, *Pier Paolo Pasolini*, Monza, Johan & Levi, 2011, e, sul previsto apparato iconografico di *Petrolio*, da ultimo W. Siti, *Non doveva finire così*, postfazione a P.P. Pasolini, *Petrolio*, a cura di M. Careri, W. Siti, Milano, Garzanti, 1922, pp. 783-811, pp. 809-810. La postfazione si legge ora anche in W. Siti, *Quindici riprese. Cinquant'anni di studi su Pasolini*, Milano, Rizzoli, 2022, pp. 355-382, pp. 380-381.

¹¹ Su Pasolini e Contini, Zabagli, *Contini e Pasolini*, cit; su Gramsci e Pasolini, oltre ai saggi compresi in questo volume, cfr. almeno, tra i più recenti, A. d'Orsi, *Gramsci Virgilio di Pasolini?*, in «Foedus», 35, 2013, pp. 95-104; P. Voza, *Il Gramsci di Pasolini*, in questo volume, pp. 133-147; P. Desogus, *Lo scandalo della coscienza. Pasolini e il pensiero anti-dialettico*, in R. Kirchmayr (a cura di), *Pasolini, Foucault e il "politico"*, Venezia, Marsilio, 2016, pp. 83-96. Da ricordare che di «scandalo», per l'opera di Pasolini, aveva parlato per la prima volta proprio Contini, nella recensione alle aurali *Poesie a Casarsa*, apparsa con il titolo *Al limite della poesia dialettale* in «Corriere del Ticino», 24 aprile 1943, ora leggibile in F. Zabagli (a cura di), *Il primo libro di Pasolini*, Monticello Conte Otto, Ronzani, 2019, pp. 70-75. Sulla nota dello «scandalo», fra l'altro, insisteva già l'attacco della recensione, ommesso nell'*excerptum*: «È uscito un libro assolutamente scandaloso. Tanto più scandaloso quanto più ha l'aria di essere consacrato, accademico, dotato dei più alti ma anche dei più eletti e iniziatici crismi ufficiali. Giovanni Macchia l'ha pensato e voluto, Roberto Bigazzi "ricucendolo" l'ha redatto, infine, l'autore, Gianfranco Contini, ha avuto, forse giustamente, il torto di darne il beneplacito» (Pasolini, *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, cit., p. 2201). Anche più avanti, Contini, *La letteratura italiana. Otto-Novecento*, cit., è definito un «libro scandalizzante».

prima ancora che nel volume della *Letteratura italiana. Otto-Novecento*, sostanzialmente come prosatore, in una «sequenza» che ha i suoi pilastri in Gentile e in Longhi (ma comprende anche altri critici, tra cui De Lollis, Gargiulo, Borgese), e mettendo (scandalosamente) fra parentesi le sue «idee»: il marxismo è «tenuto a debita distanza», per una legge di ecumenica «mitezza», e con uno «sdrammatizzante *humour* professionale» – mentre a ben vedere i «problemi» che Gramsci si è posto nel ragionare di letteratura sono gli stessi che Contini (e il *solo* Contini, sottolinea Pasolini) si è posto¹².

Tutto chiaro? Non direi, perché non è dichiarato in alcun modo nell'*excerptum* (né nel seguito della recensione) di quali «problemi» si tratti, anche se il termine è ripetuto poco dopo, quando si allude a un presunto «trattamento di “tutti” i problemi gramsciani eseguito da Contini». Sarebbe acrobatico, pur di fronte a una formulazione così ellittica, intendere che si tratti dei «problemi» affrontati da Contini quando assume su di sé, come nel volume ricavato da *Letteratura dell'Italia unita*, il ruolo di divulgatore e storico della letteratura¹³. E neppure risolve interamente la questione un rilievo, giustissimo, di Gian Luca Picconi, che nel saggio contenuto in questo volume ha fatto notare come tra i passi compresi in *Letteratura dell'Italia unita* sia compreso, dopo alcune delle *Lettere dal carcere*, il passo di *Letteratura e vita nazionale* che si intitola, appunto, *Nesso di problemi*¹⁴.

¹² La sezione è dell'antologia, immediatamente successiva a quella dedicata a Benedetto Croce, si intitola *Altri autori di prosa scientifica, critici, politici*. È singolare che non sia nominato nella recensione Giacomo Debenedetti, che pure compare nell'antologia (e nel volume) subito prima di Longhi e di Gramsci, e costituisce quasi una sottosezione a parte, anche in virtù dei sottili rapporti che Contini stabilisce tra i brani antologizzati, che riesce difficile pensare siano sfuggiti a Pasolini, lettore così attento del volume continiano. Tornerò su questo punto altrove. Ricordo intanto che lo stesso Debenedetti (ringraziando Andrea Cortellessa della segnalazione) nel 1947 aveva steso solo parzialmente alcuni appunti su Gramsci da cui trasse il testo della motivazione per il conferimento in quell'anno del premio Viareggio a *Lettere dal carcere* e un breve articolo pubblicato allora su «l'Unità». Cfr. D. Ragazzini, *L'uomo molecolare*, in *Giacomo Debenedetti e il secolo della critica*, Atti del convegno, Roma, 21-24 febbraio 2001, in «Nuovi Argomenti», 15, v serie, luglio-settembre 2001, pp. 176-189.

¹³ Sull'intento divulgativo dell'opera, Contini in *Letteratura dell'Italia unita*, cit., insiste fin dall'attacco dell'*Avvertenza*: «Questo rapido bilancio-campionario della letteratura prodotta in Italia in un secolo e qualche anno di unità statale [...] è stato progettato per gli studenti dell'ultimo anno delle scuole secondarie, senza escludere altri lettori, sempre di cultura non specialistica» (p. v).

¹⁴ Cfr. G.L. Picconi, *Pasolini: squisitezza e nazionale-popolare* (pp. 109-132), ora in questo volume, che conviene con me su come il passaggio opponga, «nell'apparente chiarezza del dettato, svariate forme di resistenza all'analisi». In Contini, *Letteratura dell'Italia unita*, cit., il «nesso di problemi», o «“catalogo” delle più significative quistioni da esaminare ed analizza-

Secondo Bazzocchi, nella recensione da cui è tratto il *Piccolo allegato stravagante* «Contini viene stroncato con amarezza per la letteratura italiana dell'Otto-Novecento, dove mancano tanti nomi importanti e dove il grande critico sembra aver tradito il mandato morale e intellettuale di origine gramsciana»¹⁵. Ma nell'*excerptum* fatto comparire nella *Divina Mimesis* l'accento, ripeto, è messo sul tema dello «scandalo» del rapporto tra Gramsci e Contini, che forse, mi suggerisce Walter Siti, sta proprio in come è costruita la «sequenza» in cui Contini colloca Gramsci nell'antologia del 1968 e nel volume del 1974¹⁶:

Lo scandalo è quello della «neutralità» di Contini, che però gli fa mettere sullo stesso piano saggisti ideologici e grandi studiosi della forma. Mi pare che il nesso che PPP vuol stabilire tra Contini e Gramsci sia quello tra due intellettuali che attraverso le forme deducono il «carattere» degli italiani (vedi nel primo i lavori sull'espressionismo, su monolinguismo e plurilinguismo, nel secondo le cose sul teatro o sul romanzo popolare). Come da questa linea sia riuscito a escludere De Sanctis è invece un mistero pasoliniano¹⁷.

Del resto, a stabilire fra Gramsci e Contini un nesso, è lo stesso Pasolini, che nel riconoscerli come suoi maestri ammette l'*apparente assurdità* (o «scandalo») dell'accostamento di due *phares* così diversi, come già aveva fatto in una intervista del 1957:

Considero (io praticamente non crociano) due i miei maestri: Gianfranco Contini e Gramsci. Spiegare questo apparentemente assurdo accostamento sarebbe troppo lungo, complicato e sottile. Ti rimando ancora al citato articolo di «Officina» che uscirà sul prossimo numero¹⁸.

re» (perché la letteratura italiana non è più popolare in Italia? esiste un teatro italiano? ecc.) si trova esposto alle pp. 560-561.

¹⁵ Bazzocchi, *Alfabeto Pasolini*, cit., p. 63.

¹⁶ Un certo fastidio nei confronti della «sequenza» in cui Gramsci è inserito nell'antologia (*Altri autori di prosa scientifica, critici, politici*) era espresso già in Pasolini, *Ab, Italia disunita!*, cit.: «Perché in fila con Einaudi, Gobetti, Gramsci, Levi non c'è una poesiola di Noventa?». Di Carlo Levi, era antologizzata qualche pagina di *Cristo si è fermato a Eboli*, ma il «cappello» lo presentava principalmente come intellettuale impegnato, autore di «saggi sociologici, memorie di vita politica» ecc. Ovvio che Giacomo Noventa avrebbe dovuto trovar spazio piuttosto fra i *Poeti dialettali del Novecento* (con Virgilio Giotti, Tonino Guerra, Albino Pierro).

¹⁷ Riporto, con il consenso dello scrivente, parte di una mail dell'11 marzo 2022.

¹⁸ E.F. Accrocca, *Dieci domande a Pier Paolo Pasolini*, in «La Fiera Letteraria», 30 giugno 1957, p. 2; il corsivo è mio. Il riferimento è al saggio *La libertà stilistica*, allora in corso di stampa come premessa a una *Piccola antologia neo-sperimentale* a cura dello stesso Pasolini (con testi di A. Arbasino, E. Sanguineti, E. Pagliarani, M. Diacono, M. Ferretti, B. Rondi,

E come ripeterà qualche anno dopo in un'altra, rilasciata ad Alberto Arbasino, dove si tratta di «uso» e «revisione dei padri», e sembra un sottile riferimento a Proust l'impiego del termine «strada» – quasi a identificare due percorsi di auto-genealogia regressiva distinti ma non veramente inconciliabili, uno *du côté de chez Gramsci* (e Marx) e l'altro *du côté de chez Contini* (e Longhi):

L'unico antenato spirituale che conta è Marx, e il suo dolce, irto, leopardiano figlio, Gramsci. Ma non lo dico come lo avrei detto solo un anno fa o due fa. Mesi e mesi di angoscia, di terrore, di vergogna, di ira, di pietà, avranno pur contato, nella mia vita. Ti farò anche i nomi di Longhi e di Contini, sull'altra strada (il bivio è già così indietro, alle mie spalle)¹⁹.

A proposito di «problemi», però, ne restano aperti riguardo al *Piccolo allegato stravagante* diversi, i più importanti. Perché riproporre quel giudizio sul Gramsci di Contini nel racconto di un viaggio oltremondano? E perché inserirlo, nel racconto del viaggio oltremondano, all'interno dell'*Iconografia ingiallita*, tra le immagini e il loro indice?

2. LA «CHIAVE GIUSTA» DEL 1975

Prima di tentare una risposta, conviene ripercorrere brevemente le vicende compositive della *Divina Mimesis*, *remake* frammentario dell'*Inferno* dantesco che Pasolini aveva cominciato a scrivere nel 1963, e ripreso in mano più volte negli anni successivi (1964, 1965, 1966, 1967, e ancora nel 1975), alternando, come spesso gli capitava, momenti di lavoro accanito e di abbandono. Opera «semi-postuma», come l'abbiamo definita negli apparati filologici dei Meridiani (al pari delle *Lettere luterane* e di *Descrizioni di descrizioni*, dove la recensione è riproposta), *La Divina Mimesis* esce da Einaudi nel novembre del 1975, pochi giorni dopo l'assassinio dell'autore, che non

M.L. Straniero), in «Officina», 9-10, giugno 1957, pp. 341-346, e poi ripreso (senza il corredo di testi) in P.P. Pasolini, *Passione e ideologia*, Milano, Garzanti, 1960; ora in Id., *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, cit., pp. 1229-1237.

¹⁹ Apparsa in A. Arbasino, *Sessanta posizioni*, Milano, Feltrinelli, 1971, l'intervista risale, è dichiarato, al 1963 ma non siamo riusciti con Walter Siti a reperirne il luogo di apparizione originario; si legge ora in P.P. Pasolini, *Saggi sulla politica e sulla società*, a cura di W. Siti, S. De Laude, con un saggio di P. Bellocchio, cronologia a cura di N. Naldini, Milano, Mondadori, 1999 («I Meridiani»), pp. 1569-1575.

ha mai potuto vedere il volume, ma che aveva fatto in tempo a correggerne le bozze, apportando al testo, proprio all'ultimo, modifiche anche sostanziali, come l'aggiunta dell'*Iconografia ingiallita*, della quale, si è detto, il *Piccolo allegato stravagante* fa parte.

Sostituita in bozze è anche la brevissima *Prefazione*:

La Divina Mimesis: do alle stampe oggi queste pagine come un «documento», ma anche per far dispetto ai miei «nemici»: infatti, offrendo loro una ragione in più per odiarmi, offro loro una ragione di più per andare all'Inferno.

Iconografia ingiallita: queste pagine vogliono avere la logica, meglio che di una illustrazione, di una (peraltro assai *leggibile*) «poesia visiva»²⁰.

Noterete, in questi due laconici capoversi, un certo «esibizionismo autodistruttivo»²¹. Le pagine che introducono sono un «documento» – e la prova di un fallimento, se la progettata riscrittura dell'*Inferno* dantesco si arresta ai primi due canti, con frammenti sparsi del IV, del V e del VII, sempre datati in calce. L'opera dunque è fatta «a strati», e la *Prefazione* del 1975 la presenta come «un aborto esposto alle offese»²² – i nemici dell'autore avranno qualche ragione in più per disprezzare l'autore, e quindi per andare all'Inferno.

A Lorenzo Mondo, in una intervista rilasciata per il lancio del volume Einaudi, e apparsa a sua volta postuma, Pasolini aveva presentato *La Divina Mimesis* così:

È un'idea che risale al 1963, ma finora non sono riuscito a trovare la chiave giusta. Volevo fare qualcosa di ribollente e magmatico, ne è uscito qualcosa di poetico come *Le ceneri di Gramsci*, anche se in prosa. Per questo pubblico i primi due canti: a un Inferno medievale con le vecchie pene si contrappone un Inferno neocapitalistico. Ma siamo, per il momento, al «mezzo del cammin di nostra vita», all'incontro con le tre fiere, eccetera²³.

Credo che qui, quando parla di una «chiave giusta», Pasolini pen-

²⁰ Pasolini, *La Divina Mimesis*, cit., p. 1071. La *Prefazione* precedente era ancora più secca, un'unica frase *ex abrupto*: «In realtà vorrei che il lettore si limitasse a leggere i due canti compiuti che costituiscono il libro» (cfr. la Nota al testo, ivi, p. 1988).

²¹ Siti, *Descrivere, narrare, esporsi*, cit., p. cxxxvi (anche in Id., *Quindici riprese*, cit., p. 196).

²² *Ibidem*.

²³ L'intervista è apparsa in «La Stampa» il 7 novembre 1975.

sasse alla decisa svolta autobiografica dell'opera, all'aggiunta dell'*Iconografia ingiallita*, e alla decisione di presentare i lacerti della riscrittura dell'*Inferno* senza alcun tentativo di ordinamento diverso dal numero di canto della *Commedia*, e rinunciando alla *fictio* meta-filologica di un'edizione postuma dei frammenti scritti, che pure aveva preso in considerazione, stando alla *Nota dell'editore* del 1967 inglobata nel testo del 1975, precisissima nel descrivere i materiali preparatori del testo dato alle stampe²⁴. Esibendo il più possibile, dunque (è inequivocabile il tono della *Prefazione*), l'incompiutezza di un'opera che era nata con grandi ambizioni, e l'intento di ripercorrere attualizzandoli gironi, bolge, peccati, aprendosi ad accogliere riferimenti a personaggi e fatti contemporanei o recentissimi²⁵.

3. IL PRIMO «EMBRIONE» DELLA «DIVINA MIMESIS»
QUANDO NELL'IMBUTO DELL'INFERNO SCENDE UNA PROSTITUTA
CHE HA LETTO LA COMMEDIA A FUMETTI»

La componente autobiografica che giustifica la presenza del giudizio di Pasolini sul Gramsci di Contini all'interno di un viaggio oltre-

²⁴ Ivi, pp. 1119-1120. All'Archivio Pasolini del Gabinetto Vieusseux di Firenze, un fascicolo con l'intestazione *Memorie barbariche - Frammenti infernali* raccoglie gruppi di fogli diversi anche nel formato (i più antichi del formato di mezza pagina, i più recenti, meno ingialliti, di una pagina intera); il grosso dello scartafaccio è di fogli formato quaderno, e appartiene a quello che lo stesso Pasolini, in un appunto del '64 confluito nella redazione definitiva del libro, autorizza a considerare il primo «strato» di un'opera che si propone di non cancellare gli stadi precedenti della sua elaborazione. Il primo «strato» produce materiali relativi a cinque canti (I, II, III, IV, VII; il primo in due stesure complete; il settimo in una redazione molto accidentata, con molti appunti intercalati alle pagine dattiloscritte). È lo «strato» che la redazione definitiva del libro data in calce al 1963, 1964, 1965, mentre al 1967 risale l'idea di sfruttare la tecnica del non-finito, immaginando i lacerti della riscrittura come le parti sopravvissute di un'opera interrotta per la morte dell'autore, che avrebbe voluto, senza riuscirci, portare a termine il proprio compito.

²⁵ Riguardo ai fatti contemporanei, qualche accenno, nei materiali preparatori, si conserva, ma espunto nella redazione data alle stampe. Questo, per esempio, del 1965, ha per oggetto la guerra in Vietnam: «il senso di una perpetua ingiustizia oggettiva, e non mania da davvero – mi fece tremare: nella mia testa pulita come un cielo stellato in dicembre, riprecipita < > un'antica situazione: la buia campagna del Friuli tremò, le bombe cadevano come le gocce d'una tempesta sul paese materno, ma era il '44. Nel '45 la terra lagrimosa del Giappone diede vento, che balenò una luce vermiglia. Negli anni cinquanta scoppiarono le bombe di Algeria; nel '65 quelle del Viet Nam. Taccio le altre. Il mio cuore, il mio stomaco, la mia testa erano piene di bombe: lo scoppio era una condizione umana. Caddi, vomitando» (nella Nota al testo a Pasolini, *La Divina Mimesis*, in Id., *Romanzi e racconti*, cit., vol. II, p. 1986).

mondano non appartiene a quello che in una in una pagina espunta dallo scartafaccio della *Divina Mimesis* è qualificato spregiativamente quale «primo infelice embrione» dell'opera (il giudizio è attribuito, nella finzione, all'immaginario filologo alle prese con i lacerti sopravvissuti della riscrittura infernale, dopo l'uccisione dell'autore, a colpi di bastone, a Palermo)²⁶:

nel quartultimo foglio si legge il titolo «LA DIVINA MIMESIS» – con sotto la data 1963 seguita dallo stesso trattino – che è evidentemente il primo titolo, e tale deve essere rimasto a lungo, perché esso era già quello del quintultimo foglio, il più ingiallito di tutti. Da testimonianze orali di suoi amici, peraltro, sono venute a sapere che ancora precedentemente c'era un altro titolo, «OPERA DELL'INFERNO»; e, per concludere, vorrei ricordare che un frammento di due o tre pagine datato era stato pubblicato in un precedente libro dell'autore, col titolo «LA MORTACCIA»: si tratta di un primo embrione, evidentemente, di quest'opera incompleta, con cui mancano i legamenti: infatti il carattere stilistico e l'impianto strutturale dell'opera è completamente mutato rispetto a quel primo infelice embrione²⁷.

A quell'«embrione» Pasolini aveva cominciato a pensare nell'*im-passe* seguita alla pubblicazione di *Una vita violenta*.²⁸ Il risvolto di copertina del romanzo, nel 1959, lo presentava come seconda anta della «trilogia ideale» aperta da *Ragazzi di vita* e annunciava come prossima l'uscita della terza, della quale anticipava anche il titolo (*Il rio della grana*). Quel terzo romanzo, si sa, non è mai stato mai scritto. Aveva preso forma invece, proprio nell'autunno del 1959, l'idea di un viaggio nell'Aldilà con una prostituta romana al posto di Dante, e un Virgilio «che parla come Gioacchino Belli ed è marxista». Così Pasolini ne aveva parlato già in un'intervista rilasciata ad Adolfo Chiesa su «Paese Sera» il 3-4 luglio 1960:

È una visione analoga a quella dantesca, ricalcata su quella. Al posto di Dante una prostituta che ha letto, in vita, la *Commedia* a fumetti e ne è

²⁶ Dicendo di essere stato «ucciso a colpi di bastone, a Palermo» (Pasolini, *La Divina Mimesis*, cit., p. 1119), Pasolini allude agli attacchi del Gruppo 63, sua bestia nera di quegli anni; il Gruppo, nel 1965, si era riunito proprio a Palermo.

²⁷ La pagina si conserva alla c. 45 dello scartafaccio conservato presso il Gabinetto Vieusseux di Firenze col titolo *Memorie barbariche – Frammenti infernali*, e si trova citata nella Nota al testo della *Mortaccia* in Pasolini, *Romanzi e racconti*, cit., vol. II, p. 1965.

²⁸ Su questo punto, cfr. Siti, *Descrivere, narrare, esporsi*, cit., pp. CXXVII-CXXVIII (in *Quindici riprese*, cit., il passo è a p. 189).

rimasta particolarmente colpita; dal canto suo, Dante nella *Mortaccia* è trasformato in novello Virgilio che parla come Gioacchino Belli ed è marxista. Dunque all'inferno la prostituta ritrova padre, madre, parenti, sfruttatori, colleghe, invertiti da un lato; dall'altro lato trova i personaggi più noti della cronaca e della politica contemporanea²⁹.

Linguisticamente, il «romanzo» (lo chiama così) si sarebbe ricollegato al filone romanesco, «essendo tutti gli avvenimenti visti con gli occhi della prostituta», ma era prevista «qualche immissione linguistica» *altra*:

Quanto agli altri personaggi poi, avremo delle vere e proprie sorprese... Stalin sarà al posto di Farinata, Gadda fra i golosi, Migliori e Tupini fra i lussuriosi, i dorotei sotto la cappa di piombo degli ipocriti, Moravia nel limbo dei virtuosi non battezzati... li ritroveremo tutti, prima o poi, i personaggi più in voga del mondo contemporaneo; e nella bolgia dei ladri, ritroveremo, come dicevo, gli scippatorelli di Panigo che racconteranno la loro storia³⁰.

Dello stesso tenore, pochi mesi dopo, è la risposta a un lettore di «Vie Nuove»:

Ne *La Mortaccia*, il mio nuovo libro, userò lo stesso procedimento linguistico [di *Ragazzi di vita* e *Una vita violenta*]: ma con degli ovvi allargamenti. Infatti la prostituta Teresa scende all'Inferno, secondo la visione e lo schema dantesco: e l'Inferno è sempre «come visto da lei»: ci sarà dunque la fusione tra la sua lingua – il romanesco della mala vita – e la mia di relatore – l'italiano letterario. Ma poiché all'Inferno si incontreranno personaggi di tutti i generi – dai ministri democristiani a Stalin, dai ladri e dai magnaccia a Moravia, dai napoletani ai milanesi – è chiaro che, nelle storie particolari di questi personaggi – dovrò adottare diverse contaminazioni linguistiche³¹.

I materiali preparatori conservati al Viesusseux di Firenze confermano che Pasolini aveva cominciato a lavorare proprio in quella direzione, cercando di uscire dal mondo delle borgate per aprirsi a una più ampia varietà sociale e linguistica. Questa, nello scartafaccio, una

²⁹ L'intervista è citata ancora nella Nota al testo della *Mortaccia*, in Pasolini, *Romanzi e racconti*, cit., vol. II, p. 1965.

³⁰ *Ibidem*.

³¹ La risposta è del 3 dicembre 1960. Si legge ora in Pasolini, *Saggi sulla politica e sulla società*, cit., p. 920.

scaletta dell'opera, dove il nome della prostituta figura per intero (Macrì Teresa detta Pazzia) ed è lo stesso di una canzone scritta per lo spettacolo di Laura Betti *Giro a vuoto*³²:

Macrì Teresa detta Pazzia (al Mandrione) ha letto la «Divina Commedia» a fumetti. Dopo il lavoro, dorme nella sua baracca. Sogna l'Inferno, secondo Dante.

Dante fa la parte di Virgilio (lei dappriincipio ne ha una soggezione maledetta, poi un po' alla volta prende confidenza: alla fine scompare – per il cunicolo che riporta fuori: se ne sarà proseguito per il Purgatorio e il Paradiso).

Le bolge hanno tutte qualche riferimento con la realtà delle borgate. Per ogni bolgia un peccatore – simile a quello dantesco – con la sua storia. Tutti personaggi viventi.

Lite violentissima con una puttana, per un fatto terreno; in cui la dannata e la visitatrice si rinfacciano cose tremende. Ugolino che mangia una testa abbuffandosi ecc. ecc. Tra i personaggi minori anche persone grandi: Papa Pio XII («Se già qua, a Roncà»), Ciocetti ecc.

In fondo Lucifero che mastica con tre teste è un personaggio spaventoso che in prima istanza è il pappone di Teresa che mastica mastica, magna, in seconda istanza qualche cliente ricco, in terza istanza le autorità e la burocrazia romana, in quarta istanza lo stato ecc. Tenere presente i barattieri, coi diavoli: tutti tipi con riferimenti reali a tipi di clienti e di conoscenti del Mandrione. Concerto orrendo di peti ecc. Scherzi ecc. Alla fine, in fondo al cunicolo buio, Teresa si ritrova su questa terra al Mandrione: una bella mattinata dolce dolce ecc.: «dappertutto sfarfallava e ardeva il bel sole di aprile».

NOTE: Paolo e Francesca: i due amanti suicidi di Centocelle (lei figlia di N.N.) o altri simili. Farinata: Stalin. Teresa trova tutti i suoi famigliari all'inferno: padre, madre, due fratelli, una sorella, dei nipoti. Uno le racconta realisticamente i propri funerali (il paese, l'infanzia di Teresa). A Wilma Montesi chiede chi è stato il colpevole: risposta sibillina di questa ecc. ecc. Un poliziotto delle retate. L'ingresso dell'inferno è simile a quello delle Mantellate. Gerione è Andreoli, Mossotti, un nome così (Andreotti). Teresa aiuta come Dante una volta i diavoli a tormentare un dannato (je ceca l'occhi). <...>

Scherzo dei diavoli (barattieri, pece bollente), a dannato pivello, come scherzo di carcerati: gioco orologio. Diavoli come giovinattacci zozzi, mezzi ubriachi, schifosi, con le code davanti.

³² Non c'è nessun riferimento infernale nella canzone (*Macrì Teresa detta Pazzia*, in P.P. Pasolini, *Tutte le poesie*, 2 voll., a cura e con uno scritto di W. Siti, saggio introduttivo di F. Bandini, Milano, Mondadori, 2003 ("I Meridiani"), vol. II, pp. 1313-1314).

I Dorotei all'Inferno in massa. Il fratello [...] è uno di quelli che hanno aggredito una tredicenne (tipo Alba Sbrighi ecc.). – Nella bolgia dei ladri: una dozzina di storie di ladri; l'ultima quella di Marcello Elisei, con la sua spaventosa tortura e morte. – <...> a un certo punto Dante e Teresa stanchi, fanno un picnic (chiedono a un diavolo della coca cola e dei panini: diavolo furbesco, ammiccante, come un borsaro nero, procura, ecc.). Domande di Teresa: e il paradiso? Il paradiso non c'è, tutti all'inferno, perché tutti – parole misteriose – né carne né pesce. E Dante continua a masticare il suo panino, mentre Teresa aspetta a bocca aperta che si spieghi meglio (suoi pensieri confusi)³³.

Tranne Ugolino, dunque, «che mangia una testa abbuffandosi», i personaggi sono tutti contemporanei, o reinventati in chiave contemporanea: Lucifero è di fatto («figuralmente», per dirla con Erich Auerbach) «il pappone di Teresa», ma anche «qualche cliente ricco» e pure «lo stato»; Gerione è identificato con Andreotti; Paolo e Francesca diventano gli amanti di Centocelle. E ognuno, nelle intenzioni di Pasolini, avrebbe parlato con un suo linguaggio: Pio XII che in romanesco si rivolge al futuro Giovanni XXIII («Se già qua, a Roncà») è uno *sketch* un po' da avanspettacolo. Avrebbe dovuto essere restituito, comunque, l'idioletto di tutti, dall'allora sindaco democristiano di Roma Urbano Ciocchetti a Wilma Montesi, protagonista dello scandalo erotico-politico di quegli anni; dal fascista Achille Starace, che avrebbe parlato metà in italiano metà in pugliese, al ragazzo romano Marcello Elisei o al teppista ricalcato sul modello di un aggressore di Alba Sbrighi – un altro fatto di cronaca recente, come quello di Marcello Elisei)³⁴. Chissà poi come avrebbero parlato Moravia e Gadda, se davvero ci sarebbero stati anche loro, tra i Golosi e nel Limbo dei non battezzati...

Il progetto di questa prima *Mortaccia* è bizzarro e estrovertito,

³³ Il passo è citato ancora nella Nota al testo della *Mortaccia*, in Pasolini, *Romanzi e racconti*, cit., vol. II, pp. 1967-1968.

³⁴ Alba Sbrighi era una ragazza di Bracciano, che nel gennaio 1959 per difendersi da quattro molestatore ne aveva accoltellato uno. Se ne era molto parlato su giornali e rotocalchi, come pure di Marcello Elisei, diciannovenne sevizato e ucciso il 29 novembre 1959 nel carcere di Regina Coeli, dove stava scontando una condanna a quattro anni di reclusione per un furto di pneumatici: aveva scritto a caldo Pasolini, su «Noi donne»: «certamente è un episodio che inserirò in uno dei racconti che ho in mente, o forse anche nel romanzo *Il Rio della grana*». Una traccia della vicenda di Elisei si ritrova nella sceneggiatura di *Mamma Roma*, dove poco prima del grido finale di Anna Magnani («I responsabili! I responsabili! I responsabili!») nell'infermeria del carcere un detenuto aveva recitato a memoria i versi danteschi di Taide, prostituta come Mamma Roma.

pieno di curiosità per il mondo contemporaneo e i suoi linguaggi, ma non ne resta nulla nel frammento pubblicato in *Alì dagli occhi azzurri*, che non porta traccia degli «allargamenti» prospettati negli abbozzi e appare piuttosto come una replica stanca e puntuale del mondo stilistico, ideologico e sentimentale di *Ragazzi di vita* e *Una vita violenta*. A inficiare il progetto alla base, probabilmente, è proprio la difficoltà pasoliniana di affrontare un discorso indiretto libero che non sia delle classi subalterne: quello, cioè, che avrebbe dovuto costituire la novità dell'opera³⁵. Nella versione (mutila) di *Alì*, il passo in cui comincia a essere descritto il sogno della protagonista è questo:

Era un montarozzo che sotto i ragazzi che ci giocano al pallone, e sulle coste è tutto pieno di puncicarelli e fratte, e, arrivati in pizzo, laggiù si vede l'Aniene, tra i canneti, e dall'altra parte Pietralata, e tutt'intorno le borgate più lontane, bianche come spuma al sole.

Ma mo i ragazzi non ce stavano: era notte alta [...]. Ma indò me trovo qua, vaffanculo! pensava Teresa, che già parlava da sola, con uno spaghetto che tremava. [...] camminava camminava tutta col culo stretto, pora creatura, senza sapere dove andare, quand'ecco che, daje!, da dietro una gobba del monte, tre canacci lupi, abbaiano da torcersi i polmoni, secchi allampanati, con le code dritte sulle cosce spelate e piene di rognà³⁶.

I «tre canacci» allampanati e rognosi sono le tre fiere. Ma i «puncicarelli», le fratte, i canneti, la vicinanza dell'Aniene rimandano pari pari al capitolo VII di *Ragazzi di vita*, *Il bagno sull'Aniene*, dove oltre-

³⁵ È meno drastico su questo punto, nella sua lettura, della *Mortaccia*, P. Desogus, *Pasolini poeta del mondo terreno: «La Mortaccia»*, in *Il Medioevo secondo Pasolini*, a cura di S. De Laude, P. Desogus, L. Gasparotto, S. Rimini, in «La Rivista di Engramma», 189, marzo 2022. Della difficoltà pasoliniana a estendere l'uso del discorso indiretto libero al di fuori delle borgate, ha scritto Siti in *Descrivere, narrare, esporsi*, cit., e anch'io in S. De Laude, *Pasolini, «Teorema» e Ernesto De Martino*, in *Letteratura e antropologia. Generi, forme e immaginari*, Atti del XXI Convegno internazionale della MOD, 13-15 giugno 2019, a cura di A. Carli, S. Cavalli, D. Savio, Pisa, Edizioni ETS, 2021, pp. 241-250.

³⁶ P.P. Pasolini, *La Mortaccia (frammenti)*, in *Alì dagli occhi azzurri*, Milano, Garzanti, 1965, ora in Id., *Romanzi e racconti*, cit., vol. II, pp. 592-593. In *Alì* la data che compare in calce alla *Mortaccia* è 1959. Il progetto del viaggio oltremondano di una prostituta, comunque, è ancora vivo nel '63, come risulta da alcune interviste (cfr. Nota al testo in Pasolini, *Romanzi e racconti*, cit., vol. II, p. 1965): da una, uscita sul «Punto» il 13 luglio 1963, risulta che nell'opera, il cui titolo era diventato nel frattempo *L'infornante*, o *L'Inferno*, avrebbe fatto la sua comparsa Marilyn Monroe, nel libro trasformata in pianta di mimosa (quindi, nella selva dei Suicidi. Il personaggio di Marilyn Monroe, associata al giallo e all'oro, è recuperato nel testo in versi scritto nel 1963 per il film *La rabbia*).

tutto compaiono anche dei «canacci» (parlanti). A un certo punto fa la sua apparizione (con tanto di nome e cognome) «Dante Alighieri». Lei non lo riconosce, lui le ordina di seguirla. Dante parla solo due volte, e sempre per dire alla prostituta solo «Vieni». I due si incamminano (muti) lungo un itinerario che dal Monte del Pecoraro passa il ponte sull'Aniene, poi imbocca via Casal dei Pazzi fino alla borgatella di Rebibbia. Non incontrano e non parlano assolutamente con nessuno. Arrivati davanti al Carcere, lui la lascia e lei collassa:

«Vieni», rifece Dante, e andò verso il Carcere, attraverso la prateria secca, fràcica.

Arrivarono davanti a una porta, piccola, in tutta quella parete gialla e nuda, dove stava scritto: «Carcere Penitenziario». Teresa si fermò, leggendo e rileggendo quelle parole: e subito le prese il mammatrone, tanto che cominciò a tremare tutta, a non tenersi più, finché le vennero le convulsioni, e si buttò per terra, strappandosi le vesti, piangendo come una ragazzina, perché sentiva come nel cuore che, da quella prigione non sarebbe uscita più³⁷.

Fine dell'incubo. E fallimento del progetto. Se l'idea originaria era di raccontare «la discesa di una povera donna, che ha letto Dante a fumetti, nell'imbutto dell'Inferno, dove ci trova tutti»³⁸, la «povera donna», in realtà, nell'Aldilà non trova «tutti», ma nessuno, solo se stessa e il suo incubo di finire a Rebibbia. Così che la *Mortaccia*, più che rinnovare, dimostra piuttosto l'esaurirsi di un filone.

4. «ORA SONO IO STESSO A FARE QUEL VIAGGIO»: QUANDO IL VIAGGIO ALL'INFERNO DIVENTA UNA SPECIE DI AUTOBIOGRAFIA

In un'intervista del dicembre 1964, Pasolini esplicita come *en passant* la svolta radicale intercorsa nell'elaborazione del progetto di una riscrittura dell'*Inferno* dantesco. A intraprendere il viaggio oltremondano, nel lavoro in corso che ha preso il posto della *Mortaccia*, adesso è lui, Pasolini:

In seguito a queste meditazioni linguistiche [quelle della conferenza

³⁷ Id., *La Mortaccia*, cit., p. 956.

³⁸ Id., *I dialoghi*, prefazione di G.C. Ferretti, a cura di G. Falaschi, Roma, Editori Riuniti, 1992, pp. 318-319.

Nuove questioni linguistiche] mi si è rimessa in moto la fantasia del narratore, e mi è tornata in mente un'idea vecchissima. Scrivere un «Inferno» contemporaneo. Prima doveva essere una donna del mio vecchio «mondo», «la Mortaccia», che scendeva all'Inferno e lo vedeva dal suo punto di vista. Ora sono io stesso a fare quel viaggio. Il mio è un inferno classico, come quello di Dante: a imbuto, con tanti gironi, e qualche girone nuovo, per i nuovi peccati. Un Inferno degli anni sessanta, popolato di miei contemporanei: amici, personaggi, eroi della cronaca rosa o criminali, capi di governo e di partito, con tanto di nomi e cognomi: una *summa* ironica e pantagruelica dello spirito contemporaneo. Linguisticamente sarà molto interessante; ci sarà una mescolanza di dialetti, che ormai considero arcaici, e cercherò di inventare un linguaggio per i due «progetti» di Paradisi: uno neo-capitalista e uno marxista, che descriverò con una lingua inventata, con una lingua del futuro. Si tratta d'un romanzo apertissimo, di una cosa magmatica³⁹.

Risulta dall'intervista che il cambiamento di punto di vista non elude, inizialmente, il proposito di giocare sulla contaminazione linguistica, coinvolgendo varietà dialettali diverse dal romanesco, e sperimentando addirittura, per la descrizione dei due Paradisi (quello marxista e quello neocapitalista), «una lingua inventata»⁴⁰. La nuova catabasi infernale parla sostanzialmente di sé. Sono molte intanto, nei primi anni sessanta, le sconfitte che Pasolini ha subito o si è inflitto. Lo sviluppo economico – l'osservazione è di Walter Siti – era andato a colpire proprio il punto dolente del suo universo immaginario, rendendo irriconoscibile la vitalità popolare. «Dopo essersi illuso di vincere la sfida con la neoavanguardia attraversandola, come chi essendo *naturaliter* eversore può permettersi d'insegnare ai finti dinamitardi [...], ha dovuto constatare come siano stati loro, invece, ad emarginarlo – il suo successo è stato visto come fenomeno *Midcult*, il suo marxismo è stato qualificato come “caricaturale” e “mitologico” dagli esponenti della sini-

³⁹ L'intervistatore è Alfredo Barberis, «Il Giorno», 2 dicembre 1964. *Nuove questioni linguistiche* è il testo di una conferenza tenuta per la prima volta a Torino il 27 novembre 1974 e poi replicata, a Milano, Roma, Napoli (cfr. la Nota al testo in Pasolini, *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, cit., pp. 2939-2944). Cfr. Id., *Nuove questioni linguistiche*, in «Rinascita», XXI, n. 51, 26 dicembre 1964, poi in Id., *Empirismo eretico*, Milano, Garzanti, 1972, ora in *ivi*, pp. 1245-1270.

⁴⁰ Il complesso progetto dei due Paradisi è poi dirottato su *Teorema*. Cfr. la Nota al testo alla poesia *Teoria dei due Paradisi*, in Appendice a *Teorema*, in Pasolini, *Romanzi e racconti*, cit., vol. II, pp. 1893-1894.

stra più rigorosa»⁴¹. Questo lo sfondo della *Divina Mimesis*, fin dal primo “strato”, e la riscrittura del *Canto I* attribuisce al viaggiatore oltremondano, fin dalla prima riga, circa «quarant’anni» – l’età di Pasolini nel 1963:

Intorno ai quarant’anni (1), mi accorsi di trovarmi in un momento molto oscuro della mia vita. Qualunque cosa facessi, nella «Selva» della realtà del 1963, anno in cui ero giunto, assurdamente impreparato a quell’esclusione dalla vita degli altri che è la ripetizione della propria, c’era un senso di oscurità. Non direi di nausea, o di angoscia: anzi, in quella oscurità, per dire il vero, c’era qualcosa di terribilmente luminoso: la luce della vecchia verità, se vogliamo, quella davanti a cui non c’è più niente da dire.

(1) Questa e le seguenti note, poi, non sono state scritte⁴².

Lo smarrimento di Dante nella «Selva» è riportato all’incertezza artistica e ideologica in cui si trova Pasolini al momento di prendere il posto della prostituta Macrì Teresa detta Pazzia (con tutto ciò che ne consegue). Nel nuovo disegno del viaggio infernale le tre fiere sono apparizioni «uscite dai ripostigli della mia anima», e appaiono come riconoscibili autoritratti del viaggiatore (Pasolini-Poeta-Pellegrino) o una disamina delle pulsioni che narcisisticamente gli impediscono di procedere: la Lonza agile e senza scrupoli («in cui non ebbi, subito, difficoltà a riconoscermi»); il Leone tutto «fame rabbiosa», che «distrugge la realtà, perché la divora»; e la Lupa, bestia umana che è addirittura «qualcosa di peggio»:

I suoi connotati erano sfigurati da una mistica magrezza, la bocca assottigliata dai baci e dalle opere impure, lo zigomo e la mascella allontanati tra di loro: lo zigomo in alto, contro l’occhio, la mascella in basso, sulla pelle inaridita del collo. E l’occhio teso in uno spasimo; tanto più abietto quanto più simile agli spasimi dei santi. Mi faceva paura: non per ciò che di degradante rappresentava, ma per il solo fatto di essere un’apparizione, quasi oggettiva: un ‘ecce homo’, per così dire, dalla cui realtà la conoscenza non può più in alcun modo evadere. La sua presenza era così indiscutibile

⁴¹ Siti, *Descrivere, narrare, esporsi*, cit., p. cxxxv (anche in Id., *Quindici riprese*, cit., pp. 195-196).

⁴² Pasolini, *La Divina Mimesis*, cit., p. 1075. Evidente, anche qui, il contatto con *Petrolio*. Di qui in poi, passo in rassegna velocemente gli snodi principali dei soli primi due canti della *Divina Mimesis*, quelli che interessano più da vicino il *Piccolo allegato stravagante*.

da togliere ogni speranza di poter giungere mai a quella cima misteriosa che intravedevo davanti a me, nel silenzio⁴³.

La tentazione del viaggiatore oltremondano è di tornarsene «là dove non si richiede, in fondo, che di tacere». Ed è qui che avviene l'incontro con una figura «ingiallita dal silenzio». Anche Virgilio, nel I canto dell'*Inferno* dantesco, è «chi per lungo silenzio pareva fioco», ma la figura «ingiallita» che farà da guida a Pasolini nell'Aldilà è un se stesso «fioco» perché ha perso l'ispirazione di un tempo: «un piccolo poeta civile degli anni cinquanta», lo stesso Pasolini come poeta delle *Ceneri di Gramsci* (o Poeta delle ceneri, come si autodefinisce nell'omonimo poemetto postumo del 1966, dove *Poeta delle ceneri* sostituisce, a penna, un primitivo *Who is Me*)⁴⁴.

Se il nome di Gramsci compare nella riscrittura del I canto dell'*Inferno*, dunque, l'evocazione è *in absentia*, come di un novello Virgilio la cui guida non è stata concessa al pellegrino (ma come non pensare al caso in cui è Contini, pur in uno scritto di altro genere, a essere definito da Pasolini «lo mio duca»?)⁴⁵:

In una circostanza come quella, poteva capitarmi un incontro un po' migliore, o almeno più romanzesco! Tutto pareva fatto per questo, mi pareva, per presupporre una grande guida, venuta su lungo le vie del necessario, con lo splendore della poesia. Poteva essere, ad esempio, Gramsci stesso... lui, venuto fuori dalla piccola tomba del Cimitero degli Inglesi a Testaccio, con la sua schiena di piccolo, eretto Leopardi, la fronte rettangolare della madre sardegnola, la capigliatura un po' romantica degli anni venti, e quei poveri occhiali d'intellettuale borghese...⁴⁶.

⁴³ Ivi, p. 1080.

⁴⁴ Id., *Tutte le poesie*, cit., vol. II, pp. 1261-1288. *Who is Me* ricalca evidentemente il titolo del noto prontuario americano *Who's Who*.

⁴⁵ Id., *Giovanni Faldella*, «Donna Folgore», «Tempo», 8 novembre 1974, poi in Id., *Descrizioni di descrizioni*, cit., ora in Id., *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, cit., p. 2164.

⁴⁶ Id., *La Divina Mimesis*, cit., pp. 1083-1084. Alternative (più o meno scherzose) a Gramsci, Rimbaud («il mio Rimbaud dei diciotto anni», ivi, p. 1084), che Pasolini poi incontrerà nella valletta dei poeti, dove parlerà autocitandosi) e Charlot. Cfr. Bazzocchi, *Alfabeto Pasolini*, cit., p. 72, che legge dell'ironia non solo in Charlot, ma nello stesso Virgilio come «guida di montagna», a differenza di quanto cerco di suggerire qui (la montagna è *anche*, per una sorta di rinvio "figurale", quella su cui si incamminano i partigiani, di cui compare un ritratto fotografico di gruppo più avanti, nell'*Iconografia ingiallita*, ivi, p. 1234). Per l'associazione tra Gramsci e Leopardi, affiorata già nell'intervista ad Arbasino per cui *supra*, cfr. F. Zabagli, *Di Leopardi in Pasolini*, relazione per il seminario *Infiniti mondi. Leopardi filosofo*, Istituto Italiano per gli Studi Filosofici di Napoli, 17 marzo 2021, ora in Id., *Filologia minima*, cit., pp. 217-233 (in particolare alle pp. 224-225).

Al viaggiatore non resta che di seguire per la «difficile salita» la guida che gli è toccata, un Virgilio-Pasolini, a cui si rivolge con ancora negli occhi l'immagine della Lupa:

«Ho bisogno del tuo aiuto», balbettai, insicuro come non lo ero mai stato in tutta la mia vita «perché quella bestia può togliermi la forza e la volontà di esprimermi. E non posso sopportare nemmeno l'idea di non essere più uno scrittore»⁴⁷.

La risposta della guida è secca («Bisogna cambiare strada»), e il viaggio comincia, con puntuali prelievi danteschi (la profezia apocalittica del Veltro, per esempio, si trasforma in una tirata contro la degenerazione prodotta dal neocapitalismo, che «non si rigenererà affatto con le morti assurdamente eroiche a cui è delegata l'umile gioventù di sempre: i ragazzi di Reggio o Palermo, gli adolescenti cubani o algerini, Grimau e Lambrakis...»), che nell'*Iconografia ingiallita* compaiono, in effigie, all'inizio).

«Non ho da scegliere», dissi, «vengo con te.» Egli mi guardò un istante, esaminandomi, timido e duro, di scorcio, con l'occhio umido sopra lo zigomo consunto. Indi si mosse, e *io gli andai dietro*⁴⁸.

«Gli andai dietro», in questo passo, riprende *Inferno* I, 136, «Allor si mosse, e io li tenni dietro». Ma non è l'unico luogo del testo in cui sia messa in primo piano la *Pathosformel* (nel senso in cui ha impiegato il termine Aby Warburg) dell'assistere, di spalle, all'allontanarsi di una figura che si avvia, forse, verso la morte⁴⁹. La stessa immagine ripresa all'inizio del *Canto II*:

Io lo vedevo camminare davanti a me, per l'erta folta di un'erbaccia cattiva e innocente: in uno dei luoghi del mondo, in cui ancora, con

⁴⁷ Pasolini, *La Divina Mimesis*, cit., p. 1085.

⁴⁸ Ivi, p. 1086. Il corsivo (come nelle citazioni da qui più avanti in questo paragrafo) è mio. Su questo tipo di sguardo (che diventa un'inconfondibile tecnica di inquadratura nel *Vangelo secondo Matteo*), cfr. l'intelligente lettura di M.A. Bazzocchi, *Tecnica e storia: un percorso nel Vangelo di Pasolini*, in *Cristo mi chiama, ma senza luce. Pier Paolo Pasolini e il Vangelo secondo Matteo*, Genova, Le Mani, 2015, pp. 39-49.

⁴⁹ Quella che con una certa forzatura (ma non troppo, credo) ho definito *Pathosformel*, compare variamente declinata in diversi scritti in prosa e in versi dedicati al fratello che non vuole tornare sui suoi passi, ed è visto da dietro da chi cerca di trattenerlo, per quanto lo si richiami, da *Ermete tra Masi e Porzùs* (in Pasolini, *Saggi sulla politica e sulla società*, cit., pp. 61-64) ai *Còrus in muàrt di Guido* (in Pasolini, *Tutte le poesie*, cit., vol. II, pp. 326-328). Ancora

tutto quello ch'è passato, ciò che conta è l'erba [...] – *lo guardavo andare su per quell'erta di periferia dove la luce della sera cadeva come un temporale*⁵⁰.

E poco più avanti:

*Egli camminava davanti a me, indifeso. E io non potevo impedirmi di posare sulla sua nuca, sulle sue spalle quello sguardo che finisce con l'uniliare chi osserva e chi è osservato [...]. Egli camminava agilmente davanti a me, con una rapidità che poteva essere quella di un ragazzo. Ed era questo, soprattutto, che obbligava a un fastidioso senso di pietà: [...] quella sua salute giovanile, che, nei gesti del camminare su per la difficile salita, si indovinava dietro la apparente magrezza e sfinitezza del suo corpo, irritava chi non lo amasse, e faceva pietà a chi lo amasse*⁵¹.

L'andatura di un ragazzo, l'incamminarsi in salita, obbligandolo a seguirlo – si dirà alla fine del *Canto II*, «col passo di un partigiano che va verso i monti». È difficile qui non riconoscere, nella *figura* (ancora nel senso illustrato da Auerbach) del partigiano che va verso i monti, e viene guardato da dietro, un'evocazione dell'avventura tragica del fratello Guido, e quindi di una vicenda degli anni quaranta⁵². Non si assiste, insomma, solo a uno sdoppiamento, ma a una specie di triangolazione, del tipo di quelle messe in atto nella «poesia visiva» dell'*Iconografia ingiallita* (vedi *infra*). La *figura* di Guido, insomma, contribuisce a complicare lo sdoppiamento già implicito (e non leggibile secondo una pacifica linearità temporale) nella scelta come guida di se stesso come poeta civile degli anni cinquanta, il poeta delle *Ceneri di Gramsci*: «Dante è il Pasolini di oggi (all'altezza del 1963), Virgilio quello di ieri (all'altezza degli anni '50, ormai finiti e abiurati)»: ma se il Dante-Pasolini di oggi si sente un residuo (*ingiallito*) del passato, delle due metà in cui si sdoppia la sua vita è più autentica quella «ormai finita, e quindi

più insistita, e amplificata nel giro di pochi versi messi in bocca a Oreste, è in *Pilade*: «Eccolo laggiù, con le sue spalle e la sua nuca, / che se ne va...»; «spalle e nuca [...] / offerte, indifese, / tanto da poterne fare strazio con lo sguardo»; «Sono le Furie che mi sottraggono a me stesso: / e quelle spalle e quella nuca, viste da dietro, / sono le mie» (in P.P. Pasolini, *Teatro*, a cura di W. Siti, S. De Laude, Cronologia a cura di N. Naldini, con due interviste a L. Ronconi e S. Nordey, Milano, Mondadori, 2001 ("I Meridiani"), p. 398).

⁵⁰ Pasolini, *La Divina Mimesis*, cit., p. 1087.

⁵¹ Id., *Romanzi e racconti*, cit., vol. II, pp. 1088-1089.

⁵² Bazzocchi, *Con gli occhi di Artemisia*, cit., p. 146.

implicitamente già inautentica», o quella «attuale capace di leggere nel presente i segni del passato»?⁵³ Le parole che ho citato sono di Bazzocchi, ma l'interrogativo circa l'autenticità è lo stesso Pasolini a porlo, anche nei versi del poemetto *Progetto di opere future* (1963), dove *La Divina Mimesis* è presentata come «opera, se mai ve ne fu, / da farsi», e si gioca così, nelle terzine che qui riporto, sulla metafora dell'*ingiallire*, e del «verde d'una volta», che è ancora «così verde»:

[...] Finita la pietà filiale
per il mondo, che senso ha ancora il frequentarlo?
Ah, non stare più in piedi nel sapore di sale

del mondo altrui (piccolo-borghese, letterario)
col bicchiere di whisky in mano e il viso di merda,
– ché mi dispiacerebbe solo non rappresentarlo

così com'è – prima che per me uomo si perda –
nella «DIVINA MIMESIS», opera, se mai ve ne fu,
da farsi, e, per mio strazio, così verde,

così verde, del verde d'una volta, della *mi joventud*,
nel mondaccio ingiallito della mia anima...
Ma no, ma no, è aprile sono più fresco

d'un giovincello, che ama
per le prime volte...⁵⁴

Anche nella riscrittura del II canto dell'*Inferno*, che dopo una invocazione del viaggiatore oltremondano alla sua «vecchia ispirazione» (al posto dell'invocazione dantesca alle Muse), assume

⁵³ Id., *Sopravvivere per ingiallire. Nota sul colore nell'ultimo Pasolini*, in A. Cortellessa - S. De Laude (a cura di), *Vedere, Pasolini*, in «La Rivista di Engramma», 181, maggio 2021, pp. 291-308. Da qui in poi, per *Vedere, Pasolini* la numerazione di pagine è riferita al PDF cartaceo e e-book della rivista, consultabile però anche online (e di prossima pubblicazione anche da Ronzani nella collana “engrammasaggi”).

⁵⁴ Pasolini, *Tutte le poesie*, cit., vol. I, pp. 1250-1253. Nel seguito, *Progetto di opere future* illustra una riclassificazione dei peccati medievali che nella *Divina Mimesis* trova spazio negli *Appunti e frammenti per il VII canto*, datati al 1963, e contemporanei perciò alla stesura della poesia.

l'andamento di riflessione metaletteraria sulla propria scrittura, ma continuo è l'accento sul camminare *avanti* della guida:

Egli *camminava agilmente davanti a me*, con una rapidità che poteva essere di un ragazzo. Ed era questo, che obbligava a un fastidioso sentimento di pietà. Egli era un poeta sui trenta o quarant'anni, su cui già si facevano studi all'Università, e quindi quel suo andare sportivo, e muscolarmente disinvolto, aveva qualcosa di abietto, di esagerato: come chi confessi senza pudore, e quasi senza accorgersene, certe proprie debolezze... a meno che non si trattasse di un'altrettanto pietosa civetteria...⁵⁵.

Quando il Dante-Pasolini chiede a Dante-Virgilio se l'opera che ha intrapreso ha un senso, viene in mente l'analogia richiesta di Pasolini nella lettera fittizia a Moravia inclusa in *Petrolio*:

«Devo proprio andare avanti con questa Opera Barbarica, in cui, quella dei Due Paradisi non è che una veleitaria e infantile teoria?»: così, monca, risuonò la mia interrogazione, nel solito involucro, peraltro, di autoironia. E lui:

«Certo: perché no?»⁵⁶.

A convincere il protagonista della necessità di affrontare il viaggio non è il ricordo di Beatrice, ma il volto di un partigiano che va verso la sua morte:

Avevo, davanti a me, la faccia di un partigiano condannato a morte, che nel pallore del terrore, conserva – nell'occhio bruno, nello zigomo virile – la durezza della sua speranza, ormai inutile per lui. *Gli andavo dietro*, e guardavo a terra⁵⁷.

Segue nella riscrittura del II canto una pagina bellissima, dove i «fioretti» che nella similitudine stilizzata e preziosa dell'*Inferno* servono a disegnare il sollievo che il discorso di Virgilio procura a Dan-

⁵⁵ Pasolini, *La Divina Mimesis*, cit., p. 1086.

⁵⁶ Ivi, p. 1089. *Memorie barbariche* è uno dei titoli presi in considerazione per *La Divina Mimesis*. È qui, poco dopo, che compare un enigmatico suggerimento della guida al pellegrino: «Anziché allargare, dilaterai!» (ivi, p. 1090). Cfr. D. Luglio, «Anziché allargare, dilaterai!». *Allegory and Mimesis from Dante's Comedy to Pier Paolo Pasolini's Divina Mimesis*, in *Metamorphosing Dante. Appropriations, Manipulations, and Rewritings in the Twentieth and Twenty-First Centuries*, a cura di M. Gragnolati, F. Camilletti, F. Lampart, Wien-Berlin, Turia + Kant, 2011, pp. 339-353; Cortellessa, *Romanzi per figure*, cit., pp. 333-334.

⁵⁷ Ivi, p. 1092.

te-pellegrino, la figurazione mirabile di una convalescenza dell'anima («Quali fioretti dal notturno gelo / chinati e chiusi, poi che 'l sol li imbianca, / si drizzan tutti aperti in loro stelo, / tal mi fec'io di mia virtude stanca», *Inf.* II, 126-130), diventano oggetto di una lunga *amplificatio* – «fiorucci» che al sorgere del sole riacquistano vigore dopo il gelo notturno:

Guardavo a miei piedi i fiori, che sbucavano tra l'erbaccia torva e innocenti: ero come loro, gli increduli di morire, e destinati a una vita di pochi giorni. Fiorucci senza nome: innominati e tanti, uno uguale all'altro, sparsi dal caso sul ciglio del sentiero fangoso, uno uguale all'altro non solo nella sua sublime forma inafferrabile, col suo azzurrino per pietà quasi bianco, col suo candore, per povertà, stinto nel viola o nel giallo, come vino annacquato – ma uno uguale all'altro nell'ignoranza della caducità, della vanità: dalla pochezza della loro vita⁵⁸.

Dopo la visione dei fiori, la guida continua il suo cammino, e Pasolini-Poeta-Pellegrino lo segue. Due versi di Dante («E poi che mosso fue, / intrai per lo cammino alto e silvestro», *Inf.* II, 141-142) offrono l'appiglio per tornare all'immagine del partigiano che si allontana, verso i monti (il cammino «silvestro»):

*Guardavo quelle spalle davanti a me, strette in quella giacca che stringeva il cuore. E con questo ennesimo stringimento al cuore – di fiorellino – lo seguivo. Egli camminava deciso e io gli tenevo dietro: anch'io, ormai, avevo il passo di un partigiano che va verso i monti*⁵⁹.

5. UNA «AUTOBIOGRAFIA PER INTERPOSTA ICONOGRAFIA – O AUTO-ICONOGRAFIA»

Di una specie di «autobiografia per interposta iconografia – o auto-iconografia», Andrea Cortellessa ha parlato per il *Barthes di Roland Barthes*⁶⁰. La definizione può valere anche per l'*Iconografia ingiallita* della *Divina Mimesis*, e per il *Piccolo allegato stravagante*

⁵⁸ *Ibidem*.

⁵⁹ *Ivi*, p. 1093.

⁶⁰ R. Barthes, *Roland Barthes par Roland Barthes*, Paris, Seuil, 1975 (ediz. it., *Barthes di Roland Barthes*, trad. di G. Celati, Torino, Einaudi 1980), su cui Cortellessa, *Romanzi con figure*, cit., p. 303.

che vi è incluso (vista la sua posizione, tra le immagini e il loro indice, c'è da pensare addirittura che per l'«allegato» Pasolini, se si fosse spinto un po' più in là, avrebbe potuto riportare nel testo una riproduzione fotografica dell'inizio della recensione apparsa su «Tempo», invece di trascriverla in corsivo, tra puntini di sospensione). Le immagini «compongono un'ideale autobiografia dell'autore, esibita così come Dante esibisce se stesso, i suoi amici e i suoi nemici nella *Commedia*», anche se Pasolini («L'autore», nella didascalia) compare direttamente una volta sola, ritratto al mare insieme a Carlo Emilio Gadda⁶¹.

Quando non riportabili con precisione a momenti della vita dell'autore, le immagini sono riferite a passaggi del testo, e li mettono in una nuova prospettiva, com'è proprio della tecnica del montaggio (vale, per esempio, per le prime due, ritratti delle due vittime del Potere Julián Grimau e Grigoris Lambrakis, o per le vittime degli scontri di Reggio Emilia durante il governo Tambroni, tutti evocati nel *Canto I*). C'è tempo qui di fermarsi solo su qualcuna, a cominciare da quelle che in sequenza rappresentano un gruppo di partigiani, la tomba di Gramsci a Testaccio (chissà perché Pasolini non avrà scelto la foto di Paolo Di Paolo che lo ritrae, proprio davanti alla tomba)⁶²,

⁶¹ Bazzocchi, *Alfabeto Pasolini*, cit., p. 71. Sulla fotografia con Gadda, in particolare, cfr. Cortellessa, *Romanzi per figure*, cit., p. 322. E per il funzionamento dell'*Iconografia ingiallita* in generale, almeno W. Siti, *Nota su La Divina Mimesis* (1983), ora in Siti, *Quindici riprese*, cit., pp. 393-396. Con un altro titolo (*Nota a un libro fatto anche di note. La Divina Mimesis e la sua Iconografia ingiallita*) il saggio di Siti si legge anche in Cortellessa - De Laude (a cura di), *Vedere, Pasolini*, cit., dove sono riprodotte tutte le immagini; M. Rizzarelli, *La verità ingiallita nel fototesto della Divina Mimesis*, in «Between», iv, 7, maggio 2014, pp. 1-20; C. Pontillo, *Di luce e morte. Pasolini e la fotografia*, prefazione di M.A. Bazzocchi, Lentini, Duetredue Edizioni, 2015; Bazzocchi, *Sopravvivere per ingiallire*, cit., e Id., *Con gli occhi di Artemisia*, cit., pp. 136-149.

⁶² Si tratta ovviamente di una questione di quelle che lasciano il tempo che trovano. Viene anche da chiedersi, per esempio, perché al posto delle immagini 3 e 4 (nella didascalia: «Reggio Emilia 1960»), relativa agli scontri di piazza durante il governo Tambroni, Pasolini non abbia inserito fotografie come quelle del corpo senza vita di Lorenzo Farioli, uno dei cinque manifestanti uccisi dalla polizia, pubblicate nel volume M. Delogu - F. Giasi (a cura di), *In movimento e in posa. Album dei comunisti italiani*, Roma-Venezia, Fondazione Gramsci-Marsilio, pp. 156-157, entrambe in singolare sintonia con alcuni fotogrammi ricorrenti nella *Rabbia*, su cui ha scritto R. Chiesi, *Le ombre immobili. La fotografia nel cinema di Pasolini*, in Cortellessa - De Laude (a cura di), *Vedere, Pasolini*, cit., pp. 161-174 (cfr. in particolare, a p. 162, le figure 1-4, ma anche a p. 167 i due fotogrammi della *Sequenza del fiore di carta*). La seconda delle fotografie pubblicate nel volume Delogu - Giasi (a cura di), *In movimento e in posa*, cit., p. 157, ricorda da vicino, con le rose e la foto mortuaria, il passo della *Divina Mimesis* sul «qualcosa di rosso, di molto rosso, un altare di rose, come quelli che allestiscono mani fedeli di donne vecchie, nei diseredati paesi umbrì o friulani o abruzzesi, vecchie come furono vecchie le loro vecchie, volonterose a ripetersi nei secoli. Un

un ritratto di Gianfranco Contini e un fotogramma del *Vangelo secondo Matteo* (la scena del Battesimo di Cristo) – fotogramma scelto certo non a caso, se Contini è (fra l'altro) chi ha “battezzato” Pasolini al ruolo di poeta, con la formidabile e inattesa recensione al suo primo libro, *Poesie a Casarsa*.

Prima ancora del gruppo di partigiani, un montaggio di fotografie di dimensione più piccola, che ritraggono ragazzi degli anni cinquanta. Rispetto a *Poesie a Casarsa*, dunque, un passo avanti, con «l'esperienza degli anni cinquanta» che «si salda con il libro poetico che ne è nato, il libro dell'impegno e della scissione tra “passione” e “ideologia”»⁶³, l'identificazione, ribadita anche attraverso la foto della tomba di Gramsci, tra il viaggiatore oltremondano e il «Poeta delle Ceneri». Continuando a scorrere le immagini, al fotogramma del *Vangelo secondo Matteo* segue il frontespizio di *Poesia in forma di rosa*, la raccolta poetica apparsa nel 1964, e subito accanto un'immagine del Gruppo 63, che rimescola le carte, e induce a tornare anche sulla scena del Battesimo. Contini, si è detto, è chi ha battezzato Pasolini come poeta, ma all'altezza del '64 – il suggerimento è ancora di Bazzocchi – «quell'immagine di Battesimo acquista anche un altro significato», e allude «da una parte [...] a una forma di poesia originaria, all'aprirsi del tempo poetico di Pasolini, ma dall'altra [...] a un presente in cui la poesia si è completamente trasformata, un presente che la nuova raccolta [*Poesia in forma di rosa*] esprime proprio come cancellazione del passato»:

Dunque il fotogramma del Battesimo assume lo statuto di un'immagine paradossale, a cavallo tra due tempi lontani ma anche tra due concezioni del tempo irrimediabilmente diverse, anzi opposte, inconciliabili. Così

altarino goffo, ma a suo modo festoso, un fitto di rose rosse che non saprei descrivere: e, quando fui vicino, tra quelle rose rosse, scorsi il ritratto, doppiamente funereo, perché era quello di un uomo morto due giorni prima, di un loro eroe; di un nostro eroe», dove il «ritratto doppiamente funereo» è quello dell'oppositore del regime franchista Julián Grimau, giustiziato dalla polizia il 20 aprile 1963, a ridosso della scrittura del *Canto I* (Pasolini, *La Divina Mimesis*, cit., p. 1092). Non siamo lontani, fra l'altro, a conferma di nodi tematici che si ripresentano ossessivamente nell'opera di Pasolini, dalla foto del segretario della sezione del PCI al Forlanini, appena defunto, dietro a un vaso di garofani rossi, altro “altarino” che svolge un ruolo decisivo nella conversione comunista di Tommaso in *Una vita violenta* (cfr. S. De Laude, «Un romanzo aperto verso l'avvenire»? *Sopralluoghi nei dintorni di Una vita violenta*, in Cortellessa - De Laude (a cura di), *Vedere, Pasolini*, cit., pp. 67-122, in particolare pp. 94-95 e 98-99.

⁶³ Bazzocchi, *Con gli occhi di Artemisia*, cit., p. 146.

come il *Vangelo* è, sì, un film gramsciano (come ammette lo stesso autore: nazional-popolare) ma anche un'opera proiettata negli anni del pontificato di Giovanni XXIII, un'opera inconcepibile nel decennio precedente. Il film è fondato su un'idea di magma stilistico che è lo stesso della raccolta poetica, dove forme tradizionali e forme sperimentali vengono di continuo fatte scontrare, sovrapposte, ibridate⁶⁴.

Senza dimenticare, poi, che il *Vangelo* mostra un Cristo combattente e determinato, ma vittima dei propri nemici, proprio come Pasolini preso a bersaglio dalla neo-avanguardia. Un altro accostamento eloquente – eccoli, quindi, i «nemici», gli assassini armati di «bastone», qualificati nella didascalia semplicemente, e con un certo disprezzo, come «Alcuni del “Gruppo 63”», anche se si riconoscono benissimo, ultimi sulla destra, Nanni Balestrini, Edoardo Sanguineti e Alfredo Giuliani, curatore dell'antologia *I novissimi*.

Non per niente a quegli *alcuni* segue un gruppo di fascisti con il braccio alzato in un saluto romano: altri «nemici», e per continuare nella serie, rilanciando il parallelismo, un'altra scena di gruppo, che la didascalia presenta in modo volutamente neutro («Al Ninfeo di Valle Giulia»), anche se il Ninfeo è notoriamente la sede tradizionale del premio Strega, che Pasolini non era mai riuscito a vincere (a *Teorema* nel 1968 era stato preferito *L'occhio del gatto* di Alberto Bevilacqua).

Di lì, per associazione innescata dal Ninfeo, altri due ritratti: Emilio Cecchi e Sandro Penna, scelti come rappresentanti antonomastici di due modi di essere letterati: il massimo della difesa, del conformismo e dell'oculata amministrazione di sé per Cecchi, il massimo dell'ingenuità e dell'imprudenza (o addirittura «santità») per Penna⁶⁵. Cecchi, oltretutto, era protagonista di un perfido ritratto in una pagina espunta dalla redazione definitiva della *Divina Mimesis*, dove era presentato, nel frammento del *Canto VI*, come

⁶⁴ Id., *Sopravvivere per ingiallire*, cit., p. 303.

⁶⁵ Per la «santità» di Penna, cfr. la lettera al poeta del febbraio 1950 in P.P. Pasolini, *Le lettere*, nuova edizione a cura di A. Giordano, N. Naldini, Milano, Garzanti, 2021, pp. 1393-1394. Il testo della lettera è ripreso quasi parola per parola, convertendo il discorso dalla seconda alla terza persona, come «segnalibro» a S. Penna, *Tutte le poesie*, Milano, Garzanti, 1970, ora in Pasolini, *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, cit., pp. 2543-2544. Su come intendere la «santità» di Penna, cfr. W. Siti, *Tracce scritte di un'opera vivente*, in Pasolini, *Romanzi e racconti*, cit., vol. I, pp. IX-XCII (pp. XXXII-XXXIII), ora anche in Siti, *Quindici riprese*, cit., pp. 19-85 (pp. 37-38).

«Maestro della Piccolezza», e associato direttamente al salotto degli Amici della Domenica animatori del premio Strega⁶⁶.

Questo per dire quanto *Iconografia ingiallita* appaia davvero «leggibile», se la si considera con attenzione. Contini, d'altra parte, in una riscrittura dell'*Inferno* non poteva non essere presente anche come dantista, anzi insieme a Auerbach (citato, attraverso il riferimento a *Mimesis*, nel titolo stesso dell'opera), la principale matrice del *dantismo* di Pasolini, come Pasolini stesso più volte ha riconosciuto, anche nella polemica del 1965 con Cesare Segre⁶⁷. E nell'ottica di «contributo alla critica di se stesso» in cui è da intendere *Iconografia ingiallita*, il nesso con Gramsci ribadito nell'accostamento delle immagini appare anche come traduzione figurativa della *fratellanza* che Pasolini ha voluto stabilire tra Gramsci e Contini – una fratellanza all'insegna della *sineciosi*, come un po' tortuosamente riconosce lo stesso *excerptum* del *Piccolo allegato stravagante*. Ce n'è abbastanza, insomma, per riconoscere nel brevissimo testo da cui sono partita un'ulteriore pennellata aggiunta a un proprio autoritratto, o alla storia per parole e immagini della propria formazione. Un colpo di pollice, l'ultimo che al «Poeta delle Ceneri» sia stato concesso di dare.

⁶⁶ Il ritratto di Cecchi compariva nel frammento del *Canto VII*, e si legge nella Nota al testo della *Divina Mimesis* in Pasolini, *Romanzi e racconti*, cit., vol. II, pp. 1986-1987.

⁶⁷ Riporto almeno un passo di una lettera a Segre da mettere in relazione con la polemica seguita alla pubblicazione su «Paragone» del saggio *La volontà di Dante a essere poeta*, per cui cfr. la Nota al testo in Pasolini, *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, cit., pp. 2948-2955: «Io venero Contini, e Contini sa che lo cito continuamente, anche se non faccio ogni volta il suo nome, che diventerebbe ossessivo: il dialogo tra noi due è ormai, credo, ventennale» (p. 2950). Sul ruolo di Contini nel dantismo della *Divina Mimesis*, cfr. almeno il recentissimo E. Patti, *La Divina Mimesis e la politica della rappresentazione dell'altro*, in *Il Medioevo secondo Pasolini*, cit., in particolare al paragrafo *Gianfranco Contini, il modello di realismo dantesco e la "questione della lingua"*.

MICHELA MASTRODONATO

GRAMSCI CULTORE DI DANTE
E LA SVOLTA PASOLINIANA DELLE *CENERI*

Vorrei qui ricucire la *faticosa tela*, la trama sottile che annoda i vastissimi percorsi intellettuali di Antonio Gramsci alle scelte stilistiche e ideologiche del nostro Pasolini. Tutti abbiamo qui questa ambizione, ma io vorrei tentare di ricostruire questo flusso di suggestioni e di reciprocità a partire da una lettura il più possibile rispettosa delle indicazioni stilistiche e lessicali provenienti dai testi pasoliniani e gramsciani.

Le ceneri di Gramsci è la raccolta che consacra Pasolini poeta polarissimo. Ma questo fu un titolo di ripiego rispetto a quello originario, poiché Pasolini aveva inizialmente scelto come titolo *L'umile Italia*, chiara allusione all'*umile Italia* dantesca che il famoso *veltro* vendicherà uccidendo con dolore l'empia *lupa*.

Di quella *umile Italia* fia salute
per cui morì la vergine Cammilla,
Eurialo e Turno e Niso di ferute.
(*Inferno* I, 106-108)

Questa *umile Italia* del canto I dell'*Inferno*, a sua volta evoca l'«*humilemque videmus Italiam*» dell'*Eneide*, quando i profughi troiani avvistano le rive apule dell'Italia:

Iamque rubescebat stellis Aurora fugatis
cum procul obscuros collis *humilemque videmus
Italiam. Italiam* primus conclamat Achates,
Italiam laeto socii clamore salutant.
(*Eneide* III, 521-524)

In questo istante magico Enea scorge per la prima volta l'*Italia umile*, desiderata in tanti anni di peregrinazioni: un'Italia che offre rive basse, accoglienti, nello scenario di un'alba che rosseggia dissolvendo in lontananza le stelle ormai sbiadite. È la visione di una terra promessa, *umile* perché umana e salvifica, gravida di vita. Il primo istinto dei migranti troiani (e di Virgilio stesso) è quello di pronunciarne il nome ancora e ancora:

Rosseggiava ormai l'aurora, le stelle svanite,
quando da lontano scorgiamo colli bruni
e l'*umile Italia*. «*Italia!*» grida per primo Acate,
«*Italia!*» salutano i compagni con lieto clamore¹.
(*Eneide* III, 521-524)

Pasolini ha dunque in mente la scelta di un titolo squisitamente dantesco e umanistico. È costretto, però, a cambiarlo in corsa per motivi editoriali. All'ultimo momento, infatti, riesce a sottrarre la pubblicazione del volumetto, destinato inizialmente alla Mondadori col titolo *L'umile Italia*, affidandola all'editore Garzanti cui Pasolini propone come titolo *Le ceneri di Gramsci* per non incorrere nel pagamento della penale. Il nuovo contratto con Garzanti è sottoscritto dalle parti a Milano il 6 maggio 1957, venti anni dopo la cerimonia di cremazione, avvenuta il 5 maggio 1937, della salma di Antonio Gramsci.

Questa ricorrenza addita, a nostro avviso, un forte legame ideale tra la *ceneri reali* di Gramsci e *le ceneri ideali* accolte in retaggio da Pier Paolo Pasolini, ma soprattutto ci costringe a meditare sul contenuto poetico, affidato al nuovo titolo, di quelle che Pasolini chiamava «sopravvivenze» degli ultimi «duemila anni [...], elementi storicamente morti ma umanamente vivi che ci compongono»², le sopravvivenze che sopravvivono nella poesia scritta nel maggio del 1954, e quelle che sopravvivono nel titolo stabilito nel maggio del 1957. Sopravvivenze poetiche che albergano nel *rimpianto* di una poesia-azione che Pasolini affida alla chiusa di *Poeta delle Ceneri*, quando ritrova un Ludovico Ariosto pazzo «di gioia nel vedersi ri-

¹ La traduzione del passo virgiliano è di chi scrive.

² Brano tratto dalla memoria difensiva presentata al processo contro il cortometraggio *La ricotta* per vilipendio alla religione di Stato, citato nella *Cronologia* curata da Nico Naldini, in P.P. Pasolini, *Tutte le poesie*, a cura di W. Siti, 2 voll., Milano, Mondadori, 2003 ("I Meridiani"), vol. I, p. cv.

creato con tanta / innocenza di querce, colli, acque e botri»³ della Torre di Chia⁴; sopravvivenze dantesche ancora vive nel *Proposito di scrivere una poesia intitolata «I primi dei canti del Purgatorio»*⁵.

Una circostanza extra-testuale come questa, merita forse di uscire dalle *Notizie sui testi* relegate in nota poiché getta una certa luce, magari «di taglio»⁶ direbbe Pasolini, sull'intima ispirazione di questa raccolta e di tutte quelle successive.

Se, infatti, è *dantesca* l'intenzione del titolo originario, allora è opportuno supporre che anche il titolo di ripiego su Gramsci e le sue «ceneri», alluda e contenga la stessa *intentio* dantesca, e una particolare interlocuzione poetica che si radica nei territori esistenziali di una medesima sensibilità, estetica prima che ideologica, per Pasolini come per Gramsci e Dante: la comune esperienza dell'allontanamento, della segregazione (culturale, politica, fisica), dello stesso sradicamento che affligge l'Enea virgiliano, del medesimo ostracismo vissuto da Dante e da Pasolini, che è anzitutto poeta, esiliato come Dante che «cantando varca» (*Paradiso*, II, 3) il «pelago» della conoscenza; poeta come l'esule Virgilio, che si presenta a Dante affermando solenne «Poeta fui» (*Inferno*, I, 73.); un Virgilio che dopo venti secoli Pasolini ripropone nelle mentite spoglie di un sé stesso poeta e guida nella *Divina Mimesis*.

A ben vedere, a questo manipolo di esuli banditi, che si passano il testimone da Troia all'idroscalo di Ostia, appartiene anche Antonio Gramsci: sradicato, murato al mondo, che dedica le sue pagine più belle proprio a Dante, a Machiavelli, a Foscolo, banda di fuggiaschi e rei, consorti di sventura.

Pasolini legge febbrilmente i *Quaderni* gramsciani, li legge nella prima edizione Einaudi del 1948-1951, curata da Felice Platone, edizione che non rispetta il naturale andamento zibaldoniano intermittente e rapsodico dei manoscritti originali, procedendo invece per grandi aggregazioni tematiche. Il che aiuta non poco chi voglia risalire la corrente della poesia pasoliniana per capire dove esattamente sboccia il sodalizio, l'amicizia intellettuale con questo «umile

³ Fossati, camminamenti avvallati e scoscesi: scenario tipico dei percorsi in cui si perdono gli erranti cavalieri ariosteschi.

⁴ P.P. Pasolini, *Poeta delle ceneri*, in Id., *Tutte le poesie*, cit., vol. II, p. 1288.

⁵ Id., *Trasumanar e organizzar*, Milano, Garzanti, 1971, ora ivi, pp. 64-67.

⁶ Ivi, p. 66.

fratello»⁷ («umile», cioè fratello *in* Dante), fin dove questo sodalizio ideologico si spinge e dove invece si spezza; chi voglia capire in che misura Pasolini sia «con» Gramsci e in quale punto esatto, invece, egli si avverta «contro» di lui, allontanato da una difformità incolmabile – malgrado il lungo tratto percorso insieme.

GRAMSCI E LA SCOPERTA DI UN NUOVO DANTE

Cominciamo col dire che la raccolta de *Le ceneri di Gramsci* è il frutto maturo della svolta esistenziale che Pasolini vive a Roma. Gli anni romani sono anni in cui sorge il bisogno potente di una poesia civile e corale, di una vera militanza che sia intellettuale, politica ed esistenziale insieme, di professione comunista e di confessione di sé.

È una svolta che poteva darsi solo a Roma. La capitale, infatti, oltre a regalare a Pasolini l'entusiasmante dimensione corale⁸ che egli brama, offre al poeta un punto di osservazione privilegiato sui radicali sconvolgimenti socio-antropologici che la grande stagione dell'industrializzazione sta imponendo al volto della società italiana.

Ebbene, è esattamente qui, in questo rinnovato desiderio di militanza che Gramsci contamina la poesia e l'esperienza artistica di Pasolini. I *Quaderni del carcere*, infatti, mirano sempre alla sostanza politica dei fenomeni culturali e sociali che di volta in volta Gramsci prende in esame, e Pasolini proprio da questo stile intellettuale gramsciano sembra mutuare il nuovo respiro poetico corale e civile, così distante da *Poesie a Casarsa* e *Usignolo della Chiesa Cattolica*.

Ma Pasolini da Gramsci non impara solo a leggere i fenomeni culturali attraverso la lente del discernimento politico. Nelle letture gramsciane Pasolini apprezza anche la coltissima radice umanistica, e un piglio speculativo che diventa analisi critica lucidissima proprio nelle intense meditazioni che riguardano Dante e la *Commedia*: nelle pagine di critica letteraria dedicate al x canto dell'*Inferno*, su Farnata degli Uberti e Cavalcante Cavalcanti, e nei brani dedicati alle

⁷ Id., *Le ceneri di Gramsci*, Milano, Garzanti, 1957, ora in Id., *Tutte le poesie*, cit., vol. 1., p. 815.

⁸ Diversamente, «Roma si trasforma da città di Dio in dantesca città di Dite» secondo Gabriele Fichera nel suo peraltro interessantissimo *L'impossibile delle «Ceneri». Gramsci con Pasolini*, in P. Desogus, M. Cangiano, M. Gatto, L. Mari (a cura di), *Il presente di Gramsci. Letteratura e ideologia oggi*, Giulianova (TE), Galaad Edizioni, 2018, pp. 278-294.

mutazioni socio-economiche che attraversano la civiltà comunale del Trecento fiorentino.

Pasolini riscopre l'esperienza intellettuale di Dante poeta e teorico della lingua grazie a Gianfranco Contini, a partire dalla famosa recensione di *Poesie a Casarsa* con cui Contini segnala al mondo «lo scandalo» introdotto «negli annali della letteratura dialettale» da questo libriccino. Contini, infatti, accorda a quel melodioso dialetto friulano una «dignità di lingua», e propone una lusinghiera parentela con il «volgare illustre» rappresentato dal «trobadorismo cividalese» di quei «bravi anonimi» che intesero, a «parità di condizioni», «porsi all'altezza dei giullari di Provenza, dei notai meridionali, del Minnesang austrobavarese»⁹. In altre parole l'elogio continiano della lingua di *Poesie a Casarsa* passa per la categoria dantesca del «volgare illustre», e spalanca a Pasolini una finestra d'indagine di natura poetico-linguistica che su Dante durerà per sempre.

Ma se grazie a Contini Pasolini scopre in Dante l'archetipo di sopravvivenze linguistico-letterarie, grazie a Gramsci egli riscopre un altro Dante: quello della militanza politica, istanza autoriale moralmente e politicamente connotata, scandalosa coscienza critica di un'epoca sanguinosa. Non è dunque un caso se nell'ospedale dell'epilogo di *Mamma Roma* (1962), il sacrificio supremo di Ettore è accompagnato dai versi danteschi sussurrati da un carcerato con la «pronuncia sarda», un malato che proprio grazie al carcere si è fatto colto come il sardagnolo Gramsci, studioso di Dante dietro le sbarre:

1° Malato: Beh, 'a sardegnò, che pezzo te sei imparato oggi, de la *Divina Commedia*? Te ce voleva la galera pe' fatte istrui a te!¹⁰.

Nel film, il carcerato sardagnolo sussurra le parole con cui Virgilio avverte Dante dell'inizio della calata agli inferi («Or discendiam qua giù nel cieco mondo», *Inferno*, iv, v. 13) in cui anche il misero Ettore è caduto per colpa di un pernicioso sogno borghese.

Dunque, c'entra forse la lettura delle pagine gramsciane con la scelta della terza rima dantesca¹¹ per *Le ceneri di Gramsci*. E forse la delicatissima sensibilità dantesca di Gramsci ha qualcosa a che fare

⁹ G. Contini, *Al limite della poesia dialettale*, «Corriere del Ticino», iv, 9, 24 aprile 1943.

¹⁰ P.P. Pasolini, *Mamma Roma*, in Id., *Per il cinema*, a cura di W. Siti, F. Zabagli, 2 voll., Milano, Mondadori, 2001 («I Meridiani»), vol. I, p. 254.

¹¹ Ma, com'è noto, l'uso pasoliniano della terza rima dantesca passa per la destrutturazione poetica pascoliana.

anche con la nuova poesia civile di Pasolini, con la sua rovente corallità. Sono proprio le pagine dedicate da Gramsci a Dante a svelare a Pasolini un Dante fratello di sventura, poeta umano e dolente.

Del resto sono appassionate e vibranti le pagine gramsciane dedicate all'incontro di Dante con Farinata degli Uberti e Cavalcante, prigionioni della medesima tomba ardente in *Inferno* x. Un incontro su cui Gramsci torna a più riprese, come se quell'episodio gli fosse misteriosamente familiare e quello scenario appartenesse a un vissuto da cui non riesce a distogliere lo sguardo.

Il nodo critico che in pretesto Gramsci si propone di confutare è la ben nota teoria crociana secondo cui nella *Commedia* dantesca esisterebbero momenti di «non poesia», quando cioè nel poema prevalgono elementi strutturali. Secondo Croce, infatti, l'«autentica poesia» è quella che il lettore assapora solo quando l'io lirico si effonde mettendo in ombra gli elementi concettuali e strutturali dell'opera. Per confutare questo assunto, Gramsci si concentra su una forma verbale dantesca al passato remoto: quell'«ebbe», sfuggito a Dante in *Inferno* x, che induce Cavalcante Cavalcanti a credere che suo figlio Guido sia morto.

Ecco come Gramsci reagisce a questa scelta morfologica di Dante:

Qual è la posizione di Cavalcanti? Qual è il suo tormento? Cavalcante vede nel passato e vede nell'avvenire, ma non vede nel presente [...]. Nel passato Guido è vivo, nell'avvenire Guido è morto, ma nel presente è morto o vivo? Questo è il tormento di Cavalcante, il suo assillo, il suo unico pensiero dominante. Quando parla domanda del figlio, quando sente «ebbe», verbo al passato, egli insiste e tardando la risposta, egli non dubita più. Suo figlio è morto, egli scompare nell'arca infuocata.

Come Dante rappresenta questo dramma? Egli lo suggerisce al lettore, non lo rappresenta, egli dà al lettore gli elementi perché il dramma sia ricostruito, e questi elementi sono dati dalla struttura. Tuttavia una parte drammatica c'è e precede la didascalia. Tre battute: Cavalcante appare, non dritto e virile come Farinata, ma umile, abbattuto, forse inginocchiato e domanda dubbiosamente del figlio. Dante risponde, indifferente o quasi e adopera il verbo che riferisce appunto al passato. Cavalcante coglie subito questo fatto e urla disperatamente. C'è il dubbio in lui, non la certezza, domanda altre spiegazioni con tre domande in cui c'è una gradazione di stati d'animo. «Come dicesti? Egli ebbe?» – «non vive egli ancora?» – «non fiede gli occhi suoi lo dolce lome?». Nella terza domanda c'è tutta la tenerezza paterna di Cavalcante, la generica vita umana è vista in una condizione concreta, nel godimento della luce che i dannati e i morti hanno perduto. Dante indugia a rispondere e allora il dubbio cessa in Cavalcante.

Farinata invece non si scuote. [...] Cavalcante cade supino, Farinata non ha nessun gesto di abbattimento; Dante analizza negativamente Farinata per suggerire i (tre) movimenti di Cavalcante, lo stravolgimento del sembiante, la testa che ricade, il dorso che si piega. Tuttavia c'è qualcosa di mutato anche in Farinata. La sua ripresa non è più così altera come la prima sua apparizione.

Dante non interroga Farinata solo per «istruirsi», egli lo interroga perché è rimasto colpito della scomparsa di Cavalcante. Egli vuole che gli sia sciolto il nodo che gli impedisce di rispondere a Cavalcante; egli si sente in colpa dinanzi a Cavalcante. Il brano strutturale non è solo struttura, è anche poesia, è un elemento necessario del dramma che si è svolto¹².

È toccante la coincidenza della medesima struggente domanda che affligge sia il cuore di Cavalcante, sia il cuore di Dante, sia il cuore di Pasolini: *dov'è Guido?* dov'è il figlio di Cavalcante? dov'è il nobile e animoso partigiano guelfo Bianco amico di Dante, sempre pronto a gettarsi nel clangore delle armi? dov'è il fratello guerrigliero¹³ di Pier Paolo? Dov'è il partigiano Guido, guerrigliero morto per la libertà? Perché tu sei qui, vivo, e lui no? È questo il tragico viluppo in cui cade Pasolini leggendo queste pagine, è questa la ferita da studiare e ancorare all'ossimoro di quel «con te e contro te» de *Le ceneri*¹⁴.

Gramsci segnala che proprio nell'elemento strutturale si muove la magia di queste terzine dantesche. Cioè la collocazione tra gli eretici di Cavalcante Cavalcanti spiega la ragione per cui egli non può sapere se il figlio è vivo o morto, visto che gli spiriti eretici vedono il futuro ma non il presente. Spiriti «dannati e morti» al mondo. Gramsci è insomma sedotto dall'*eresia* che in ogni epoca implica isolamento, esilio, perché gli eretici sono murati dal presente in una dolorosa separazione dai loro contemporanei, e dunque incomprensione, ostracismo, processi politici, linciaggi: un carissimo prezzo da pagare in cambio del dono della profezia.

Di questa condizione ibrida, fatta di reclusione e insieme di lungimiranza, di solitudine e preveggenza, Gramsci sa molto, come Pasolini e come Dante: ingegno isolato, esiliato, incompreso e profetico. Tutti

¹² A. Gramsci, *Quaderni del carcere*, a cura di V. Gerratana, Torino, Einaudi, 1975, pp. 517-518.

¹³ Cfr. «Le ore in cui si alzano i pendolari e i guerriglieri», Pasolini, *Trasumanar e organizzar*, cit., p. 67.

¹⁴ Senz'altro si veda in proposito Fichera, *L'impossibile delle Ceneri*, cit., pp. 278-294.

esclusi dal presente e tutti esposti sulla premonizione utopistica del futuro.

Dunque possiamo immaginare il brivido intellettuale, le «lacrime [...] intellettuali»¹⁵ generate in Pasolini dalle meditazioni gramsciane sul profilo antropologico della civiltà comunale del Trecento italiano, civiltà «eretica» - secondo Gramsci - rispetto al Medio Evo e al successivo Umanesimo.

I. L'ERETICO E VITALE TRECENTO DANTESCO

A ben vedere, seguendo il filo rosso del lessico gramsciano, accanto all'«eresia» di Cavalcante e Farinata, brilla anche l'«eresia» di Dante propugnata da un saggio del 1929 di Giuseppe Toffanin, intitolato *Che cosa fu l'Umanesimo*¹⁶:

In un certo senso può dirsi *eretica* quella civiltà comunale del duecento, che apparve in una irruzione di sentimenti e *pensieri raffinatissimi in forme plebee* [...]. La letteratura volgare prorompente dal seno della civiltà comunale [...] è indice d'una società "in cui il *lievito eretico* fermentò", *lievito*, che [...] *diventava nei pochi un aperto distacco dalla "romanitas"*, caratteristico del Medio Evo propriamente detto e dell'Umanesimo. In Dante "*l'amore per la lingua plebea germogliato da uno stato d'animo comunale e virtualmente eretico*" dovette contrastare con un concetto della sapienza quasi umanistico¹⁷.

L'analisi di Toffanin è penetrante, ma Gramsci la affina arricchendola con una profondità storiografica che permette di rileggere l'Umanesimo alla luce della sua sensibilità antropologica e politica. Gramsci, infatti, osserva che «L'Umanesimo fu un fatto reazionario nella cultura perché tutta la società italiana stava diventando reazionaria», con una chiara allusione al «passaggio dal Principato alla Signoria, e alla trasformazione della borghesia in proprietari terrieri»¹⁸.

Il Trecento comunale, insomma, secondo Gramsci è un vero prodigio: esso si distingue dal Medioevo che lo ha preceduto e dall'Umanesimo che lo ha seguito, perché la cultura comunale, sia pure in

¹⁵ Pasolini, *Trasumanar e organizzar*, cit., p. 139.

¹⁶ G. Toffanin, *Che cosa fu l'Umanesimo*, Firenze, Sansoni, 1929.

¹⁷ Gramsci, *Quaderni del carcere*, cit., p. 905, corsivi nostri.

¹⁸ Ivi, p. 906.

una élite di intellettuali, segna un netto affrancamento dalla cultura dotta classica, romana e latina, vestendo con «parole plebee» ideali laici e mondani altamente innovativi ed eversivi.

Ebbene Dante, secondo Gramsci, fa parte proprio di questa aristocraticissima élite intellettuale, anche se questa cultura politica, laica e volgare, è per il Sommo Poeta un'esperienza individuale vissuta in altissima solitudine, da reietto incompreso:

La dottrina politica di Dante pare potersi ridurre a mero elemento della biografia di Dante (ciò che in nessun modo si potrebbe dire e dare per Machiavelli) [...] *tale dottrina non ha avuto nessuna efficacia e fecondità storico-culturale*, è importante solo come elemento dello sviluppo personale di Dante dopo la sconfitta della sua parte politica e il suo esilio da Firenze. *Dante subisce un processo radicale di trasformazione* delle sue convinzioni politiche-cittadine, dei suoi sentimenti, delle sue passioni, del suo modo di pensare in generale. *Questo processo ha come conseguenza di isolarlo da tutti*. Il suo nuovo orientamento può chiamarsi «ghibellinismo» solo per modo di dire: in ogni caso sarebbe un «nuovo ghibellinismo», superiore al vecchio ghibellinismo, ma superiore anche al guelfismo: in realtà non si tratta di una dottrina politica, ma di un'«utopia politica» che si colora di riflessi del passato, e più di tutto si tratta di organizzare come dottrina ciò che era solo materiale poetico in formazione, in ebullizione, fantasma poetico incipiente che avrà la sua perfezione nella *Divina Commedia*, sia nella «struttura» come continuazione del tentativo di organizzare in dottrina i sentimenti, sia nella «poesia» come invettiva appassionata e dramma in atto. Al di sopra delle lotte interne comunali, che erano un alternarsi di distruzioni e stermini, Dante sogna una società superiore al Comune, superiore sia alla Chiesa che appoggia i Neri come al vecchio Impero che appoggiava i ghibellini, *sogna una forma che imponga una legge superiore alle parti*. È un vinto della guerra delle classi, che sogna l'abolizione di questa guerra sotto il segno di un potere arbitrare¹⁹.

Insomma, Pasolini attraverso Gramsci scopre un Dante nuovo, poiché Gramsci guarda all'Italia dantesca svelando l'anima sociopolitica della dottrina di Dante, modernissima e profetica, visionaria nella premonizione o nel delirio di un'Italia linguisticamente unitaria e socialmente più umana perché istituzionalmente coesa e radicata nella tradizione laica dello *ius imperiale*, cioè del diritto romano.

Occupandosi dell'Italia trecentesca, Gramsci parla in fondo della

¹⁹ Ivi, p. 759, corsivi nostri.

sua Italia, l'Italia preda della barbarie fascista, l'Italia che lo ha ostracizzato, recluso, martirizzato fino alla morte. Un'Italia non dissimile da quella da cui anche Pasolini si sente ostracizzato ed esiliato. L'Italia che prende mostruosa vita nel poemetto *Récit* raccolto nelle *Ceneri*.

Del resto, anche *Récit* è un titolo dantesco. Allude infatti al famoso *récit de Théràmène* contenuto nella *Fedra*, tragedia di Racine che mette in scena il triste destino del principe Ippolito, figlio del re d'Atene Teseo, oggetto dei lussuriosi appetiti della matrigna Fedra.

Il *Récit* («racconto») è appunto il famoso monologo con cui Théràmène (amico e precettore del giovane Ippolito) descrive accorato la violentissima morte toccata in sorte all'innocente principe, vittima di un orrendo mostro marino evocato dagli abissi dalla maledizione lanciata dal padre che lo crede colpevole. E a ben vedere, anche il poemetto *Récit* è il racconto dell'empio linciaggio di cui Pasolini, innocente come Ippolito, è idealmente vittima. Ma l'atto poetico di specchiarsi in Ippolito, ingiustamente punito ed esiliato, è l'archetipo squisitamente dantesco che troviamo nel XVII canto del *Paradiso*, quando l'antenato Cacciaguida assimila appunto Dante all'innocente Ippolito, profetizzando il suo ingiusto esilio:

Qual si partio Ipolito d'Atene
per la spietata e perfida noverca,
tal di Fiorenza partir ti convene.
(*Paradiso*, XVII, 46-48, corsivo nostro)

2. L'EMPIRISMO, UN RETAGGIO GRAMSCIANO

Dopo l'*eresia* profetica, anche l'*empirismo* cui allude Gramsci in queste pagine dei *Quaderni* è un'altra idea regolativa che Pasolini mutua da Baruch Spinoza e da Gramsci stesso, il quale ritiene che l'analisi dei fenomeni storico-culturali debba ispirarsi a un *empirismo dimidiato dalla morale*: un empirismo attenuato, che da un lato metta al riparo la singolarità della creatura²⁰ dalle letali «idee generali»²¹,

²⁰ Cfr. M. Mastrodonato, «Pietà per la creatura!». *La durata umanistica e sacrale della poesia di Pier Paolo Pasolini*, Firenze, Cesati, 2017.

²¹ «Le vecchie idee generali – di quel sant'uomo / di suo padre (oste, avvocato). / Le vecchie idee generali che gli davano lo scrupolo, / proprio perché vecchie, e, forse, cattive, / o almeno insufficienti. *Le idee generali nuove, non lo danno più, lo scrupolo...*», *L'enigma di Pio XII*, in Pasolini, *Trasumanar e organizzar*, cit., p.18.

perniciose perché omologanti; ma che, dall'altro, rifugga dagli eccessi di un empirismo assoluto, un «massimo empirismo» che spoglia i casi empirici di un orizzonte comune di senso.

La specie di *empirismo* auspicato da Pasolini, invece, guarda agli eventi nella loro specificità storica, ma allo stesso tempo li proietta su un orizzonte comune grazie al quale azzardare un'*indicazione morale*, una presa di posizione. È un *empirismo* che non a caso egli definisce *eretico*, cioè eterodosso, seguendo – ci pare – una suggestione che Gramsci affida a una pagina del *Quaderno 6* ancora una volta dedicata a Dante sotto il titolo: *Comune medievale come fase economico-corporativa dello Stato moderno*.

L'idea di partenza di Gramsci è sempre la stessa: la dottrina politica di Dante è un'esperienza singolare e solitaria e non ha avuto alcun influsso, di per sé, sull'idea e la formazione dello Stato moderno:

Bisogna liberare la dottrina politica di Dante da tutte le superstrutture posteriori, riducendola alla sua precisa significazione storica. Che, per l'importanza avuta da Dante come elemento della cultura italiana, le sue idee e le sue dottrine abbiano avuto efficacia di suggestione per sollecitare e stimolare il pensiero politico nazionale, è una questione: ma bisogna escludere che tali dottrine abbiano avuto un valore genetico proprio, in senso organico. Le soluzioni passate di determinati problemi aiutano a trovare la soluzione dei problemi attuali simili, [...] ma non si può mai dire che la situazione attuale dipenda geneticamente dalle soluzioni passate: la genesi di essa [la soluzione ndr] è nella situazione attuale e solo in questa.

A queste osservazioni Antonio Gramsci aggiunge:

Questo criterio non è assoluto, cioè non deve essere portato all'assurdo: in tal caso *si cadrebbe nell'empirismo: massimo attualismo, massimo empirismo*. Bisogna saper fissare le grandi fasi storiche, che nel loro insieme hanno posto determinati problemi, e fin dall'inizio del loro sorgere ne hanno accennato gli elementi di soluzione. Così direi che Dante chiude il Medio-Evo²².

Si pensi all'effetto sortito da queste parole nell'animo di Pasolini mentre cerca, insieme a Gramsci, un'attitudine ermeneutica che sia equa, che non sia uno «spropósito storico» (come Gramsci chiama l'astratto organicismo idealistico), un'attitudine rispettosa dei feno-

²² Gramsci, *Quaderni del Carcere*, cit., p. 758, corsivi nostri.

meni culturali. Mentre, cioè, Pasolini legge e interiorizza meditazioni fiorite nell'alveo di una speculazione squisitamente dantesca.

Per avere un'idea degli effetti di questa lettura gramsciana, è utile ricordare le parole con cui Pasolini illustra la *propria* idea di empirismo:

Ma sia il poeta, che non si accontenta di un atto conoscitivo, ma vuol fare esperienza diretta del magma, standoci dentro, vivendo l'inferno, – sia il marxista che non si accontenta di conoscere e descrivere una geometria della «*realtà che è*», *ma vuole apportarvi l'ordine*, sia nella *conoscenza* che nell'*azione* – si ribellano all'ondata di formalismo e di empirismo della grande rinascita europea neocapitalistica²³.

Sono parole scritte da Pasolini nel 1965, l'anno della cruenta *querelle* che lo avversa a Cesare Segre su «Paragone»²⁴. Nelle pagine della rivista diretta da Anna Banti, infatti, Pasolini diventa l'obiettivo polemico di un'umiliante stroncatura da parte di Segre che arriva a insinuare che Pasolini conosca solo i primi sei canti del *Purgatorio* e non di più; anzi solo i primi cinque.

Il fatto è che Pasolini su Dante osa l'inaudito, poiché in tempi ubriachi di «realismo dantesco», egli sostiene una tesi decisamente eretica desunta da Gianfranco Contini²⁵, secondo la quale la *Commedia* è sorretta da una «unità di tono» che, come accade nel *Canzoniere* petrarchesco, conferisce al poema un principio di unità superiore. Tale «unità di tono», secondo Pasolini, nella *Commedia* è l'*ordine dato al molteplice* dal «poeta» che vuole «fare esperienza diretta del magma» restando «dentro l'inferno con marmorea / volontà di capirlo»²⁶, per dirla con un verso tutto dantesco e gramsciano.

L'*empirismo* di Pasolini è insomma ibrido come l'empirismo che ha in mente Gramsci mentre medita su Dante: un empirismo che,

²³ P.P. Pasolini, *Dal Laboratorio*, col titolo *Laboratorio (I. Appunti en poète per una linguistica marxista; II. La sceneggiatura come struttura che vuol essere altra struttura)*, in «Nuovi Argomenti», n.s., I, gennaio 1966, poi in Id., *Empirismo eretico*, Milano, Garzanti, 1972, ora in Id., *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, a cura di W. Siti, S. De Laude, Milano, Mondadori, 1999 («I Meridiani»), p. 1420.

²⁴ Cfr. i numeri di «Paragone», xv, 190, dicembre 1965 e xvi, 194, aprile 1966.

²⁵ Cfr. M. Mastrodonato, *La «pianta difforme» cresciuta dal seme di Contini: Dante secondo Pier Paolo Pasolini*, in *La funzione di Dante e i paradigmi della modernità*, Atti del XVI Convegno internazionale della MOD, Lumsa, Roma, 10-13 giugno 2014, Pisa, ETS, 2015, pp. 471-480; e *La volontà di Pasolini 'a' essere Dante. Diatribe sepolte* in *Proposito* di scrivere una poesia intitolata «I primi sei canti del Purgatorio», in «Rivista di Letteratura Italiana», xxxiv, 2, 2016.

²⁶ Pasolini, *Le ceneri di Gramsci*, cit., p. 793.

pur radicalmente antiautoritario, non disintegra la realtà nella dimensione irrelata tipica della «rinascita europea neocapitalistica»²⁷, come afferma in *Dal Laboratorio*, uno dei saggi più importanti di *Empirismo eretico*.

Quello di Pasolini è l'«empirismo eretico» di chi legge il magma dell'esistenza e della storia, osservandolo da vicino «caso per caso, creatura per creatura»²⁸ senza mai generalizzare. E allo stesso tempo «senza mai perdersi»²⁹, alla luce di un principio di unità superiore, un principio ideale regolativo radicalmente umanistico e militante che consiste, appunto, nell'abitare l'inferno del mondo per leggerlo e interpretarlo.

Se dunque è in territorio dantesco che Pasolini incontra l'umanista Gramsci, allora è il Dante riscoperto attraverso Gramsci il nume tutelare della svolta corale e militante inaugurata dalla poesia civile delle *Ceneri*.

3. «CON TE E CONTRO TE»

E veniamo al nodo gordiano «Con te e contro te», contraddizione con cui Pasolini descrive sia la prossimità che lo rende «umile fratello» di Gramsci, sia la distanza che da lui lo allontana. È il verso più famoso del poemetto *Le ceneri di Gramsci*, vera e propria *crux* novecentesca da risolvere per comprendere dove arriva e dove «stinge»³⁰ l'affinità elettiva sentita da Pasolini nei confronti di Antonio Gramsci.

Gramsci occupa un vasto spazio nel cuore di Pasolini al momento della svolta poetica corale e civile delle *Ceneri*. Anzi, la lettura dei *Quaderni* (nell'edizione tematica uscita tra il '48 e il '51) si snoda sotto l'impulso di un possente afflato proiettivo che induce Pasolini a riconoscersi in Gramsci come intellettuale martirizzato, «bandito»³¹, «confinato» da vivo e da morto.

²⁷ Cfr. Id., *Dal Laboratorio*, cit., p. 76-77.

²⁸ Id., *La religione del mio tempo*, Milano, Garzanti, 1961, in Id., *Tutte le poesie*, cit., vol. I, p. 978.

²⁹ Ivi, p. 979.

³⁰ Lemma molto caro a Pasolini e dantesco in *Purgatorio*, I, 66. Cfr. Id., *Intervento sul discorso indiretto libero*, in «Paragone», xv, 184, giugno 1965, poi in Id., *Empirismo eretico*, cit., p. 98-100; in Id., *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, cit., p. 1371, e *Dante e i poeti contemporanei*, (1965), ivi, pp. 1647-1648.

³¹ Id., *Le ceneri di Gramsci*, cit., p. 818.

Pasolini lo avverte come «l'umile fratello» che dal suo esilio addita al mondo «l'ideale che illumina», l'ideale sogno di dissipare ogni egemonia e ogni subalternità, di costruire un'umanità finalmente umana, libera da ogni sfruttamento dell'uomo sull'uomo.

Questo «ideale che illumina» ormai non riguarda più Gramsci, che è morto e dunque è fuori dai giochi della storia, ma in fondo non riguarda neanche Pasolini che, pur essendo vivo, è «ugualmente» morto nell'anima, dal momento che sente di non appartenere e anzi di essere ai margini del movimento corale della storia, anche lui bandito, reietto e solo.

Qui si apre la ferita paradossale dell'ossimoro, «con te e contro te»:

Lo *scandalo* del contraddirmi, dell'essere
con te e contro te; con te nel cuore,
in luce, contro te nelle buie viscere;

del mio paterno stato traditore
 – *nel pensiero, in un'ombra di azione* –
 mi so ad esso attaccato *nel calore*

degli istinti, dell'estetica passione;
 attratto da una vita proletaria
 a te anteriore, è *per me religione*

la sua allegria, non la millenaria
 sua lotta: *la sua natura, non la sua*
 coscienza [...]³².

In realtà in questi versi non c'è un'aporia o un paradosso insolubile, bensì un enigma ben decifrabile. Ed è lo stesso Pasolini a fornirne la chiave di lettura in un articolo intitolato *Gli intellettuali che non conoscono l'espressione «Cultura popolare»*, pubblicato su «Tempo» il 15 febbraio 1974, poi ripubblicato nella raccolta di articoli critici *Descrizioni di descrizioni*. In questo articolo Pasolini distingue, come fa di solito Gramsci, due grandi solchi culturali in cui agiscono e operano i grandi letterati di tutti i tempi, riproponendo in modo più decifrabile la stessa idea espressa *en poète* nel verso delle *Ceneri*.

In sostanza, nonostante il profondo legame ideologico che unisce

³² Ivi, p. 820, corsivi nostri.

il marxista Pasolini al marxista Gramsci, nonostante siano entrambi intellettuali *scandalosi* poiché di estrazione borghese e di fede anti-borghese, malgrado un'intensa affinità elettiva coronata dal medesimo destino di esuli, reietti e banditi, Pasolini confessa di appartenere a un solco culturale radicalmente diverso da quello di Gramsci.

Ed ecco come egli precisa la natura di questa diversità:

È stato Scelba a definire la cultura «culturame». [...] Scelba apparteneva alla *cultura borghese italiana istituita*, la cultura adottata dal potere, dalle sue scuole, dall'opinione pubblica, ecc. La cultura del latino di Don Abbondio e dell'umanesimo di Azzecagarbugli (la cultura che, in conclusione, ha espresso il fascismo). Agli occhi di tale cultura, la *cultura avanzata – quella dei grandi letterati – la cui ideologia fosse magari conservatrice* – e specialmente quella dei *grandi intellettuali rivoluzionari* – non può che apparire «culturame». Si tratta infatti di una cultura *scandalosa, perché ambigua: essa è borghese, ma contraddice la borghesia (nei grandi conservatori, rivoluzionari solo stilisticamente)* e addirittura mira a *distruggere la borghesia, nei grandi intellettuali rivoluzionari* (Marx, Engels, Lenin, Gramsci...)³³.

Sia Pasolini sia Gramsci appartengono alla *cultura avanzata dei grandi letterati*, una cultura illuministica e militante gravida di utopia, lucidamente realistica e insieme visionaria, una cultura che è *scandalo di contraddizione* perché ossimorica, paradossale, nutrita da borghesi che si rivoltano contro la loro stessa classe tradendo il «parterno stato», dice Pasolini.

Ma «contraddire» non vuol dire «distruggere», ed è qui che si apre la distanza tra Pasolini e Gramsci.

Esistono cioè due solchi culturali, quello della *cultura avanzata di grandi letterati conservatori* che sono però *rivoluzionari nello stile*, il solco di intellettuali che si limitano a *contraddire* la borghesia a cui appartengono. E poi c'è il solco della cultura avanzata dei *grandi intellettuali rivoluzionari* che mirano *addirittura a distruggere la borghesia*: e in quest'ultimo solco Pasolini vede intellettuali del calibro di Marx, Engels, Lenin e Gramsci.

Dunque, egli guarda a sé stesso come a uno scandaloso *letterato*

³³ Id., *Gli intellettuali che non conoscono l'espressione «Cultura popolare»*, «Tempo», 15 febbraio 1974, poi col titolo *Cultura borghese – cultura marxista – cultura popolare*, in Id., *Descrizioni di descrizioni*, Milano, Garzanti, 1979, ora in Id., *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, cit., p. 1999, corsivi nostri.

borgnese che contraddice la borghesia, un letterato che però non ha la rivoluzione nelle sue corde. La sua indole è, cioè, radicalmente antiautoritaria ma inesorabilmente umanistica, come «un *profeta* che non ha / la forza di uccidere una mosca»³⁴, un'indole che nelle distese di lavoratori non vede gruppi sociali sul piede di guerra, ma una «ressa di ignoti» che egli ama «come parti / d'unica creatura nel creato»³⁵, coro di voci, odori e afori di vita con cui brama confondersi come povero tra poveri, fratello tra fratelli.

Anche in questo articolo, insomma, come del resto nei versi delle *Ceneri*, Pasolini lascia dischiusa la porta a un soffio di conservatorismo e di regressione, con una provocazione che merita di essere esplorata, sulle tracce di indizi linguistici importanti per risalire al suo pensiero.

Per capire la vera natura di questo *conservatorismo eretico* di Pasolini, e di questo suo *regresso umanistico*³⁶, ci soccorre un testo poetico incluso nella raccolta *Trasumanar e organizzar* dal titolo *La poesia della tradizione*, vale a dire la poesia custodita nei «vecchi libri» dei «grandi letterati» che furono «stilisticamente rivoluzionari» anche se ideologicamente conservatori. Questa *poesia della tradizione* è per Pasolini l'arma più affilata ed eversiva, ma i giovani contestatori del '68, «generazione sfortunata», ne sono malauguratamente sprovvisti:

*non vi riempiono gli occhi di lacrime
contro un Battistero con caporioni e garzoni
intenti di stagione in stagione
né lacrime avete per un'ottava del Cinquecento,
né lacrime (intellettuali, dovute alla pura ragione)
non conoscete o non riconoscete i tabernacoli degli antenati
né le sedi dei padri padroni, dipinte da
– e tutte le altre sublimi cose
non vi farà trasalire (con quelle lacrime brucianti)
il verso di un anonimo poeta simbolista*³⁷.

³⁴ Id., *Poesia in forma di rosa*, Milano, Garzanti, 1964, in Id., *Tutte le poesie*, cit., vol. I, p. 1123.

³⁵ Id., *Sulle furenti rive dell'Aniene. Poesia con letteratura*, in Id., *Tutte le poesie*, cit., vol. I, p. 737.

³⁶ Cfr. M. Mastrodonato, *Il regresso umanistico di Pasolini e l'infinita interrogazione della «poesia della tradizione»*, intervento al Convegno di Sorbonne-Paris IV, juin 2015, *Pier Paolo Pasolini entre régression et échec*, in «LaRivista», n. 4, 2016.

³⁷ Pasolini, *Trasumanar e organizzar*, cit., pp. 138-139, corsivi nostri.

Ed eccole, le preziose armi rivoluzionarie che la «generazione sfortunata» del '68 ignora, vittima di sé stessa e di cattivi maestri. Pasolini le mette in fila e le chiama per nome: la «passione» (v. 21); saper «cedere davanti alla bellezza nata da ingiustizie dimenticate» (vv. 17-18); «l'ansia e l'umiltà» (v. 29); «l'amore per i libri e per la vita» (v. 37); «riempire i propri occhi di *lacrime* contro un Battistero» (vv. 42-43); di «*lacrime* per un'ottava del Cinquecento» (vv. 45, alludendo ad Ariosto e Tasso); i «tabernacoli degli antenati, e tutte le sublimi cose» innanzi alle quali «trasalire» (vv.48-50).

Le «lacrime intellettuali» di cui parla Pasolini sono la poesia stessa, un «pianto interno, una nostalgia gonfia di asciutte, pure *lacrime*»:

Alle volte è dentro di noi qualcosa
(che tu sai bene, perché è la *poesia*)
qualcosa di buio in cui si fa luminosa

la vita: un *pianto interno*, una nostalgia
gonfia di asciutte, *pure lacrime*³⁸.

Ebbene ci piace pensare che con queste «asciutte, pure *lacrime*», «(*intellettuali*, dovute alla *pura ragione*)», Pasolini renda omaggio proprio ad Antonio Gramsci. Infatti, in un articolo³⁹ del 1918, Gramsci approfondisce il «dramma altissimo» e «agghiacciante» del dantesco Cavalcante Cavalcanti, invocando la necessità di un «esame critico» in grado di dare peso intellettuale a quel dolore attraverso «riflessione e ragionamento»:

Il decimo canto dell'inferno dantesco, la fortuna che esso ha avuto nella critica e nella diffusione, è dipendente da questa esperienza. Farinata e Cavalcante sono puniti dell'aver voluto troppo vedere nell'aldilà uscendo fuori dalla disciplina cattolica: sono puniti con la non conoscenza del presente. Ma il dramma di questa punizione è sfuggito alla critica. Farinata è ammirato per il plastico atteggiarsi della sua fierezza, per il giganteggiare nell'orrore infernale. Cavalcante è trascurato, eppure egli è colpito a morte da una parola: *egli ebbe*, che gli fa credere suo figlio esser morto. Egli non conosce il presente: vede il futuro e nel futuro il figlio è

³⁸ Id., *La Guinea*, in Id., *Poesia in forma di rosa*, cit., p. 1085, corsivi nostri.

³⁹ A. Gramsci, *Il cieco Tiresia*, «Avanti!», 18 aprile 1918, ora in Id., *La città futura. 1917-1918*, a cura di S. Caprioglio, Torino, Einaudi, 1982, p. 834.

morto; nel presente? Dubbio torturante, punizione tremenda in questo dubbio, dramma altissimo che si consuma in poche parole. Ma dramma *difficile*, complicato, che per essere compreso ha bisogno *di riflessione e ragionamento*; che agghiaccia d'orrore per la sua rapidità e intensità, ma dopo *esame critico*⁴⁰.

Contro questi «trasalimenti», contro queste «lacrime intellettuali» versate innanzi alla bellezza dell'arte, contro questa commozione è insorta la «generazione sfortunata» degli studenti contestatori. Non sono insorti – come s'illudono – contro la «cultura borghese istituita», non contro «la cultura del latino di Don Abbondio e dell'umanesimo di Azzecagarbugli» (cioè l'Umanesimo «antidemocratico e antieretico» di cui parla Gramsci). Non contro la «cultura fascista» che uccise Antonio Gramsci. Essi si sono ribellati contro una misconosciuta tradizione umanistica e umana, unica dimensione veramente eversiva.

Sono di Gramsci queste «lacrime intellettuali».

Agli occhi di Pasolini, dunque, Gramsci è uno dei «grandi intellettuali rivoluzionari» che vuole «distuggere la borghesia». Hanno percorso un lungo tratto insieme ma, giunto al bivio della rivoluzione violenta, Pasolini prende una strada diversa poiché avverte sé stesso come uno di quegli *scandalosi* intellettuali borghesi, scandalosi perché scissi, «grandi conservatori, *rivoluzionari solo stilisticamente*», che «contraddicono la borghesia» ma senza avere il «rigore» gramsciano, coerente fino in fondo, di lavorare per la sua distruzione.

Un *rigore*, una coerenza rivoluzionaria, che non appartiene a Pasolini:

[...] e se mi accade

di amare il mondo non è che *per violento
e ingenuo amore sensuale*
così come, *confuso adolescente*, un tempo

l'odiai, se in *esso mi feriva il male
borghese di me borghese*: e ora, scisso
– con te – il mondo, oggetto non appare

⁴⁰ *Ibidem*, corsivi nostri.

*di rancore e quasi di mistico
disprezzo, la parte che ne ha il potere?
Eppure senza il tuo rigore, sussisto*

perché non scelgo⁴¹.

Egli sente Gramsci come un «umile fratello», nell'*umiltà umanistica* che li accomuna, quando tradisce la classe cui appartiene, quando «nel pensiero» (nell'ideale adesione al comunismo) volta le spalle al «paterno stato» borghese. Lo sente «umile fratello» anche nella sua «ombra di azione», in quel suo maldestro e inefficace tentativo di militanza; e Gramsci gli è fratello anche nel «rancore», nel «mistico disprezzo» per la classe (borghese) che ha il «potere» di questo mondo ormai «scisso».

Poi però la fratellanza con Gramsci *stinge*. Il tradimento di Pasolini nei confronti della borghesia si limita a uno slancio teoretico che resta ideale e ideologico, poiché egli sa di essere, nella realtà del corpo e delle «viscere», «attaccato» alla sua borghesia «nel calore degli istinti, dell'estetica passione», travolto dal «violento / e ingenuo amore sensuale» di un «confuso adolescente». Egli, cioè, ospita nell'animo suo la stessa sensibilità estetica dei borghesi e la stessa raffinata cultura borghese sedimentata da secoli di letture e libri borghesi.

In sé, ossimoro vivente, egli tiene scandalosamente congiunte queste due dimensioni esistenziali. Egli, comunista, resta borghese nell'indomabile *esse est percipi*⁴² che da sempre e fino alla fine informa la sua esistenza, nell'indole di *esteta*, cultore di bellezza e grazia, nella sensibilità edonistica, nell'erotismo vissuto come varco di esperienza, nella tenerezza come strumento conoscitivo della creatura che segue l'onda di trasalimenti umanistici.

In altre parole, mentre egli *contraddice* e confuta l'ideologia e la morale della borghesia a cui appartiene («Con te»), Pasolini sa che mai potrà rinnegare o *distruggerla questa borghesia*, come farebbe il rivoluzionario Gramsci («contro te»), poiché a lui manca il «rigore», la coerenza *di scegliere*, di spingere fino alle estreme conseguenze la sua critica marxista, passando all'azione rivoluzionaria e alla lotta di classe.

⁴¹ Id., *Le ceneri di Gramsci*, cit., p. 819, corsivi nostri.

⁴² Cfr. Id., *Trasumanar e organizzar*, cit., p. 219

Dov'è Guido? Dov'è il fratello combattente? Pasolini chiama Gramsci «umile fratello». Ma chi è questo fratello evocato imprevedibilmente sull'emozione di una complicità antiborghese e, allo stesso tempo, di un'immedicabile difformità elettiva che impedisce a Pasolini di darsi alla violenza rivoluzionaria?

Nella ferita di questo «rigore» rivoluzionario che a Pier Paolo manca, riemerge allora anche quella dolorosa domanda dantesca, che Gramsci raccoglie dal dantesco Cavalcante padre di Guido Cavalcanti e mette nelle mani di Pasolini: *dov'è Guido?* Perché non è qui con te quel tuo «umile fratello»? quel combattente sacrificato sull'altare della rivoluzione? mentre tu sei vivo, qui, intento solo a *parlare contro* la borghesia, poeta «che dice solo cose»⁴³, e *contraddice* la borghesia senza tentare di *distruggerla*? «Ov' è? e perché non è teco? [...] non viv'elli ancora? / non fiere li occhi suoi lo dolce lume?» (Inferno, x, 60; 68-69). Con parole simili («Dov'è tuo fratello?») anche Dio trapassa l'animo di Caino. A Pier Paolo non resta, dunque, che ricordare dolorosamente che su certi “colli”, mentre egli inseguiva selvaggi sfinimenti, Guido lasciava «i suoi diciannove anni»:

*Io ho in sorte
di ricordare brevi colli, su un fiume anch'esso
con acque blu molto trasparenti sui piccoli sassi,
tra ghiaie come ossari prima tra i magredi,
tristemente verdi, poi tra i vigneti
(folli l'estate, di umido, sfumato silenzio quasi orientale)
dei colli,
e infine tra bonifiche il cui odore
basta a scatenare, per due occhi selvaggi
e un grembo selvaggiamente puro, lo sfinimento che attanaglia
e fa venir voglia di morire.
Su quei grami colli – veri cimiteri, senza fiori –
si lottò contro i fascisti e i Tedeschi, e mio fratello,
come vi ho detto, vi ha lasciato i suoi diciannove anni,
come un falco che sapeva appena volare, e volava così bene.⁴⁴*

Il partigiano Guido è assimilato a un «falco che sapeva appena volare», un giovanissimo falco che «volava così bene». Ma in quest'im-

⁴³ Id., *Poeta delle Ceneri*, cit., p. 1287.

⁴⁴ Ivi, p. 1278, corsivi nostri.

magine oscilla proprio una famosa allegoria dantesca. Dante, infatti, nel XVII dell'*Inferno* (canto degli usurai) mette in scena il doloroso conflitto tra figli ribelli e padri-padrone, nell'immagine di un «falcon» incapace di voracità, che cala lentamente e a becco vuoto, deludente e deluso, rassegnato – sebbene dissenziente – roteando a lungo, tra mille tormenti ed esitazioni, prima di posarsi discosto dal «falconiere» padrone, in una dolorosa e polemica distanza tra sé e il «paterno stato»:

Come 'l *falcon* ch'è stato assai su l'ali,
che senza veder logoro o uccello
fa dire al falconiere «*Omè, tu cali!*»,

discende lasso onde si move isnello,
per cento rote, e da lunge si pone
dal suo maestro, *disdegnoso e fello*.
(*Inferno*, XVII, 127-132)

In questo falcone dantesco, tormentato e scisso, Pier Paolo vede sé stesso, così diverso dal falco-Guido che invece «volava così bene», sicuro di sé e della sua luminosa guerra partigiana. Un'ulteriore conferma che, fitta nel cuore di Pasolini, c'è la morte del fratello Guido partigiano coraggioso, alter ego in armi di Pier Paolo che si confessa letterato solo «stilisticamente rivoluzionario», non-violento «poeta di cose»⁴⁵, nel nobile solco degli «scrittori di cose»⁴⁶ che Pirandello *per li rami* riconduce al capostipite Dante.

Dolorosamente, Pasolini non sa di violente e coraggiose resistenze armate, non ha il «rigore» coerente degli *umili fratelli* Guido e Gramsci, non sa fare come loro. Non gli resta, dunque, che vivere come un «*profeta* che non ha / la forza di uccidere una mosca»⁴⁷, un profeta-esule più simile a Dante che a Gramsci e ai due Guidi, poeta forte solo della sua poesia e della sua coscienza critica, pronto all'estremo sacrificio cui sono destinati gli inermi.

⁴⁵ Ivi, p. 1287.

⁴⁶ L. Pirandello, *Discorso su Verga alla Reale Accademia d'Italia, 3 dicembre 1931*, in Id., *Verga e D'Annunzio*, a cura di M. Onofri, Roma, Salerno, 1993.

⁴⁷ Pasolini, *Poesia in forma di rosa*, cit., p. 1123.

«L'IDEALE CHE ILLUMINA». LA LEZIONE DI GRAMSCI
NELLE OPERE DI PIER PAOLO PASOLINI

Persuaso che tutto ciò che è attività storica dell'uomo sia un'unità, che il pensiero sia un'unità, vedo nella risoluzione di uno qualsiasi dei problemi di cultura la risoluzione di tutti gli altri, e credo utile abituare le intelligenze a cogliere questa unità nel molteplice aspetto della vita, abitarle alla ricerca organica della verità e della chiarezza, ad applicare i principi fondamentali di una dottrina a tutte le contingenze. L'intransigenza si attua nel pensiero prima che nell'azione, e deve attuarsi per tutto il pensiero come per tutta l'azione. Solo quando noi ci siamo allenati a tutte le difficoltà della logica, a cogliere tutte le congruenze tra idea e idea, e tra pensiero e azione, possiamo dire di essere veramente noi, di essere veramente responsabili delle nostre opere, perché allora possiamo prevedere le ripercussioni possibili di ogni nostra opera nell'ambiente sociale ed economico; e di queste ripercussioni possiamo lodare o biasimare noi stessi; e non lasceremo all'arbitrio, al giuoco di forze estranee alla nostra comprensione, il tirare le somme della nostra varia attività¹.

Non vi è prova migliore per valutare il valore e la persistenza dell'opera e del pensiero di un autore, per misurare la potenza creatrice dei suoi scritti e l'energia che si sprigiona dalle sue idee, della sua capacità di porre interrogativi radicali, che investono il presente delle generazioni e il loro futuro e, così, la citazione di Antonio Gramsci, posta come *incipit* al presente contributo, convalida la prospettiva che intellettuale globale non è chi si pone in una relazione mimetica, di ripresa o di glossa, di temi o autori stranieri, ma chi ha

¹ Cfr. A. Gramsci, *La città futura. 1917-1918*, a cura di S. Caprioglio, Torino, Einaudi, 1982, p. 668.

invece la forza di proporre motivi di portata universale, muovendo questioni specifiche, che emergono dal proprio ambito storico-linguistico e socioculturale, rendendoli, prospetticamente, esemplari e paradigmatici.

La prima considerazione necessaria, da cui prendere le mosse, è riconoscere come Gramsci, da intellettuale organico della sinistra italiana, attraverso decenni di esegesi critica del suo pensiero, sia diventato un maestro che ha valicato i confini della penisola: la sua opera e le sue analisi sull'impegno civile e il potere, sul consenso, sul rapporto tra politica e innovazione tecnologica sono inconfutabili intuizioni sulla modernità che specificano problemi nodali ancora oggi irrisolti. Con tutta evidenza, il pensiero gramsciano si riveste, nella sua originalità e contemporaneità, di una lata persistenza qualora lo si assuma per uno studio su quel che si è veramente acquisito dalla sua comprensione: il suo valore e il suo significato, ormai in un nuovo tempo della storia, in un nuovo *Καίρὸς* della società dell'informaticizzazione totale, dell'informazione ipermediale, della civiltà planetaria, vanno inseriti in un processo di interpretazione e rivisitazione critico-propositiva.

Separare, ancora in questo primo ventennio del nostro secolo, è essenziale se si vuole essere gramsciani nelle grandi democrazie occidentali, prendendo fondamentalmente atto della fine epocale di cui siamo stati artefici e spettatori, nella consapevolezza, al di là di qualsiasi remora ideologica, dell'attuale e abissale vuoto di valori, isolando ciò che è superato o, al contrario, ciò che è ancora valido del suo pensiero.

Così *de-contestualizzato* e necessariamente *ri-contestualizzato*, liberato ed emendato delle sue valenze filosofico-ideologiche e politico-pratiche, il metodo del teorico rivoluzionario morto nel 1937 può porsi paradossalmente, e contrariamente a quanto sosteneva Croce, nel campo della cultura come uno dei tanti procedimenti d'indagine letteraria di cui la critica, e non solo, deve e può servirsi.

E con quel metodo, insistito e ribadito in ogni suo scritto, che presta particolare attenzione alle arti e al suo rapporto con il pubblico e con la società, che insiste e chiarisce tra estetica e politica, che sposta l'attenzione sul rapporto poetica-poesia e viceversa, si vuole rintracciare la lezione dell'intellettuale sardo in alcuni testi, disseminati nel tempo, di Pier Paolo Pasolini.

La radicalità e contraddittorietà della poetica pasoliniana, nella tensione bipolare determinata dalle iperboli del rifiuto e della vi-

talità², nel rinnovato interesse che accompagna il centenario della sua nascita, così intimamente intrecciate con la tragicità della sua vicenda biografica, si mostrano, oggi più di ieri, in grado di parlare a mondi diversissimi, proprio perché visceralmente sedimentate nel «sottosuolo» della nostra cultura nazionale. Ma come è potuto accadere che un poeta, uno scrittore, un cineasta così pervicacemente italiano sia riuscito, proprio come Gramsci, a valicare le frontiere, divenendo uno dei punti di riferimento costanti della riflessione internazionale su temi cruciali quali il potere e il corpo, il desiderio e la vita, il tempo storico e il destino?

Si tratta, a ben guardare, di un paradosso solo apparente, di un'illusione ottica in cui è destinato a cadere chi non ha una cognizione esatta della lunga durata della nostra storia culturale; e, a riprova di questo, è facile rilevare come negli ultimi anni siano esigui i contributi scientifici dedicati a indagare la relazione germinativa fra Gramsci e Pasolini, che, oltre ogni nuova interpretazione, ci chiama a leggere in maniera biunivoca le loro opere in quanto cifra perspicua del nostro presente.

Pasolini ha dichiarato di aver letto Gramsci, per la prima volta, nel 1948-1949, anni in cui cominciano a vedere la luce, seppure in modo incompleto, i suoi scritti³ e, nonostante la sua assimilazione

² La prima la troviamo espressa a chiare note, alla vigilia della morte, nell'ultima intervista realizzata da Furio Colombo: «Il rifiuto è sempre stato un gesto essenziale. I santi, gli eremiti, ma anche gli intellettuali, i pochi che hanno fatto la storia sono quelli che hanno detto di no, mica i cortigiani e gli assistenti dei cardinali. Il rifiuto per funzionare deve essere grande, non piccolo, totale, non su questo o quel punto, "assurdo", non di buon senso», P.P. Pasolini, *Siamo tutti in pericolo*, in «Tuttolibri», 1, 2, 8 novembre 1975, ora in Id., *Saggi sulla politica e sulla società*, a cura di W. Siti, S. De Laude, Milano, Mondadori, 1999 ("I Meridiani"), pp. 1723. La seconda emerge invece, in modo altrettanto esplicito, in un intervento alla Festa dell'Unità di Milano dell'estate del 1974, pubblicato con il titolo *Il genocidio* nella sezione *Documenti e allegati* degli *Scritti corsari*. Pur avendo ammesso, nel prendere la parola dopo Giorgio Napolitano, la tonalità pessimistica delle sue tesi, che riproducevano nella sostanza la visione di *Petrolio*, Pasolini sente il bisogno di aprire un varco all'altro polo, che egli non esita a definire ottimistico, della sua diagnosi-prognosi: «Una visione apocalittica, certamente, la mia. Ma se, accanto ad essa e all'angoscia che la produce, non vi fosse in me un elemento di ottimismo, il pensiero cioè che esiste la possibilità di lottare con tutto questo, semplicemente non sarei qui, tra voi, a parlare» (P.P. Pasolini, *Scritti corsari*, Milano, Garzanti, 1975, ora in Id., *Saggi sulla politica e sulla società*, cit., pp. 516-517).

³ È ipotizzabile che Pasolini conoscesse le *Lettere*, pubblicate a Torino da Einaudi nel 1947, e le edizioni tematiche dei *Quaderni del carcere*, edite da Einaudi dal 1948 al 1951, mentre solo nel 1975, a cura di V. Gerratana, sempre Einaudi, pubblica la prima edizione critica dei *Quaderni del carcere* (sei mesi prima della morte del poeta). Sulle opere di Gramsci possedute dal poeta corsaro si veda G. Chiarcossi - F. Zabagli (a cura di), *La biblioteca di Pier*

critica sia successiva a questo biennio⁴, è piuttosto probabile che sia rimasto colpito, in un primo momento, dalla statura morale dell'uomo imprigionato dal regime fascista: «tanto più libero – scriverà – quanto più segregato dal mondo, fuori del mondo, in una situazione suo malgrado leopardiana, ridotto a puro ed eroico pensiero»⁵.

Cercare, dunque, di sciogliere la complessità interpretativa del rapporto di comunanza e contrapposizione fra i due autori non può prescindere dallo studio, sia poetico che critico, del corpus pasoliniano. Dall'estetismo alla religiosità decadente, fra vitalismo giovanile e attrazione del sesso, nel canto dell'appartato popolo romanzo delle prime opere giovanili in friulano e fino alla visione storicamente e ideologicamente più matura, la nozione di popolo è determinante: alle sue antiche qualità, Pasolini non sostituisce, ma sovrappone nuove potenzialità e, difatti, all'ingenuità dei contadini, alla loro arcaica purezza, si aggiunge la speranza del sogno e la rivendicazione di una giustizia terrena. I primi accenni di una produzione poetica di questo tipo si hanno nei poemetti *Europa*⁶ e *La marcia della*

Paolo Pasolini, Firenze, Olschki, 2017, pp. 180, 194.

⁴ Ciò è dimostrato, ad esempio, dal testo del marzo 1949 preparato per intervenire al Congresso Provinciale del PCI di Pordenone, che affronta il tema classico dei rapporti tra cultura e politica, senza alcun riferimento al lessico e alla filosofia gramsciana (pubblicato postumo su «Rinascita» del 4 novembre 1977) e da una lunga lettera indirizzata a Carlo Betocchi del 26 ottobre 1954, dove l'autore svela con candore le proprie incertezze ideologiche (si veda P.P. Pasolini, *Lettere 1940-1954*, a cura di N. Naldini, Torino, Einaudi, 1986, pp. 694-697).

⁵ Occorre, infatti, tenere sempre presente che il Gramsci di Pasolini non è quello ufficiale del PCI, ma lo studioso del linguaggio e del senso comune che riesce a vedere, anche nelle più elementari espressioni umane, una particolare visione del mondo. L'accostamento a Leopardi, inoltre, torna in un'intervista del 1963, dove afferma: «l'unico antenato spirituale che conta è Marx e il suo dolce, irto, leopardiano figlio, Gramsci». Cfr. Pasolini, *Saggi sulla politica e sulla società*, cit., p. 1573.

⁶ Il 5 ottobre 1953, Pasolini scrive a Sciascia, che gli aveva proposto di pubblicare un volumetto nella neocollezione «Poeti della Galleria»: «vorrei approfittare della tua collezione per “liberarmi” di cose che pesano nel mio passato [...]. Il mio libro intero, ristagnante da Mondadori da tre anni (dopo favorevole accoglienza, e anzi certezza di pubblicazione) è composto di quattro sezioni: “L'usignolo della Chiesa Cattolica”, “Diarii” (i. '43-'47), “Diarii” (ii. '48-'49, e adesso '53), “Lingua”. Quasi tutte le poesie, specie i “diarii” sono usciti un po' caoticamente in riviste: vorrei dunque dare alla tua collana una di queste “sezioni”, a tua scelta. Se la cosa ti va, scrivimelo subito, che ti preparo e ti mando i manoscritti». Cfr. Pasolini, *Lettere 1940-1954*, cit., p. 610. Sciascia risponde a questa lettera il 19 ottobre 1953 chiedendo a Pasolini di «scegliere liberamente» poesie per 24 pagine. Nel 1954 uscirà effettivamente la raccolta *Dal diario* (1945-1947). L'ipotesi di pubblicare da Mondadori alla quale l'autore fa riferimento nella lettera (e il precedente tentativo di Bompiani) prevedevano un volume nel quale la poesia diaristica (nelle due sezioni 1973-1947 e 1948-1949) fosse collegata a *L'usignolo della Chiesa Cattolica*. Nel dattiloscritto conservato in *Diari*, I, 2, la Nota al testo si apre con una parte che venne poi cassata: «“Europa”» – scritta negli stessi anni di questo gruppo di

*gioventù*⁷, mentre la sezione *La scoperta di Marx* dell'*Usignolo della Chiesa Cattolica* ci testimonia che, nell'esistenza c'è «qualcos'altro che amore per il proprio destino»⁸, nello stimolo e suggerimento di una ideologia marxista, anche se per ora soltanto tendenziale. L'adesione non appare ancora completa e convinta; raggiunge, invero, il tono peculiare nel romanzo *Il sogno di una cosa*⁹.

diarii – va piuttosto letta come un'appendice: certo per i diarii non può essere una eventuale scusante che siano molto giovanili ma per il breve poemetto sì, in parte, se per chi è nato come me nel '22, il '46 è un anno già lontano. La posizione psicologica e letteraria dell'"Europa" è ancora quella di un giovane o un ragazzo di prima della guerra: di dopo la guerra c'è solo l'ansia (traumatica, col riparo nella solitudine mistica e i rimpianti per le infanzie di sé stessi e del mondo) e un senso esteriore del nuovo che il dopoguerra comportava.» P.P. Pasolini, *Note e Notizie sui testi*, in Id., *Tutte le poesie*, a cura di W. Siti, 2 voll., Milano, Mondadori, 2003 ("I Meridiani"), vol. I, p. 1587.

⁷ Undici composizioni, datate 1950, pubblicate in «Città aperta», Roma, 10 giugno 1957; nella rivista, il testo era accompagnato da questa nota pasoliniana: «Cari amici, vi mando questa poesia di sette anni fa, scritta in un momento di tristezza e di crisi, posteriore (insieme a un altro poemetto, "L'italiano ladro", pubblicato solo in piccola parte) alle poesie friulane e a certi "diari" in lingua, e anteriore ai poemetti che ora stanno per uscire sotto il titolo "Le ceneri di Gramsci". Forse vi ricordate che la "Marcia della Gioventù" è stata una bieca e miserabile dimostrazione inscenata dal Regime poco prima di dichiarare guerra alla Francia». Cfr. Id., *Note e Notizie sui testi*, in Id., *Tutte le poesie*, cit., vol. II, p. 1669. La dimostrazione inscenata dal Regime avvenne nella tarda estate del 1940: circa 23 mila giovani GIL, nati tutti nell'anno della Rivoluzione (quindi coetanei di Pasolini stesso) e inquadrati da più di seicento ufficiali dell'esercito, furono concentrati in Liguria, in Lombardia e nelle Marche, e fatti marciare per ventun giorni fino a raggiungere Padova, dove diedero prova del loro addestramento di fronte al Duce e a varie delegazioni straniere.

⁸ La guerra e il fenomeno partigiano ebbero un effetto profondo sul giovane Pasolini, sia a livello personale che intellettuale, nel passaggio da un irrazionalismo religioso-passionale (astorico) verso una prima formulazione di un mondo razionale e storico, sintetizzato da Marx, che proclamava un nuovo impegno politico popolare. In breve tempo, il linguaggio di Pasolini, linguisticamente e tematicamente collocato nel Friuli, si evolve nella più ampia prospettiva storica e di classe, senza però portare a un rifiuto dell'esperienza precedente. Nell'apprendere il razionalismo marxista, il poeta inserisce il mondo contadino friulano in più vaste porzioni mitiche; un processo già abbozzato nelle *Poesie a Casarsa* e nel *Testament Coràn*, che salutavano il coraggio dei poveri e la rivendicazione di una dignità terrena attraverso il passaggio da uno stato naturale-religioso a uno storico-politico, reso possibile dalla lezione storica della Resistenza. Sul tema si veda G. Ferretti, *Letteratura e ideologia*, Roma, Editori Riuniti, 1976, p. 217.

⁹ Asor Rosa nota come «nel *Sogno di una cosa* problemi come quelli della miseria e dell'emigrazione vengono trattati in forme esplicite e partecipi. I Narcisi mettono il fazzoletto rosso al collo e muovono all'ingenua conquista del mondo. Naturalmente, la frattura non è così netta come potrebbe apparire. I contadini conservano ancora caratteri e inclinazioni di un tempo. L'ingenuità e la purezza sono pur sempre le loro qualità migliori. Nel *Sogno di una cosa* è precisato per la prima volta quel misto di allegria, malinconia, vergogna, sfrontatezza, innocenza, desiderio di godimento sessuale, che caratterizzerà da questo momento in poi le figure di adolescenti nelle opere di Pasolini. Vogliamo dire che le umili consolazioni del povero restano anche in questa fase assai più importanti delle sue ingenuie speranze: nessuna riunione di

Il passaggio dalla fase «istintiva» a quella cosciente della tensione verso il popolo avviene con la stesura delle *Ceneri di Gramsci*¹⁰, nei cui poemetti Pasolini, pur recuperando i modelli stilistici tradizionali, apre un solco fra l'espressività ermetica e la poesia civile. Come si legge in una lettera a Garzanti: «le *Ceneri* è il libro su cui io punto di più magari per debolezza: la debolezza di chi ha cominciato a scrivere versi a sette anni; e ora si trova con un volume di versi che è il risultato di quasi trent'anni di passione e di lavoro»¹¹.

La poesia che dà il titolo alla raccolta è plasmata su una progressione di contrasti come la contrapposizione fra il chiassoso quartiere e la quiete funebre che culmina nella riflessione del poeta sul suo rapporto con l'intellettuale sardo, qui rappresentante del mondo della

partito sembrerà mai, a Pasolini, prima che ai suoi contadini, preferibile ad una allegra veglia accanto al fuoco. Ma, pur restando immutate le coordinate psicologiche ed ambientali, il gioco delle azioni diventa assai più variato: e assai più vasto il campo delle ambizioni ideologiche. L'ingenuità contadina non è più un fatto: è un atto di accusa da sbattere sul volto dei signori e dei ricchi. Il cristianesimo popolare non è più sotterraneo, antichissima manifestazione di vita spirituale, ma rivendicazione d'una giustizia promessa anche su questa terra, scoperta della natura religiosa della riscossa operaia». A. Asor Rosa, *Scrittori e popolo 1965. Scrittori e massa 2015*, Torino, Einaudi, 2015, p. 310.

¹⁰ *Le ceneri di Gramsci* suscitarono reazioni non solo tra coloro che leggevano poesia, ma molto più in là. Questi versi di compianto per speranze perdute vennero rapidamente riconosciuti – con le solite riserve – come la summa, nel doppio senso di apice e di catalogo, della situazione in cui si trovava l'Italia in quel preciso momento. Giacomo Debenedetti propose che al volume venga conferito il premio Viareggio del 1957. Cosa che effettivamente avviene, ma dopo non pochi ripensamenti e solo *ex aequo* con le *Poesie* di Sandro Penna e con *Quasi una vicenda* di Arnoldo Mondadori. Calvino definì la pubblicazione del volume «uno dei più importanti fatti della letteratura italiana del dopoguerra e certo il più importante nel campo della poesia». Dopo una stoccata al «Contemporaneo», che non ne aveva fatto parola, Calvino si diceva «convinto che con *Le ceneri di Gramsci* si apre una nuova epoca della poesia italiana». Aggiungeva poi che non era piaciuto nemmeno a lui *Ragazzi di vita*, ma «per ragioni di “posizione” [...] credo che sia un'“opera minore” di P., il vero P, sia il poeta e il critico, uno dei più forti della nuova generazione e del campo della “sinistra”». Salinari replicò a Calvino, parlando delle *Ceneri di Gramsci* come di un «grande avvenimento letterario», ma mantenendo le proprie posizioni sulla questione del «prospettivismo». Quando Francesco Leonetti analizzò il poemetto in un saggio pubblicato su «Nuova Corrente» (luglio-dicembre 1958), Pasolini, dopo averne letto una stesura, commentò: «la poesia l'ho scritta proprio per la violenza, quasi religiosa, perfino eccessiva contro me stesso, un mea culpa un po' masochistico». Sull'ampio dibattito della critica sulla raccolta poetica, si segnala P. Voza, *Tra continuità e diversità: Pasolini e la critica*, Napoli, Liguori Editore, 2000, pp. 10-17.

¹¹ Il 23 luglio Garzanti scriveva al proprio autore: «Il suo libro è andato bene. Ho fatto soltanto la sciocchezza di pubblicarne 1500 copie. Ora ho dato l'ordine di ristamparlo perché si è esaurito in questi giorni. Mi è piaciuto veder riunite le sue cose: notevolissime. Poeta, e con quale mestiere!». Per questa come per la missiva citata nel corpo del testo si veda P.P. Pasolini, *Lettere 1955-1975*, a cura di N. Naldini, Torino, Einaudi, 1988, p. 296 e pp. 333-334.

ragione e dell'ideologia, in un rapporto di attrazione e repulsione¹²; il rigore di Gramsci si pone in un'irriducibile antitesi con il «violento e ingenuo amore sensuale»¹³ del poeta: dall'estensione del «con te nel cuore»¹⁴ si giunge alla crisi generazionale «e noi morti ugualmente, con te»¹⁵. Nel lamentarsi della perdita delle speranze e degli ideali della Resistenza, Pasolini indirettamente censura il ripiego degli anni cinquanta, implicando che il poeta debba operare dentro e fuori le strutture politiche convenzionali e, quindi, Gramsci debba rimanere una luce, remota e idealmente distante dal suo tormento interiore: «Lì tu stai, bandito e con dura eleganza / non cattolica, elencato tra estranei / morti: Le ceneri di Gramsci»¹⁶.

Il Gramsci di Pasolini, dunque, vive solo finché resta cenere e la sua presenza viene percepita emblematicamente, a distanza, in quanto contrapposto ideologico al «calore degli istinti» e dell'«estetica passione»¹⁷ del poeta: da ciò, ne deriva una sua amplificazione sul piano simbolico e metastorico, in una dilatazione umana verso un ideale interlocutore nonché censore razionale.

Ancora una volta il poeta è protagonista, in una sorta di estetismo, forse anche di narcisismo, nel componimento *Il pianto della scavatrice*: è un'ode a Roma, ma soprattutto un canto d'amore e un racconto di innocenza perduta, in un calvario di sudore e di ansie mentre Pier Paolo attraversa la città eterna per insegnare a Ciampino. Dopo i primi versi, il poeta sposta l'obiettivo da sé stesso all'Italia, Paese intento a uccidere vecchi valori e a crearne terribilmente di nuovi. Il moderno mondo del dopoguerra è qualcosa di orribile, «un ordine che è spento dolore»¹⁸. E anche questa esperienza è paradigmatica: mostra che la storia, «finita» (nel senso di esaurita) nelle *Ceneri di Gramsci*, non appartiene soltanto all'Italia in generale, ma in particolare anche al sogno comunista. Il sangue dei suoi martiri si è dileguato, e il «canovaccio rosso» sventola dove è più buio, dove la notte è «più triste». Di ritorno verso la sua casa borghese – la dimostrazione del primo successo all'interno del sistema, la ricompensa per l'utilità

¹² Il primo a notare tale caratteristica nella raccolta poetica è Paolo Volponi. Si veda in proposito *Pasolini maestro e amico* in AA.VV., *Perché Pasolini*, Firenze, Guarraldi, 1978, p. 27.

¹³ Cfr. P.P. Pasolini, *Le ceneri di Gramsci*, in *Tutte le poesie*, cit., vol. I, p. 819.

¹⁴ Ivi, p. 820.

¹⁵ Ivi, p. 816.

¹⁶ Ivi, p. 818.

¹⁷ Ivi, p. 820.

¹⁸ Ivi, p. 848.

del suo lavoro – Pasolini si rabbuia poiché sa che il sogno della sinistra è morto e poiché lui stesso, amareggiato, se ne era allontanato. I toni di quella disillusione che i critici, infatti, hanno notato nell'ultimo Pasolini sono già qui presenti e le stanze della *Scavatrice* delineano la rotta di un'anima: essere con Gramsci in uno sforzo razionale di adesione alla lettura marxista che vuole il comunismo avanzare grazie alle lotte del proletariato; essere contro Gramsci, perché consapevole che il comunismo avrà un futuro solo come possibilità di salvezza per chi non ha nulla, per chi non ha che da spezzare davvero le proprie catene: «Ma io, con il cuore cosciente / di chi soltanto nella storia ha vita, / potrò mai più con pura passione operare, / se so che la nostra storia è finita?»¹⁹ e all'Italia del 1952 «non resta che la sua morte marmorea, la brulla sua gioventù interrotta»²⁰. Ma qual è questa Italia? È l'umile Italia, l'Italia contadina e ora sottoproletaria, l'Italia di chi «è partecipe alla storia / solo per via orale, magica esperienza; / e vive puro, non oltre la memoria / della generazione in cui presenza / della vita è la sua vita perentoria»²¹.

Pasolini sa che questa Italia non ha chance, che il futuro appartiene alla coscienza e alla ragione illuminata, non alla natura né all'istinto, ma questa consapevolezza non è una buona ragione per abbandonarla al suo destino, per assistere immobili alla sua scomparsa, che non potrà d'altro canto essere indolore e diventerà inevitabilmente un genocidio. E d'altronde un'Italia finalmente moderna e progredita, che abbia però lasciato morire il suo passato arcaico, finirà per essere abitata da questo suo peccato originale fino al punto di punirsi da sola e trasformare il suo radioso futuro in un inferno.

Il poeta si direbbe animato dal desiderio di restituire un profilo diverso alla storia d'Italia: i lunghi brani dedicati al passato sono volti a creare un clima di attesa quasi religiosa, da cui sgorghi fatale la necessità di una presenza, restata per secoli e secoli pura utopia, e divenuta ora finalmente attesa, speranza, ma a questo punto il mistico processo di comunione con l'anima popolare non basta più al poeta. Non è sufficiente constatare e amare, e neanche, come già era avvenuto, testimoniare: è necessario esaltare, proclamare e polemizzare. Nel fondo di questo abisso non c'è più, ora, soltanto mistica accensione dei sensi o tremito di slanci giovanili; c'è vicever-

¹⁹ Ivi, p. 826.

²⁰ Ivi, p. 778.

²¹ Ivi, p. 784.

sa la convinzione, ideologicamente assai esplicita, che una presunta liberazione dell'Uomo potrà realizzarsi soltanto attraverso l'alleanza fra un anelito progressivo razionale e una spinta popolare, fondamentalmente istintiva e irrazionale. Scrive il poeta, rivolgendosi a un ragazzo di Rebibbia, ne *Il canto popolare*: «Nella tua incoscienza è la coscienza / che in te la storia vuole, questa storia / il cui Uomo non ha più che la violenza / delle memorie, non la libera memoria... / E ormai, forse, altra scelta non ha / che dare alla sua ansia di giustizia / la forza della tua felicità, / e alla luce di un tempo che inizia / la luce di chi è ciò che non sa»²².

È già chiaro che ogni tentativo di interpretazione univoca di quella luce e delle «buie viscere» è riduttivo. La luce è anche «l'ordine nazionale», le buie viscere il disordine esistenziale e sensuale della vita. Bisogna brancolare nel buio prima di tornare alla luce; bisogna imparare a cogliere il *novum* nel suo continuo affiorare e, in questa prospettiva, l'operare poetico ha senso ed efficacia. Una concezione del mondo realmente progressiva, secondo Gramsci, necessita di un concreto coinvolgimento delle classi popolari nella vita politica e sociale del Paese. Su questo modello e sviluppando l'intuizione gramsciana sullo stretto nesso tra lingua, società e potere, Pasolini riconosce, nelle prime manifestazioni del linguaggio tecnocratico, l'emergere di una nuova classe sociale tendenzialmente egemone, come documenta nella rubrica alla quale lavora dal 1960 al 1965 su «Vie Nuove», il settimanale popolare comunista diretto da Maria Antonietta Macciocchi, rompendo schemi e logiche giornalistiche consolidate²³.

Nelle opere in prosa, la funzione dell'intellettuale, così come avviene nel contatto col popolo, dà vita a una forma di fraternità se secondo Gramsci questi doveva peregrinare fra la gente, cercando di far emergere una nuova letteratura da un *humus* della cultura popo-

²² Ivi, p. 786.

²³ Nel lessico pasoliniano di quegli anni ricorrono espressioni gramsciane e, solo per citare qui un esempio, nel brano: «So quanto l'operazione giornalistica sia falsa: prende, della realtà, brani isolati, appariscenti [...]. Non pensa il giornalista borghese, nemmeno per un istante, a servire la verità» (ora in P.P. Pasolini, *Le belle bandiere*, Roma, Editori Riuniti, 1991, p. 53), riecheggia in modo impressionante una lettera (12 ottobre 1931) di Gramsci: «Io non sono mai stato un giornalista professionista, che vende la sua penna a chi gliela paga meglio e deve continuamente mentire perché la menzogna entra nella sua qualifica professionale. Sono stato giornalista liberissimo, sempre di una sola opinione, e non ho mai dovuto nascondere le mie convinzioni per fare piacere a dei padroni o mantengoli». Cfr., A. Gramsci - T. Schucht, *Lettere 1926-1935*, Torino, Einaudi, 1997, p. 833-834.

lare, in Pasolini prevale la funzione pedagogica che consente all'intellettuale di connettersi alle masse, di comprendere i loro bisogni e di calarsi nel loro universo per suscitare un loro rinnovamento, proprio come avviene con Tommasino o Gennariello.

Presente nella scrittura in versi e in prosa, la lezione di Gramsci attraversa, seppur in maniera discontinua, la saggistica pasoliniana, tanto in *Passione e ideologia*, quanto in *Empirismo eretico* e negli *Scritti corsari*, nel definire il conflitto tra le spinte stilistiche, estetiche e il richiamo a una fedeltà razionale, ideologica. In particolare, rievocando *Letteratura e vita nazionale* dei *Quaderni* e sottendendo a una continuazione del conflitto espresso in versi ne *Le ceneri di Gramsci*, lo scrittore analizza la questione della lingua nella letteratura e società italiane, ponendosi a difesa del dialetto contro gli assalti di una lingua nazionale imposta dalla cultura di massa della società dei consumi²⁴. La questione linguistica e letteraria, lì studiata e analizzata come parte integrante di complessi fattori socio-politici, viene ribaltata da Pasolini, considerando queste problematiche il riflesso di una graduale capitolazione di quella società mitizzata che egli strenuamente difende. Dove Gramsci vede le problematiche socio-culturali attraverso le lenti della politica, guardando le istituzioni operare nella civiltà industriale occidentale, Pasolini, invece, scorge la società capitalista come una categoria morale, un *malum*, da rigettare *tout court* in nome di una più pura civiltà, preindustriale, ormai prossima all'estinzione.

La lezione dell'intellettuale comunista sardo non è, in verità, priva di enfasi neanche nell'ultimissimo Pasolini: è quella mano con cui il morto addita «l'ideale che illumina [...] // questo silenzio»²⁵. Dall'ideologo e uomo di partito, si stacca una figura assai più consonante con l'indole dell'ispirazione pasoliniana: non solo il Gramsci della lotta e della riscossa, della prigione e della sofferenza, ma il Gramsci,

²⁴ Pasolini comprende, grazie a Gramsci, come ci ricorda Tullio De Mauro, che le scelte di linguaggio non avevano solo premesse e conseguenze di natura letteraria, ma si iscrivevano nel tessuto dei rapporti e contrasti sociali, avevano cioè una valenza politica, si coordinavano ai processi di creazione dell'egemonia nella vita culturale e politica; preferisce parlare di «bilinguismo sociologico» e di «bi-stilismo sociologico», e i due termini in certo qual modo, anche qui, sono sinonimi, in quanto definiscono lo stesso fenomeno, solo che da angoli di visuale diversi. Sul tema del linguaggio si veda F. Ferri, *Linguaggio, Passione e Ideologia. Pier Paolo Pasolini tra Gramsci, Gadda e Contini*, con una prefazione di T. De Mauro, Roma, Progetti Museali Editori, 1996.

²⁵ Pasolini, *Le ceneri di Gramsci*, cit., p. 816.

tradito dalla stessa audacia della sua tensione e dalla crudeltà della Storia, l'uomo, umiliato e offeso, a cui Pasolini, superato il primo momento d'inclinazione retorica, guarda con atteggiamento assai più fraterno, con passione e amore seriamente carnali: può ritenersi esaurita, a questo punto, tutta la portata della lezione di Gramsci per Pasolini.

4.

INCIDENZE POETICHE

GIANNI D'ELIA

IL GRAMSCI DI PASOLINI: SULLE CENERI DELL'AZIONE

Ma io, con il cuore cosciente
di chi soltanto nella storia ha vita,
potrò mai più con pura passione operare,
se so che la nostra storia è finita?*

Le ceneri di Gramsci (1954), poemetto eponimo del libro apparso nel 1957, si chiude con questi versi lapidari sulla storia della Resistenza disattesa e sulla fine della lotta rivoluzionaria in Italia, a sancire la stasi antifascista del primo decennio del secondo dopoguerra segnato da uno sviluppo conservatore e repressivo.

Se la concezione della storia come fine delle illusioni gli viene dal giovane Leopardi tanto letto in gioventù, Pasolini si dispone già a spostare nella poesia e nella teoria l'azione di quella *prassi* e di quell'*operare* gramsciani sotto il segno della passione delusa che non trova più spazio nella politica intesa come tregua e blocco della rivoluzione sognata.

Dal marxismo di Gramsci gli deriva sia la critica dell'economia politica e dell'antropologia italiana sia la critica dell'ontologia lirica e dell'indifferenza letteraria, che gli impediscono perciò di intendere la poesia come semplice parola pura. La poesia come azione e simbiosi con la realtà diventa invece il punto di svolta ideologico per rifondare il poema su una terzina dantesca e narrativa e sull'intreccio tra vita interiore e vita di relazione sul grande oggetto storico dell'Italia, reinventando il poemetto deambulatorio foscoliano come mediometraggio di un cinema scritto in piano-sequenza e in fotogrammi metrici soggettivi e abbaglianti, segnati da una visione ragionante così nuova e così antica come il sole dell'amato Pascoli

* P.P. Pasolini, *Le ceneri di Gramsci*, Milano, Garzanti, 1957, ora in Id., *Tutte le poesie*, a cura di W. Siti, 2 voll., Milano, Mondadori, 2003 ("I Meridiani"), vol. I, p. 826.

e da una rima forte e propulsiva e spesso obliqua e di un ruvido illustre.

L'atto del camminare e del pensare ritornano magnifici con il cinema in versi di Pasolini, che imprime un impulso dinamico alla dimensione spaziale e temporale dei testi, immettendo il lettore nel movimento del paesaggio.

Questa qualità nuova avrà degli sviluppi creativi e teorici proprio a partire dagli undici poemetti che compongono come tanti medio-metraggi il grande lungometraggio delle *Ceneri di Gramsci*, che si compirà tanti anni dopo nel lungo poemetto in versi liberi che reca il titolo rovesciato e questa volta singolare e testamentario del *Poeta delle Ceneri* (1966-1967), uscito postumo nel 1980 a cura di Enzo Siciliano su «Nuovi Argomenti». Lì brilla ancora un verso-chiave: «in quanto poeta sarò poeta di cose»¹, con la nostalgia della musica come «azione espressiva»². Alla stessa altezza cronologica si situa la doppia eresia teorica dei saggi raccolti poi in *Empirismo eretico* (1972).

Ed ecco la *poesia come azione* e il *cinema come lingua*, contro la consueta idea della poesia come lingua e del cinema come semplice linguaggio d'arte.

Come un nuovo Lucrezio del Novecento, Pasolini ci accompagna alla scoperta di una rivoluzione semiotica che investe sia la nozione di cinema che la concezione della poesia.

Contro l'idolatria novecentesca del linguaggio poetico ecco il cinema come *esperienza filosofica*, ed ecco la poesia come *azione translinguistica*, nello straordinario studio del 1966, *La lingua scritta della realtà*, che sancisce la realtà come lingua orale e «cinema in natura»³, e il cinema come lingua con doppia articolazione, in analogia linguistico-grammaticale: *monema* dell'inquadratura, e *cinèmi* che la compongono come atti e soggetti della realtà⁴.

¹ P.P. Pasolini, *Il poeta delle ceneri*, in «Nuovi Argomenti», n. 67-68, luglio-dicembre 1980, ora in Id., *Tutte le poesie*, cit., vol. II, p. 1288.

² Ivi, p. 1287.

³ Id., *La lingua scritta della realtà*, inizialmente con il titolo *La lingua scritta dell'azione*, in «Nuovi Argomenti», n.s., 2, aprile-giugno 1966, poi in Id., *Empirismo eretico*, Milano, Garzanti, 1972, ora in Id., *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, a cura di W. Siti, S. De Laude, Milano, Mondadori, 1999 («I Meridiani»), p. 1505.

⁴ Cfr. P.P. Pasolini, *Battute sul cinema*, inizialmente con il titolo *Dialogo I*, in «Cinema e Film», I, 1, inverno, 1966-1967, poi in Id., *Empirismo eretico*, cit., ora in Id., *Saggi sulla lette-*

Come un nuovo e poliedrico umanista gli interessano le cose, un rinnovato *De rerum natura*, e non un ennesimo ed ermetico *De verborum natura*.

Se il cinema si fonda sulla lingua orale della natura e il suo mezzo audiovisivo rappresenta «la lingua scritta della realtà»⁵, la poesia decreta lo statuto dell'azione in una catena che passa dall'atto dello scrittore al lavoro del lettore, che attraverso il linguaggio espressivo riconosce e allarga la propria esperienza esistenziale e sentimentale del mondo rappresentato e risvegliato dalle parole. Pasolini arriva nel suo grande saggio del 1966 a citare il determinismo scientifico di Pavlov e la sua teoria dei riflessi condizionati sui cani, ai quali al suono dei campanelli viene data prima la carne, e poi la polvere di carne, e poi niente, e che tuttavia manifestano sempre la stessa salivazione, alludendo all'analogo processo della lettura in cui viene sottratta la cosa al campanello delle parole che la rievocano come esperienza vissuta:

L'avvento delle tecniche audiovisive, come lingue, o quanto meno, come linguaggi espressivi, o d'arte, mette in crisi l'idea che probabilmente ognuno di noi, per abitudine, aveva di una identificazione tra poesia – o messaggio – e lingua. Probabilmente, invece – come le tecniche audiovisive inducono brutalmente a pensare – ogni poesia è translinguistica. È un'azione «deposta» in un sistema di simboli, come in un veicolo, che ridivene azione nel destinatario, non essendo quei simboli che dei campanelli di Pavlov⁶.

La poesia è dunque una *translingua* di una nuova salivazione percettiva e concettuale dell'umanità. Sotto le ceneri della delusiva azione politica di un ventennio covano le braci di una rivolta perenne, e in questo senso la ricerca che arriva dalle *Ceneri di Gramsci* fino a *Empirismo eretico* equivale in qualche modo al modello della grande macina teorica gramsciana dei *Quaderni del carcere*, usciti postumi in sei volumi tra il 1948 e il 1951 e molto frequentati da Pasolini, per la varietà e la vastità della ricchezza intuitiva e storica, in un moto perpetuo tra lingua e società e letteratura che può ricordare l'azione testarda dello *Zibaldone* di un altro grande isolato come il Leopardi pensatore.

natura e sull'arte, cit., p. 1545.

⁵ Id., *La lingua scritta della realtà*, cit., pp. 1503-1540.

⁶ Ivi, pp. 1504-1505.

La novità di Pasolini sarà quella dell'aggiunta filosofica del cinema e di una originale epistemologia poetica e semiotica.

È probabile che alle origini di questa concezione dell'atto creativo ci sia il poeta lirico greco Alceo, con un suo verso religioso: «tò d'érgon aghésaito téa kòra», che Filippo Maria Pontani traduce così: «E quest'azione tua figlia la guidi». Ed ecco l'*érgon* come *azione*, militare o letteraria, opera offerta a Zeus, con la preghiera rivolta ad Atena come dea che soprintende alle imprese belliche o poetiche.

È così che dalla *fine dell'azione* storica della Resistenza antifascista si passa all'*azione della fine*, che il poeta moderno eredita dalla rivolta cristiana e borghese e popolare, come fecero Leopardi e Baudelaire, per trasmetterla al poeta contemporaneo, fino a Pasolini e oltre, che non sceglie più un poeta come guida, ma un vivo d'azione e di pensiero.

Non è più il Virgilio di Dante, l'ombra della *Commedia*, né il Parini di Foscolo, l'ombra dei *Sepolcri* («E senza tomba giace il tuo sacerdote»), ma è il Gramsci di Pasolini, l'ombra delle *Ceneri*, quelle ideologiche del Novecento dopo gli ossi lirici di Montale; non più un mito poetico ma un mito politico che aiuti a spargere e onorare il seme ideale di un pensiero civile e sociale dell'Italia da rifondare, sì, ma sulla contraddizione scandalosa e sull'aporia sentimentale.

E infatti non conterà tanto il mito così spesso agitato della precocità poetica di Rimbaud, ma la violenza delle idee che risale all'arcangelo della poesia moderna, e non solo per Pasolini, e cioè allo *Spleen et Idéal* di Baudelaire, da cui discendono sia il *Passione e ideologia* di Pasolini che il *Poesia e errore* di Franco Fortini.

Il cuore del poemetto aureo sta proprio in questo *antidualismo critico* che tiene insieme la compresenza dei contrari, e cioè la pulsione e la coscienza, le «buie viscere» e la «luce»: «con te e contro te», detto all'amore della lotta di Gramsci da parte dell'amore dell'allegria popolare di Pasolini: «la sua natura, non la sua / coscienza; è la forza originaria»⁷, dove forte risuona l'ossimoro metrico che nello scorrimento sintattico loda la *natura* del popolo e nel verso isolato le nega quella forza originaria che assegna alla *coscienza*.

Di nuovo, come lo *Spleen* e l'*Ideale*, una coppia di opposti. Siamo alla poesia e alla vita come «riparazione e penitenza», e all'opera

⁷ Id., *Le ceneri di Gramsci*, cit., p. 820.

come «selezione e rifacimento»⁸, secondo i dettami di *Quello che resta da fare ai poeti* (1911) di Umberto Saba, forse uno dei padri morali di Pasolini, che mette a fronte il «calore degli istinti» e «l'astratto amore»: «del mio paterno stato traditore / nel pensiero, in un'ombra d'azione»⁹, lì dove squilla l'autocoscienza di una biografia e la lunga azione di un'ombra infestante che riduce l'azione a ombra e illumina il desiderio oscuro di annullamento.

Questa contraddizione vissuta nell'empirismo di un moto incessante porterà nell'ordine della parola il principio delle cose e nell'ordine delle cose il principio della parola, realizzando una vera e propria rivoluzione semiotica sulle ceneri della semiotica accademica dell'arbitrarietà del segno, sostituendole l'isonomia del segno, e dunque risalendo al sostanzialismo umanistico di Bruno e Campanella, eredi di Lucrezio, che servono per comprendere la *realiotica* o la *realialogia* delle ultime ceneri pasoliniane: «Non parlar la parola ma la cosa»¹⁰, come rintocca mirabilmente negli «Appunti per un inno»¹¹ nel finale della tragedia in versi *Bestia da stile*.

È così che i segreti e i misteri della realtà vengono affrontati negli ultimi anni chiudendo il grande raggio iniziato con *Le ceneri di Gramsci*, tenendosi alla storia infame della strage e della menzogna italiana e alla natura sublime e ritmata, dai versi di *Trasumanar e organizzar* (1971) al romanzo postumo e veritativo di *Petrolio* (1992), dove lo spazio presente della «Scena della Visione» è incollato sopra il tempo passato della «Scena Reale»¹², che però non resta invisibile del tutto allo spirito orfico che celebra ciò che è trascorso nel dolore e nella pietà della memoria collettiva.

Quasi alla fine di *Empirismo eretico* ci si imbatte in un soggetto strepitoso, *Il rema*¹³, che dialoga implicitamente con le scoper-

⁸ U. Saba, *Quello che resta da fare ai poeti* (1911), con una nota di L. Saba, Milano, Henry Beyle, 2012, p. 22.

⁹ Pasolini, *Le ceneri di Gramsci*, cit., p. 820.

¹⁰ Id., *Bestia da stile* (1966-1974), in Id., *Porcile, Orgia, Bestia da stile*, Milano, Garzanti 1979, ora in Id., *Teatro*, a cura di W. Siti, S. De Laude, Milano, Mondadori, 2001 ("I Meridiani"), p. 851.

¹¹ Ivi, p. 844.

¹² P.P. Pasolini, *Petrolio*, Torino, Einaudi, 1992, edizione rivista ora in Id., *Romanzi e racconti*, a cura di W. Siti, S. De Laude, 2 voll., Milano, Mondadori, 1998 ("I Meridiani"), vol. II, pp. 1562-1563.

¹³ P.P. Pasolini, *Il rema* (1971), in Id., *Empirismo eretico*, cit., ora in Id., *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, cit., pp. 1628-1632.

te orfiche di *Petrolio* e con quel mistero descritto nel poemetto dei *Quadri friulani*, il sesto delle *Ceneri di Gramsci*: «la realtà – l'irreale Qualcosa»¹⁴.

Così si giunge dal *motus* sentimentale e politico del «mezzo del cammin» (il libro esce ai 35 anni dell'autore, esattamente cento anni dopo *Les fleurs du mal*) al *rema* semiologico del finale in arrivo: la tendenza a scorrere della realtà (dal greco *rèin*) è la stessa del linguaggio e del cinema.

«Una donna guarda la pianura»¹⁵ – nella successività fisio-psicologica del soggetto è il *sema*, nella successività audio-visiva dell'azione è il *cinèma*, nella successività spazio-temporale dell'oggetto è il *ritmèma* – e tutti e tre, come la trinità della frase che fonde soggetto e verbo e oggetto complementare, costituiscono il *rema*, cenere e brace della visione e del suo movimento, riparazione e risarcimento di ogni presente e futura stasi politica, e memoria del passato, ma di un passato presente e imperituro, come il delitto di Gramsci e di Pasolini, uccisi entrambi e perseguitati entrambi dai fascisti italiani, a patire la stessa morte e la stessa rimozione, ma sempre lì con noi a «calpestare l'oblio», come ci lasciò scritto nel suo ultimo grande poema *L'Italia sepolta sotto la neve* il nostro maestro Roberto Roversi, amico tanto caro di gioventù di Pier Paolo Pasolini: poeti transletterari, che sulle ceneri della Resistenza smossero ancora la brace d'azione che covava sotto la cenere dell'utopia rivoluzionaria e del sogno giovanile comunista¹⁶.

E resta infine in Pasolini una teoresi rivoluzionaria dell'azione poetica, legata a quel *protocinema* della realtà e a quel *profilmico* della luce sonora della prima lingua orale e audiovisiva delle cose, già rintracciata da Baudelaire nei suoi sensuali *Gioielli* sul corpo nudo dell'amata: «Mi rapisce in estasi, ed amo con furore / Le cose dove il suono si mescola al fulgore»¹⁷.

E insieme a questa primaria *passione* della poesia vivente resta l'*ideologia*, e cioè il modello leopardiano e poi gramsciano di lettura storica e dialettica dei rapporti tra *Letteratura e vita nazionale*, con la sua importanza già in De Sanctis delle strutture sociali e narrati-

¹⁴ Id., *Le ceneri di Gramsci*, cit., p. 810.

¹⁵ Id., *Il rema*, cit., p. 1628.

¹⁶ R. Roversi, *L'Italia sepolta sotto la neve*, Pieve di Cento, AER edizioni, 2010.

¹⁷ C. Baudelaire, *Les Bijoux*, in Id., *Les Fleurs du mal* (1866), in Id., *Œuvres complètes*, vol. I, a cura di C. Pichois, Paris, Gallimard, 1975, p. 158, vv. 7-8 (traduzione mia).

ve sulla vulgata crociana dominante dell'intuizione pura, come nello splendido saggio di Gramsci sul x canto dell'*Inferno* dantesco¹⁸, su cui Pasolini deve avere parecchio sostato da giovane, formandosi il concetto del valore poetico e civile della struttura romanzesca nel più grande poema italiano di ogni azione terrena e ultraterrena.

¹⁸ A. Gramsci, *Quaderni del carcere*, a cura di V. Gerratana, Torino, Einaudi, 1975, pp. 516-530.

ANDREA GIBELLINI

FOTOGRAMMI PER PASOLINI

Un bateau frêle comme un papillon de mai.
A. RIMBAUD, *Le Bateau ivre*, 1871

Son vissuto dentro una lirica, come ogni ossesso.
P.P. PASOLINI, *Il poeta delle ceneri*, 1967

Per prima cosa e per forza di cose è un atto dovuto entrare nel merito di Pasolini, per quanto mi è possibile, partendo da me perché sono qui perché ho scritto poesie. Senza, insomma, questa veduta assai parziale, e lo affermo con molta umiltà, non saprei come iniziare. Direi anzi che senza questa prospettiva molto angolata (chissà, è forse *l'angolo d'incidenza* della poesia di Mandelštam di cui parla Paul Celan, e vale per tutti coloro che scrivono nel contemporaneo, in una delle sue illuminanti, profonde prose sulla poesia: «Qui la poesia è la poesia di colui che sa parlare sotto l'angolo d'incidenza della propria esistenza, sa che il linguaggio della sua poesia non è né corrispettivo verbale né verbo assoluto, bensì linguaggio *attualizzato*»)¹ non saprei da quale parte intraprendere il mio percorso verso il lavoro creativo di Pasolini.

L'esperienza creativa di Pasolini è totale. Ogni qual volta apriamo un suo libro di versi non ci lascia scampo la sensazione molto viva, tuttora intensa, di trovarci di fronte a un uomo esploratore infaticato di poesia che pare dire: «Io sono la poesia». Riavvolgendo il nastro della sua esistenza umana e poetica egli alla fine ci appare stremato. La poesia come utopia, realizzabile, concreta, sempre in atto, in evidenza, in presa diretta, pare ora senza rimedio, annichilita dal suo tremendo opposto, di essere una cosa non più comunicabile: i fili con la realtà, con una comunità, si sono spezzati, il poeta si è come mentalmente autoisolato nella sua Torre di Chia. Ha dei progetti a

¹ P. Celan, *La verità della poesia, il «Meridiano» e altre prose*, a cura di G. Bevilacqua, Torino, Einaudi, 1993, p. 48.

lungo termine Pasolini: un romanzo *Vas-Petrolio*, desidera ritornare alla sua pittura, ricerca pascolianamente un ultimo nido creativo. Ciò che la poesia poteva dare, non tanto come presenza in sé ma come prova non intermittente di comunicazione sociale, appare sfibrata, stremata, appunto. Dunque provo a incanalare questo suo oceano, queste *sue* acque misteriose del suo principio cercando visivamente per fotogrammi per immagini, di scoprire, spero per immagini dialettiche non disunte e frammentarie, uno spazio di luce per poter ancora dire.

Scrittore totale Pasolini, scrittore iperstilistico, non così spezzettato e involuto come spesso lo si vuole fare passare, ma costruttore tenace nella sua materia verbale di adolescente-sovrano del suo talento applicato nel riscontro di opere non isolate come atolli in un oceano più o meno indistinto. E poco si risolve, ma di certo qualcosa si può dire, comparando la sua opera a quella altrettanto multiforme di d'Annunzio; nome che spesso più o meno ritorna (una disamina del *Notturmo* di d'Annunzio verso Pasolini: nella identità di una meditazione diaristica tra prosa e tessuto lirico; un d'Annunzio letto attraverso la lingua critica, ottica, di Longhi quello giunto a Pasolini?), ma nome non del tutto credo estraneo che va a innestarsi nella condivisione di una fagocitante immersione negli stili, che non risolve, se non solo in parte, il mistero della genialità di Pasolini. Nel suo forsennato bisogno di realtà esplicitato *nella lingua della realtà* cinematografica, nel suo fatto empirico. Non della poesia attaccata alla realtà, bensì della poesia come immagine diretta della realtà, sua immediata azione poetica.

Ma qui sto già parlando di un Pasolini estremo. L'utopia della poesia nel *poeta delle ceneri* sta svanendo e lì, nel cinema di poesia, poesia come documento inglobante la forza della realtà stessa, ha raggiunto il suo apice. Questa dichiarazione utopica della poesia come principio di tutte le cose sta come evaporando o meglio si sta tramutando in altra cosa, con altra forza e con altra prospettiva sta dissanguando il suo stesso autore, lasciando spazio alla luce ultima e raggelante di Sade/*Salò*. Tutto ciò succede in un arco temporale di trent'anni: dal 1942 di *Poesie a Casarsa* fino al postumo metaromanzo *Petrolio* del 1992, iniziato a scrivere nei primi anni settanta. Romanzo come assemblaggio di materiali differenti, romanzo sempre

da realizzare, mai finito, «opera da farsi»² composta, come fossero elementi chimici diversi, di squarci onirici e di dettagli storici, che lasciano supporre un volume dalle dimensioni notevoli, frutto di un lavoro su ciò che doveva essere l'idea di un romanzo nuovo, di un romanzo-poema: pezzi di diario, inserti lirici, fotografie, sdoppiamenti, luoghi veri e immaginari. Inoltre, mi pare interessante, la forma ibrida del metaromanzo (avrà una sua evoluzione come concezione autobiografica in Sebald) per quel suo richiamare dentro a *Petrolio* l'attenzione del lettore come parte attiva dentro alla situazione di una scrittura in essere; non così distante da ciò che Calvino in quegli anni sta facendo. Romanzo-*Petrolio*, dunque, composto *in progress*, tema dominante per Pasolini, nel periodo che parte dai primi anni settanta fino al suo omicidio all'Idroscalo di Ostia il 2 novembre del 1975.

Per Pasolini si deve parlare attraverso e per mezzo della poesia come di una inesausta pulsione in quanto tale, la materia della poesia è la sua «materia vitale», ha scritto con esattezza Fortini³. Il dato della poesia è un dato evidente, la sua materia vitale è già un fatto della realtà. Il dogma della poesia, l'ortodossia della poesia, è un evento in Pasolini onnipresente. Evento-ferita, se intendiamo la ferita della poesia come sintesi di un riscatto immediato, frase pensata per essere immediatamente scritta. La poesia è sempre fuga e ritorno. La poesia come fuga e ritorno a Casarsa in questo caso. Pasolini crede a una connessione tra poesia e realtà, ma crede che la poesia possa non solo dire l'ora del tempo, l'ora di ciò che accade, ma svelare più misteriosamente ciò che non conosciamo. Resta per me sorprendente, dopo tanti anni, la nota a *Petrolio* dove egli scrive della strage di Bologna. Un caso tra miliardi di altre illazioni o di cose dette da parte di Pasolini (bisogna, innanzitutto, per capire Pasolini, conoscere il suo Novecento, il suo svolgimento letterario e politico), può darsi; ma per me rimane una cosa ripeto sorprendente come Pasolini prefiguri in *Petrolio* le stragi e una strage, in particolare, quella della stazione di Bologna. Forse non ci voleva un mago all'epoca, può darsi, ma lui lo scrive. Pasolini è uno scrittore egotico, è vero, riparte sempre dal suo *vero sé*, quanto empatico, e dal vero altro da sé, con la realtà che vive. Si può dire: la figura intima e prolifica del *veggente-voyant* è il

² P.P. Pasolini, *Poesia in forma di rosa*, Milano, Garzanti, 1964, ora in Id., *Tutte le poesie*, a cura di W. Siti, 2 voll., Milano, Mondadori, 2003 ("I Meridiani"), vol. I, p. 1251.

³ F. Fortini, *Attraverso Pasolini*, Torino, Einaudi, 1993, p. 152.

poeta che si trasforma dai suoi elementi biologici in un qualcosa di più studiato, di più applicato dentro la sua rabbia-sensibile.

Ma qual è la materia del suo atto poetico? Per il poeta che si affaccia sulla finestra della realtà, la sua materia poetica, è la materia di un evento assoluto: una frase pensata-sentita – dapprima emotivamente vissuta – per essere direttamente scritta. In una testimonianza, dal mio punto di vista condivisibile, del 1980 Gianfranco Contini dice che «la sostanza di Pasolini è anti-illuministica»⁴. Se la sua sostanza fisica-verbale ha una spinta non razionalistica, l'atto di scontro con la ragione è la sintesi decisiva di una contraddizione in essere tra impulso creativo ed esperienza sociale. Pasolini aggredisce l'emozione per quanto ne è invaso. Questo permanente autoritratto poetico, continuamente ridipinto, sarà la formula direi estrema di un altro autoritratto più collettivo, l'autoritratto del proprio paese, quello italiano. La stenografica percezione delle cose quotidiane in immagini si accendono come per linfa vitale dentro alle prime prove poetiche come dentro a *Petrolio*. Pasolini legge Rimbaud nel 1937, ha (quasi) diciotto anni. Come scrive nella *Divina mimesis*: «il mio Rimbaud dei diciotto anni, mio coetaneo, e castratore, col suo destino e la sua lingua già divini, come quelli di un classico che fosse però bello e coperto di nastri come Alcibiade, e non per fare l'amore con lui, ma per ammirarlo con tutta l'anima infantile»⁵. Quanto così obbediente a uno dei precetti di Rimbaud «Ma si tratta di rendere l'anima mostruosa»⁶. Ma perché un poeta giovane, in ogni ordine di tempo, ama sempre così tanto Rimbaud da decretarne spesso un proprio principio di poesia? La risposta che mi sono dato è questa: perché sente vibrare in lui la libertà di dire con parole sue uno stato d'animo che non potrebbe essere detto con un'altra diversa arte. Rimbaud è un detonatore di sensibilità. Lo stesso si può dire l'energia, il fulcro irradiante nella sua evidenza che sprigiona la forza della poesia vorticoso e mai asfissiante di Dylan Thomas. In Pasolini l'arte della poesia si trasforma nel compimento di altre arti ricercando la stessa forza impulsiva della poesia.

⁴ G. Contini, *Testimonianza per Pier Paolo Pasolini*, in «Ponte», xxxvi, 1980, ora in Id., *Ultimi esercizi ed elzeviri (1968-1987)*, Torino, Einaudi, 1988, p. 393.

⁵ P.P. Pasolini, *La Divina Mimesis*, Torino, Einaudi, 1975, ora in Id., *Romanzi e racconti. 1962-1975*, 2 voll., a cura di W. Siti, S. De Laude, Milano, Mondadori, 1998 («I Meridiani»), vol. II, p. 1084.

⁶ A. Rimbaud, *Opere complete*, a cura di A. Adam, introduzione e aggiornamento di M. Richter, trad. it. di G.P. Bona, Einaudi-Gallimard, 1992, p. 137.

E dunque, tornando a me, provengo da una terra emiliana, percorsa da un grande fiume, il Po, e da altri suoi interminabili affluenti (Pasolini alimenta quel suo grande fiume interiore con una miriade di affluenti), da una città industriale vicino alle colline dell'Appennino, dove una certa marginalità geografica del territorio, come una contrattura del paesaggio collinare un poco dolce e metafisico delle prime colline che segnano appunto il cominciare piano, poi sempre più ruvido, dell'Appennino, fa da contrafforte a una pianura dislocata di industrie ceramiche tra Sassuolo, la mia città, e Modena e poi, ancora, la provincia di Reggio Emilia. Questo per dire che il luogo (e ciò vale, io credo, per tutti i poeti, proprio il territorio dove essi sono nati, dove loro hanno a lungo vissuto, la Bologna di Pasolini, Casarsa, Roma) diventa un luogo eletto, un luogo metafisico più vero di ogni altro davvero reale. Ricordo un passo di Pasolini sulla poesia di Attilio Bertolucci del 1951 a proposito de *La capanna indiana*. La qualità critica e le suggestioni stilistiche di questo passo assai felice ritornano nelle pagine del reportage attraverso l'Italia nato in macchina nel 1959, *La lunga strada di sabbia*⁷ in cui scrive Pasolini: «E dunque non solo per puntiglio filologico abbiamo citato il Pascoli, Bertolucci ci dà di quell'Emilia che va, lungo i crinali dell'Appennino, da Bologna a Parma, una finissima interpretazione: proprio geologica, intanto con i suoi torrenti, l'Enza o il Cinghio, torbidi nelle arse di rusco e di sole, le sue campagne coltivate con scialba fermezza di una maturità agricola impressionata dal silenzio delle terremare»⁸. Il luogo è vero, anche se trasfigurato, rimane vero. Noi siamo biologicamente eletti da questi luoghi primari ma allo stesso tempo noi li scegliamo per confrontarci con loro empaticamente, attraverso il nostro necessario sentire.

Su questo argomento c'è una frase illuminante che si può agganciare al mio intervento sull'immagine creativa di Pasolini dell'allievo di Gustav Jung, James Hillman, dove a proposito dice in una intervista: «La psiche si sceglie la propria geografia»⁹. Questa riflessione di Hillman può diventare un tipo di intuizione generica applicabile

⁷ P.P. Pasolini, *La lunga strada di sabbia*, fotografie di P. Séclier, Milano, Contrasto, 2005.

⁸ Id., *La capanna indiana*, «Il Giornale», 18 agosto 1951, ora in Id., *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, a cura di W. Siti, S. De Laude, Milano, Mondadori, 1999 ("I Meridiani"), p. 382-385.

⁹ J. Hillman, *Intervista su amore anima psiche*, a cura di M. Beer, Roma-Bari, Laterza, 1983, p. 12.

ovunque e a qualunque paradigma letterario se non poetico. E il rischio che spesso si corre quando si parla di Pasolini è quello di rendere generico uno specifico poetico, cioè il suo determinato inizio e la sua fine, il fatto in sé dell'opera compiuta. Tuttavia *la fontana di rustico amore* di Casarsa rimane nel tempo, in Pasolini, l'epicentro della sua macchia rossa del cuore in espansione che di volta in volta ritrova una propria geografia interiore. Si ha pure, inoltre, come la percezione che in Pasolini non esista una preistoria della poesia ma che la poesia sia da subito storia di un destino di poesia legato alla Storia. L'ossessione della poesia, perché di questo si deve parlare, è un tentativo riuscito di rielaborare il vissuto inserito nella circostanza della stessa poesia.

Devo pure ricordare che io, all'epoca della morte di Pasolini, avevo dieci anni. Pasolini è stato un nostro contemporaneo. Non è uno scrittore così lontano nel tempo. Non è uno scrittore astratto. Si chiede Roland Barthes in *Barthes di Roland Barthes*: «Contemporanei? Io cominciavo a camminare, Proust era ancora vivo e terminava la *Recherche*»¹⁰. Barthes non vuole dire che Barthes è uguale a Proust. Egli ci fa vedere direi quasi in modo plastico come la letteratura si trasformi nel corso degli anni e abbia come delle congiunzioni cronologiche e di assorbimento di una tradizione letteraria. Lo stesso si può dire a riguardo della poesia italiana nei confronti Pasolini. La poesia di Pasolini non penso abbia trovato terreno fertile di confronto. E non perché Pasolini non abbia dato il modo (come è avvenuto per esempio per Montale, la sua *Lettera a Malvolio* riferita proprio a Pasolini¹¹) di accedere a questo spazio dialettico. Pasolini evoca una frattura che è avvenuta nella poesia italiana. Questa faglia che si apre storicamente la si può ricondurre all'anno della morte di Pasolini, al 1975. È come se la poesia italiana dopo la sua morte avesse svoltato strada. Da un sostanziale impegno sulle cose della poesia? Da una poesia come ricerca e sperimentazione a una forma meno profonda o approfondita. Pasolini insegna la totalità della poesia come esperienza di poesia. Si sono come cercate – e qui per forza, come si dice, il rischio di sparare nel mucchio è forte – delle scorciatoie e non dei veri sentieri in cui l'impatto con la poesia è stato meno vitale.

¹⁰ R. Barthes, *Barthes di Roland Barthes*, trad. it. di G. Celati, Torino, Einaudi, 1980, p. 31.

¹¹ E. Montale, *L'opera in versi*, ed. critica a cura di R. Bettarini, G. Contini, Torino, Einaudi, 1980, pp. 456-457.

Mi scuso, ma non riesco a esprimermi diversamente. Il discorso è complicato e richiede elementi storici. Ma la faglia, la divisione novecentesca tra poesia appunto del Novecento e ciò che verrà dopo, penso che si situi con la morte di Pasolini. È lì lo spartiacque della nostra poesia italiana con i suoi malumori da provincia dell'estetica. Invece Pasolini – è uno dei suoi meriti intellettuali forse poco sottolineati – vuole ristabilire da umanista europeo delle gerarchie culturali tra il suo essere scrittore e una cultura neocapitalista, di consumo, editorialmente di marketing.

La figura dell'intellettuale oggi è una impronta di olio sull'acqua. Anzi parliamo di un tempo, quello vissuto da Pasolini, che mi appare talvolta remoto, quasi come in un sogno. Pasolini faceva della sua poesia una metamorfosi di temi insinuando problemi.

Le cose sono andate molto peggio di come Pasolini le poteva immaginare. La neolingua tecnologica ha invaso la produzione ma non solo: ha approssimato in negativo l'ordine dei problemi rendendoli un riscontro basico fatto di profitti e perdite, l'ambito umanistico si è ristretto, è diventato un luogo angusto, mercificato e, probabilmente, rassegnato. Ciò che ha complicato la lettura dell'opera di Pasolini è stata indubbiamente la sua capacità agile, disinvolta, talentuosa, di creare da sé come autore – come giustamente chiama Enzo Siciliano nel suo *Vita di Pasolini* – quel «mostruoso diarismo»¹², fatto di scrittura pressoché infinita, eluardianamente *ininterrotta*. Scrive Siciliano: «Sartre riteneva che il secolo fosse posseduto da una motilità intellettuale inesauribile e cangiante e che per inseguirla, decifrarla bisognasse farsi poligrafi. Pasolini sta su questa sponda»¹³.

Nella scrittura di Pasolini c'è sempre qualcosa di aspro e inevitabile, lo si nota meglio nel Pasolini *corsaro*. Le cose si intersecano in modo irrequieto tra le figurazioni del suo inconscio. La sua forza è nella realizzazione del testo poetico come di quello critico (di avere la capacità di ritornare sempre daccapo, di ricominciare), come se in lui soggiacesse intimamente nascosto un dispositivo interiore che avesse la forze umile di ripartire, di rifare un percorso emotivo verso un territorio culturale. Come poteva essere una lingua dialettale assorbente uno stile di un grado letterario e poetico alto, la poesia provenzale nell'affettivo ritorno simbiotico alla Rimbaud, alla propria Charleville-Casarsa. Dal primo elemento dell'acqua, un rigo

¹² E. Siciliano, *Vita di Pasolini*, ed. ampliata, Milano, Mondadori, 2005, p. 464.

¹³ Ivi, p. 467.

d'acqua, come embrione esistenziale del suo fare poetico, si diparte un fiume e poi un oceano infinto, così mi appare in fondo l'opera tutta di Pasolini: un oceano che richiede un inizio almeno per orizzontarsi, un *angolo d'incidenza* dove poter aprire un percorso per intraprendere una lettura della sua questione poetica che, come un caleidoscopio, si dirama e tocca molteplici punti creativi.

Cosa senti? È una domanda che da subito si pone Pasolini. Questa domanda impellente risuona sempre. È come una domanda che desidera rispecchiare l'autenticità della parola del poeta. (Sono le *frasi vere* che Ingeborg Bachmann reclamava per la sua poesia¹⁴). Ciò che è autentico e ciò che non lo è: il discrimine essenziale che fin da subito innesca il valore della poesia per Pasolini.

La poesia è una cosa tremendamente autentica, è una condizione di vita reale. Le *Poesie a Casarsa* in Pasolini sono il principio della sua inevitabilità dell'elemento poetico, di ogni cosa da lui vista. *Cosa vedi?* Si chiede il giovane poeta. Pasolini è un «adolescente ipersensitivo» (da una lettera all'amico Franco Farolfi del 1941)¹⁵, è un poeta ipersensibile. La cosa vissuta viene sensibilmente trasformata in pagina scritta. Mi sembra, rileggendole, le *Poesie a Casarsa*, che a sua volta l'elemento letterario si consumi dentro a una dimensione del cantare le cose, ma che questo stile letterario, riacquisito dallo studio del giovane filologo dei poeti provenzali con il loro *amor de lonh*, venga come mischiato e quindi innestato dentro alla sua impronta tonale (qui il poeta ha già una sua voce sicura, inconfondibile, lo guiderà nelle altre sue trasformazioni creative). Questo micromondo sente fluire il battere delle stagioni in un paesaggio spesso autunnale di ritorno solitario verso casa: il corso d'acqua nella luce di novembre che costeggia il cimitero di campagna dove è sepolto Pasolini.

In Pasolini la componente diciamo lirica pare non vivere mai da sola ma attraverso come un picco di contrasto con altri elementi (paesaggio, natura, di sentimento sociale). Il fenomeno della realtà viene intercettato e poi trasformato dalla mente del poeta. Non esiste una realtà in poesia che possa venire presa di peso e come portata dall'altra parte in poesia. Gianfranco Contini riflette sulla poesia in dialetto

¹⁴ I. Bachmann, *In cerca di frasi vere*, trad. it. di C. Romani, introduzione di G. Agamben, colloqui e interviste a cura di C. Koschel e I. von Weindenbaum, Roma-Bari, Laterza, 1989.

¹⁵ P.P. Pasolini, *Lettere 1940-1954*, a cura di N. Naldini, Torino, Einaudi, 1986, p. 34.

di Pasolini come «modificazione in profondità di quell'attributo»¹⁶. La poesia dialettale cambierà per merito di Pasolini il suo corso uscendo (il poeta triestino Virgilio Giotti aveva intrapreso senz'altro quel tipo di via) da uno stato affettivo di lingua nominativa, legata al parlato, verso una lingua selettiva e letteraria. Il friulano si trasforma in una lingua poetica, con il suo grado d'invenzione, arata sul campo materno. Insomma, già in quelle prime e riuscite prove poetiche, per Pasolini la poesia non rientra in una dimensione lirica del conforto, la poesia non calma le ferite, non le sostituisce con una dimensione pienamente metafisica del dire. La lingua della poesia cerca una identità linguistica comunitaria per tentare di esprimere una valenza del reale. Già in questa primissima prospettiva linguistica si sfalda il legame con altri poeti attivi tra gli anni trenta e quaranta. L'acerrimo contrasto di Pasolini (certe ragioni viaggiano insieme a quelle di Fortini) con gli autori ermetici, dovuto alla loro distanza con la realtà e accresciuto negli anni di «Officina» con l'avvicinamento della poesia alla prosa, è *in nuce* in *Poesie a Casarsa*, come un oggetto che trova le sue ragioni più nutrite e argomentate nel corso degli anni.

D'altro canto Pasolini vede il lavoro della neoavanguardia (di Sanguineti e Balestrini, in particolare) come un lavoro sulla poesia fatto a freddo. Il sistema linguistico della neoavanguardia si forma attraverso scatti linguistici astratti. Pasolini vuole, invece, innervare la propria poesia in un tessuto connettivo di comunicazione linguistica. *Empirismo eretico*, gli scritti sul cinema intrisi di proposte semiologiche e di notevoli indagini letterarie come lo scritto su Dante *La volontà di Dante a esser poeta*, mi sembrano un poco alterare quel corso *pedagogico* (per usare una parola di approfondimento critico su Pasolini di Zanzotto) della scrittura come comunicazione di un linguaggio il più possibile aperto (a tutti).

Se vogliamo tirare le somme di certe argomentazioni riguardo al rapporto tra Gramsci e Pasolini, mi viene da pensare che questo rapporto culturale dentro alla poesia di Pasolini nasca già dentro alla sensibilità di Pasolini come istinto di un pensiero che per alimentare se stesso non può fare a meno, per fisiologia, degli altri. Pasolini è l'impulso poetico che si razionalizza nella cultura, Gramsci. In Pasolini il suo centro di gravità è se stesso, il suo demone (creativo, poeti-

¹⁶ G. Contini, *Al limite della poesia dialettale*, «Corriere del Ticino», 24 aprile 1943.

co, dogmatico) è il suo io, la scrittura è il suo multiplo. Volendo fare un paragone: a differenza, ad esempio, di Pessoa, Pasolini non crea degli eteronimi, non sviluppa e disegna realizzandoli poi in concreto sulla pagina dei poeti che sono *un di lui stesso Pessoa*, inesistenti nella vita reale ma esistenti in poesia, con un loro preciso pensiero, con una loro vita e con una loro molto precisa poetica. Pasolini riproduce da sé dei multipli «Perché Io è un altro»¹⁷ (Rimbaud) che si organizzano nell'esecuzione (molto rapida) di un progetto letterario o non soltanto letterario (cinema, teatro). Io qui cerco di rendere razionale il percorso finale della poesia come della poesia di Pasolini partendo dal perché del suo inizio. Perché una tale sorgente esca a volte così impetuosa. Ciò si autodetermina in una esperienza poetica non più della soggettività (il tragitto di Pasolini verso la cosa-poesia), ma nella situazione creatrice vista alla luce di una situazione che si è realizzata, che esiste proprio come un essere biologico che adesso ha la possibilità di vivere di vita propria nella realtà di tutti i giorni. Dopo, la poesia è un oggetto che si distacca da colui che l'ha scritta, dopo, il confine individuale e soggettivo nasce una esperienza del tutto nuova che è la nascita di una poesia. La poesia come forma biologica di una nuova vita. In poesia esistono i miracoli, poi, inspiegabilmente, spariscono. Pasolini è uno di quei poeti che non conosco la cosiddetta siccità creativa o il suo dirimpetto silenzio creativo. Scrive Keats in una lettera all'amico Hesse nell'ottobre del 1818: «Il Genio della Poesia deve giungere da solo alla propria salvezza in un uomo: le regole o i precetti non servono a farlo maturo, soltanto il sentire lo può, insieme a una attenzione vigile. Ciò che è creativo deve creare se stesso»¹⁸.

Senza dubbio la poesia di Pasolini pare rinascere di continuo, in un lavoro instancabile. Tuttavia questa sua innata attitudine alla composizione creativa (le prose giovanili, bellissime, stralciate dai *Quaderni rossi* trascritti da Nico Naldini alla prefazione delle sue lettere einaudiane), questa sua, in una parola assoluta e un po' romantica, ispirazione viene a scontrarsi in particolare dopo la prima raccolta di versi con la realtà, anzi con il potere divorante della realtà. Se *Poesie a Casarsa* rilucevano di letture liriche come quella

¹⁷ Rimbaud, *Opere complete*, cit., p. 135.

¹⁸ J. Keats, *Lettere sulla poesia*, traduzione e cura di N. Fusini, Milano, Feltrinelli, 1998, p. 126; ma si veda anche Id., *La valle dell'anima, Lettere scelte 1815-1820*, a cura di A. Gallenzi, Milano, Adelphi, 2022.

dei lirici greci o le composizioni spagnole di Lorca, i libri successivi introiettano quasi si incistano delle problematiche mai immediatamente risolvibili.

Pasolini è uno scrittore problematico, non facilmente incasellabile in qualche canone. E non per la mancanza di titoli. In Pasolini c'è una euforia per il tragico, quasi un elemento arcaico per ciò che per destino si deve compiere. In Pasolini – e lo si vede molto bene nella raccolta ultima di poesie *Transumanar e organizzar*, il verso esonda, è un trasmetrico contenitore di documenti, di pensieri in fieri, di cose reali – non regna l'istante ma l'istinto non in soggezione, ovvero in contemplazione critica e dinamica della realtà fenomenica, che trova nell'involucro, aperto del documento poetico (ne *Le Ceneri di Gramsci* si rileva una determinata mutazione stilistica antiermetica; gli ermetici e la loro poetica non diretta alla realtà sono i suoi veri nemici, Montale è il vero nemico ideologico-borghese di Pasolini), una sua performante situazione compositiva.

Pasolini nel creare un nuovo documento poetico aperto, come scrive in apertura della *Divina Mimesis*, si può raffrontare con quanto scrive Paul Celan nello stesso periodo: «Non il metrico, ma il dismetrico, ove s'incontrano o si accavallano il lirico e il tragico, fa della poesia poesia»¹⁹. Paul Celan e Pier Paolo Pasolini: molto lontani fra loro nei rispettivi stili sondano il potere della parola, la sua capacità evocativa, in una libertà di azione dentro l'involucro non premeditato (ovverosia incatenato) della poesia. Pasolini vuole dirci, è la comunicazione più diretta che percepisco da lui come idea, di come la poesia si confronti con la realtà del potere.

Scrivo in modo credo definitivo Elias Canetti: «L'intenzione autentica del vero potente è, infatti, incredibilmente grottesca: vuole essere l'*unico*. Vuole sopravvivere a tutti, affinché nessuno *gli* sopravviva»²⁰. Una riflessione a cui noi tutti dovremmo rispondere usciti dalla euforia della poesia. Io con il potere, qualsiasi esso sia, ho un rapporto di contrasto se non di alterità, tenuto a distanza, il potere in tutte le sue forme, dalla mia insopprimibile libertà di solitudine. La mia dunque verso il potere è un tipo di opposizione esistenziale. Il potere ha un desiderio di morte per l'altro, per ciò che è diverso dal suo stesso potere. Con la morte di Pasolini finisce l'epoca della

¹⁹ P. Celan, *Oscurato*, a cura di D. Borso, con un saggio di G. Orelli, Torino, Einaudi, 2010, p. vii.

²⁰ E. Canetti, *Potere e sopravvivenza*, trad. di F. Jesi, Milano, Adelphi, 1974, p. 25.

poesia novecentesca. La *faglia del 1975* si è stabilizzata per retorica e cerimonie o semplicemente per dimenticanza che non è mai fortuita. Ci sono stati dopo Pasolini poeti di contenimento e come di contraccolpo (la parola innamorata). La poesia vive per contraccolpi storici, nel tempo si delucida. È venuta nel *dopo Pasolini* a mancare la passione indagatrice, un certo attrito, l'attacco del poeta che scrive della poesia come cosa in sé, che vive del suo *stesso shock* non dimenticando una percezione critica del proprio *talento individuale*, un motivo che possa dare un significato alla parola poesia come scoperta di una lingua non autoreferenziale e nemmeno autosentimentale. Eppure certe sue formulazioni di poetica in *Empirismo eretico* appaiono a tutt'oggi vitali, rivolte al cuore del problema. Lavorando sulla sua lingua tra cinema e poesia egli scrive: «ogni poesia è translinguistica. È un'azione "deposta" in un sistema di simboli, come in un veicolo, che ridiviene azione nel destinatario»²¹.

Ma le mie sono sensazioni, sono motivi interiori. È difficile farne una logica generale. E queste cose le dico qui partendo dal fatto che tante cose mi allontanano da Pasolini: non ultimo il fatto di riferire alla poesia una cronaca, alla sua capacità di inglobare forsennatamente, da parte della poesia, una realtà con una voracità che può destare sospetto, di creare un oceano infinito e non di rimanere nell'esattezza di un fiume di campagna con le sue risorgive; o meglio: io sono un ruscello inquieto tra contado e industria che per anni ha guardato questo oceano infinito; io che amo invece poeti dall'esatto contrario carattere stilistico (Montale, Sereni), dove la distillazione del momento è un documento che si chiude e che si proietta nella poesia, non rimane aperto, sconvolto dalla storia. La poesia sente la storia, ma non ne subisce i danni. In Pasolini la lingua della poesia misura una pressione storica. La sua poesia nasce dall'effetto intimidatorio e minaccioso di una pressione storica. Provo a essere più chiaro segnando un passo, fra i molti, che può essere stato di qualche utilità in Pasolini per l'analisi fenomenica del linguaggio in una data realtà: Gramsci nelle *Note per una introduzione allo studio della grammatica* sottolinea: «La grammatica è "storia" o "documento storico": essa è la "fotografia" di una fase determinata di un linguaggio nazionale (collettivo) formatosi storicamente e in continuo sviluppo,

²¹ P.P. Pasolini, *La lingua scritta della realtà*, inizialmente con il titolo *La lingua scritta dell'azione*, in «Nuovi Argomenti», n.s., 2, aprile-giugno 1966, poi in Id., *Empirismo eretico*, Milano, Garzanti, 1972, ora in Id., *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, cit., p. 1505.

o i tratti fondamentali di una fotografia»²². Non sempre la poesia subisce modificazioni linguistiche; non c'è una legge come di assorbimento grammaticale che vale in qualsiasi tempo storico soprattutto se si resta nel campo d'azione della poesia. Può accadere che un linguaggio di poesia, nel caso assoluto di Leopardi, si possono aggiungere i nomi di Saba e Mandelštam, non rispecchi almeno in poesia un discorso storico, ma che lo sappia dire. Può accadere che più il linguaggio (quello della poesia) se ne allontana (dalla realtà come la intendiamo) e più (è un bel paradosso) attrae materia vitale nella maniera più inaspettata e profonda. Non esistono leggi definite in poesia. La crisi dinamica degli stili di Pasolini, l'iperstilismo di cui si è detto all'inizio e la sua meravigliata ispirazione (e che desta meraviglia) derivano dalla discontinuità di quell'asse così pragmatico tra storia e linguaggio non codificabile con certezza in poesia. Non sarà un caso, tornando a *Petrolio*, che Pasolini nello scriverlo vuole sentirsi libero e nel modo più assoluto da ogni tipo di vincolo stilistico.

La poesia invece che vorrei dire sente, la può dire, la pressione della storia ma se ne protegge, non lascia aperte tutte le sue stanze, cerca una luce interiore dentro le stanze della poesia. Alla confessione pubblica in versi preferisco i versi indiretti di una metafora stratificata dal tempo. La mia realtà è decentrata. La poesia come strati emotivi che tengono insieme la semplice vita. Io che ho amato i poeti intrisi di essenza e intensità e che agiscono per essenza e intensità. Mi interessano in Pasolini i luoghi che diventano poesia. I luoghi marginali e periferici, alterati dal fare sociale dell'uomo. I luoghi trasformati. Non mi interessano le implicazioni extrapoetiche in poesia se non che riguardano la poesia stessa. Può darsi che Pasolini risponda all'aspetto sacro e unico del vivente rispetto alla realtà come fattore sacro legato alla percezione poetica e non a una teologia della poesia o di una teologia verso la poesia. Ma da qui partirebbero altri discorsi, altri riferimenti. E dunque per me parlare di Pasolini può essere doppiamente difficile non eliminando una certa sua estraneità nel mio lavoro. Ma i punti di contatto sono integri, disperatamente vitali, sono come delle valvole di energia sempre attive, perché riguardano tutti, per chi prova a scrivere ancora oggi una poesia.

²² A. Gramsci, *Quaderni del carcere*, a cura di V. Gerratana, Torino, Einaudi, 1975, p. 2341.

GLI AUTORI

SILVIA DE LAUDE è *chargée de cours* all'Università di Ginevra. Autrice di saggi su Dante, Petrarca, Leopardi, Manzoni, ha curato con Walter Siti l'edizione delle opere complete di Pasolini nei "Meridiani" Mondadori (1998-2003). Ha pubblicato nel 2005 una nuova edizione commentata di *Petrolio* per gli "Oscar" (2005), e, fra l'altro, i volumi *Mario Mieli. E adesso* (2014), *I due Pasolini. «Ragazzi di vita» prima della censura* (Carocci 2018), *La rondine di Pasolini*, con uno scritto di Alessandro Zaccuri (Mimesis 2018).

GIANNI D'ELIA è nato a Pesaro nel 1953. Ha esordito come poeta nel 1980 con *Non per chi va* (Savelli, ristampato da Marcos y Marcos nel 2000), piccolo libro di culto del movimento giovanile. Ha fondato la rivista «Lengua» (1982-1994). Ha pubblicato il romanzo *Gli anni giovani* (Transeuropa, 1995). Ha inoltre collaborato con giornali e riviste, tra i quali «il manifesto», «l'Unità» e «L'Indice». Ha scritto tre saggi su Pasolini, editi da Effigie: *L'eresia di Pasolini (L'avanguardia della tradizione dopo Leopardi)* (2005), *Il Petrolio delle stragi* (2006) e *Riscritti corsari* (2009). Ha tradotto Gide e Baudelaire per Einaudi, dove ha stampato otto raccolte poetiche. Le sue ultime opere sono: *Fiori del mare* (Einaudi 2015) e *Il suon di lei* (Luca Sossella 2020). Ha ottenuto i premi Carducci, Grinzane-Pavese, Pascoli e Brancati.

PAOLO DESOGUS è professore associato di letteratura italiana contemporanea alla Sorbona di Parigi. I suoi temi di ricerca riguardano il rapporto tra cinema e letteratura nel Neorealismo, l'opera letteraria, cinematografica e intellettuale di Pier Paolo Pasolini e l'influenza di Antonio Gramsci nella cultura italiana del secondo dopoguerra. Collabora inoltre attivamente con il Centro studi Pier Paolo Pasolini di Casarsa della Delizia come co-direttore della Scuola estiva. Ha pubblicato per Quodlibet *Laboratorio Pasolini. Teoria del segno e del cinema*, e per Mimesis *La confusion des*

langues. Autour du style indirect libre dans l'œuvre de Pier Paolo Pasolini. Insieme a Riccardo Gasperina Geroni e Gian Luca Picconi ha recentemente pubblicato per Carocci il volume *De Martino e la letteratura. Fonti confronti e prospettive.*

ANGELO D'ORSI, già ordinario di Storia del pensiero politico all'Università di Torino, è membro della Commissione per l'Edizione Nazionale degli Scritti di Antonio Gramsci e di quella delle Opere di Antonio Labriola. Ha ideato e dirige le riviste «Historia Magistra» e «Gramsciana». I suoi ultimi libri sono: *Inchiesta su Gramsci. Quaderni scomparsi, abiure, conversioni, tradimenti: leggende o verità?* (cura, Accademia University Press 2014); *Gramsciana. Saggi su Antonio Gramsci*, Mucchi 2014 (nuova ed., riv. e accr. 2015); *1917. L'anno della rivoluzione* (Laterza 2016); *Gramsci. Una nuova biografia* (Feltrinelli 2017; ed. riv. e accr. 2018); *L'intellettuale antifascista. Ritratto di Leone Ginzburg* (Neri Pozza 2019); *Manuale di storiografia* (Pearson Italia 2021); *Un maestro per la storia. Scritti di e su Gian Mario Bravo* (cura, con F. Chiarotto, FrancoAngeli 2021); *Il diritto alla storia. Saggi, documenti, testimonianze per "Historia Magistra". 2009-2019* (cura, con F. Chiarotto, Accademia University Press 2021).

LEA DURANTE insegna Letteratura italiana e Letteratura e critica di genere all'università di Bari "Aldo Moro", dove si è laureata con Pasquale Voza. Ha tenuto corsi e seminari sul problema del romanzo italiano nel dopoguerra. È vicepresidente dell'International Gramsci Society Italia e direttrice del Centro interuniversitario di ricerca per gli studi gramsciani. Ha scritto diversi saggi su Gramsci e sul nazionale-popolare. Nel suo lavoro di ricerca si è inoltre interessata alle opere di Calvino e di Bassani.

MARCO GATTO è ricercatore (TDB) di critica letteraria e letterature comparate presso l'Università della Calabria. Ha pubblicato i seguenti volumi: *Fredric Jameson. Neomarxismo, dialettica e teoria della letteratura* (Rubbettino 2008), *L'umanesimo radicale di Edward W. Said. Critica letteraria e responsabilità politica* (Mimesis 2012), *Marxismo culturale. Estetica e politica della letteratura nel tardo Occidente* (Quodlibet 2012), *Glenn Gould. Politica della musica* (Rosenberg & Sellier 2014), *L'impero in periferia. Note di teoria, letteratura e politica* (Galaad 2015), *Nonostante Gramsci. Marxismo e critica letteraria nell'Italia contemporanea* (Quodlibet 2016), *Resistenze dialettiche. Saggi di teoria della critica e della cultura* (manifestolibri 2018), *Fredric Jameson* (Ediesse 2022).

STEFANO GENSINI insegna alla Sapienza Filosofia del linguaggio e Storia del pensiero linguistico. Ha scritto su Leopardi, Vico, Leibniz, i dibattiti linguistici del secondo Ottocento e del Novecento. Ultimi libri: *Apogeo e*

fine di Babele (ETS 2016), *La voce e il logos* (ETS 2020). Ha in preparazione *I classici della filosofia del linguaggio* (uscirà nel 2022).

FRANCESCO GIASI dirige dal 2016 la Fondazione Gramsci ed è membro della Commissione scientifica dell'*Edizione Nazionale degli Scritti di Antonio Gramsci*. È autore di saggi sulla vita e sul pensiero di Gramsci. Ha curato gli Atti dei convegni gramsciani organizzati nel 2007 e 2017: *Gramsci nel suo tempo* ed *Egemonia e modernità. Gramsci in Italia e nella cultura internazionale* (con Fabio Frosini). Nel 2020 ha curato con Gianni Francioni la raccolta di saggi *Un nuovo Gramsci. Biografia, temi, interpretazioni* (Viella); con Marcello Mustè, *Marx in Italia. Edizioni, interpretazioni e influenze* (Istituto della Enciclopedia Italiana) e per la casa editrice Einaudi un'edizione critica delle *Lettere dal carcere*.

ANDREA GIBELLINI è nato nel 1965 a Sassuolo. Ha pubblicato tre raccolte di versi: *Le ossa di Bering* (NCE 1993), *La felicità improvvisa* (Jaca Book 2001, Premio Montale) e *Le regole del viaggio* (Effigie 2016). Suoi testi poetici e scritti sulla poesia sono apparsi su «Nuovi Argomenti», «Antologia Vieuxseux», «La Rivista dei Libri», «Poesia», «Oxford Poetry», «Agenda», «Poetry Review», «Copenhagen Review». È presente nell'antologia *20th - Century Italian Poems* (Faber & Faber 2004). Ha partecipato al Poetry International Festival di Rotterdam nel 2008. Ha curato un volume della rivista «Panta» dedicato alla poesia (Bompiani 1999) e l'almanacco *Stagione di poesia* (Marsilio 2002). Per le Edizioni L'Obliquo ha pubblicato il saggio *Ricercando Auden* (2003). Le sue poesie sono uscite presso «Almanacco dello specchio» (Mondadori 2008). Ha inoltre pubblicato il libro di saggi sulla poesia *L'elastico emotivo* (Incontri Editrice 2011) e il quaderno in prosa *Diario di Vacluse* (Edizioni Psychodream 2014). Ha in preparazione un nuovo libro di poesie intitolato *Planetario e altre osservazioni* in uscita per l'editore Marcos y Marcos.

MAURA LOCANTORE ha conseguito la laurea in Lettere e Filosofia e il dottorato di ricerca in Letteratura italiana contemporanea presso l'Università degli Studi della Basilicata, dove per diversi anni ha insegnato come docente a contratto. Studiosa di Pier Paolo Pasolini, si è occupata soprattutto della produzione friulana del poeta e in particolare ha trascritto diversi autografi, solo parzialmente editi, conservati presso il Centro Studi Pier Paolo Pasolini di Casarsa della Delizia. Attualmente è impegnata in un progetto di ricerca presso l'Università degli Studi di Poitiers. Nell'ultimo anno ha pubblicato per la casa editrice UniversItalia il volume miscelaneo *La sfinge nell'abisso. Pier Paolo Pasolini. Il mito, il rito e l'antico*; a sua cura anche il volume edito da Sinestesia, «Non sono venuto a portare la pace, ma la spada». *Il Vangelo secondo Matteo di Pier Paolo Pasolini, cinquant'anni dopo in Basilicata*.

MICHELA MASTRODONATO ha conseguito il dottorato di ricerca alla Sorbona su Pier Paolo Pasolini. È inoltre saggista, giornalista e docente al Liceo Righi di Roma. In qualità di dantista ha collaborato con Roberto Benigni. Per Carocci è uscito *Pirandello e l'ossessione dantesca. «Uno, nessuno e centomila» riscrittura allegorica della «Commedia»* (2021). Su Pasolini ha pubblicato *«Pietà per la creatura!»*. *La durata umanistica e sacrale della poesia di Pier Paolo Pasolini* (Cesati Editore 2017).

GIAN LUCA PICCONI ha conseguito il dottorato di ricerca in Filologia, interpretazione e storia dei testi italiani e romanzi (2010) presso l'Università degli Studi di Genova con una tesi dal titolo *Poesia in forma di rosa di Pasolini: saggio di commento*. Ha pubblicato saggi sulla letteratura contemporanea in volumi collettanei, riviste scientifiche («Cuadernos de Filología Italiana», «Studi pasoliniani») e militanti («Nuova corrente», «Istmi», «il verri», «Atti impuri», «Alfabeta2»). Ha partecipato con relazioni a convegni scientifici in Italia e all'estero (Spagna, Francia, Repubblica Ceca).

PASQUALE VOZA è professore emerito di Letteratura italiana all'Università di Bari, nonché presidente onorario del Centro interuniversitario di ricerca per gli studi gramsciani. È inoltre membro del comitato scientifico della rivista internazionale «Studi pasoliniani» e della rivista «Historia Magistra». Oltre che dell'opera di Pasolini (tra i vari studi *La meta-scrittura dell'ultimo Pasolini*, Liguori 2011) si è occupato, tra l'altro, di teoria e critica letteraria nell'età romantico-risorgimentale (Mazzini, Cattaneo, Tenca), di Tozzi, di Moravia, della letteratura meridionalistica (soprattutto Tommaso Fiore e Carlo Levi), del dibattito teorico-letterario contemporaneo, dell'opera di Gramsci (è curatore, insieme con Guido Liguori, del *Dizionario gramsciano 1926-1937*, Carocci 2009).

Stampato da

per conto di Marsilio Editori® in Venezia

Le fotocopie per uso personale del lettore possono essere effettuate nei limiti del 15% di ciascun volume dietro pagamento alla SIAE del compenso previsto dall'art. 68, commi 4 e 5, della legge 22 aprile 1941 n. 633. Le fotocopie per finalità di carattere professionale, economico o commerciale o comunque per uso diverso da quello personale possono essere effettuate a seguito di specifica autorizzazione rilasciata da CLEARedi, Centro Licenze e Autorizzazioni per le Riproduzioni Editoriali, Corso di Porta Romana 108, 20122 Milano, e-mail autorizzazioni@clearedi.org e sito web www.clearedi.org.

PASOLINI. RICERCHE

Quaderni del Centro Studi Pier Paolo Pasolini di Casarsa della Delizia

1. *Pasolini e la televisione*
a cura di Angela Felice, 2011, pp. xii-268
2. *Pasolini e il teatro*
a cura di Stefano Casi, Angela Felice e Gerardo Guccini, 2012, pp. xvi-408
3. *Pasolini e l'interrogazione del sacro*
a cura di Angela Felice e Gian Paolo Gri, 2013, pp. xii-308
4. *Pasolini e la poesia dialettale*
a cura di Giampaolo Borghello e Angela Felice, 2014, pp. viii-192
5. *Pasolini e la pedagogia*
a cura di Roberto Carnero e Angela Felice, 2015, pp. viii-208
6. *Pasolini, Foucault e il "politico"*
a cura di Raoul Kirchmayr, 2016, pp. xii-220
7. *Pasolini oggi. Fortuna internazionale e ricezione critica*
a cura di Angela Felice, Arturo Larcati e Antonio Tricomi, 2016, pp. x-334
8. *Lo scrittore al tempo di Pasolini e oggi. Tra società delle lettere e solitudine*
a cura di Angela Felice e Antonio Tricomi, 2017, pp. xii-276
9. *Gettiamo il nostro corpo nella lotta. Il giornalismo di Pier Paolo Pasolini*
a cura di Luciano De Giusti e Angela Felice, 2019, pp. xiii-290
10. *Pasolini e Sciascia. Ultimi eretici*
a cura di Filippo La Porta, 2021, pp. xvi-176
11. *Il Gramsci di Pasolini. Lingua, letteratura e ideologia*
a cura di Paolo Desogus, 2022, pp. xii-276

