



Università  
Ca' Foscari  
Venezia

CORSO DI LAUREA MAGISTRALE IN  
FILOLOGIA E LETTERATURA ITALIANA

# IL SINCRETISMO DELLE CENERI DI GRAMSCI.



RELATRICE / RELATORE  
CH. MA. PROF.SSA RICCIARDA RICORDA

CORRELATRICE / CORRELATORE  
CH. PROF. ALESSANDRO CINQUEGRANI  
CH. MA. DOT.SSA ELENA SBRUJAVAZZA

LAUREANDO  
ANTONIO CETTOLIN  
MATRICOLA 046848

ANNO ACCADEMICO  
2019 / 2020

## ESERCIZI DI COMMENTO

## INTRODUZIONE

Desidero introdurre questo esercizio di commento sulle *Ceneri di Gramsci* motivando la mia scelta nel rispetto del lettore e dell'autore che andrò ad analizzare. Troppe volte, infatti, l'opera di Pasolini è stata usata come pretesto per ottenere visibilità o per sostenere tesi lontane dagli orizzonti culturali tanto di questo autore quanto delle sue opere. La bibliografia rintracciabile attorno alla sua opera è forse la più vasta raggiunta da un autore italiano del Novecento. Non solo per la mole di lavoro che nella sua breve vita ha prodotto, ma anche per gli ambiti diversi che la sua opera ha toccato e per la caratura internazionale che la sua figura ha assunto fin da subito nel panorama intellettuale (già dagli anni Cinquanta abbiamo le prime traduzioni in inglese di alcune sue opere, anche se è con l'ingresso nel mondo del cinema che il suo nome arriva a diffondersi anche oltre Europa).

Perché dunque apporre un commento ai poemetti delle *Ceneri di Gramsci*?

Per due ragioni. Perché nonostante vi siano diversi saggi che prendono in esame la raccolta nel suo complesso e ogni singolo componimento al suo interno, non esiste una vera e propria edizione commentata dell'opera, che raccolga ciò che è stato detto da autore, critici e recensori dal momento della composizione a oggi. In secondo luogo, perché un'opera come le *Ceneri*, di respiro universale ma legata a immagini realiste basate sulla salvaguardia di un contesto popolare che era allora già in disfacimento, ha oggi bisogno di una ricostruzione storica e contestuale perché il testo rimanga accessibile. Questa raccolta prima di altre, dato l'intento e il valore civile che assume.

Il contesto storico in cui Pasolini tesse i versi di questi poemetti è quello della ricostruzione e dell'avvio del cosiddetto "miracolo economico", tra il 1950 e il 1956, ma il periodo che il contenuto delle poesie coinvolge è molto più ampio e travalica la vita del poeta, di rado verso il futuro, molto presente il passato che si nutre tanto di coscienza storica quanto di nostalgia. La geografia dei luoghi coincide invece con penisola italiana, concedendosi solo qualche breve fuga esotica, come quella evocata dal richiamo dell'Inghilterra descritta in un verso di Wordsworth (*Le ceneri di Gramsci*, II, 40-44).

Pasolini arriva dunque alla composizione dei primi versi dell'Appennino, i più vecchi di tutta la raccolta, in un momento travagliato della sua vita. Nato nel 1922 a Bologna, vive un'infanzia movimentata dagli spostamenti del padre, Adalberto Pasolini, conte e sergente dell'esercito, ruolo che lo porta a essere spesso trasferito di caserma, portandosi dietro tutta la famiglia. Per questo motivo l'unico luogo definito stabilmente casa da Pier Paolo poteva essere Casarsa, cittadina natale della madre Susanna, dove trascorrevano tutte le estati.

Nel 1939 al padre, promosso capitano, viene assegnato un battaglione di stanza a Bologna, stesso anno e stessa città in cui il futuro scrittore decide di iscriversi all'università, dopo aver conseguito con un anno di anticipo la maturità classica al liceo Galvani del capoluogo emiliano. La facoltà che sceglie è quella di lettere, anche se con una propensione per la storia dell'arte, la cui cattedra era allora presieduta dal critico Roberto Longhi.

“Pier Paolo, come tutta la sua generazione, è politicamente un vaso vuoto, riempito da quello che il regime fascista ha ritenuto opportuno fornire ai giovani, circonfuso da molta retorica e da falsa vitalità”.<sup>1</sup> Scopre in sede universitaria la linguistica e la filologia, le implicazioni storiche e culturali dello sviluppo della lingua e delle parlate neolatine come il friulano, il catalano, il romancio che lo aiuteranno nello sviluppo di quel mito popolare da preservare civilmente come lui sostiene in quasi tutti i poemetti della raccolta *Le ceneri di Gramsci*, ma non solo. Prende parte a diverse iniziative culturali fin da subito. Collabora infatti a due redazioni giornalistiche «Architrave» (rivista della Gioventù Universitaria Fascista) e il «Setaccio» (organo della Gioventù Italiana del Littorio). Nel 1942 partecipa a un raduno della gioventù universitaria a Weimar, dove partecipano studenti provenienti da tutti i paesi che gravitano attorno all'orbita fascista. Al suo ritorno compare una prima refrattarietà al modello fascista, “la grande propaganda dispiegata per l'occasione lo colpisce come un fatto anticulturale (lo descriverà presto in un articolo [*Cultura italiana e cultura europea a Weimar*, uscito su «Architrave» in agosto]), mentre nelle conversazioni con coetanei stranieri ha per la prima volta un'immagine della dittatura nazista e, come aspetto

---

<sup>1</sup> Nico Naldini, Breve vita di Pasolini, Milano, Guanda, 2009, pp. 17-18.

contrario, le notizie culturali dell'Europa in cui corrono i nomi di poeti e pittori ostili al fascismo".<sup>1</sup>

In quello stesso anno lo studente viene battezzato poeta da Gianfranco Contini, critico che riceve e apprezza la prima stampa delle sue *Poesie a Casarsa* avvenuta presso i tipi privati del libraio Landi a Bologna.

Come ben sappiamo nel 1943 la Seconda Guerra Mondiale porta lo sbarco degli alleati in Italia e con questo l'instaurarsi di un duplice fronte di battaglia, militare e civile. L'università viene interrotta e Pasolini, dopo un breve servizio di leva presso Livorno, si rifugia a Casarsa dove la sua vitalità intellettuale viene nutrita di ulteriori stimoli, poetici ma anche pedagogici. A causa dei bombardamenti riversati sulle città vicine come Pordenone, le scuole diventano difficilmente raggiungibili, così egli inizia a elargire lezioni, prima nella cucina di casa sua, poi nei pressi di Versuta dove c'è una piccola casa abbandonata adibita a biblioteca. Presto Pasolini raduna cinque amici, compresa Giovanna Bemporad da Bologna perché la scuola diventasse completa di tutte le materie. Attraverso lo studio anche dei poeti friulani viene formandosi la prima idea di quella che sarà l'«Academiuta di lenga furlana».

Nonostante la guerra si stesse formalmente placando, la guerriglia partigiana con le restanti milizie nazifasciste continuavano a rastrellare e combattere i partigiani tra le montagne. È con il 1944 che assistiamo a una presa di consapevolezza duplice in casa Pasolini. Pier Paolo inizia ad avvertire e confessare le sue tendenze omosessuali e fra i ragazzi del villaggio inizia a insinuarsi lo scherno. Il temperamento del fratello Guido invece è un altro, più guerrigliero e prende parte attiva nella lotta partigiana con la brigata Osoppo. Proprio in questo frangente, il 12 febbraio del 1945 Guido Pasolini trova la morte, avvenuta nei cosiddetti «Fatti di Porzus». La notizia giunge il 2 maggio.

Piango ancora, ogni volta che ci penso,  
su mio fratello Guido,  
un partigiano ucciso da altri partigiani, comunisti  
(era del partito d'Azione, ma su mio consiglio:

---

<sup>1</sup> Nico Naldini, *Cronologia*, in P. P. Pasolini, *Lettere 1940-1954*, Torino, Einaudi, 1986, p. XXXIX.

lui, aveva cominciato la Resistenza come comunista),  
sui monti, maledetti, di un confine  
disboscato con piccoli colli grigi e sconsolate prealpi.<sup>1</sup>

Pier Paolo, sconvolto come la madre con la quale, solo, vive dopo che il padre fu fatto prigioniero in nella spedizione in Africa orientale, cerca di riprendersi riavviando i contatti con l'università bolognese dove aveva intrapreso la stesura di una tesi di storia dell'arte contemporanea con il professor Roberto Longhi. Il materiale fin lì raccolto è stato però smarrito con la fuga avvenuta l'8 settembre da Livorno dove il poeta era di stanza. Decise dunque di cambiare soggetto e relatore, inoltra dunque una richiesta al professor Luciano Calcaterra per poter sviluppare una tesi sull'amato Giovanni Pascoli. Tanto di quest'ultimo sentiremo l'influenza nelle opere analizzate in seguito. Accettata la richiesta, tra il 1944 e il 1945 la tesi dal titolo *Antologia della poesia pascoliana (introduzione e commenti)* viene completata e Pierpaolo consegue il titolo con il massimo dei voti.

La guerra volge al termine e il poeta continua il suo lavoro incessante sulla lingua friulana, non solo versificatorio ma con la fondazione di riviste e dell'Academiuta. È partecipe della vita politica locale facendo parte del PCI e ottiene una cattedra come insegnante nella scuola di Valvasone, fino a che non accade lo scandalo che sega una scissione nella sua vita: la denuncia per atti osceni in luogo pubblico e corruzione di minori.

In seguito a ciò non è difeso da nessuno, nemmeno dal partito di cui è un esponente (nonostante la morte avvenuta per mano comunista del fratello), viene licenziato da scuola e emarginato dalle famiglie che prima lo stimavano come professore. Con il padre ritornato dal campo di concentramento in Kenya profondamente con una malattia psichica che gli causa costanti crisi di nervi, Pier Paolo decide di trasferirsi a Roma per cercare un nuovo lavoro e una nuova vita.

La madre Susanna fugge con lui il 28 gennaio del 1950 e questa compagna di vita, influirà notevolmente sul senso di colpa nei confronti della povertà che il poeta non può permettersi.

---

<sup>1</sup> P. P. Pasolini, *Who is me. Poeta de las cenizas*, Madrid, Dvd ediciones, 2008, p. 26.

Gli anni friulani di Pasolini – sette di permanenza continuata, cui vanno ad aggiungersi le estati di tutta la vita precedente – possono essere visti come dilatati in un tempo che ha consentito le esperienze più varie e decisive, fondendo insieme l'erotismo più febbrile, un sereno spirito educativo, la contemplazione della realtà sotto una luce poetica e l'aspirazione ad agire su di essa con la forza di una severa dottrina ideologica. Elementi disparati che hanno cercato di armonizzarsi in un animo imbevuto di antica religiosità cattolica atta a provocare fertili contraddizioni, con qualche mistico smarrimento.<sup>1</sup>

Se gli anni friulani sono densi di esperienze, non certo meno ricchi appaiono quelli che vanno dal trasferimento nel 1950 alla pubblicazione per Garzanti del volume *Le ceneri di Gramsci* nel 1957. Nella capitale infatti per Pasolini avviene una sorta di rinascita che, sommata all'ansia di trovare uno stipendio che gli permetta di mantenere anche la madre, lo portano a conoscere molte persone e molti luoghi appartenenti a strati sociali differenti della popolazione.

Per poco più di un anno deve arrabattarsi fra piccoli lavori editoriali, comparse cinematografiche nei colossali di Cinecittà mentre sua madre lavora come governante. Nonostante lo sconforto dovuto allo scandalo e alla nuova povertà, l'eccitamento causato da Roma e i suoi incontri non tarda ad arrivare, già nel febbraio del 1950 Pasolini scrive a suo cugino Naldini: “ricordi il protagonista di *Sotto il sole di Roma*? Ebbene suo fratello, di diciassette anni, molto più bello di lui è divenuto il mio amico. Ci siamo incontrati ieri sera per opera di un dio. Non ho dormito niente, sono ancora tutto tremante”.<sup>2</sup> Si tratta forse di Sandro Penna, una delle prime amicizie strette a Roma da Pier Paolo. Con lui inizia le lunghe camminate notturne lungo il Tevere e l'Aniene e a interessarsi della vita delle borgate romane dove sviluppa le prime idee riguardo il sottoproletariato romano.

È sul finire del '51, l'anno in cui il padre Carlo Alberto si ricongiunge alla famiglia in una casa in costruzione presso Ponte Mammolo (una borgata di tono piccolo borghese oltre Rebibbia), che Pasolini riesce a ottenere un posto come insegnante presso la scuola media

---

<sup>1</sup> Nico Naldini, *Breve vita di Pasolini*, cit., p 49.

<sup>2</sup> Lettera a Nico Naldini da Roma, in data febbraio 1950, contenuta in Pier Paolo Pasolini, *Lettere 1940-1954*, cit., p. 407.

parificata di Ciampino. All'epoca si sono moltiplicate le amicizie intellettuali romane e, oltre a Penna, gli inviti a cena presso casa Pasolini si sono allargati anche a Carlo Emilio Gadda, Giorgio Caproni e Attilio Bertolucci, ma molte ormai sono le conoscenze anche a livello editoriale.

Vi sono poi altro tipo di amicizie che Pier Paolo lega nelle periferie romane. Una su tutte quella con l'imbianchino Sergio Citti che diverrà la via d'accesso privilegiata al gergo utilizzato dai ragazzi nelle borgate e riproposto nelle sue opere da Pasolini. Lo studio linguistico legato alla parlata del popolo non è stato dimenticato con il distanziamento dal Friuli. Tra i vari progetti di scrittura pasoliniani, prendono avvio anche quelli dell'*Antologia della poesia dialettale italiana* e del *Canzoniere italiano*, raccolte che intendono analizzare in diatopia, oltre che in diacronia, lo sviluppo di determinate tematiche all'interno delle varie forme poetiche regionali di tutta la penisola. Opera che si sviluppa di pari passo con la composizione di *Ragazzi di vita* e delle *Ceneri di Gramsci* (oltre ai componimenti che confluiranno poi nell'*Usignolo della Chiesa Cattolica* e nei *Diari*).

Pasolini compie queste ricerche in opposizione alla livellatrice dinamica nazionale corrente. Queste idee di mantenimento del valore peculiare delle realtà linguistiche e culturali locali sono mutate direttamente dal pensiero di Gramsci, che si opponeva a una nazionalizzazione della lingua imposta dall'alto poiché l'innovazione linguistica è sempre sorta dagli strati più bassi della popolazione.

Il Crémieux sostiene che in Italia manca una lingua moderna, ciò che è giusto in un senso molto preciso: 1°) che non esiste una classe colta italiana unitaria, che parli e scriva una lingua «viva» unitaria; 2°) che tra la classe colta e il popolo c'è una grande distanza: la lingua del popolo è ancora il dialetto, col sussidio di un gergo italianizzante che è in gran parte il dialetto tradotto meccanicamente. Esiste un forte influsso dei vari dialetti nella lingua scritta, perché anche la classe colta parla la lingua in certi momenti e il dialetto nella parlata familiare, cioè in quella più viva e più aderente alla realtà immediata. Così la lingua è sempre un po' fossilizzata e paludata e quando l61 bis vuol essere familiare, si frange in tanti riflessi dialettali. Oltre il tono del discorso (il *cursus* del periodo) che caratterizza le regioni, c'è anche il lessico, la morfologia e specialmente la sintassi. [...]

Il Bellonci scrive: «Sino al cinquecento le forme linguistiche scendono dall'alto, dal seicento in poi salgono dal basso». Sproposito madornale, per superficialità. Proprio fino al 500 Firenze esercita l'egemonia culturale, perché esercita un'egemonia economica (papa Bonifacio VIII diceva che i fiorentini erano il quinto elemento della terra) e c'è uno sviluppo dal basso, dal popolo alle persone colte. Dopo la decadenza

di Firenze, l'italiano è la lingua di una casta chiusa, senza contatto con una parlata storica. Non è questa forse la questione posta dal Manzoni, di ritornare all'egemonia fiorentina e ribattuta dall'Ascoli che, storicista, non crede alle egemonie linguistiche per decreto legge, senza la struttura economico-culturale? La domanda del Bellonci: «Negherebbe forse, il Crémieux, che esista (che sia esistita, vorrà dire) una lingua greca perché vi hanno da essa varietà doriche, joniche, eoliche?» è veramente comica e mostra come egli non abbia capito il Crémieux.<sup>1</sup>

In questo senso il Pasolini ricerca nel gergo dialettale la forma di una innovazione letteraria che si basi sulla realtà. Una ricerca che lo porta anche alla stesura della *Meglio gioventù*, raccolta di poesie in friulano con cui, nel 1954, consegue la vittoria del premio Carducci.

Il periodo è cruciale per la sua affermazione come scrittore. Il premio ritirato non ha gran valore, al di là delle 150 lire di cui ha un “odioso bisogno”<sup>2</sup>, ma il periodo è ricco di concretizzazioni dal punto di vista artistico. Oltre ai lavori per il cinema che riescono finalmente a portargli anche delle soddisfazioni economiche, sta lavorando con Vittorio Sereni alla pubblicazione di un volumetto dal titolo *Il canto popolare*, nel '55 riesce a far stampare in una collana diretta da Attilio Bertolucci il *Canzoniere italiano*, realizza insieme ai suoi compagni bolognesi Roberto Roversi e Luciano Serra la rivista «Officina», cui presto partecipano Franco Fortini, Italo Calvino e molti nomi di spicco della letteratura nazionale. Nello stesso anno comincia a diffondersi il suo nome fra le librerie della capitale grazie alla tiratura per i tipi Garzanti del romanzo *Ragazzi di vita*. Opera controversa che gli aveva procurato giorni di intensa revisione nel maggio-giugno 1955, “a un certo punto pareva il romanzo non si dovesse fare più (per lo scandalo dei librai): ho dovuto fare correzioni, tagli: sono dimagrito cinque chili. È stato uno dei periodi più brutti della mia vita”.<sup>3</sup> All'uscita riscuote un immediato successo, anche per lo scandalo che alimenta la sua denuncia e il processo che si celebra il 4 luglio a Milano, vicenda che gli dà l'ispirazione per *Recit* poemetto raccolto all'interno delle *Ceneri di Gramsci*.

---

<sup>1</sup> A. Gramsci, *Quaderni del carcere*, Torino, Einaudi, 1977, pp. 81-82.

<sup>2</sup> Lettera a Vittorio Sereni da Roma, in data 7 agosto 1954, in P. P. Pasolini *Lettere 1940-1954*, cit., p. 673.

<sup>3</sup> *Ivi*, p. 67.

L'uscita del romanzo suscita critiche negative anche di stampo marxista, fazione con cui entra in conflitto esplicito pubblicando sul numero di aprile di «Officina» un articolo intitolato *Quelli del «Contemporaneo»* dove attacca esplicitamente Carlo Salinari e Gaetano Trombatore.

Il 1956 è un anno particolare non solo per Pasolini, ma per la storia globale e, in particolare per la storia del comunismo che, durante il XX Congresso del PCUS, riceve un durissimo colpo di fronte agli occhi dell'opinione pubblica mondiale. È in quell'occasione infatti che il rapporto Kruscev viene sottratto e pubblicato sulla prima pagina del Times di New York. Il rapporto denunciava dall'interno tutti i crimini e le efferatezze avvenute sotto il governo di Stalin e, insieme ai fatti di Polonia e all'invasione militare per mantenere il controllo politico in Ungheria, fece cadere in discredito il partito agli occhi di molti intellettuali italiani che ne gettarono la tessera.

Siamo di fronte agli anni che trasformano Pasolini da poeta e linguista dialettale a scrittore nazionale. Mutamento che si consacra nel segno di Garzanti, editore presso il quale non solo pubblica nel 1959 *Una vita violenta* (ideale seguito di *Ragazzi di vita*), ma per il quale decide di raccogliere le sue più importanti opere poetiche e saggistiche pubblicate in rivista nel decennio e pubblicarle rispettivamente con il titolo di *Ceneri di Gramsci* (1957) e *Passione e ideologia* (1960).

Questa è l'esperienza biografica di cui mi sono servito per contestualizzare la genesi e lo sviluppo che hanno subito le opere raccolte all'interno della silloge poetica. Ho volutamente deciso di escludere, per la mia analisi, il materiale prodotto dall'autore dopo 1960, poiché avrebbe messo in gioco variabili di vita pubblica che avrebbero rischiato di rendere vano ogni tipo di approccio filologico all'opera.

Il titolo scelto infine è frutto di una rielaborazione dell'estetica della contraddizione pasoliniana, non in termini di antitesi o di vezzo ma come tentativo di perseguire una "dizione totale" della realtà, per questo egli non abbandonerà mai il mezzo della poesia, perché gli permette di creare scandalo, di essere con noi e contro di noi nello stesso momento.



## NOTA

Il lavoro svolto in queste pagine è così disposto: contestualizzazione storico biografica dell'opera, testo annotato di informazioni minime per l'accessibilità di alcuni livelli gergali e commento dettagliato dell'opera.

La bibliografia consultabile è stata notevolmente ridotta negli ultimi quattro mesi di lavoro a causa dell'epidemia di COVID-19. La consultazione limitata delle biblioteche ha rallentato notevolmente il lavoro, che non ha potuto compiersi nell'analisi della raccolta completa. Ritengo comunque fecondo il lavoro svolto sui poemetti forse meno analizzati dell'opera ma che mettono in rilievo il periodo di vita più intenso e di trasformazione di Pier Paolo Pasolini.

Voglio ringraziare la mia relatrice, professoressa Ricciarda Ricorda, per aver accettato a più riprese, nonostante i ripetuti abbandoni, la mia proposta di tesi, sapendomi guidare nel mare della bibliografia Pasoliniana e in tutto il mio percorso universitario.

La mia famiglia, per aver sostenuto con le spalle e il cuore il mio percorso di studi.



# L'APPENNINO

*Devi prendere le ceneri di gramsci come un mio fatto personale,  
non come un fatto paradigmatico.<sup>1</sup>*

---

<sup>1</sup> Lettera a Italo Calvino, da Roma il 6 marzo 1956, in P. P. Pasolini, *Lettere 1955-1975*, cit., p. 175.

Apparso per la prima volta sulla rivista “Paragone. Letteratura” (n.36, dicembre 1952) e poco dopo tradotto da William Weaver per la rivista americana “Folder” (II, n.1, 1954-’55), *L’Appennino* fu composto probabilmente sui due autobus e il treno con cui, nel 1951, Pasolini si recava presso la scuola media parificata di Ciampino, dove aveva trovato lavoro quell’anno, dopo un periodo di ristrettezze economiche dovuto alla fuga che nel 1950 lo portò a Roma con la madre.

*L’Appennino* si può così dire opera di viaggio nel viaggio, ideata, ipoteticamente, lungo le ore di quel tragitto, esso ripercorre il paesaggio attraversato nella fuga da Casarsa verso la capitale e spinge lo sguardo oltre, illuminando le bellezze della nostra nazione, perse nel tempo e che contrastano fortemente con le “disfatte borgate irreligiose”, formatesi specialmente nel dopoguerra.

Il 1951 è l’anno in cui anche il padre Carlo Alberto si ricongiunge alla sua famiglia. Allora la carriera del futuro intellettuale Pasolini iniziava a prendere forma, attraverso le prime pubblicazioni in riviste e le frequentazioni letterarie: Sandro Penna, Giorgio Caproni, Attilio Bertolucci e Carlo Emilio Gadda sono ospiti frequenti del periferico alloggio di Pier Paolo.

Pasolini riceve un’altra richiesta di pubblicazione del poemetto da Leonardo Sciascia, nel giugno del 1953. Desidera inserirlo in una serie di quaderni da 24 pagine per «Peti di Galleria». L’autore accetta di buon grado rispondendo il 14 luglio dello stesso anno: “per quanto mi riguarda, «L’Appennino» è a tua disposizione, su Paragone, che l’ha pubblicato senza il più etereo sbaglio di stampa»<sup>1</sup>. Pochi mesi dopo rivede le sue posizioni e chiede di escludere *L’Appennino* a favore di altre poesie inedite.

Poemetto in terzine pascoliane diviso in VII sezioni di lunghezza variabile, *L’Appennino* contiene duecentodue versi totali così ripartiti: sezione I e II, ventidue versi ciascuna; sezione III, sedici versi; sezione IV, quarantotto versi; sezione V, ventotto versi; sezione VI, quindici versi; sezione VII, cinquantun versi.

---

<sup>1</sup> Lettera a Leonardo Sciascia da Roma, 14 luglio 1953, in P. P. Pasolini, *Lettere 1940-1955*, cit., p. 583.

Assonanze e consonanze sono presenti lungo tutto il testo (quattro casi solo nella prima sezione ai vv. 7, 13, 16, 18).

Dodici i casi di versi (o distici) isolati dalla terzina (I, 22; II, 13-14, 21-22; III, 13; IV, 16, 35, 48; V, 28; VI, 10, 14-15; VII, 4, 11, 45). A esclusione della III e della VII, ogni sezione si conclude con una di queste eccezioni.

Qui, come in altri poemetti, viene fatto largo uso dei punti di sospensione; talvolta a indicare una michelangiolesca infinitudine del verso (I, 9, 15, 22; IV, 35; VII, 11, 45) talvolta a sancire una pausa forte, che funge da spazio metrico intraversale, permettendo di creare strutture ritmiche alternative all'interno della versificazione dettata dall'a capo (IV, 19-24).

Forte ed apparentemente arbitrario l'utilizzo di sineresi, sinalefe, dialefe e dieresi.

## I

Teatro di dossi, ebbri, calcinati<sup>1</sup>,  
muto, è la muta luna che ti vive,  
tiepida sulla Lucchesia dai prati

6

troppo umani, cocente sulle rive  
della Versilia, così intera sul vuoto  
del mare – attonita su stive,

carene, vele rattrappite, dopo  
viaggi di vecchia, popolare pesca  
tra l'elba, l'Argentario...

12

La luna, non c'è altra vita che questa.  
E vi si sbianca l'Italia da Pisa  
parsa sull'Arno in una morta festa

di luci, a Lucca, pudica nella grigia  
luce della cattolica, superstite  
sua perfezione...

18

Umana la luna da queste pietre  
raggelate trae un calore  
di alte passioni... È, dietro

il loro silenzio, il morto ardore  
traspirato dalla muta origine:  
il marmo, a Lucca o Pisa, il tufo  
a Orvieto...

## II

Non vi accende  
la luna che grigiore, dove azzurri

---

<sup>1</sup> Monti costituiti di calce, resi bianchi per la roccia che li costituisce oltre che per la luna.

gli etruschi dormono, non pende

che a udire voci di fanciulli  
dai selciati di Pienza o di Tarquinia...

6

Sui dossi risuonanti, brulli

ricava in mezzo all'Appennino  
Orvieto, stretto sul colle sospeso  
tra campi arati da orefici, minia-

12

ture, e il cielo. Orvieto illeso  
tra i secoli, pesto di mura e tetti  
sui vicoli di terra, con l'esodo

del mulo tra pesti giovinetti  
impastati nel tufo.

Chiusa nei nervi, nel lucido passo,  
tra sgretolate muraglie e scoscese  
case, la bestia sale su dal basso

18

con ai fianchi le tinozze d'accesa  
uva, sotto il busto di Bonifacio<sup>1</sup>  
prossimo a farsi polvere, difeso

da barocca altezza nella medioevale  
nicchia della muraglia.

### III

È assente dal suo gesto Bonifacio,  
dal reggere la fionda nella grossa  
mano Davide<sup>2</sup>, e Ilaria<sup>3</sup>, solo Ilaria...

---

<sup>1</sup> Busto in tufo di Bonifacio VIII, realizzato nel Duecento e collocato in una nicchia di Porta della Rocca di Orvieto.

<sup>2</sup> David di Michelangelo Buonarroti in Firenze, riconosciuto per le sue grandi mani idealmente sproporzionate.

<sup>3</sup> Ilaria del Carretto (Zuccarello, 1379 – Lucca, 1405), nacque da Carlo I del Carretto, marchese Del Carretto di Zuccarello, e da Pomellina Adorno. Seconda delle quattro mogli di Paolo Guinigi, signore di Lucca tra il 1400 e il 1430, si sposò nel 1403 e dette alla luce due figli, Ladislao e Ilaria Minor, durante il parto della quale morì. La sua



12 del sesso battono in spossanti  
attese intorno a terree latrine,  
da San Paolo, a San Giovanni, ai canti

più caldi di Roma, si sentono supine  
suonare le ore del mille novecento  
cinquantuno, e s'incrina

la quiete, tra i tuguri e le basiliche.

18 Nelle chiuse palpebre d'Ilaria trema  
l'infetta membrana delle notti  
italiane... molle di brezza, serena

di luci... grida di giovanotti  
caldi, ironici e sanguinari... odori  
di stracci<sup>1</sup> caldi, ora bagnati... motti

24 di vecchie voci meridionali... cori  
emiliani leggeri tra borghi e maceri...  
Dalla provincia viziosa ai cuori

bianchi dei globi dei bar salaci  
delle periferie cittadine,  
la carne e la miseria hanno placidi

30 ariosi suoni. Ma nelle veline  
e massicce palpebre d'Ilaria, nulla  
che non sia sonno. Forme mattutine

che, precoce, la morte alla fanciulla  
legò al marmo. All'Italia non resta  
che la sua morte marmorea, la brulla

sua gioventù interrotta...

---

<sup>1</sup> Segnalo in nota, poiché l'odore di stracci caldi è qualcosa che ritorna in Pasolini, non solamente nel componimento *Le ceneri di Gramsci*, ma anche nell'*Odore dell'India*. Un termine spesso legato all'apparizione di qualche giovane, che richiama il mondo della fanciullezza.



d'albore, il Tevere, nel polverone  
appenninico, pagano ancora...  
Roma, dietro radure di peoni,

18

ruderi alessandrini e barocchi indora  
alla luna, e disfatte borgate  
irreligiose, dove tutto si ignora

che non sia sesso, grotte abitate  
da feci e fanciulli; i lungofiumi  
dal Pincio, all'Aventino, alle scarpate

24

dello spoglio San Paolo dove i lumi  
ingialliscono la calda atmosfera,  
risuonano dei passi che le umide

pietre macchiano, e la romana sera  
echeggiandone, come una membrana  
grattata da un vizioso dito, svela

più acuto l'odore dell'orina.

## VI

Un esercito accampato nell'attesa  
di farsi cristiano nella cristiana  
città, occupa una marcita distesa

6

d'erba sozza nell'accesa campagna:  
scendere anch'egli dentro la borghese  
luce spera aspettando una umana

abitazione, esso, sardo o pugliese,  
dentro un porcile il fangoso desco  
in villaggi ciechi tra lucide chiese

novacentesche e grattacieli.

12

Sotto le sue palpebre chiuse questo  
assedio di milioni d'anime  
dai crani ingenui, dall'occhio lesto

all'intesa, tra le infette marane<sup>1</sup>  
della borgata<sup>2</sup>.

## VII

Si perde verso il bianco Meridione,  
azzurro, rosso, l'Appennino, assorto  
sotto le chiuse palpebre, all'alone

del mare di Gaeta e di Sperlonga...

6

Dietro il Massico stende Sparanise  
candelabri di ulivi, tra festoni  
di piante rampicanti sulle elisie

radure, dove lucono i lampioni  
a San Nicola... Si spalanca il golfo  
africano di Napoli, nazione

12

nel ventre della nazione...

E non più Jacopo (più recente è il sonno  
di Ilaria) sotto le palpebre fonde  
in civile forma il popolare mondo

italiano, e contro gli sfondi  
del suo paesaggio, non più scarnisce

---

<sup>1</sup> Termine romanesco per l'italiano "marrane": piccoli corsi d'acqua e fossi che attraversano le città. Il termine sembra derivare da AGER MARANUS, zona nei pressi dell'Appia, dove scorreva il corso dell'acqua mariana che, per estensione diede il nome agli altri fossi romani. Pasolini redigerà i testi per un breve documentario di Cecilia Mangini dal titolo "Il canto delle marane" (1961);

<sup>2</sup> Accorpamento di case in zone suburbane o periferiche, dove Pasolini ricerca una certa "purezza" di vita in seno alla corrotta città capitalistica. Termine centrale per la letteratura nazionale pasoliniana.

18 in luce di intelletto – che non nasconde  
la buia materia – una mano che unisce  
a Dio il povero rione. Quaggiù  
tutto è preumano, e umanamente gioisce,  
contro il riso del volgare fu  
ed è inutile ogni parola  
24 di redenzione: splende nella più  
ardente indifferenza dei colori  
seicenteschi, quasi che al sole  
o all'ombra non bastasse che la sola  
sfrontata presenza, di stracci, d'ori,  
con negli occhi l'incallito riso  
30 dei bassi digiuni d'amore.  
Ragazzi romanzi sotto le palpebre  
chiuse cantano nel cuore della specie  
dei poveri rimasta sempre barbara  
a tempi originari, esclusa alle vicende  
segrete della luce cristiana,  
36 al succedersi necessario dei secoli:  
e fanno dell'Italia un loro possesso,  
ironici, in un dialettale riso  
che non città o provincia ma ossesso  
poggio, rione, tiene in sé inciso,  
se ognuno chiuso nel calore del sesso,  
42 sua sola misura, vive tra una gente  
abbandonata al cinismo più vero  
e alla più vera passione; al violento  
negarsi e al violento darsi; nel mistero  
chiara, perché pura e corrotta...

Se ognuno sa, esperto, l'ingenuo linguaggio  
dell'incredulità, della insolenza,  
dell'ironia, nel dialetto più saggio

e vizioso, chiude nell'incoscienza  
le palpebre, si perde in un popolo  
il cui clamore non è che silenzio.

## COMMENTO

*L'Appennino*, poemetto di transizione per la vita dell'autore, offre al lettore uno spaccato geografico, culturale e storico prezioso della penisola italiana, evidenziando fin da subito le caratteristiche fondamentali della silloge poetica che lo racchiude: classicismo, eleganza stilistica, impoeticità sperimentale. Una poesia civile che fugge tanto il dominio della bellezza idealizzata, attraverso un forte legame con la realtà denotato dall'inserimento frequente di toponimi, materici elementi costruttivi e perfino una data (IV, 14-15), quanto rifugge la prosaicità cronistica nell'utilizzo di questi stessi elementi che, grazie alla giustapposizione di diversi piani temporali e l'infinita (o, meglio non-finita) di versi e periodi, vengono leopardianamente sublimati sul piano estetico.

Il realismo (in senso letterariamente reazionario e culturalmente rivoluzionario, per la volontà di "dizione totale"<sup>1</sup> e la forma sperimentale che assume in Pasolini) della raccolta *Le ceneri di Gramsci* e di questo poemetto in particolare, è espresso tramite il forte legame fra testo e pre-testo, più che dai riferimenti a luoghi, opere d'arte o dalle espressioni regionali, i quali connotano ma non definiscono i versi. Si potrebbe dire nel verismo di Pasolini avviene il trascolorare dei moduli e dei toni veristici che restano ormai con secca spoglia, come otre vecchio nel quale si immette vino nuovo. E allora quei dati realistici, le vele rattappite, Lucca, il tufo, i tuguri, il millenovecentocinquantuno, si caricano di significati e di simboli.

Ogni poemetto compreso nella raccolta (fatta eccezione forse per *L'umile Italia*) coincide con particolari accadimenti della vita di Pasolini, che egli frequentemente appone in nota al testo, proprio perché non siano trascurati. Questo non accade per il primo poemetto, che forse coincide con qualcosa di troppo grande ed eclatante nella vita dell'autore, per temere che venga trascurato o ignorato: il suo trasferimento da Casarsa a Roma. Una cesura netta dal, seppur tormentato, nido infantile; nucleo primigenio di quella trasformazione che si compirà con la pubblicazione dell'opera in questione nel 1957,

---

<sup>1</sup> Stefano Agosti, *La parola fuori di sé*, in *Cinque analisi*, Milano, Feltrinelli, 1982, p.139.

creando il personaggio pubblico Pasolini. Questa forse la ragione, pur sempre connaturata a quella cronologica, che vede di diritto *L'appennino* come *incipit* della raccolta.

Non vi è più la via retroversa della nostalgia - l'atroce coesistenza di «nòstos» o ritorno e «àlgos» o malattia, del «nòstos» desiderato per causa dell'«àlgos» - a illuminare il paesaggio umano poetico di *Le ceneri di Gramsci*. È l'epica esistenziale di un vero e proprio «desengaño», la sostanza testimoniale della cosiddetta «seconda perdita di Eden, dopo la cacciata dal paradiso» (Bandini, in Pasolini, *P I*, 2003: XXXIX-XL). Ma il «distacco violento, lacerante, la fine di un'epoca così della vita come dell'esperienza poetica» (Santato, 1980: 146), il crollo di un intero mondo non è ancora disgiunto dalla speranza di riedificarne uno nuovo.<sup>1</sup>

In questo poemetto non viene raccontato unicamente un viaggio, più o meno personale, attraverso l'Italia appenninica, bensì un distacco culturale, antropologico e poetico tra il “fanciullo” Pasolini, che sino ad allora si era espresso tramite la purezza inviolabile del dialetto, della natura, della tradizione e della giovinezza (forse meglio *παῖδία*), e l'uomo adulto, che dovrà fare i conti con l'altrui percezione del reale. Con questo poemetto si manifesta l'assunzione di consapevolezza di quella che per Pasolini è stata una vera e propria cacciata dal paradiso terrestre, l'esilio dal Friuli. Da qui il poeta cercherà altrove la bellezza, appropinquandosi verso la sua *Saison en enfer*. Per quanto possano essere evidenti i richiami alla manifestazione di una nostalgia per l'antica purezza dei gesti (i “viaggi di vecchia, popolare pesca / tra l'Elba e l'Argentario...”, “Lucca (...) / superstite nella sua perfezione...”), è evidenziato il senso di caduta, come in Ilaria del Carretto, ove risiede “l'aurora” ma anche “la sera italiana”.

In questa bellezza eternamente perduta all'apparire del vero, riecheggia ed acquisisce senso quel “leopardianamente” utilizzato poche righe sopra, un senso che si rafforza nel pallore del paesaggio lunare in apertura di componimento, ove il titolo è, al contempo, soggetto e contesto inanimato su cui l'assenza del poeta gravita come la luna, in uno scambio vicendevole di parola e luce, “ripercorrendo l'antico tratturo già tracciato, lungo l'Appennino, dagli esuli virgigliani”<sup>2</sup>.

## I

---

<sup>1</sup> Neil Novello, *Il sangue del re. L'opera di Pasolini*, Cesena Il ponte vecchio, 2007, p. 217.

<sup>2</sup> F. Latini, *L'appennino di Pier Paolo Pasolini*, in *Per leggere*, Milano, Loescher, 2017, p.61.

1-10. *Teatro... questa:*

Il titolo è anche soggetto del periodo che apre questi primi versi. Il paesaggio descritto, soggetto (come dicevamo) e contesto al medesimo tempo, si presenta al luogo poetico come una scenografia, un teatro, ove la luna, in quanto riflesso del poeta, indaga e viene indagata, illumina, come fosse un riflettore, la scena per il pubblico. Il poemetto apre dunque il suo sipario sfoggiando immediatamente la figura retorica più diffusa nel componimento: l'analogia; un'analogia vicina alle differenti attitudini artistiche di cui Pasolini si nutre e nutrirà.<sup>1</sup> Lo spazio dell'Appennino è presentato come silenzioso, muto e questa sua vacuità è amplificata dall'altrettanto muta luna, essere inanimato che, ossimoricamente, vive dossi ebbri, ovvero sgargianti, fatti risaltare nel loro candido pallore calcareo dalla selenica luce che li abita e che, contemporaneamente, li vivifica. Qui l'analogia si estende ed eleva, se così si può dire, al quadrato i suoi significati. Portando ad una identificazione tra il paesaggio lunare, quello appenninico e lo scenario teatrale, il poeta colloca la narrazione successiva (e con essa lo spettatore) in una dimensione irreali, dichiarando fin da subito il dissidio tra la dimensione umana del reale e quella poetica del Parnaso da cui parte la discesa, figurativamente diatopica (attraverso i prati della Lucchesia, le rive della Versilia sino ai pescherecci che transitano tra l'isola d'Elba e l'Argentario), ma concretamente diastratica e diacronica, a ricordarci come quei prati troppo umani, quelle rive cocenti e quelle navi con vele rattrappite salpanti in viaggi di pesca popolare, possono essere poetici solo se astratti dalla contemporanea fatica del lavoro che vi si svolge in Lucchesia, sui pescherecci o dello squallore mondano offerto dalla Versilia<sup>2</sup>. Lo spazio poetico diviene luogo in cui ritrovare un senso che travalica la follia del contemporaneo; dirà più tardi Calvino:

---

<sup>1</sup> Se qui infatti è la poesia ad assumere caratteristiche teatrali, sarà poi la regia dello stesso autore ad assumere caratteristiche poetiche;

<sup>2</sup> Fra i frequentatori illustri della località vi fu Gabriele d'Annunzio, qui compose versi dell'*Alyone*. Riferimento che può rafforzare la tesi di Francesca Latini e Stefano Giovannuzzi secondo cui *L'appennino* evidenzerebbe una stretta correlazione con i versi de *Le città del silenzio* (vd. Stefano Giovannuzzi, *L'Appennino: Pasolini lettore di d'Annunzio*, «Versants», vol. 62, 2, 2015, p.19);

La Luna è un deserto, [...] da questa sfera arida parte ogni discorso e ogni poema; e ogni viaggio attraverso foreste battaglie tesori banchetti alcove ci riporta qui, al centro d'un orizzonte vuoto.<sup>1</sup>

Il nono verso è il primo esempio di “non finito” pasoliniano. Un endecasillabo sfumato in settenario attraverso punti di sospensione che tralasciano il dettaglio, l'esplicazione. All'elenco che si perde tra l'Elba e l'Argentario, pone termine la luna, unico elemento vitale nel mezzo della mortalità umana.

Emerge fin da qui la necessità del dire pasoliniana. Ipermetria che compensa ipometria, rafforzamenti fonici a giustificare l'uscita dallo schema metrico. Il dodecassillabo del quinto verso, viene immediatamente compensato dal decasillabo successivo, legati in *enjambement* come la mancata rima al settimo verso si affievolisce con forme di allitterazione tra *ratrappite*, *dopo*, *popolare* e *pesca*; *vele*, *viaggi* e *vecchia*. “Il procedimento narrativo delle *Ceneri* si snoda lungo queste piccole e successive uscite divagatorie”<sup>2</sup>, grazie a cui il discorso crea una forte tensione fra prosaicità e poesia, in perfetta concordanza con le dimensioni che la narrazione delinea tra ideal e reale.

le terzine mettono in tensione l'endecasillabo, le licenze della rima si uniscono a quelle del numero per violare e insieme confermare lo schema del «poemetto».<sup>3</sup>

11-15. *E... Perfezione... :*

Nonostante l'apparente cesura del decimo verso, il transumare non si arresta, perché è proprio nella tensione tra il classico ed il contemporaneo, il parnassiano ed il terreno, il sublime ed il reale che si genera la poetica e la poesia di Pasolini.

Il giovane ribellismo di Pasolini (impregnato di narcisismo e di populismo) non ha a disposizione una lingua di poesia: la poesia contemporanea che legge e ama, sganciata dalla realtà del popolo, è tutt'altro che ribelle. La tradizione letteraria che la sua generazione ha ereditato dai padri, ha sostituito la realtà vera con una realtà convenzionale, ha inventato le sue forme espressive all'interno di una virtualità lontana dalla lingua del popolo. Per lui è impraticabile, salvo «violentarla», spendendo sé stesso, arrogandosi il diritto di

---

<sup>1</sup> Italo Calvino, *Il castello dei destini incrociati*, in *Romanzi e racconti*, vol. II, Milano, Mondadori, 2004, pp. 536-537;

<sup>2</sup> Vincenzo Cerami, *Le ceneri di Gramsci di Pier Paolo Pasolini*, in *Letteratura italiana. Le opere*, vol IV, II, Torino, Einaudi, 1996, p. 676;

<sup>3</sup> Walter Siti, *Oltre il nostro accanito difenderla*, in *Le Ceneri di Gramsci*, Torino, Einaudi, 1981, p. 159;

una libertà stilistica irriverente e rischiosa, scandalosa. La realtà, insieme con i valori ideologici che Pasolini più o meno pretestualmente le attribuiva, portava con sé anche il simulacro di un mito profondo e irrazionale, il fantasma di un'autobiografia estranea alla vita.<sup>1</sup>

Altra figura retorica dell'*amplificatio* può essere considerata l'ambiguità della struttura sintattica, che spesso ad un soggetto esplicito ne giustappone molti altri impliciti. È il caso del periodo contenuto in questi versi; proposizione che fa seguire una congiunzione ad una pausa forte, tenendo vivo il soggetto del verso precedente ("La luna") e, riprendendo la discesa lungo un'Italia che si sbianca (è forse lecito ipotizzare un riferimento politico alla Democrazia Cristiana che per lungo tempo avrebbe governato aiutando, come sostiene Crainz e altri storici, il passaggio dal fascismo dalla monarchia alla Repubblica?), divengono sia Pisa sia la luna a spargersi sull'Arno in un'ossimorica morta festa di luci; la luna, sola "vita" tra questi riflessi di lampioni immobili. E ancora, è Lucca ad essere pudica nella grigia luce della sua superstite perfezione cattolica, ma, con una sineddoche, anche l'Italia, e pure la luna, che in quel luogo attenua il suo vitalismo. Anche questo periodo rimane incompiuto, aperto alla contemplazione di un nuovo approdo, che presto verrà esplicitato nel duomo di Lucca.

16 - 22 *Umana... Orvieto... :*

Il rapporto s'inverte ed è ora la luna a vivificarsi, personificarsi traendo paradossalmente calore dalle pietre raggelate che raffigurano nella loro essenza marmorea il rinascimento italiano o, quanto meno, l'origine di questo periodo di risveglio delle alte passioni che scatenano ora la poesia civile di Pasolini (come fecero "l'urne dei forti" al verso 152 dei *Sepolcri* per Foscolo<sup>2</sup>). Il poeta sembra impegnato a plasmare la realtà in alti sentimenti, come venne fatto secoli addietro da illustri scultorea con raggelate pietre. Notiamo dunque che l'irrazionalità apparente della sineciosi pasoliniana è "chiara" e folgorante come la follia.<sup>3</sup>

---

<sup>1</sup> V. Cerami, *Le ceneri di Gramsci di Pier Paolo Pasolini*, cit., p. 650;

<sup>2</sup> Ugo Foscolo, *sepolcri, Odi, Sonetti*, Milano, Mondadori, 2019, p. 57.

<sup>3</sup> Delucidazioni su questa affermazione verranno dall'ultimo verso del poemetto Picasso;

Lucca, Pisa e Orvieto sono eletti a luoghi di rinascenza, luoghi il cui silenzio lascia intuire la contemporanea inesistenza dell'ardore che stimolava le prime manifestazioni di grandezza italiana.

## II

1-5 *Non... Tarquinia...* :

Come terminava la prima sezione, così riprende la seconda, con un quadrisillabo, un verso che si lega anche sintatticamente al precedente, riprendendo il discorso in perfetta consequenzialità. Ad accentuare questa congiunzione sta anche la grafica del testo: il primo verso infatti si trova allineato a destra della pagina, creando uno iato visivo marcato rispetto al precedente, che, contemporaneamente avvicina le strutture in una particolare forma di *enjambement*.

Prosegue dunque la descrizione dello spegnimento peninsulare avvenuto nei secoli. Percorrendo il resto di Toscana, luogo dove la civiltà etrusca non è altro che ricordo trapassato e la luna, come il poeta, non può che farne risaltare il grigiore, può unicamente pendere (con allusione al verbo di leopardiana memoria "e tu pendevi allor" *Alla luna*, v. 4) per udire voci di fanciulli, definiti in una precedente redazione "liturgici"<sup>1</sup>, sui selciati di Pienza o di Tarquinia. Questo è ciò che resta e ciò su cui ancora una volta si ferma sospeso lo sguardo lunare, sospendendo il verso.

6-14 *Sui... tufo* :

---

<sup>1</sup> Faccio riferimento ad una delle stesure reperibili nella cartella Diarii II dell'archivio Pasolini presso l'Archivio Contemporaneo Alessandro Bonsanti del Gabinetto Vieusseux di Firenze;

Quest'ultima interruzione rivela l'ambiguità con cui la prima sezione si era legata alla seconda<sup>1</sup>. Se, appunto, la forma grafica e metrica induce il lettore ad una continuità che implica concordanza di luogo, le città di Pienza (Toscana) e Tarquinia (Lazio) ci dimostrano i primi cinque versi essere un inciso, lasciando Orvieto sospeso su quello stretto colle, una struttura che sembra aver permesso alla città di rimanere pura nei secoli. La luna ricava un'idillica civiltà primigenia in mezzo all'Appennino, dove i contadini appaiono orefici e ricco è il legame con la dimensione terrena, esemplarmente raffigurato dall'arcaico movimento di un mulo. Esso, che trasporta probabilmente in città qualche materia prima dalla pianura, incede tra vicoli di terra (non selciati come a Tarquinia o Pienza), al fianco di giovani che lo accerchiano impastati, macchiati, generati, scolpiti della materia prima di cui la stessa Orvieto si costituisce: il tufo.

Straordinariamente ricca la scansione metrica di questi versi, a partire dalla tmesi che ravvisabile tra il nove e il dieci in quel "mina- / ture". Espediente di chiara derivazione pascoliana (vd. *Myricae*, «Colloquio», vv. 6-7) ma che evidenzia una linea di tradizione plurilinguistica molto più antica.

Dividere la parola «minia- // ture» (II, 30-31) (al solito ingannando tem poraneamente il lettore che, dopo la conforme voce verbale «ricava», II, 28, il cui soggetto è «la luna», II, 23, tende a interpretare «minia» come la terza per-sona singolare del verbo 'miniare', per cui si vedano *Le ceneri di Gramsci*, CG, VI, 262, dove il verbo effettivo ha sede in finale di verso) è certo un modo per riproporre, pur non rispettando la regola per la quale il termine lo si frange a condizione di isolare due componenti semantiche, una sorta di tmesi, artificio di chiara ascendenza dantesca; e Dante non lo si chiama in causa per futili giochi di rima, L'aspetto della campagna intorno a Orvieto, finemente lavorata dall'uomo, merita da parte del poeta uno dei suoi attenti sguardi figurativi «di origine pittorica», propri di un occhio avvezzo alla lezione longhiana: «Sui dossi risuonanti, brulli // ricava in mezzo all'Appennino / Orvieto, stretto sul colle sospeso / tra campi arati da orefici, minia- / ture, e il cielo». Ebbene, questi campi che sembrano creati col cesello, opere d'oreficeria come lo è quel «miracolo» del duomo con cui la città si identifica, come lo è più precisamente il reliquiario del corporale, proprio perché 'miniature' fanno pensare al gran de Oderisi da Gubbio, ricordato da Dante nell'XI canto del *Purgatorio* (occasione per esaltare, nonostante tutto, la

---

<sup>1</sup> Anche qui le caratteristiche sintattiche si legano alla forma metrica che, come fa notare F. Latini, ammette la lettura, tramite sineresi, dei vv. 21 e 22 della prima sezione come endecasillabo più quadrisillabo, ma anche di un unico endecasillabo creato tramite sinalefe intra ed extra verso, rafforzando così il legame o la separazione dalla seconda sezione;

progressiva capacità trasumanante del Parte), episodio che, non a caso, affiora alla mente del poeta, ora che sta parlando di Orvieto, poiché prescelto e illustrato da Luca Signorelli nella cappella San Brizio.<sup>1</sup>

Le successive assonanze, legate alla costanza degli *enjambement*, scandiscono una sottostruttura ritmica costituita tanto da due quinari: “miniature e il cielo. / Orvieto illeso”; come da due endecasillabi “Orvieto illeso tra i secoli / pesto di mura e tetti sui vicoli”; ed i cinque settenari con schema rimico ABCAC:

“Pesto di mura e tetti  
sui vicoli di terra,  
con l’esodo del mulo  
tra pesti giovinetti  
impastati nel tufo”.

15-22 *Chiusa... muraglia* :

Ecco che si compie il quadro d’ascesa alla città di Orvieto, ponendo ai fianchi del mulo tinozze d’uva. La bestia sale su dal basso, sgretolata quanto le muraglie e le case che attraversa lungo il retaggio di un medioevo la cui memoria, delegata ad una statua di Bonifacio VIII, è prossima a farsi polvere, offuscata in una nicchia alta, irraggiungibile.

### III

1-13 *È... palpebre* :

I tre versi in apertura ci riportano indietro. Con quel gesto di Bonifacio, assente rispetto alla forte espressività rappresentata dallo sforzo cristico del mulo, il percorso poetico risale verso Firenze dove persino il Davide di Michelangelo rappresenta disillusione nei confronti di un’arte che non comunica con la realtà, capacità propria solo del monumento funebre di Ilaria del Carretto sotto le cui palpebre si cela ancora il mistero dell’ineffabile.

---

<sup>1</sup> F. Latini, *L’Appennino di Pier Paolo Pasolini*, cit., p.66;

Non possiamo però non ipotizzare che Pasolini, allievo di Roberto Longhi, con i tre artisti citati (Arnolfo di Cambio, Jacopo della Quercia e Michelangelo) non volesse illustrare al lettore l'esatto filo rosso che condusse il Medioevo verso il Rinascimento.

Ancora una volta ciò che è capace di generare poesia è ciò che genera mistero, un mistero che toglie possibilità di parola in favore di una sospensione contemplativa (rappresentata graficamente dai tre punti), ora oltre la completezza del verso endecasillabico.

Il monumento vive dei sentimenti riflessi del poeta, attraverso una personificazione metonimica per cui il marmo che lo compone appare rassegnato in quelle palpebre ed in quel petto simboli di una calma lontananza (opposta all'assenza di cui Bonifacio e Davide sono accusati). Curiosa quest'ultima posa descritta da Pasolini, che non coincide con la reale posizione della scultura. Ilaria del Carretto non ha le mani incrociate al petto, bensì sul ventre. Questo testimonia il lavoro "a memoria" del poeta, che, in questa svista, assolutizza la figura, avvicinandola ad una reinterpretazione di tradizione letteraria della *dormitio virginis*.

Nella terza sezione, acquista forza l'antitetica suggestione dannunziana di Pasolini, il quale si avvicina al vate di *Elettra*.

Nelle Città del silenzio è un proliferare di marmi sepolcrali: la funzione macroscopica, di cerniera fra la storia e il presente, assegnata al monumento funebre di Ilaria del Carretto è esattamente la stessa; se vogliamo ancor più in evidenza. L'immagine scolpita sul sarcofago è il relitto della perfezione dell'arte antica e l'ipostasi di una società e di una cultura spenta.<sup>1</sup>

Il riferimento, sebbene negato, è costante (a partire dall'utilizzo del realismo per giungere, come in questo caso, al confronto letterale). La fusione panica con la realtà è un elemento fondamentale per la poetica dell'uno e dell'altro scrittore. In questo senso il Pasolini viaggiatore dell'appennino, immedesimatosi in figure diverse della storia, sembra richiamare fortemente colui che passeggia *Lungo l'Affrico*. Immedesimandosi nelle creature che popolano il fiume della storia italiana, Pier Paolo si accosta all'esteta d'Annunzio, la cui poesia però sembra scissa da ogni volontà civile. Si potrebbe forse

---

<sup>1</sup> Stefano Giovannuzzi, *L'Appennino: Pasolini lettore di d'Annunzio*, «Versants», vol. 62, 2, 2015, p. 20;

affermare che Pasolini sia dannunziano, nella stessa misura in cui d'Annunzio possa essere ritenuto fascista; ovvero nella misura di un'ideale posa caratteriale.

14-16 *Jacopo... necessaria* :

In questa terzina a chiusura di sezione Pasolini porta sul piano di realtà ciò che era stata finora contemplazione artistica. Al monumento scolpito da Jacopo della Quercia viene accostata la figura carnale di Ilaria del Carretto che, nella sua vicenda, si identifica con l'attimo della storia d'Italia che l'artista fissa sul marmo. L'Italia che vediamo in quella lastra è un'Italia oggi perduta. Vergine e all'apice della propria bellezza come Ilaria era al momento della sua morte. Momento con cui, paradossalmente, essa ha eternato la sua giovinezza per il poeta. Di questa purezza e necessità si rende lode allo scultore e ad Ilaria. La temporalità di quel "quando" riferito al momento di splendore che quell'opera rappresenta, è metricamente rafforzato dalla misura più breve di un novenario (il verso 15); Pasolini è però attento a non perdere l'equilibrio classico che quella stessa Italia trasporta e pone questo novenario fra due dodecasillabi, così da ottemperare proporzionalmente alle due quantità metriche "mancanti".

#### IV

1-16 *Sotto... basiliche* :

Il piano narrativo ora non ci racconta più ciò che la luna illumina, bensì l'inconscio che le chiuse palpebre tenui ed inscalfibili celano con la loro bellezza. Un' analogia che giustappone le palpebre alla parola poetica.

Il primo personaggio che incontriamo in questo nuovo scenario è "il mammoccio di Cassino", termine dialettale del Lazio che significa fanciullo ma che evoca anche un'antica tradizione medievale (vd. nota in calce al testo). Questo fanciullo venduto dai genitori ride tra i pidocchi, riportandoci alla mente due precedenti mitologici, letterari e reali al contempo: l'io autobiografico protagonista de *Les chercheuses de poux* (Arthur Rimbaud) ed il fondatore di Roma, Romolo, trovato ed allevato da un pastore ed una "lupa" (termine

arcaico per indicare una puttana). Questo mammoccio avvia un nuovo itinerario, segue il fiume Aniene, verso Ciampino e poi verso la periferia Romana.

La scansione dello spostamento avviene per libere associazioni dell'inconscio, in uno sguardo mentale dell'autore che, rielaborando la routine legata al tragitto per recarsi al suo lavoro di insegnante (in quegli'anni presso Ciampino), può sincronicamente vedere "un assassino e una puttana" nutrire il putto, "aeroplani di regnanti" perdersi nel cielo fino a simulare stelle sbiadite, "sentinelle del sesso" "per i lungoteveri" intorno a "terree latrine", e spargersi poi, sopra tutte queste situazioni che alternano il sacro ed il profano, i rintocchi di campanili che scandiscono le ore del millenovecentocinquantuno.

Entriamo per la prima volta nel mondo delle borgate romane, ingresso che cambia lo scenario del poemetto e dell'orizzonte poetico di Pasolini. "Sotto sbiadite stelle", dove l'allitterazione ricorda il rumore e la scia degli aeroplani, battono "sentinelle del sesso" (altrettanto sbiadite nel suono sibilante, ma con metafora militaresca che connota il lungotevere come nuovo *castrum* romano) in "spossanti attese" da santo a santo e "si sentono supine / suonare" le ore; un'insistenza fonetica rafforza in questo sibilo la convivenza, la contingenza di sacralità apparente e profanità reale. Talmente forte è la suggestione che l'aggettivo "supine" confonde i rintocchi che si spargono dai campanili delle basiliche con quelli che i "canti più caldi di Roma" provocano, esercitando "tra i tuguri" la professione. Così "s'incrina la quiete", spezzata come il sintagma che indica l'anno ricorrente, troncato in *enjambement*, prendendo in causa tutto il secolo 900 in quell'istante poetico.

Troviamo qui, fra i versi 13, 15, 16, una particolare forma di compensazione ritmica, che vede l'assonanza imperfetta "supine" – "s'incrina" completarsi nelle vocali atone di "basiliche".

17-35 *Nelle... interrotta...* :

Come la luna della prima sezione, qui le palpebre si fanno elemento ricorrente che scandisce il viaggio ed i passi della visione.

anche in questo caso, l'intero cursus del componimento risulta scandito, e, per ciò stesso, annullato come cursus, come continuità progressiva, dall'iterazione di un sintagma sinonimo del sonno: "le

palpebre chiuse”. Tale sintagma, assunto anche attraverso espressioni equivalenti, è addotto a designare il sonno marmoreo di Ilaria del Carretto, sia letteralmente, sia in quanto rappresentazione — e simbolo — della “preistoria” (del sonno) dell’Italia, anche contemporanea, della sua regressione a una “coscienza” anteriore alla coscienza.<sup>1</sup>

Apprezzabile la sinalefe con chiasmo fonetico che intercorre tra i versi 18 e 19, accelerando la lettura verso una pausa forte che preclude il termine della terzina.

La membrana che ricopre le notti italiane (con imprescindibile riferimento etimologico sessuale, derivato dai versi precedenti, al *membrum*) si pone come velo infetto, non squarciato, oltre il quale si nasconde la vita di un popolo che riposa e solo nel sonno può trovare quella quiete prima incrinata, quiete impossibile al poeta che vive di una ricerca costante, giornaliera e notturna, privandosi del riposo.

La punteggiatura di sospensione funge ora da transito fra le varie realtà descritte, contemplando ciò che dalla provincia nostalgicamente al poeta sovviene (grida, odori, motti, cori<sup>2</sup>) per giungere ai cuori viziosi delle “periferie cittadine”.

È in questa sezione che si può notare un legame metrico più stretto con il maestro Pascoli specialmente nell’insistenza di parole sdruciole, come “palpebre” o come “placidi”, nonché di versi ipermetri ed ipometri legati a questo uso fuorviante dell’accentuazione ritmica.

Eppure, all’apparire del vero, in quelle palpebre che racchiudono in sé proprietà contrastanti come l’essere “veline” (referente reale della mimesi) ed al contempo massicce (costituite di marmo), si raffigura solo il sonno, niente più. Nulla appare vitale della contemporaneità, dell’Italia di allora, se non le “forme mattutine”, le idee nascenti del dopoguerra che sono legate al marmo, alla bellezza della tradizione. All’Italia non resta che il ricordo del suo splendore.

36-48 *Sotto... calcare* :

---

<sup>1</sup> Stefano Agosti, *La parola fuori di sé*, cit., pp. 140-141.

<sup>2</sup> Sempre in forma di *enjambement* le specificazioni di questi elementi affiorati compongono un metro nel metro, da punto a punto, tremando il verso come l’infetta membrana.

Questo periodo si apre con una terzina che descrive ed iscrive, attraverso la congestione degli stratagemmi metrici, un atto carnale tra esseri inanimati i quali, per ciò stesso, si personificano. Terra e luna, figurazioni fino ad ora coincise con Ilaria ed il poeta, con l'opera e l'artista, vivono nell'inconscio. I tre versi non sono legati solo da enjambement ma anche da assonanze anaforiche ("sotto... sonno"), da allitterazioni ("sotto le sue... nel suo/sonno" "incarnata, la terra...vergine orgasmo nell'argenteo"), da sinalefi tra il verso 37 e il 38, per renderli entrambi endecasillabi; saldando in maniera carnale lo stesso verso. Il finale, la parola "buio", comunque sia interpretata (monosillabicamente o piana), rende il verso eccedente di un nesso semivocalico, quasi da indurci a interpretarlo come l'iaculazione di un atto sessuale al contempo reale e metaforico cui i versi sembrano alludere. Non solo per il termine "orgasmo", ma l'atto dell'incarnarsi e il moto ondoso su cui la luna si riflette, sembrano alludere tanto a una metaforica fusione del poeta con la natura circostante, quanto ai reali racconti di masturbazione *en plain aire*, che lo stesso Naldini racconta come fatti normali tra i giovani friulani quando spiega a un amico come sono andati i fatti la sera in cui Pasolini fu incriminato di atti osceni in luogo pubblico.<sup>1</sup> Il poemetto raggiunge qui la sua massima referenza letteraria, in un percorso che sale a ritroso fra echi del Foscolo, del Petrarca e virgiliani, padri civili della cultura italiana in diversi momenti di costituzione e disfacimento.

Un gioco di assonanze in posizione forte assimila "luna" e "spuma", trascorrendo attraverso il predicato "sfuma". Assonanze che completano i precedenti riferimenti al Foscolo, la cui sera, "immagine" della "fatal quiete", ora "s'incrina". Il predicato legato a "spuma" (in ambiguità sintattica, tra soggetto e complemento oggetto, con i mari citati), ricorda un "imperla" di petrarchesca memoria

Foscolo che con simili termini così ritrae il destriero in corsa nell'ode *A Luigia Pallavicini*, 49-51: «Ardori gli sguardi, fuma / la bocca, agita l'ardua / testa, vola la spuma» (il verbo 'sfumare' tornerà poi nell'*Umile Italia*, CG, III, 175-77: «Sfuma l'Italia / negli smorti, eccelsi toni / di quei nevai»). Quanto poi all'immagine del mare, Tirreno o Adriatico che sia, il quale lambendo di continuo le cosce italiane «imperla» la sua «spuma» (sarei più propensa a considerare soggetto del periodo «il Tirreno o l'Adriatico», piuttosto che «la spuma», a mio parere complemento oggetto; il verbo alla terza persona singolare concorderebbe così con l'ultimo dei due soggetti, o, comunque, con entrambi intesi come un unicu), richiamerei un Petrarca

---

<sup>1</sup> N. Naldini, *Lettere 1940-1954*, cit., p. CX.

altrettanto noto, quello del sonetto *Stiamo, Amor, a ceder la gloria nostra* (RVF, CXCII, 5-6): «vedi quant'arte dora e 'mperla e 'nostra / l'abito eletto», ché se è dato qui rintracciare del tricolori preso a modello solo un elemento, "imperla", l'altro verbo, anch'esso più facilmente riproponibile, 'indora' (resta fuori solo il desueto 'nostral si rintraccia nel gruppo strofico immediatamente seguente).<sup>1</sup>

L'immagine notturna che chiude la quarta sezione ci riporta ad un bucolico mondo virgiliano attraverso una concentrica raffigurazione di un pastore che dorme "con le membra contratte" insieme al suo gregge "in cerchio" "dentro il rotondo recinto". Scena d'addiaccio raffigurata al centro del mondo, su quel monte Soratte, visibile da Roma, ricordato dall'Orazio delle *Odi*. Il pastore dorme affondato nella candida materia calcarea, sostituita della neve oraziana, protetto dall' "umido, annerito gregge", in una sorta di capsula di purezza calcificante. Una sorta di regressione alla cosiddetta "età dell'oro", con cui il poeta saluta l'Italia centrale per spingersi verso Sud.

## V

1-14 *Sotto... ancora... :*

Alla ripresa della sezione ci troviamo sempre nell'inconscio d'Italia, "Sotto le sue palpebre chiuse" dove appare Luni, un comune nella stessa situazione del pastore lasciato precedentemente "all'addiaccio".

«Luni», «l'Alpe sublime», che svettando porge per prima il suo saluto al poeta, montagna marmorea già celebrata dal d'Annunzio di Mala e di Alcyone come «Prometèa materia» (*Late Ville*, XX, 70) e «statua non nata» (*L'Alpe sublime*, 25).<sup>2</sup>

Ci troviamo nella parte più abitata ed umana dell'Appennino, a nord della Toscana, per poi repentinamente passare nel tempo al "più selvaggio etrusco", dove i suoni serali sono vergini, come l'orgasmo della luna e non più ariosi come quelli trovati nelle periferie cittadine. L'assonanza "chiari/...serali" porta in sé una forma ossimorica che preclude la conclusione del quinto poemetto *Picasso*, così da evidenziare il repentino scorrere dello

---

<sup>1</sup> F. Latini, *L'appennino di Pier Paolo Pasolini*, cit., p. 80.

<sup>2</sup> *Ivi*, p. 81.

scenario, come se l'attrazione del poeta verso il centro della penisola fosse irrinunciabile. Si accentuano le rime ipermetre in questa sezione (“trepide - siepi” “s’allontanano - dipana”), forse la più regolare di tutte metricamente, dove solo i versi 2, 8 e 16, non sono riconducibili all’endecasillabo.

“Ed essa si dipana”, la sera? Solo nella misura in cui essa s’identifica con “la catena” montuosa. Vorticoso è l’afflusso verso sud, attraverso lo scorrere dei fiumi risaliamo i secoli e la storia che porta al Tevere, in insenature, solchi dove ci si può perdere in contemplazione della paganità superstite prima di scorgere Roma.

15-28 *Roma... dell’orina* :

Ecco apparire la ricorrente immagine dei ruderi che costituiscono la memoria della città eterna. Una ricorrenza che percorrerà la successiva esperienza poetica di Pasolini quanto meno sino al suo definirsi una “forza del passato”. L’oro della città si contrappone all’argenteo orgasmo provinciale. Le “disfatte borgate” che ignorano il passato e vivono gli istinti barbari e profani al di là dei retaggi di civiltà. Ciò che era monumento si trasforma in nascondigli di “sesso”, “feci” e “fanciulli” e torna ancora la “calda atmosfera” ove risuonano passi di “sentinelle del sesso” e la sera è membrana che il poeta svela, squarcia, come l’odore dell’orina che emerge quando il fallo è scoperto “da un vizioso dito”.

Anche qui appare forte il richiamo al Rimbaud di *Oraison du soir*, con la stessa acredine che i termini utilizzati svelano.

## VI

1-15 *Un... borgata* :

La sesta sezione porta a compimento il travaglio intellettuale del poeta, che, partito dall’idillio personale e poetico (Casarsa ed il paesaggio lunare) giunge alla periferia romana ed alla poesia che si trova negli esuli suoi abitanti. Ritorna la metafore militaresca ed il

popolo italiano appare accampato alle porte del potere e della borghesia. Un popolo che acquista dei connotati geografici (“sardo o pugliese”), un popolo che risale l’appennino, partendo dal polo opposto di Pasolini e con cui egli si trova a convivere. Questo esercito è il sottoproletariato che ha lasciato la sua condizione primigenia per il sogno di “scendere anch’egli dentro la borghese luce” e che, “nell’attesa” non occupa una casa ma “una marcita distesa d’erba zozza”.

Si può leggere una vera e diretta accusa al Novecento, alla sua modernità che, dall’alto di “lucide chiese” e “grattacieli” arrocca la sua civiltà, in una forma di “realismo” antidemocratico.

“Sotto le sue palpebre” l’Italia cela, ignora “le infette marane della borgata” dove sguazzano fanciulli fra i residui tossici di un’umanità privilegiata. Le marane, nella loro assonanza, sono specchio delle “anime” presenti; anime ingenuie ma rapide nell’apprendimento (del bene quanto del male). In questo passo la poetica e la pedagogia di Pasolini si fondono a dimostrare ciò per cui allora si riconosceva: insegnante e poeta. Ciò che “indora” Roma ora si rivela un abbaglio per coloro che non ci vivono.

## VII

1-11 *Si... nazione...* :

L’ultima parte dell’*Appennino* “si perde verso il bianco Meridione”, verso Napoli. Una terra posta in coda e che patisce di un trattamento finale da parte di Pasolini rispecchiando l’idea che l’unità nazionale non sia mai realmente avvenuta. “Sotto le chiuse palpebre”, quindi ancora nell’immaginario del poeta e nell’abisso dell’Italia transita velocemente una vita esaltante, nutrita di luce e colori, come dal finestrino di un treno, sino a spalancarsi nel golfo che connette idealmente la penisola ad un altro continente, quello “africano”; arcaico, quanto la forma utilizzata dell’aggettivo. E quella infinitudine dell’undicesimo verso, altro non fa che rinforzare una domanda di scissione: quale nazione?

12-29 *E... d'amore* :

È più recente in questa nazione il sonno d'Ilaria, risiede per l'appunto nell'abbandono che lo stato italiano, "in civile forma" ha decretato nei confronti del meridione, "povero rione". Non c'è più scultore quale Jacopo della Quercia che "scarnisce", scolpisce un'opera capace di redimere "il povero rione". Con genialità e senza nascondere la materia di cui l'opera è composta, vi sono solo pensatori ma non artigiani della realtà, questo sembra rimproverare Pasolini, in una sorta di dichiarazione estetica. Non v'è chi, "in luce d'intelletto", ispirato artisticamente, sappia mettere in rilievo e non ottundere le tenebre, il dionisiaco dell'umano. Non v'è intellettuale che analizzi "il popolare mondo italiano" "contro gli sfondi del suo paesaggio", ovvero nel reale contesto in cui si trova. Un "Quaggiù" che assume forza triplice data la pausa che lo precede, l'*enjambement* che costituisce con il verso seguente e la marcatura accentuale che denota l'endecasillabo come tronco risultante, separa ulteriormente l'Italia dal meridione e dal fondo delle sue palpebre dormienti, ove "tutto è preumano" anche se "umanamente gioisce", in un ossimoro dettato da volgarità contro cui il poeta sentenzia: "contro il riso del volgare fu / ed è inutile ogni parola / di redenzione". Qui tutto è riso nell'indifferenza apollinea della superficialità, lo è nel popolo e nell'arte seicentesca che lo rappresenta, esaltando la follia con la chiarezza. Un meridione di luna perenne che corrompe l'ombra "con negl'occhi l'incallito riso/dei bassi digiuni d'amore"

30-51 *Ragazzi... silenzio* :

Sotto le palpebre resta dunque la veemenza di ragazzi d'origine romanza, ignari della loro provenienza barbara a cui è stata preclusa la luce della civiltà e che la imitano, nella speranza di spazzare via l'ombra di cui sono costituiti. Riducono l'Italia ad un possesso privato che non si accorgono essere piccolo "poggio, rione" entro cui si racchiudono i confini dei propri orizzonti, laddove si abbandonano alle uniche passioni pulsionali reputate ciniche e passionali dalla ossimorica moralità provinciale che le decreta corrotte (seppure esse siano naturali) e le conosce (sebbene non se ne debba parlare).

È nelle ultime due terzine che dovere e parnaso, passione e ideologia raggiungono la loro sintesi necessaria a legittimare *Le ceneri di Gramsci* come un'opera di poesia civile, in un

senso che certo può derivare più dal Pascoli che da altri poeti, ma che esprime con forza la necessità di una azione della parola sulla società non a fine estetico o locale, ma pedagogico e nazionale. Per questo la conoscenza dei linguaggi che determinano l'arte tutta (“incredulità”, “insolenza”, “ironia”) non dev'essere appannaggio di una classe eletta, per una classe eletta o di una classe negletta, per una classe negletta, perché così facendo il mistero si celerebbe in sé, chiudendo nell'incoscienza un popolo i cui significanti sarebbero vuoti, privi di significato, in una parola: “silenzio”.

Un «clamore», appunto, che «non è che silenzio», formula in cui sembrano riecheggiare antiche memorie di precedenti voci cadute nel vuoto: la giovannea «vox clamanti in deserto» dei Vangeli e le ultime parole di un giovane morente e disilluso: «the rest is silence» (*Amleto*, V, II, 364).<sup>1</sup>

Qui Pasolini svela il suo intento poetico e dandoci una chiave per “capire” i suoi testi (come chiedeva agli amici cui li inviava): la compresenza diacronica, diastratica e diatopica come elementi inscindibili, per una poesia che voglia parlare al e del popolo italiano tutto. Di altra opinione sembra invece essere Gian Carlo Ferretti:

Profonda, insanabile, la frattura che egli vede aprirsi nella storia italiana, eterno il «sonno» di Italia, e schiacciante il peso di quei «secoli vuoti». Vana dunque ogni «speranza» e «attesa» delle «anime» sottoproletarie; illusorio il loro «clamore».<sup>2</sup>

---

<sup>1</sup> *Ivi*, p. 91.

<sup>2</sup> Gian Carlo Ferretti, *Letteratura e ideologia*, Editori Riuniti, 1964, p. 255.

## IL CANTO POPOLARE

Come indica la datazione in calce al testo, questo poemetto fu composto fra il 1952 ed il 1953 anni in cui Pier Paolo Pasolini portò a termine le prime pubblicazioni di rilievo editoriale. Nel 1952, infatti, viene pubblicata l' *Antologia della poesia dialettale* recensita da Eugenio Montale.

In questo periodo l'autore s'immerge totalmente nello studio della cultura popolare, sia da un punto di vista letterario, filologico, che da uno più umano, empatico. Conosce Sergio Citti, il quale lo guida (novello Virgilio) alla scoperta delle borgate romane, supportando l'apprendimento del linguaggio e del gergo dialettale di chi vi abita.

Contemporaneamente, gli studi filologici impegnano Pasolini su panorama nazionale con il *Canzoniere italiano*, da pubblicarsi per Guanda in una collana allora diretta da Bertolucci, amico che lo introdurrà a Cinecittà come sceneggiatore nel 1954, anno in cui una prima versione del *Canto popolare* venne pubblicata in una raccolta curata per la Meridiana da Vittorio Sereni.

Un periodo dunque di intenso lavoro, nella ricerca di trasferire sua madre dai bassi fondi del quartiere di Rebibbia, ove trovarono la prima residenza.

Questo poemetto è all'origine di un'altra composizione che oggi possiamo leggere nell'appendice all'*Usignolo della chiesa cattolica*, si tratta di *Scrivendo "il canto popolare"*. Composizione ispirata dal comporre stesso, un uso che diventerà abitudine per Pasolini, il quale decise all'ultimo di non manifestarlo già con la pubblicazione delle *Ceneri*.

La versione del poemetto che qui leggiamo è molto diversa da quella pubblicata nel 1954. Oltre a non presentare la dedica "ai miei amici Giorgio Bassani e Attilio Bertolucci", mancano un gran numero di strofe e la divisione per sezioni, oltre a diverse varianti lessicali.

Nel 1957 viene pubblicato in dieci strofe da nove versi ciascuna, quasi interamente endecasillabi, se non per alcune eccezioni (vv: 14, 24, 27, 32, 33, 39, 42, 50, 53, 55, 59, 62, 64, 66-68, 72, 73, 75-76, 84), presenti in ogni strofa fuorché la prima.

Lo schema rimico ABABCDCDC si replica ad ogni strofa facendo, come in tutta la raccolta, largo uso di assonanze e consonanze.

La struttura metrica, da una prima strofa “perfetta” per via di sillabazione e rime, aumenta progressivamente il suo disordine, raggiungendo l’apice nell’ottava strofa, per riassetarsi con le ultime due.

Improvviso il mille novecento  
cinquanta due passa sull'Italia:  
solo il popolo ne ha un sentimento  
vero: mai tolto al tempo, non l'abbaglia  
la modernità, benché sempre il più  
6 moderno sia esso, il popolo, spanto  
in borghi, in rioni, con gioventù  
sempre nuove -nuove al vecchio canto-  
a ripetere ingenuo quello che fu.

Scotta il primo sole dolce dell'anno  
sopra i portici delle cittadine  
12 di provincia, sui paesi che sanno  
ancora di nevi, sulle appenniniche  
greggi: nelle vetrine dei capoluoghi  
i nuovi colori delle tele, i nuovi  
vestiti come in limpidi roghi  
dicono quanto oggi si rinnovi  
18 il mondo, che diverse gioie sfoghi...

Ah, noi che viviamo in una sola  
generazione ogni generazione  
vissuta qui, in queste terre ora  
umiliate, non abbiamo nozione  
vera di chi è partecipe alla storia  
24 solo per orale, magica esperienza;  
e vive puro, non oltre la memoria  
della generazione in cui presenza  
della vita è la sua vita perentoria.

Nella vita che è vita perché assunta  
nella nostra ragione e costruita

30 per il nostro passaggio - e ora giunta  
a essere altra, oltre il nostro accanito  
difenderla - aspetta - cantando supino,  
accampato nei nostri quartieri  
a lui sconosciuti, e pronto fino  
dalle più fresche e inanimate ère -  
36 il popolo: muta in lui l'uomo il destino.

E se ci rivolgiamo a quel passato  
ch'è nostro privilegio, altre fiamme  
di popolo ecco cantare: recuperato  
è il nostro moto fin dalle cristiane  
origini, ma resta indietro, immobile,  
42 quel canto. Si ripete uguale.  
Nelle sere non più torce ma globi  
di luce, e la periferia non pare  
altra, non altri i ragazzi nuovi...

Tra gli orti cupi, al pigro solicello  
Adalbertos komis kurtis!<sup>1</sup>, i ragazzini  
48 d'Ivrea gridano, e pei valloncelli  
di Toscana, con strilli di rondinini:  
Hor atorno fratt Helya!<sup>2</sup> La santa  
violenza sui rozzi cuori il clero  
calca, rozzo, e li asserva a un'infanzia  
feroce nel feudo provinciale l'Impero  
54 da Iddio imposto: e il popolo canta.

---

<sup>1</sup> Di queste espressioni dialettali, è lo stesso Pasolini a darcene spiegazione, nelle note apposte in edizione Garzanti. Così per questa: "sono parole di una cantilena satirica (tra l'ultimo decennio del IX secolo e il primo del X) che il Novati, ricercando le origini del canto popolare italiano, ha ritrovato in un passo delle Cronache di Liutprando."

<sup>2</sup> Come per la precedente, anche di questa esclamazione in dialetto toscano il poeta rende conto in nota: "siamo già nel 1240; si tratta di una sfottitura di fanciulli a frate Elia e i suoi devoti compagni, di cui dà notizia (anch'essa allegata dal Novati) Salimbene nella sua cronaca." Ci si riferisce ad una figura di frate malavitoso che papa Gregorio esonerò presto dal suo incarico.

Un grande concerto di scalpelli  
sul Campidoglio, sul nuovo Appennino,  
sui Comuni sbiancati dalle Alpi,  
suona, giganteggiando il travertino<sup>1</sup>  
nel nuovo spazio in cui s'affranca  
60 l'Uomo: e il manovale Dov'andastù  
jersera...<sup>2</sup> ripete con l'anima spanta  
nel suo gotico mondo. Il mondo schiavitù  
resta nel popolo. E il popolo canta.

Apprende il borghese nascente lo Ça irà<sup>3</sup>,  
e trepidi nel vento napoleonico,  
66 all'Inno dell'Albero della Libertà<sup>4</sup>,  
tremano i nuovi colori delle nazioni.  
Ma, cane affamato, difende il bracciante  
i suoi padroni, ne canta la ferocia,  
Guagliune 'e mala vita!<sup>5</sup> in branchi  
feroci. La libertà non ha voce  
72 per il popolo cane. E il popolo canta.

Ragazzo del popolo che canti,  
qui a Rebibbia sulla misera riva  
dell'Aniene la nuova canzonetta, vanti  
è vero, cantando, l'antica, la festiva  
leggerezza dei semplici. Ma quale

---

<sup>1</sup> Dal latino *tiburinus*, pietra di Tivoli, è una roccia calcarea di deposito chimico, tipica dell'Italia centrale.

<sup>2</sup> Espressione dialettale di provenienza veneto-lombarda che significa: "dove sei andato ieri sera".

<sup>3</sup> Canto popolare francese noto dal 1790, fu uno dei canti più rappresentativi per il popolo della rivoluzione.

<sup>4</sup> Canto per filo rivoluzionari successivo alle traduzioni popolari dello Ça ira. Inno creato per intervento "culto". Nasceva così la tradizione romantico-risorgimentale dei canti della borghesia liberale e irridentista; a cui il popolo restava naturalmente estraneo.

<sup>5</sup> "Ragazzo di mala vita!", traducendo dal napoletano. Canto borbonico reazionario "contro le forze dell'ordine dell'Italia appena unita".

78                                   dura certezza tu sollevi insieme  
d'imminente riscossa, in mezzo a ignari  
  tuguri e grattacieli, allegro seme  
  in cuore al triste mondo popolare.

84                                   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  
90                                   la luce di chi è ciò che non sa.

1952-53

## COMMENTO

Come per il poemetto precedente (*L'appennino*) e per quello che seguirà (*Picasso*), *Il canto popolare* è scritto in terza persona. Questa prima parte della raccolta si può intendere come fase di osservazione. “La voce è di qualcuno osserva il paesaggio italiano, come si presenta alcuni anni dopo la fine del fascismo e della guerra”<sup>1</sup> e lo fa raffrontando natura e civiltà, proletari e borghesi, passato e presente.

In questo poemetto domina la luce. Il bagliore del sole e della modernità si oppone al paesaggio lunare dell'*Appennino*, livellando le ombre del tempo a favore di una critica sociale più esplicita. La demarcazione è netta anche dal punto di vista metrico ed argomentativo. Ogni strofa si conclude con una pausa forte e sembra dipingere un quadro compiuto in sé stessa, contrapponendo quasi sempre un inizio descrittivo ad un finale meditativo, una categorizzazione di classe ad un'altra, la concretezza dell'agire all'astrazione del pensare, la storia e vita.

Il poeta del *Canto* già imbastiva l'inflessibile linea di continuità extra-generazionale tra storia e vita, della «storia» come «vita» reversibile in «vita» come «storia» senza lasciare apparente luce tra luoghi peraltro inscindibili. «Vita» è uno stare globale del soggetto nella «storia» o un negarsi totale del soggetto alla «storia» (fascista)...<sup>2</sup>

Persi “in un popolo/il cui clamore non è che silenzio”, ora ci ritroviamo ad ascoltare quel clamore in forma di canto attraverso un Pasolini che, persa la fiducia nell'ideologia, non ha ancora visto cadere la speranza nei confronti della purezza popolare, apparentemente immune al riflusso corruttore della modernità. Il canto (ciò che promette l'eternità) di un popolo ancora capace di stupirsi perché libero da costruzioni intellettuali, libero dal passato, inizia con un'indicazione di tempo, tanto ampia quanto veloce, istantanea.

1-9 *Improvviso... fu.*

Il poemetto apre nel segno della contraddizione tra significato e significante. “Improvviso” è il trascorrere di un anno. Un anno che si estende lungo due versi, come se le quattro parole stesse

---

<sup>1</sup> V. Cerami, *Le ceneri di Gramsci di Pier Paolo Pasolini*, cit., p. 656;

<sup>2</sup> Neil Novello, *Il sangue del re. L'opera di Pasolini*, cit., p. 226;

(“mille novecento cinquanta due”) si distendessero lungo tutta la penisola. Metricamente l’espressione si rafforza grazie a una dieresi inconsueta presente al nesso vocalico della parola “due”, separazione necessaria al compiersi dell’endecasillabo.

Un solo anno, se pensato nella soggettività di un popolo e di una nazione, dilata i suoi argini per chi, come l’autore, ha la possibilità di osservare la vita dal di fuori, di avere una nozione culturalmente compromessa del tempo. Solo chi vive e si fa incarnazione del presente, mezzo della storia, può avere un sentimento vero, può sentire veramente. Il popolo, benché non possa essere sottratto alla condizione mortale, non viene abbagliato dalla modernità, perché esso stesso è modernità ed in questa sua essenza non si rende conto di ripetere incessantemente le gesta del passato.

Una formulazione apparentemente classista, che descrive i giovani borgatari come ingenui, ragazzi che ignorano l’eterno ritorno dell’eguale ma, paradossalmente, sono molto più vicini al poeta, più vicini alla salvezza, data la loro necessità in qualità di motori della storia.

10-18 *Scotta... sfoghi...* :

Dopo una contestualizzazione temporale e sociale, in questa seconda veniamo introdotti nel contesto geografico del poemetto. Un posizionamento doppio e antitetico: la provincia appenninica e i centri cittadini dei capoluoghi. Da ambo i lati è primavera e la vita sta riprendendo, lasciandosi alle spalle le nevi e la vita casalinga invernale. Le greggi si scaldano e le vetrine schizzano di nuovi colori. In queste immagini l’apocalisse, il rinnovarsi del mondo che cambia nell’avvento della primavera, ma anche con l’avvento di una nuova moda, di una trasformazione sociale che spazza l’antico, laddove invece la provincia appenninica mantiene una certa fissità, tanto che l’odore del passato resta nella neve del passato inverno, sui portici medievali, sulle greggi dei pastori.

Nel contemporaneo rinnovarsi della società è fondamentale la personificazione e deificazione (in un senso di critica nei confronti del materialismo capitalista dilagante) degli oggetti proposta da Pasolini. Sono infatti i vestiti che “dicono” le gioie ed il cambiamento del mondo e lo fanno “come in limpidi roghi”, creando un’analogia forte con l’episodio biblico del rovetto ardente, laddove il rogo era espressione dello spirito divino che detta a Mosè le tavole della legge. La cesura è accentuata dalla forma metrica dei versi 16 e 17, i quali, attraverso le dialessi necessarie

alla regolarità del ritmo endecasillabico (“come | in”; “quanto | oggi”), creano un verso di undici sillabe che pone in rilievo l’analogia: “in limpidi roghi / dicono quanto”.

Abbiamo dunque una strofa che si divide tra la bucolica e panica dimensione “che fu” (per citare il termine della strofa precedente) e la nuova divinità del consumo, che non esplicita quali “diverse gioie sfoghi...”, lasciando sospeso l’immaginario. In quei punti di sospensione sta anche il senso di insoddisfazione permanente, vero motore immobile del capitalismo di nuova formazione.

Nei capoluoghi di nuova mondanità, il piacere del sole non è più sufficiente a sé stesso, all’appagamento del piacere come invece lo è “sui paesi che sanno / ancora di nevi” (altro endecasillabo creato fra le pause forti di due versi, il dodicesimo ed il tredicesimo).

19-45 *Ab... nuovi...*:

L’incremento di *pathos* dato dall’*incipit* interiettivo della terza strofa è proporzionato all’importanza dei seguenti ventisette versi, i quali sintetizzano con poche espressioni il significato di tutto il poemetto: la distinzione fra chi possiede coscienza storica e chi la ignora totalmente.

Anche in questo caso siamo di fronte ad una bipartizione strofica. L’opposizione avviene tra due *elite*<sup>1</sup>: una costituita dal “noi” riferito alla borghesia intellettuale di cui Pasolini (suo malgrado) fa parte, l’altra da un generico popolo, la cui qualità elitaria risiede nell’essere fuori dalla storia, in quanto analfabeta e perciò privo di ogni memoria che non lo interessi direttamente.

Ciò che accomuna le due classi sociali sembra essere la mancanza. Il poeta (e chi come lui), storicamente consapevole degli errori della massa perché l’elevato grado di cultura gli permette di vivere “in una sola/generazione ogni generazione”, non può cambiare il corso degli eventi. Viceversa chi è privo di consapevolezza, come il popolo, possiede quella “nozione/vera di chi è partecipe alla storia/solo per orale, magica esperienza; e vive puro” ed è anche veicolo di mutamento sociale ed antropologico.

La connessione culturale ha radici profonde, come testimonia lo stesso autore nell’introduzione al *Canzoniere italiano*

---

<sup>1</sup> Il termine “*elite*” è qui utilizzato sulla scorta delle dichiarazioni di Pasolini secondo cui la sua opera è rivolta ad un pubblico decentrato e non aristocratico la cui caratteristica principale è la purezza (non casuale l’utilizzo al verso 25 dell’espressione “vive puro”). Quest’ultimo attributo, sempre stando alle dichiarazioni del poeta, è proprio di chi è assente alla cultura, analfabeta, “fanciullo” e di chi raggiunge un altissimo grado culturale, che lo liberi di schemi concettuali, permettendogli di raggiungere il grado di comprensione della fanciullezza incorrotta.

Ed è appunto nel Trecento e nel Quattrocento che può nascere la poesia popolare, quale ora la possediamo e l'intendiamo, in quanto portata alla luce dalla coscienza estetica e letteraria della classe colta: e in quanto concepita dal popolo cantante per influsso di quella classe colta a lui così prossima. [...]

La poesia colta e la 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. [...]

Lo stile popolare, essendo parassitario, in quanto a evoluzione di forme, al farsi storico, di una istituzione stilistica superiore, è caratterizzato specialmente dal fatto che ogni sua «invenzione» *non è anche* una «innovazione».<sup>1</sup>

È attraverso il popolo che l'uomo muta il proprio destino. Un popolo che aspetta una connessione con il destino, con chi è padrone di esso in una vita che altrimenti resta “costruita per il nostro passaggio” e nulla più. Pasolini intende tendere orecchio al canto del popolo, immobile da troppo tempo e tale per l'interesse che la borghesia non gli ha mai concesso.

ha sbagliato Gramsci a non dargli importanza, sbaglia il Pci a perpetuare questo disinteresse, sbagliano i neorealisti che conoscono solo i canti andalusi di Lorca.<sup>2</sup>

È la quinta strofa ad estendere la riflessione sul piano temporale. Il passato sembra immutabile nella sua sostanza e, sebbene i sistemi di illuminazione cambiano (“non più torce ma globi/di luce”), “la periferia non pare altra” ed il popolo è immutato per chi, come il poeta, può risalire nella memoria “fin alle cristiane origini”.

L'aspetto dell'immobilità è reso da una sintassi molto complessa, ricca di subordinate. Centro perfetto della strofa è il predicato di una principale spezzettata tra i versi: “aspetta”. Separato fra due incisi, il valore grafico stesso della parola dà rilievo alla condizione del popolo che inganna il tempo cantando.

L'invenzione della modernità non è anche innovazione di chi la vive, si potrebbe dire parafrasando la teoria filologica pasoliniana.

Queste tre strofe, nella prima redazione pubblicata del poemetto, facevano parte della quarta sezione, ed arrivavano dopo altre ventiquattro strofe<sup>3</sup> divise in tre sezioni. I versi esclusi

---

<sup>1</sup> Pier Paolo Pasolini, *Passione e ideologia*, Milano, Garzanti, 2009, pp.182, 185, 186.

<sup>2</sup> W. Siti, *Oltre il nostro accanito difenderla*, cit., p. 161.

<sup>3</sup> Tra queste ventiquattro strofe erano anche la prima, in posizione invariata, e la seconda, quarta nella vecchia redazione, con la variazione che presentava il termine “abbigliamenti” in luogo di “vestiti”.

esplicitavano la stratificazione sociale, la critica all'omologazione culturale, la geografia entro cui si muoveva lo sguardo dell'autore, tramite la descrizione del lavoro incessante nella capitale. Tutto ciò, compreso un attacco più diretto alla borghesia capitalista, si potevano leggere nelle prime tre sezioni del componimento. Questo attenuamento dei toni può essere imputato a diversi fattori, primo fra tutti: la necessità editoriale di accorciare il testo. La scelta è avvenuta in favore di una sintesi densa e più oscura, forse per l'avvenuto ingresso nella società letteraria del poeta, che era parte integrante di quella critica, forse per non ripetere le ampie parti descrittive qui già presenti nell'*Appennino* oppure, a favore di un'intenzione universalistica dell'opera, che nella prima redazione era troppo legata alle vicende ed alla visione personali dell'autore. Afferma Filippo Pontani:

il Canto popolare di Pier Paolo Pasolini, nato nel 1952-1953 come *by-product* delle ricerche per il *Canzoniere italiano* (nella cui introduzione, datata '55, Pasolini affermerà che «la tendenza del canto popolare nella nazione è a scomparire»), è forse la più ambiziosa trasfigurazione letteraria di quei due elementi, approfonditi nella ricerca perverca (e infine pessimistica) di una provvisoria, quasi retrospettiva, definizione dell'italianità. Non è un caso che nella prima versione del *Canto*, uscita in *plaque* nel '54 per le Edizioni della Meridiana (con dedica a Giorgio Bassani e Attilio Bertolucci), e assai più lunga di quella poi inclusa nelle *Ceneri di Gramsci*, le prime tre sezioni moltiplichino gli *exempla* e cedano in buona parte all'andamento descrittivo, a tratti estatico, del paesaggio agreste e urbano dell'Italia, che è poi un tratto saliente del Pasolini di quegli anni (Napoli, Roma e l'Appennino soprattutto; ma in precedenti versioni c'erano anche le cose di Genova, Superga, gli Scrovegni e la Ca' d'Oro).<sup>1</sup>

46-54 *Tra... canta:*

Alla fine della quinta strofa (apertura della quarta sezione nella precedente redazione) il poeta ci lascia sospesi nel tempo, attraverso quella forma di sineciosi che giustappone i ragazzi nuovi a quelli dell'antichità. Questa analogia contraddittoria si rafforza dei punti di sospensione finali ed è per questo che dal verso 46 in avanti, siamo catapultati in un tempo indefinito, in cui i canti dei ragazzini d'Ivrea e di Toscana vivono la contemporaneità nell'uso del dialetto, intonando versi di tradizione colta provenienti, il primo, dalle cronache di Liutprando, il secondo, dalla cronaca di Salimbene.

---

<sup>1</sup> Filippomaria Pontani, *Pier Paolo Pasolini, Canto popolare, letto da Filippomaria Pontani*, in *Leggere l'unità d'Italia*, a cura di Alessandro Casellato e Simon Levis Sullam, Edizioni Ca' Foscari, 2011, p. 90.

La condizione feudale richiama il medioevo nella sua veste odierna: le diocesi clericali. In provincia lo stato di asservimento non è sovvertito. Clero e popolo di provincia sono accomunati da una rozzezza che si connota negativamente per il primo, positivamente per il secondo, attribuendo un senso di purezza a chi è reso servo e non sa di esserlo.

Il passaggio da un'espressione serena e quasi di bucolico passato espressa tramite i diminutivi che rimano dal verso 46 al 49, con esplicito richiamo al Pascoli, s'interrompe al secondo strillo. Con l'enjambement del verso 50 (decasillabo e dunque ulteriormente incisivo sul brusco cambio a venire), si passa dalla santità dell'*eden* e della incosciente leggerezza fanciullesca, alla "violenza" infernale che si nasconde dietro lo stesso velo d'incoscienza. Con un'allitterazione pesante Pasolini esprime il plagio mentale che il "clero" "calca" nei "cuori" di ragazzi di provincia rendendoli servi di un "Impero / da Iddio imposto" (con altra allitterazione per rendere il suono di un canto). Il canto diventa allora fonte di libertà "e il popolo canta".

55-63 *Un... canta:*

"L'Uomo", sineddoche che rappresenta l'umanità come ente collettivo, singolo e plurale, sta suonando "un concerto di scalpelli" sul Campidoglio e su tutta la penisola, sta scolpendo una nuova Italia rendendo gigante il travertino, pietra simbolo della romanità, tanto imperiale quanto del periodo fascista e di largo impiego barocco, scelta dallo stesso Bernini per le colonne che abbracciano l'umanità in piazza san Pietro.

Gli eterni fasti barocchi si contrappongono all'umile manovale che, "nel suo gotico mondo", intona una breve frase di un canto militare. Questo motivo ripetuto ("Dov'andastù/jersera") diventa, nel passato come ora, unica liberazione possibile per l'anima che, proprio nel canto, si espande, all'interno della schiavitù cui il mondo relega il popolo.

Per la seconda volta rintocca l'epistrafe: "e il popolo canta", precludendo un lutto dovuto alla sparizione dell'ultimo residuo di innocenza popolare.

37-45 *Apprende... canta... :*

Nell'epoca del risorgimento, quando "i nuovi colori delle nazioni" tremavano al pericolo reazionario della restaurazione, si poteva assistere a fenomeni che oggi possono apparire un controsenso culturale: borghesi che apprendono dalla nascita lo *Ça irà* (canto militare proprio

della rivoluzione francese) e lo intonano in traduzioni come il citato “inno all’albero della libertà”, mentre il popolo canta alla restaurazione monarchica, con quel “Guagliune ‘e mala vita!” estratto da un’opera filoborbonica napoletana.

Così accadeva quando Napoleone sembrava mettere in pericolo gli esiti rivoluzionari nazionali con la reintroduzione di un regime imperiale. Quando Pasolini scrive, quei canti si son svuotati di significato, la borghesia ha trionfato e si sta imponendo come nuova nobiltà e, conservando il suo paradosso, il “popolo cane” la difende poiché non conosce la voce della libertà, non conosce lo *Ça’ irà*, non può permettersi di pensarsi al di fuori della sua condizione servile.

Ecco per la terza volta rintoccare l’epistrafe “E il popolo canta”. Un canto che abbiamo osservato in tutta la penisola, dettato da una vista che scorre solo per sé stessa, da sempre e per sempre. Un canto che assume ovunque significato nelle azioni, nel senso di evasione e libertà, ma che è dissociato dal suo originario senso letterale e dotto per chi lo intona. Come per la storia, il canto vive nella bocca del popolo e muore nelle menti della borghesia.

Una facile retorica dirà che popolare è la canzone piedigrottesca in quanto è *per* il popolo ed è divenuta suo patrimonio: ma veramente? In pratica, «elaborazione» da parte del popolo, almeno fino adesso. o che si sappia, non c’è stata, manca perciò la prova meglio valevole per la sua popolarità.<sup>1</sup>

### 73-90 *Ragazzo... sa:*

Tutta la storia rievocata fin’ora si rivela epifania, ispirata da un ragazzo di Rebibbia, che cantando sulla riva dell’Aniene “la nuova canzonetta”, vanta la leggerezza antica dei semplici. A differenza di quelli però, egli si aggira in seno alla modernità, in mezzo “a ignari tuguri e grattaciel” e si manifesta come portatore di riscossa, capace di cambiare, a differenza dei morti, il corso della storia. La serenità portata dall’immagine è dimostrata dal contemporaneo ripristinarsi di regolarità metrica in queste due strofe, dopo il massimo coacervo di eccezioni dei precedenti nove versi.

Un finale che tende alla distopia, esplicita le contraddizioni descritte lungo tutto il poemetto. Il paradosso storico che pare aver dominato l’umanità, sembra eligere gli ultimi, chi è incosciente del divenire sembra essere l’unico a poter sopravvivere poiché libero da ciò che la memoria è diventata: violenza.

La storia sfrutta e paralizza l’Uomo ma la speranza, che Pasolini non ha ancora abbandonato, prosegue in quei punti di sospensione oltre i quali il poeta cerca gramscianamente una risposta.

---

<sup>1</sup> Pier Paolo Pasolini, *Passione e ideologia*, Garzanti, 2009, p. 247.

Nel pieno della sineciosi il poemetto termina con un nuovo inizio. Con la dieresi del penultimo verso, che isola in posizione finale il termine “inizia”, l'autore lascia un monito visionario: “inizia/la luce di chi è ciò che non sa”. Un'espressione difficilmente decifrabile che tiene insieme un'investitura per il popolo, per il nuovo sottoproletariato urbano e l'idea dell'inizio di una nuova era, ancora indirizzabile.

Un poemetto che convoglia un'alta dose di sperimentazione. Attraverso l'uso in chiave quasi cinematografica (non tanto per le immagini documentaristiche, quanto per i discorsi diretti liberi e le transizioni tra strofa e strofa che alludono al montaggio filmico) di un linguaggio neorealistico, Pasolini riesce a non privarsi del simbolismo che gli proviene da Pascoli tanto quanto dai poeti spagnoli (come Lorca e Machado) e francesi.

## PICASSO

*Picasso* è uno dei poemetti cardine per la comprensione della raccolta *Le ceneri di Gramsci*.

Per la prima volta il poeta dichiara esplicitamente il fatto reale da cui ha origine la sua ispirazione: l'esposizione delle opere di Picasso curata da Lionello Venturi nel 1953 a Valle Giulia.

Il componimento vede la luce simultaneamente alla visita che Pasolini compie alla Galleria nazionale d'arte moderna una domenica del 1953. Nello stesso anno questi versi vengono pubblicati dalla rivista «Botteghe oscure», semestrale fondato dalla principessa Marguerite Caetani e di cui l'amico Giorgio Bassani fu redattore capo.

Il periodo storico cui risale la composizione del poemetto è dunque il medesimo del *Canto popolare*, durante il quale Pasolini è impegnato su vari fronti intellettuali (l'insegnamento, il Canzoniere, lo studio delle borgate), nel tentativo di riscatto economico e sociale.

Una tra le opere più importanti esposte a Roma è *La pace* (olio su legno, 10,20 x 4,70 m), dipinto che sta al centro della polemica di Pasolini, combattuto fra la genialità dell'opera di cui sta usufruendo e la contemporanea assenza di realtà, di sentimento del popolo all'interno d'essa. Una polemica che sembra rivolta direttamente al curatore del catalogo Lionello Venturi, che definisce lo stesso dipinto come un capolavoro. Il poemetto, infatti, si costruisce in molte sue parti come critica a ciò che fu scritto dal critico d'arte, ribaltando termini lì citati come "idillio", "inferno", "capriccio". La visita di Pasolini si forma dunque in antitesi allo spirito con cui il curatore della mostra invitava ad approcciarvisi: "È forse opportuno che i visitatori di questa mostra tengano presente tale condizione di fatto, quando si sentiranno attratti da alcune opere e respinti da altre. I mutamenti di direzione nell'arte di lui [Picasso] non sono il risultato di capriccio o bizzarria, hanno la loro intima necessità e giustificazione".<sup>1</sup>

Evidente inoltre è la polemica con il partito comunista italiano, che all'epoca vedeva in Picasso il massimo rappresentante dell'ideologia marxista.

Nel 1957, all'uscita della raccolta, fu il poemetto più citato nelle recensioni, inteso come una dichiarazione di poetica.

Lo schema metrico utilizzato è lo stesso dell'*Appennino*: terzine a rima incatenata che, per la loro frequente irregolarità, definiamo ancora "pascoliane" più che "dantesche". Ritorna la divisione

---

<sup>1</sup> Lionello Venturi, *Mostra di Pablo Picasso*, De Luca editore, 1953, p. 13.

in sezioni, nove in totale. L'innumerabile serie di *enjambements* rafforza qui, più che altrove, discorsività della poesia pasoliniana, facendo assumere una forte tendenza alla prosa.

Ogni sezione è di misura diversa ed assurge ad una funzione precisa, avviando una corrispondenza quasi biunivoca tra le sezioni e le differenti sale espositive.

Fuorché la III, la V e la VII, tutte le sezioni terminano con un verso isolato, sganciato dalle altre strofe.

Gli schei metrici sono costantemente forzati, l'endecasillabo è soggetto a modifiche causate da una necessità descrittiva ingombrante. Assonanze, consonanze e dislocazioni (sia ritmiche che rimiche) fanno risaltare con energia il tono polemico e di confronto fra i due artisti e le generazioni differenti cui appartengono. Queste forme di dislocazione del testo, insieme alla sintassi articolata, che non solo allontana termini vicini per concordanza, bensì costruisce altri metri indipendenti dalla scansione dei versi, sembra ricalcare la composizione cubista delle opere di Picasso.

I

96 Nel tremito d'oro, domenicale  
di Valle Giulia, la nazione è calda,  
silenziosa: la sua innocenza è pari  
..  
alla sua impurezza. Sembra arda  
di popolare gioia, ed è una noia  
irreligiosa che solare si sparge  
.  
102 sui floreali gessi e i gran ventagli  
degli scalini. Non è questo  
che l'atto in cui si sbriciola un'Italia  
.  
istituita, un anonimo ed onesto  
atto di civiltà... C'è chi lo compie  
tra le aiuole infuocate e il fresco  
.  
108 buio che le solca dai prorompenti  
pini di Villa Borghese, chi  
n'è riverberato nelle pompe  
.  
festive di Piazza di Spagna e si  
confonde in un brusio che trasale  
intorno monotono e stupendo: qui  
.  
114 è più acceso il senso di un'Italia  
vibrante in un'antica nota  
di pace<sup>1</sup>, in una morte dolce come l'aria,

---

<sup>1</sup> Fin dalla prima sezione v'è richiamo all'opera di Picasso con la quale il poeta polemizzerà, *La pace* per l'appunto.

dove la classe più alta regna immota.

## II

120 E per la scalea l'anonimo, anima  
senza memoria, in un corpo immiserito  
da secoli di sogni umilmente umani

di borghese esperienza, ormai è mitico  
in questa domenica dorata  
che lo vede chiaro nel chiaro vestito.

126 Come d'improvviso appare ornata,  
la sua vita, di mite passione,  
e la sua mente (dominata

dentro il cuore dell'Istituzione  
dalla sua dignità dura e servile)  
come pare arda, immune testimone,

d'umile desiderio di capire...

## III

La prima tela<sup>1</sup> dalla scorza intensa  
e rossa, in un gemmante arabesco  
quasi artigiano, dipinta con terra

6 e nascosto fuoco: ancora fresco  
lo spirito del vecchio anteguerra  
vi mescola scandalo e festa,

---

<sup>1</sup> Il fumatore (1914). Cm 138 X 66

l'abnorme del pensiero e il puro della  
tecnica, e ardente e affumicata  
la superficie i suoi toni inanella,  
ceree corolle su zolla disseccata.  
Insegna della Francia più alta,  
quando il tramonto pareva un'infuocata

12

alba, e la disperazione espanta  
pena del creare, e il frantumarsi  
del secolo un suo disegno araldico.

#### IV

Ma già gli spumeggianti e crudi figli<sup>1</sup>  
in nuvole di biancore, in acciarini  
contorni, con purezza di gigli

e carnalità di cuccioli ferini,  
delineano pur nel lume di un'idea  
degnà di Velázquez, pur nelle trine<sup>2</sup>,

6

l'eccesso di espressione che li crea.

#### V

L'espressione che sul pelo affiora  
del quadro, come da intimità viscerali,  
infetta di bruciante disamore,

---

<sup>1</sup> Ci troviamo nella sezione che il catalogo titola come "neoclassicismo" e comprende varie opere ritrattistiche in stile realista.

<sup>2</sup> Merletti o, per sineddoche, abito ornato di merletti.

6 e ne squassa la squama di tonali  
dolcezze, che, se resiste, e anzi  
irrigidisce, è per materiali,

inebbrianti cagli<sup>1</sup>. Ma tra i balzi  
graffianti del pennello, la zona  
dei disaccordi, ecco l'Espressione:  
che s'incolla alla cornea e al cuore,  
irrichiesta, pura, cieca passione,

12 cieca manualità, impudico gonfiore  
dei sensi, e, dei sensi, tersa noia<sup>2</sup>.  
A nient'altro che a questo ateo furore

poteva, nella cadente Francia, Goya  
cedere la sua violenza. Qui, a esprimersi,  
sono pura angoscia e pura gioia.

## VI

Dentro l'ordinata processione,  
orda del sentire e del fare,  
non del credere, paesaggi, persone

sono scheletri in cui corporeo appare  
il loro perduto essere oggetti:  
6 esprimerli è esprimerne il male.

La civetta patrizia con sul petto  
un avido verde o un viola che altro  
senso non ha che infiammare se stesso,

---

1

<sup>2</sup> Segnalo qui una variante, presente nella prima redazione del poemetto dove l'autore scriveva "gioia" al posto di "noia".

12

o nell'occhio uno sgorbio, folle e scaltro,  
a tradire; i fiori che s'incarnano  
a un feto o una seggiola e uno smalto

di toni che li incera nel composto  
ingranaggio; le spiagge dove gongola  
la gioia di un cadaverico agosto,

in cui l'inventare ha una mongola,  
monumentale libertà che nulla costa,  
una brutale libertà che il mondo

18

trasfigura per l'ignota forza  
che ha il vizio, che ha la voluttà  
dell'esibirsi: tutto porta

ad una calma furia di limpideità.

## VII

Quanta gioia in questa furia di capire!  
In questo esprimersi che rende  
alla luce, come materia empirea,

6

la nostra confusione, che distende  
in caste superfici i nostri affetti  
offuscati! La chiarezza che ne accende

le forme interne, li fa nuovi oggetti,  
veri oggetti, né conta, anzi è coraggio,  
benché delirante, che si rifletta

in essi l'onta dell'uomo che appannaggio  
fa dell'Uomo, l'onta dell'uomo più  
recente, questo, questo che con saggio

12

calore guarda evidenziata salire su  
nelle atroci lastre la figura  
di se stesso, la sua colpa, la sua

storia. Vede ridotte alla furia oscura  
del sesso le esaltanti repressioni  
della Chiesa, e dispogliata in pura

18

chiarezza d'arte la chiara ragione  
liberale; vede celebrata  
in riverberanti figurazioni

la decadenza della snervata  
borghesia ancora avida nel miope  
rimpianto e nel cinismo...

24

Ma che lietezza profonda e quieta  
nel capire anche il male; che infinita  
esultanza, che vereconda festa,

nell'accorata sete di chiarezza,  
nell'intelligenza, che compiuta attesta  
la nostra storia nella nostra impurezza.

30

## VIII

Poi ecco, colmo, l'errore di Picasso:

esposto sopra le grandi superfici<sup>1</sup>  
che ne spalancano in pareti la bassa,

6

fittile idea, il puro capriccio,  
arioso, di gigantesca e grassa  
espressività. Egli - tra i nemici

della classe che specchia, il più crudele,  
fin che restavi dentro il tempo d'essa  
- nemico per furore e per babelica

12

anarchia, carie necessaria - esce  
tra il popolo e dà in un tempo inesistente:  
finto coi mezzi della vecchia stessa  
sua fantasia. Ah, non è nel sentimento  
del popolo questa sua spietata Pace,  
quest'idillio di bianchi uranghi. Assente

18

è da qui il popolo: il cui brusio tace  
in queste tele, in queste sale, quanto  
fuori esplode felice per le placide

24

strade festive, in un comune canto  
ch'empie rioni e cieli, borghi e valli,  
lungo l'Italia, fino all'Alpi, spanto  
per declivi falciati e gialli  
frumenti - nei paesi della smarrita  
Europa - dove ripete i balli

---

<sup>1</sup> Le grandi superfici sono i pannelli in legno di oltre cento metri quadrati dove il pittore dipinse *La guerra* e *La pace*.

e i cori antichi nell'antica  
aria domenicale... Ed è, l'errore,  
in questa assenza. La via d'uscita

verso l'eterno non è in quest'amore  
voluto e prematuro. Nel restare  
dentro l'inferno con marmorea

volontà di capirlo, è da cercare  
la salvezza. Una società  
designata a perdersi è fatale

che si perda: una persona mai.

## IX

Sfortunati decenni... così vivi  
da non poter essere vissuti  
se non con un'ansia che li privi  
di ogni quieta conoscenza, con l'inutile  
dolore di assisterne la perdita  
nella troppa prossimità... Muti

decenni, di un secolo ancor verde,  
e bruciato dalla rabbia dell'azione  
non trascinate ad altro che a disperdere

nel suo fuoco ogni luce di Passione.

Le ultime stanze gremisce la pura  
paura espressa in cristalline zone

d'infantile e senile cinismo: scura

e abbagliata l'Europa vi proietta  
i suoi interni paesaggi. È matura

18

qui, se più trasparente vi si specchia,  
la luce della tempesta; i carnami  
di Buchenwald, la periferia infetta

delle città incendiate, i cupi camions  
delle caserme dei fascismi, i bianchi  
terrazzi delle coste, nelle mani

24

di questo zingaro, si fanno infamanti  
feste, angelici cori di carogne:  
testimonianza che dei doloranti

nostri anni può la vergogna  
esprimere il pudore, tramandare  
l'angoscia l'allegrezza: che bisogna

essere folli per essere chiari<sup>1</sup>.

1953

---

<sup>1</sup> Chiaro, dal latino CLARUM, presenta un doppio significato di cui si servì già Dante: “insigne, famoso”, oppure, “agevole a intendersi”. Su questa ambiguità Pasolini costruisce una delle forme più riuscite di sineciosi, creando un nesso al contempo ossimorico e consequenziale.

## COMMENTO

Come scritto in sopra, *Picasso* è il primo poemetto della silloge che esplicita fin dal titolo un evento reale da cui i versi originano. Possiamo apprezzare un passaggio definitivo a livello stilistico, che colloca la lingua di Pasolini poeta lontana da aulicismi e termini astratti.

Lo spirito è evidentemente antipetrarchesco, plurilinguistico, e coincide con la scelta di un *dérèglement* che riporti la storia all'interno della poesia [...]. La libertà linguistica non era più garantita dalla poesia pura del passato. La fine della guerra sanciva la crisi della lingua-per-poesia del periodo fascista [...]<sup>1</sup>.

[...] la lingua che era stata *portata tutta al livello della poesia*, tende ad essere *abbassata tutta al livello della prosa*, ossia del razionale, del logico, dello storico, con l'implicazione di una ricerca stilistica esattamente opposta a quella precedente.

Ne deriva una, probabilmente impreveduta, riadozione di modi stilistici pre-novecenteschi, o tradizionali nel senso corrente del termine, in quanto rientrati ormai naturalmente nei confini del linguaggio razionale, logico storico, se non addirittura strumentale.

Tali modi stilistici tradizionali si rendono mezzi di uno sperimentare che, nella coscienza ideologica, è assolutamente, invece, anti-tradizionalista [...]<sup>2</sup>.

Poesia e pittura sono discipline complementari per Pasolini. La massima espressione di questa compenetrazione raggiungerà il suo compimento nelle sue opere cinematografiche, ma la sperimentazione legata al mondo dell'arte figurativa, assume caratteri decisi già in questo poemetto, dove possiamo percepire la volontà non solo di critica culturale, non solo la sperimentazione di una tecnica compositiva che cerchi di emulare il cubismo nella scrittura (attraverso gli strumenti sintattici e metrici), bensì l'unione di queste forme espressive con il tentativo di dare una risposta artistica (e non solamente critica o ideologica) a quelle che sono le mancanze individuate nelle opere analizzate. Pasolini, dunque, si propone, in qualità di artista, di criticare e contemporaneamente insegnare la via che l'arte dovrebbe seguire. Non è una casualità se il poemetto è stato molto citato nelle recensioni del 1957, "ma soprattutto come

---

<sup>1</sup> V. Cerami, *Le ceneri di Gramsci*, cit., p. 675;

<sup>2</sup> P.P. Pasolini, *Passione e ideologia*, cit., pp. 536-537.

dichiarazione di poetica, come «“saggio” versificato», come riaffermazione polemica del mito popolare e della identificazione del poeta con esso”<sup>1</sup>.

Picasso è un’artista con una formazione vicina a quella dello scrittore bolognese, sebbene i due appartengano a generazioni differenti. Il simbolismo e le idee avanguardiste di Arthur Rimbaud hanno ispirato entrambi come ambedue furono iscritti del partito comunista.

Ciò che il giovane poeta rimprovera al pittore è l’utilizzo di un linguaggio morto attraverso cui ritrae soggetti ugualmente deperiti. Picasso, dopo aver sfregiato la borghesia di inizio secolo, deformandola ed inscenando l’inferno che in essa si celava, si gongola ora, compiaciuto e divenuto anch’egli parte immota di quella classe sociale elevata, la quale prova ormai piacere nel guardarsi ridicolizzata. Dalle tele esposte a Valle Giulia il poeta evince una mancanza: il popolo, quel popolo che vive fuori dai palazzi e conia l’innovazione linguistica, quel popolo che è veramente avanguardista perché privo di memoria e vive il presente come fosse originale novità e non reiterazione degli errori del passato.

Al di là di questo sperimentalismo storicamente attuale, quale tradizione recente e persistente del novecentismo (e a questo punto non temiamo più il tono programmatico e parentetico di chi enunci le intenzioni del proprio lavoro) si presenta, con una violenza che trascende l’ambito letterario, la necessità di un vero e proprio sperimentalismo, non solo graduale e intimo, sprofondato in un’esperienza interiore, non solo tentato nei confronti di se stessi, della propria irrelata passione, ma della stessa nostra storia<sup>2</sup>.

La forza della contraddizione spirituale pasoliniana raggiunge qui uno dei suoi apici, dimostrazione ne è l’oscurità che permea tanto la forma quanto il contenuto del discorso. Il lettore si sente continuamente sulla soglia della comprensione, senza mai poter cogliere il vero tono del poemetto, senza mai poter cogliere che cosa è critica e cosa no, che cosa è pregio e cosa demerito. Le obiezioni sono mosse non solo a Picasso, ma all’esposizione, a chi vi partecipa (compreso il poeta), a ciò che rappresenta civilmente. La visita che Pasolini compie alla galleria nazionale, è rappresentata in forma rituale, quasi la nuova liturgia della domenica borghese fosse recarsi in luoghi di cultura per ridurli a spazi di semplice mondanità.

---

<sup>1</sup> G. C. Ferretti, *Ideologia e letteratura*, cit, p. 264.

<sup>2</sup> *Ivi*, p. 532.

...si presenta la necessità di un vero e proprio sperimentalismo, non solo graduale e intimo, sprofondato in un'esperienza interiore, non solo tentato nei confronti di se stessi, della propria irrelata passione, ma della stessa nostra storia.<sup>1</sup>

## I

### 1-12. *Nel... immota:*

La prima sezione rende immediatamente chiari i toni civili su cui si svilupperà la lettura dei dipinti di Picasso. La collocazione spaziale e temporale è netta: Valle Giulia, in una domenica d'estate, calda e silenziosa. Una domenica oziosa la quale permette al poeta di cogliere i tremanti d'oro che i raggi del sole proiettano su monumenti e giardini di Roma, così come l'innocenza e l'impurezza di un'intera nazione che in quei chiaroscuri si riflette.

Fin dai primi versi è comprensibile il contrasto tra luci ed ombre, apparenze consolidate, come la gioia che popolare si diffonde, e realtà del dubbio, celate nel palazzo dove si svolge la litania del pittore spagnolo.

La prima forte ambiguità compare al verso ottavo, laddove il termine "questo" moltiplica i suoi referenti, obbligandoci all'interrogazione: qual è l'anonimo ed onesto atto di civiltà in cui si sbriciola un'Italia istituita? L'evento dell'esposizione? Il poemetto che stiamo leggendo? L'atto che compie Pasolini avventurandosi in visita? O la domenica stessa vissuta dal popolo?

Il verso che dovrebbe chiudere la sentenza, non termina. Sfocia infatti nella sospensione la metà del dodicesimo verso, legando un senso di inquietudine al termine "civiltà". Senza descrivere la natura dei fatti che vede, l'osservatore prosegue indicandoci i luoghi ove scorge quell'atto compiersi. Sono i luoghi pubblici di Roma, dove nelle domeniche i cittadini si ritrovano: il parco di Villa Borghese e la scalinata di piazza di Spagna, "dove la classe più alta regna immota" nascondendosi nel brusio mondano che riporta il poeta alla realtà, lo "trasale". Ritorna il concetto di immobilità sociale dovuta alla noncuranza popolare per la possibilità di cambiamento. La pace è data da un monotono brusio. "In

---

<sup>1</sup> P. P. Pasolini, *Passione e ideologia*, p.532

una morte dolce come l'aria" il tempo sembra congelarsi a favore del canto poetico, atto di civiltà "in cui si sbriciola l'Italia istituita". Leggendo così i versi della prima sezione, emerge il dissidio Pasoliniano tra necessità di dare una possibilità di rivoluzione al popolo ed il timore di perdere la poeticità insita nella condizione di immobilità attuale.

I legami fonetici di allitterazione, assonanza e più ampi, come l'epifora alle fine dei versi 2 e 3<sup>1</sup>, sembrano supplire il debole legame sintattico dei periodi. Una forma di connessione più irrazionale che altrove, le cui radici provengono proprio da quella cultura decadente di fine Ottocento vissuta da Picasso e amata da Pasolini attraverso lo studio dei decadenti francesi. Pasolini sembra quasi giocare con le parole, proprio come Picasso gioca con le forme o Rimbaud giocava con le vocali, tralasciando il nesso logico apparente, siamo portati a seguire immagini di calore, vibranti, quasi si stesse dipingendo un quadro di Renoir ambientato all'inferno.

È questo gioco, che si conclude con il termine "civiltà" (non a caso, centro esatto della prima sezione), ad essere vano per Pasolini se privato della presenza del popolo. Popolo che viene inserito nei versi successivi, pur mantenendo l'abbondanza di connessioni foniche, a dimostrazione della sua necessità per un'arte che voglia legittimarsi nella sua esistenza.

## II

1-6 *E... vestito:*

Il poeta, in questo caso osservatore, autore ed attore dell'azione, si identifica ad un anonimo visitatore nell'atto di salire le gradinate che portano alla Galleria nazionale.

La luce persiste e il termine "chiaro", fondamentale come vedremo in chiusura, viene ribadito, assumendo due differenti accezioni: come sinonimo di nitido e come aggettivo del colore che ha il suo vestito.

---

<sup>1</sup> "la nazione è calda", "la sua innocenza è pari/alla sua impurezza".

In *enjambement* tra primo e secondo verso sta l'espressione che riassume la sezione precedente ed introduce il soggetto della nuova: "anima / senza memoria". L'uomo medio, l'uomo del popolo che da sempre ha sognato di vivere l'esperienza borghese eppure non lo sa, non è consapevole della sua secolare lotta, si presenta oggi laddove Pasolini può osservarlo salire i gradini di un ateo tempio della modernità. Una figura quasi mitologica che si avventa luminoso nello splendore di questa domenica dorata, dal sole e dai fasti dell'occasione.

Due strofe dominate ancora dall'aspetto fonico. Versi che alternano una prima parte ove prevale la sibilante "s", ad una seconda in cui le "m" di "anonimo, anima" "immiserito" "umilmente umani" "ormai è mitico", fungono da legante tra elementi di decadenza ed altri di elevazione divina.

7-10 *Come... capire:*

Il gioco tra l'apparente mutazione e la reale staticità sociale dell'anonimo sopracitato; moltiplica i suoi significati in questi versi. L'illusione è velata dalle fugaci impressioni del presente. "D'improvviso" quell'anima senza memoria "appare" rigenerata, elevata ad uno stato sociale e culturale superiore dall'ardore di un "umile desiderio di capire". In sette versi compaiono sia il verbo "apparire" che la sua abbreviazione dantesca "pare", mettendo in rilievo la maschera che si nasconde dietro questa mutazione: l'immobilità sociale, sentenziata in quelle parentesi che racchiudono lo spirito di rivalsa ed evidenziano come il servilismo blocchi l'ascesa della classe popolare. Per questo "immune testimone", lontano dal contagio della passione artistica, sebbene contaminato dall'istituzione che stimola desideri inutili alle classi subalterne, il desiderio di capire prevarica le possibilità che gli sono state date.

Qui più che altrove possiamo scorgere nella sovrabbondanza di aggettivazione, di incisi e nelle ripetizioni con funzione retorica e pedagogica, una difficoltà metrica da parte di Pasolini, quasi carente di materiale concreto per il compimento dell'endecasillabo.

La ridondanza stilistica si rivela particolarmente nell'altissima frequenza di un'aggettivazione a volte pleonastica, legata alle esigenze del metro e della rima.<sup>1</sup>

Trova qui luogo di chiosa alla sezione l'affermazione che fece Alfredo Giuliani recensendo la raccolta:

Senso e sentimento si nutrono del vitalismo plebeo, ma la misura intellettuale (che vuol prevalere) è ambigua: non è elaborazione spontanea di quel contenuto, è invece applicazione dall'esterno di motivi ideologici estranei alla coscienza popolare e, in gran parte, già sfioriti. <sup>2</sup>

### III

1-15 *La... araldico:*

La “prima tela” di cui parla in questa sezione Pasolini è “Il fumatore”, “tipico esempio del periodo cubista cosiddetto [*sic*] sintetico”<sup>3</sup>. Si tratta di una tavola del 1914, composta in Francia con tecnica mista (oltre alla pittura è presente la tecnica del *collage*). I primi elementi menzionati sono tutti attribuibili allo straordinario effetto reso dalla materia incollata alla tela. Di questo si tratta quando vengono menzionati il termine “scorza”, “rosa”, “arabesco / quasi artigiano”.

La terra ed il nascosto fuoco si riferiscono invece tanto alle tonalità prevalenti di marrone rossastro, quanto alla manualità artigiana ed alla genialità artistica dell'opera.

Il tono di nero rende la superficie “affumicata” alla vista dello scrittore che ricorda in quest'opera, precedente alla Prima guerra mondiale, uno spirito che nello scandalo promuoveva l'innovazione.

Questo dipinto, testimonianza del periodo francese tra i più fruttiferi di Picasso, rappresenta per Pasolini un periodo storico di estrema produttività, speranza ed

---

<sup>1</sup> Guido Santato, *Pier Paolo Pasolini*, Roma, Carocci, 2013, p. 200.

<sup>2</sup> Alfredo Giuliani, *Immagini e maniere*, Milano, Feltrinelli, 1965, p.90.

<sup>3</sup> Lionello Venturi, *Mostra di Pablo Picasso*, cit., p. 33;

innovazione, un momento culturale che ha segnato tutto il secolo a venire, grazie alla capacità di risorgere dalle ceneri di ogni esperienza, storica o artistica che fosse.

Alla fine del quattordicesimo verso troviamo un isolato “frantumarsi”, rafforzato dall'*enjambement* con il prosieguo del sintagma. Questo termine, in posizione forte e slegato da rima, assume valore anche perché rappresentativo del secolo di cui si sta parlando. La frantumazione messa in atto dalla pittura cubista si fa rappresentativa del Novecento, caratterizzato per la settorializzazione di ogni ambito della vita, da quello lavorativo, sociale, culturale, sino alla scissione dell'io e delle personalità. Un termine che, come l'opera di Picasso, assume valore araldico.

#### IV

1-7 *Ma... crea:*

Siamo ora trasportati verso la parte della mostra dedicata ai ritratti dei figli di Picasso. La maggior parte vedono come protagonista il primogenito Pablo in vesti differenti (a cavallo di un asino, seduto allo scrittoio, vestito da Arlecchino, da Pierrot o da torero). Sono opere del periodo che riavvicina l'artista spagnolo al realismo. Quasi in tutti questi ritratti domina il bianco e, spesso, Pablo ne è vestito come avvolto “in nuvole di biancore”.

È in questa sezione che Pasolini muove le prime critiche a Picasso, paragonandolo sì a Velazquez per l'ispirazione di quei quadri, ma vedendo in essi un eccesso di espressione, intesa come divulgazione di fatti personali senza importanza civile, storica o artistica.

1-18 *L'espressione... gioia:*

Particolarmente ostica la comprensione di questi versi, sia per il riferimento difficilmente riconducibile ad una particolare tela, sia per la costruzione del periodo.

L'interpretazione più diffusa riferisce questa parte di testo ad alcune opere di Goya, esposte nella medesima mostra. Sfogliando il catalogo curato da Lionello Venturi, non v'è menzione di tali dipinti, da qui la possibile interpretazione alternativa degli ultimi versi della sezione. Attraverso l'espressione di "intimità viscerali" infette "di bruciante disamore", Pasolini potrebbe aver accostato a Goya Picasso, come suo successore. La cadente Francia potrebbe essere tanto quella della Rivoluzione francese quanto quella devastata dalla Seconda Guerra Mondiale e di cui sono presenti opere paesaggistiche: "caffè a royan" (1940), "Veduta di Parigi" (1945), "Fumate a Vallauris" (1951).

In questa sezione il termine "espressione" ritorna due volte, nel primo caso con iniziale minuscola, nel secondo con lettera capitale. Il vocabolo funge da spartiacque fra due distinte percezioni artistiche e due livelli differenti di comprensione sintattica. La prima parte è un elogio della tecnica (tanto poetica, quanto pittorica), la seconda rivela il genio e l'Espressione non è più solo utilizzo di stratagemmi stilistici e formali, ma "irrichiesta, pura, cieca passione", nutrita di "cieca manualità". In ciò Pasolini potrebbe ritrovare il furore di Goya, capace di trasmettere ad un tempo pura angoscia e pura gioia.

Se invece prendiamo per buona l'idea che nelle sale fossero esposte anche delle tele di Goya, come sostiene Cerami

L'espressionismo vero è invece quello di Goya (alcuni suoi quadri sono esposti in altre sale) perché nasce dalle «intimità viscerali», da un ateo furore, e non abbandona il «sentimento del popolo».<sup>1</sup>

L'interpretazione dei versi assume un'altra sfumatura e la sezione diviene bipartita fra l'edonismo di Picasso e la completezza espressiva di Goya, inteso come modello non superato.

---

<sup>1</sup> V. Cerami, *Pasolini. Le ceneri di Gramsci*, cit., p. 657.

1-6 *Dentro... male:*

Ancora una volta i referenti possibili del soggetto “l’ordinata processione” sono due. Quest’orda può definire i visitatori, ma anche le innumerevoli raffigurazioni di paesaggi e persone. Più chiaro è invece il riferimento a quelle opere “in cui corporeo appare / il loro perduto essere oggetti”; si tratta di tavole come *La lampada* (1931) o *La poltrona rossa* (1931) in cui la figura oggettuale si giustappone a quella umana.

Proseguendo la metafora liturgica, Pasolini identifica i visitatori come partecipanti ad una “processione”, una processione laica perché costituita da un “orda del sentire e del fare” e “non del credere”. Le raffigurazioni di Picasso sembrano appunto specchi di questi “scheletri” borghesi, raffigurati come ciò che sono in realtà: oggetti.

In chiusura di periodo, ritorna ancora doppiamente il verbo “esprimere” per sentenziare l’insita malvagità di tali scheletri, la cui stessa raffigurazione, senza bisogno di contesto, è espressione del male che li identifica.

7-23 *La... limpida:*

Al settimo verso inizia un elenco descrittivo di queste opere che esprimono il loro stesso male. “La civetta patrizia” probabilmente è una metafora per indicare la tavola 24, *Nudo disteso* (1932) i cui colori sul petto e lo “sgorbio” nell’occhio sembrano coincidere. La civetteria della donna distesa è dunque risaltata dalla scelta dei colori, che ne mettono in luce gli aspetti provocanti, l’avidità, il tradimento (evocati prima metaforicamente con la definizione “civetta patrizia”). Una donna raffigurata come natura morta. La tela chiamata in causa successivamente appartiene sempre alla serie di nudi femminili della sezione nominata “neoromanticismo”: *Donna con fiore* (1932). Qui la scomposizione è più accentuata e le forme si disperdono nei colori, così da non poter distinguere tra un feto ed una seggiola. Il terzo dipinto, appartenente alla stessa sezione, è con ogni probabilità

*Sulla spiaggia* (1926), esempio di libertà espressiva pulsionale, infantile, “mongola” espressione di gioia senza costi sentimentali e vitali.

L'isolata sentenza finale offre un saggio del verso che chiuderà l'intero componimento. L'ossimorica “calma furia di limpidezza” è il risultato di una rappresentazione cubista della realtà, che vuole compenetrare aspetti distanti pur tendendo alla trasparenza. Pasolini sembra dirci che i dipinti in questione devono essere ammirati per quel che vi traspare e per la furia che li anima, non per astratte supposizioni ideologiche, per interpretazioni simbolistiche e consolatrici.

## VII

1-30 *Quanta... impurezza:*

La settima sezione è quella che più di tutte attua la strategia retorica della ripetizione.

Per la quarta volta, dall'inizio del poemetto, viene ripetuta la parola “gioia”. “Furia” compariva nel verso precedente ed ora dà un tono più acceso al predicato successivo, “capire”, per cui Pasolini non vede più desiderio, ma qualcosa di più intenso, furia per l'appunto.

Difficile intuire a quale opera il poeta stia facendo riferimento, forse il pannello *La guerra*, legato a quello che successivamente criticherà aspramente all'artista spagnolo?

In questa sezione certamente il poeta compie un elogio dell'opera di Picasso, lo delinea come colui che porta alla luce l'oscurità ciò che l'uomo moderno cela nel lato più oscuro dell'animo suo. D'un tratto, l'anonimo osservatore diviene “l'Uomo” che, raffigurato nelle tele, esprime l'onta dell'umanità. La storia dell'uomo diviene anche la sua colpa e la mostra d'arte diviene una casa degli specchi tanto che le tele vengono metaforicamente nominate “lastre”.

Nei versi successivi sembra aprirsi un dialogo, forse sarcastico, nei confronti dell'introduzione al catalogo curata da Lionello Venturi. Proprio nella prefazione quest'ultimo sosteneva:

Questa mostra è l'effetto di un atto liberale di Picasso in omaggio al popolo italiano.

Un'idea in contrasto con la rivendicazione delle opere del pittore fatta dal PCI in occasione della mostra (tra i cui organizzatori, ossimoro nell'ossimoro, figurava anche Giulio Andreotti). La chiara ragione liberale e le repressioni della chiesa sono ciò che l'anonimo osservatore vede in queste opere. Vede la caduta della borghesia, ancora legata ad istanze aristocratiche passatiste.

Con i versi finali della sezione sembra manifestarsi una paradossale forma di “felice nichilismo”. Nel capire il male e nel sovrapporre la nostra storia alla storia dei nostri errori sembra trovare compimento l’anonimo osservatore. Ancora ritorna il termine “chiarezza”, per l’ennesima volta elogiato, tanto che il dubbio sorge spontaneo: questa esultanza non sarà forse una forma ironica di Pasolini per irridere la necessità di logica e di nitidezza della borghesia? L’impasto retorico è talmente intricato che non è possibile sentenziare con precisione. Lungo tutti i versi il poeta entra ed esce dall’identificazione con l’anonimo osservatore, è al contempo personificato in lui ma anche critico nei suoi confronti.

## VIII

1-34 *Poi... mai*:

Lapidario il primo verso ci introduce subito all’argomento della sezione e risolve tutti i dubbi lasciati aperti lungo il poemetto fin qui commentato.

Nelle tele più grandi, in particolare *La pace* (salutata come un capolavoro nel catalogo alla mostra, “un idillio così vario e così costante, così delicato nei colori, così puro nelle forme”<sup>1</sup>), uniche opere successive al 48 con una funzione prettamente civile, lì appare “colmo, l’errore di Picasso”.

Un commento lucido, scandito dalla regolarità metrica della sezione: l’attacco sembra diretto tanto a Picasso quanto agli estimatori politici del pittore. Per Pasolini, lo spagnolo sembra aver perso ogni senso della contestualità storica con queste opere, in favore di un’idea “bassa, / fittile”, di un “capriccio”, che contemporaneamente gli fa perdere il ruolo di “nemico della borghesia”, “carie necessaria” della classe che le sue tele specchiano e deformano. Picasso sembra aver ceduto l’arma che era nel suo realismo capace di schernire la borghesia, al puro vezzo della finzione.

*La pace* e *La guerra* sono due composizioni monumentali, di oltre cento metri quadrati l’una, dipinte su pannelli di legno che riprendono la forma della volta della cappella del castello di

---

<sup>1</sup> L. Venturi, p. 28.

Vallauris, cittadina dove Picasso soggiornò dal 1948 al 1955. “Assente / è da qui il popolo”, questa l'accusa rivolta al pittore ed al PCI che lo eleggeva ad artista rappresentativo della propria ideologia. Nella *Pace* il pittore spagnolo raffigura una specie di danza idilliaca, situata fuori dal tempo, in un passato mitico che nulla ha a che fare con il dramma che esplode fuori dalle sale espositive della galleria, in tutta Europa, dove il popolo canta un “comune canto / ch'empie rioni e cieli, borghi e valli”. L'età dell'oro è fantasia, la bellezza sta nelle contraddizioni che invadono la vita domenicale del presente, per questo Pasolini sostiene la necessità di restare nell'inferno del presente e non trovare rifugio nella fantasia. L'artista può ancora avere un ruolo fondamentale se accetta di sacrificarsi, se non si perde in un suo piccolo paradiso personale. La salvezza dev'essere cercata, afferma il poeta, e l'artista ha il dovere di perseguire questa ricerca nel chiasso di una società destinata a perdersi, senza nessun tipo di scusa ammissibile qualora lo stesso smarrimento capiti al singolo individuo.

A questa astrazione, l'autore del poemetto risponde con uno sprazzo di descrizione realistica, di quelle che ci hanno fatto ammirare la penisola italiana nell'*Appennino* e nel *Canto popolare*. Un atteggiamento di sfida, dettato da un impeto rivoluzionario e dal contesto storico di ricostruzione cui la società si stava sottoponendo dal secondo dopoguerra. Picasso è definitivamente smarrito come artista ai suoi occhi, perso nel vizzo di quella borghesia che fino ad allora aveva criticato con le sue opere.

Al verso 31 compare ancora il verbo “capire”, questa volta riferito all'inferno. Per intendere ciò ora non basta più il “desiderio” della prima sezione e nemmeno la furia della settima, è necessaria la “volontà di capirlo” (l'inferno). Una volontà marmorea, che subito richiama i monoliti rinascimentali e barocchi che formano la nostra storia ed il nostro animo.

La polemica è contro la svalutazione dell'arte grandeborghese da parte della cultura di sinistra (è vero che il Pci, contro Mosca, aveva accettato Picasso, ma di lui preferiva le opere più palesemente impegnate). L'artista decadente ha dalla sua parte le stesse parole (cieco, festa, puro) che caratterizzano l'oscurità popolare; il contatto è segnato dal tremare della membrana che separa i due mondi, rappresentata qui dalla tela stessa dei quadri. [...] Ma anche l'assenza (con il canto popolare che si perde lontano) è una situazione non priva di fascino: l'invito individualista a restare dentro l'inferno della contraddizione è resistenza nei confronti di una Legge collettiva. (Intanto la polarità ha trovato una definitiva sistemazione stilistica: sottili

variazioni portano dalla ripetizione dell'identico alla ripetizione del contrario, antitesi puramente lessicali stemperano più radicali antagonismi).<sup>1</sup>

Questi versi portano alla mente (oltre al solito Venturi, laddove dice come “Picasso ci abbia rappresentato le sue ossessioni con una tale efficacia ch’egli ci ha raccontato il suo ventennale viaggio all’inferno, in modo insuperabile”<sup>2</sup>) l’opera di un altro poeta, ispirazione, come dicevamo sopra, tanto di Pasolini quanto di Picasso: Arthur Rimbaud, il ragazzo francese autore per l’appunto di *Una stagione all’inferno*. Opera che proprio nell’abbruttimento di sé, nel deragliamento dei sensi, cerca la salvezza.

Una luce differente sta sui versi precedenti ora, appellativi come “carie necessaria” assumono un tono di pregio se pensiamo alla cosiddetta lettera del veggente, ove Rimbaud sosteneva che il poeta deve “rendere l’anima mostruosa: alla maniera dei *comprachicos*, insomma! Immagini un uomo che si pianti e si coltivi le verruche sul viso.”<sup>3</sup>

## IX

1-28 *Sfortunati... chiari*:

L’ultima sezione esordisce con tutto il dolore che comporta vivere come artista nel presente, cosciente del tempo che scorre e dell’impossibilità di acquisire quieta consapevolezza sui fatti come invece è possibile fare nei confronti del passato. L’ansia di conoscenza, dettata dai ritmi serrati della modernità, la volatilità delle esperienze a noi vicine, che si esauriscono con lo scorrere del tempo, sono i prezzi da pagare per una sensibilità artistica autentica. Questi decenni, oltre che sfortunati, sono ancora muti per un secolo (il Novecento) ancora agli inizi, ma che ha bruciato già nelle guerre la speranza di redenzione.

---

<sup>1</sup> W. Siti, *Oltre il nostro accanito difenderla*, cit., p. 162.

<sup>2</sup> L. Venturi, *Catalogo*, cit., p.20.

<sup>3</sup> Arthur Rimbaud, *Opere*, Milano, Mondadori, 1975, p.453.

Alla sospensione dei versi, risponde la luce accesa ed il contrasto dei colori (verde del secolo e rosso del fuoco), creando tutto quel movimento paralizzato dalla riflessione iniziale sul tempo fuggente.

Si passa dunque alla descrizione delle ultime stanze. Una descrizione differente, in cui le opere si mescolano all'evocazione di luoghi e immagini della Seconda guerra mondiale vissuta dal poeta.

Non è chiaro a quali tele ci si stia riferendo, potrebbero essere dei paesaggi notturni, così come *Fumate a Vallauris* oppure ritratti dei due figli più giovani (Claudio e Paloma). Si tratta di città incendiate, campi di concentramento e camion fascisti. Immagini orrende che, attraverso le mani di Picasso (definito “zingaro”) sembrano mutarsi in “angelici cori di carogne”. Possono gli angeli essere carogne? Sì, la dimostrazione ne è il popolo borghese.

In quest'ultima sezione Pasolini evoca ciò che ha detto essere assente dalle tele: il popolo. Lo fa in un rapporto di opposti raggiungendo con il verso finale la più alta forma di sineciosi contenuta all'interno della raccolta. Un'affermazione di carattere ontologico, che si contrappone a tutta la critica epistemologica eseguita precedentemente, una sentenza ossimorica che contiene all'interno dei termini che la costituiscono, significati contraddittori. Il termine “chiari” (che viene riproposto per la settima volta) sta ad indicare tanto la comprensibilità di una persona o una frase, quanto la sua celebrità, il suo prestigio. Vi è un'unica via per il successo: la follia. La persecuzione del folle diviene pegno di celebrità, tanto intellettuale (il paradosso come unica esplicazione del reale), quanto mondana (lo scandalo aumenta la visibilità).

*Picasso*, sebbene considerato “una didascalia superflua”<sup>1</sup>, è anche un manifesto di poetica e di sperimentalismo. L'ossimoro trova qui la sua esplicazione definitiva, in un ultimo verso che richiama alla mente gran parte della letteratura classica europea, da *Amleto* a Nietzsche, da *Elogio della follia* alla tradizione giullaresca medioevale. In un Novecento fatto di maschere, simbolismi ed inconsci dietro cui viene nascosta la verità, bisogna

---

<sup>1</sup> A. Giuliani, *Immagini e maniere*, cit., p. 90.

essere folli per parlare con chiarezza, come Pasolini fa nell'ultima sezione dopo un intricata e lunga "poesia cubista".

allo sperimentalismo "orizzontale", attuato sul piano della metrica, si affianca lo sperimentalismo "verticale" dei generi. Lo sperimentalismo dei generi accompagna l'attività artistica di Pasolini nella sua interezza, fino a condurlo all'esito estremo del «cinema di poesia».<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> Vincenzina Levato, *Lo sperimentalismo tra Pasolini e la neoavanguardia: 1955-1965*, Rubbettino, 2002, p.61.

## COMIZIO

*Comizio* (in origine *Notte a Piazza di Spagna*) venne pubblicato per la prima volta nella rivista «Botteghe Oscure» nel 1954, anno in cui Pasolini conquista il premio Carducci con il suo libro in versi friulani *La meglio gioventù*.

Come per il *Canto popolare*, la redazione inserita nella raccolta del 1957 è notevolmente ridotta. Anche qui sono state eliminate le strofe più esplicite e descrittive, quelle legate più direttamente alla vita politica contemporanea, “nelle prime redazioni, forse più coraggiosamente, Pasolini si rivolge direttamente ai fascisti, con una pietà dietro cui non è difficile scorgere la pietà per il destino borghesemente conformista del proprio stesso padre”<sup>1</sup>.

Qui, a differenza di *Picasso*, è un accadimento casuale ad ispirare il poeta: un comizio neofascista (probabilmente del Movimento sociale italiano, data la “fiammella” menzionata come simbolo) incontrato nei pressi di Piazza di Spagna. Il fatto presente si lega ad una memoria passata: l’uccisione del fratello Guido, avvenuta il 12 febbraio 1945, durante i «Fatti di Porzus»<sup>2</sup>.

Lo stile commosso trasporta il componimento sul piano dell’elegia e fa breccia in parte della critica che lo definisce “la cosa migliore del libro” perché è “la più misurata, senza sbavature. Ma è un tema già negativo, di morte civile e politica; e, come s’è accennato, Pasolini ha una grande acutezza nel cogliere queste atmosfere desolate. Inoltre, il tema è controllato dalla presenza di un sentimento profondo e preciso: il ricordo del fratello morto nella Resistenza, contrapposto alla funeraria messinscena, alla lugubre oratoria del comizio”<sup>3</sup>. Di diversa opinione uno dei pochi estimatori dello sforzo civile di Pasolini, Gian Carlo Ferretti che dice “decisamente minori, *Il canto popolare* e *Comizio* [...] dove [nel

---

<sup>1</sup> W. Siti, *Oltre il nostro accanito difenderla*, p. 163.

<sup>2</sup> Così nominati per la località dove partigiani della brigata Garibaldi massacrarono i militanti della Osoppo (tra cui Guido) così da eliminare ogni ostacolo per l’auspicata annessione del Friuli alla Jugoslavia.

<sup>3</sup> A. Giuliani, *Immagini e maniere*, pp. 91-92.

secondo componimento] la discussione ideologica e politica non arriva quasi mai ad essere vissuta come dramma”<sup>1</sup>

Con *Comizio*, un altro esempio di terzina endecasillabica, intercalata irregolarmente da un verso singolo o da un emistichio, entra nel libro la prima persona (nell’attacco del secondo movimento). È assente la divisione in sezioni, tre asterischi separano però il testo in quattro movimenti di lunghezza variabile.

L’assenza di retorica civile dovuta al racconto permette a Pasolini di stravolgere meno la forma. Le eccezioni all’endecasillabo sono poche e condensate laddove il sentimento di rabbia e rimpianto sono più forti.

---

<sup>1</sup> G. C. Ferretti, *Letteratura e ideologia*, pp. 260-261.

Qui è più puro, nel suo quieto  
terrore - se le sere ormai fonde  
tremano agli ultimi brusii, poetici

di mera vita - l'incontro delle gronde  
urbane con il buio del cielo.

6

E muri impalliditi, infeconde

aiuole, magri cornicioni, nel mistero  
che li imbeve dal cosmo, familiare  
e gaio fondono il loro. Ma stasera

un improvviso rovescio sulle ignare  
fantasie del passante frana, e gela  
il suo trasporto per le calde, care

12

pareti sconstate...

Non più, come un androne, di passi sonori  
perché rari, di voci trasparenti,  
perché quiete, tra splendori

d'umile pietra, la piazza<sup>1</sup> negli spenti  
angoli trasale: né solitarie  
frusciano le macchine dei potenti,

18

---

<sup>1</sup> Piazza di Spagna.

sfiando il fianco del giovane paria  
che inebbia coi suoi fischi la città...

Una smorta folla empie l'aria

24

d'irreali rumori. Un palco sta  
su di essa, coperto di bandiere,  
del cui bianco il bruno lume fa

un sudario, il verde acceca, annera  
il rosso come di vecchio sangue. Arista<sup>1</sup>  
o tetro vegetale guizza cerea

nel mezzo la fiammella fascista.

\*

30

Il dolore, inatteso, mi respinge  
indietro, quasi a non voler vedere.  
E invece con le lacrime che stingono

intorno il mondo così vivo, a sera  
nella piazza, mi sospingo come  
disincarnato in mezzo a questa fiera

36

di ombre. E guardo, ascolto. Roma  
intorno è muta: è il silenzio, insieme,  
della città e del cielo. Non risuona

---

<sup>1</sup> Carne di maiale.

voce su queste grida; il caldo seme  
che il maggio germoglia pur nel fresco  
notturno, un greve e antico gelo preme

42

sui muri preziosi, fatti mesti  
come nei sensi di un fanciullo  
angosciato... E più qui crescono

gli urli (e in cuore l'odio), più brullo  
si fa intorno il deserto  
dove il consueto, pigro sussurro

48

s'è stasera sperduto...

Ecco chi sono gli esemplari vivi,  
vivi, di una parte di noi che, morta,  
ci aveva illusi di essere nuovi – privi

54

d'essa per sempre. E invece, scorta  
d'improvviso, in questa lieve piazza  
orientale, ecco la sua falange, folta,

urlante - coi segni della razza  
che nel popolo è oscura allegria  
e in essa triste oscurità - che impazza

60

cantando la salute. E l'energia  
sua non è che debolezza, offesa  
sessuale, che non ha altra via

per essere passione, nella mente accesa,  
che azioni troppo lecite od illecite:  
e qui urla soltanto la borghese

66

impotenza a trascendere la specie,  
la confusione della fede che  
l'esalta, e disperatamente cresce

nell'uomo che non sa che luce ha in sé.

\*

Resto in piedi tra questa folla quasi  
il gelo, che da Trinità dei Monti,  
dai duri vegetali del Pincio, rasi

72

contro le stelle e i chiusi orizzonti  
spegne la città - mi spegnesse il petto,  
rendendo puro stupore i monchi

sentimenti, pietà, amarezza. Getto  
intorno sguardi che non mi sembran miei,  
tanto sono diverso. Non è l'aspetto

78

di gente viva con me, questo, nei  
suoi visi c'è un tempo morto che torna  
inaspettato, odioso, quasi i bei

giorni della vittoria, i freschi giorni  
del popolo, fossero essi, morti.  
Per chi è andato avanti, ecco, intorno,

84

il passato, i fantasmi, i risorti  
istinti. Questi visi giovanili  
precocemente vecchi, questi storti

sguardi di gente onesta, queste vili  
espressioni di coraggio. La memoria  
era dunque così smorta e sottile

90

da non ricordarli? Tra i clamori  
cammino muto, o forse sono muti  
essi, nella tempesta che ho nel cuore.

\*

E nel senso di perdita del proprio  
corpo, che dà un'angoscia improvvisa,  
in silenzio al fianco mi si scopre

96

un compagno. Con me, intento e indeciso,  
si muove tra la ressa, con me guarda  
nei visi questa gente, con me il misero

corpo trascina tra petti che coccarde  
colmano di vile orgoglio. Poi su me  
posa lo sguardo. Tristemente gli arde

102 col pudore che ben conosco; ed è  
così mio quello sguardo fraterno!  
così profondamente familiare, nel

pensiero che dà a questi atti senso eterno!

E in questo triste sguardo d'intesa,  
per la prima volta, dall'inverno

108 in cui la sua ventura fu appresa,  
e mai creduta, mio fratello mi sorride,  
mi è vicino. Ha dolorosa e accesa,

nel sorriso, la luce con cui vide,  
oscuro partigiano, non ventenne  
ancora, come era da decidere

114 con vera dignità, con furia indenne  
d'odio, la nuova nostra storia: e un'ombra,  
in quei poveri occhi, umiliante e solenne...

Egli chiede pietà, con quel suo modesto,  
tremendo sguardo, non per il suo destino,  
ma per il nostro... Ed è lui, il troppo onesto,

120 il troppo puro, che deve andare a capo chino?  
Mendicare un po' di luce per questo  
mondo rinato in un oscuro mattino?

## COMMENTO

Con *Comizio* ci troviamo a passeggiare per Roma in un determinato contesto storico politico, importante per comprendere l'ispirazione ed i sentimenti espressi dal poeta. Il secondo dopoguerra ha preso avvio da almeno sei anni, le macerie della dittatura fascista sono state rimosse e siamo agli albori di ciò che più tardi Pasolini definirà come “mutazione antropologica” del popolo italiano. È proprio con la metà degli anni Cinquanta che si accende un forte dibattito culturale intorno a quella grande trasformazione che tragherà il paese verso il “miracolo economico”

Un ubriaco muore di sabato battendo la testa sul marciapiede e la gente che passa appena si scansa per non pestarlo. Il tuo prossimo ti cerca soltanto se e fino a quando hai qualcosa da pagare. Suonano alla porta e già sai che sono lì per chiedere, per togliere. Il padrone ti butta via a calci nel culo, e questo è giusto, va bene, perché i padroni sono così, devono essere così; ma poi vedi quelli come te ridursi a gusci opachi, farsi fretta per scordare, pensare soltanto meno male che non è toccato a me, e teniamoci alla larga perché questo ormai puzza di cadavere, e ci si potrebbe contaminare. Persone che conoscevi si uccidono, altre persone che conosci restano vive, ma fingono che non sia successo niente, fingono di non sapere che non era per niente una vocazione, un vizio assurdo, e che la colpa è stata di tutti noi. Fai testamento, ci scrivi chi vuoi a seguire il tuo carro, come vuoi il trasporto, ti raccomandi che non ti facciano spirare negli scantinati, ma poi, a ripensarci, vedi che quest'ultima tua volontà è fatta soltanto di rancore beffardo. Poiché l'impresa non era abbastanza redditizia, pur di chiuderla hanno ammazzato quarantatré amici tuoi, e chi li ha ammazzati oggi aumenta i dividendi e apre a sinistra. Tutti questi sono i sintomi, visti al negativo, di un fenomeno che i più chiamano miracoloso, scordando, pare, che i miracoli veri sono quando si moltiplicano pani e pesci e pile di vino, e la gente mangia gratis tutta insieme, e beve (il fatto fu uno solo, anche se il dottor Giovanni scinde espone la storia del vino nella località di Cana).<sup>1</sup>

Questa è una lettura postuma, del 1962, ciò che giornalisti e politici marxisti iniziavano a capire intorno al 1954 era la “continuità dello stato nel passaggio dal fascismo al post-fascismo” specialmente “sulle caratteristiche dell'apparato statale che si riconferma nel nostro paese”<sup>2</sup>. Classe dirigente e molte leggi sancite durante il ventennio perduravano anche allora. Insegnanti ed operai venivano controllati nella loro fede politica e religiosa

---

<sup>1</sup> Luciano Bianciardi, *La vita agra*, Feltrinelli 2014, p. 159.

<sup>2</sup> Guido Crainz, *Storia del miracolo italiano*, Donzelli, 1995, p.3.

da parte dello stato che diffidava di chi esprimeva atteggiamenti filo comunisti. Non solo lo stato, ma anche aziende private collezionavano materiale riguardante orientamenti politici dei dipendenti, in collaborazione con le forze dell'ordine. "200000 schede relative ai dipendenti della Fiat, compilate fra il 1949 ed il 1966"<sup>1</sup> e diverse lettere di diffida inviate ai presidi sono emerse per libera iniziativa di pretori e giornalisti.

Pasolini stesso era stato vittima di questo clima inquisitorio. Sebbene in maniera differente e a causa di un'accusa per atti osceni in luogo pubblico egli fu ripudiato e dalla scuola e dallo stesso partito comunista, infine, dovette fuggire dal Friuli. Il suo risentimento rafforza questi fatti reali con la sua storia, con la storia legata alla morte di suo fratello Guido avvenuta durante la guerra di resistenza ed ora infangata dall'esibizione pubblica di questi nuovi moti fascisti.

Da questa assunzione di consapevolezza che aumentava di anno in anno, deriva il cambio del titolo che da *Nottata a piazza di Spagna* diviene *Comizio* nel 1957. Un cambiamento dettato dalla necessità di esplicitare soprusi nascosti al popolo, partecipe già una volta di efferata violenza.

1-13 *Qui... sconsacrate...*:

Il luogo cui fa riferimento quel "qui" lo conosciamo, si tratta di Piazza di Spagna. Conosciamo grazie al titolo antecedente, anche l'ubicazione temporale: la notte, ispiratrice di "quieto terrore" per ciò che nasconde. Il *flâneur* ode brusii, rumori causati dagli ultimi lavoratori, dagli ultimi rincasanti, che non può vedere nel buio notturno; azioni che per questa lontananza leopardiana, elevano il loro grado di poeticità, il grado di poeticità della vita. Così avviene anche per le gronde<sup>2</sup>, più pure proprio perché la loro forma ed il loro colore si confondono con il cielo scuro.

Così tutto ingoia la notte, aiuole, cornicioni, muri in un mistero che è il mistero della creazione. A queste immagini descrittive, che contemplano la natura e ciò che di divino si cela in essa, si contrappone un insediamento umano, che bruscamente occupa lo spazio

---

<sup>1</sup> Ivi, p. 38.

<sup>2</sup> Potrebbe imputarsi al termine "gronde" e al colore nero della notte un gioco fonetico con le "ronde" delle camicie nere in cui scopriremo più avanti imbattersi il poeta.

uditivo del poeta. Il calore delle pareti entro cui corpo e mente del “passante” viaggiano non basta più di fronte a qualcosa che succede e non viene riferito immediatamente, qualcosa che toglie sacralità al momento, che raggela l’animo di chi racconta.

Questo evento inatteso lascia senza parole il poeta, che è costretto a non concludere il tredicesimo verso, rendendolo un settenario irrelato.

Fin dal primo verso Pasolini rompe lo schema metrico. Il poemetto apre con un novenario che pone in *enjambement* il nesso “quieto / terrore” (posticipando l’*a* capo avrebbe completato l’endecasillabo), così da evidenziare fin da subito i sentimenti che rievcherà il passato nel proseguo del componimento: la quiete per ciò che sembra lontano, come la guerra, e i ricordi suscitati dalla formazione di gruppi neofascisti.

Il verso isolato ed interrotto segna uno scatto riflessivo. Diminuisce lo spazio delle sillabe perché interviene l’azione osservata che predomina sulle parole.

14-29 *Non... fascista:*

La situazione che si presenta davanti agli occhi del passante non è più quella usuale, caotica in cui la piazza si anima, personificandosi in suoni di passi e voci che rimbombano nella notte; né “le macchine dei potenti” sfiorano i poveri che rispondono fischiando; è qualcos’altro “ch’empie l’aria”.

Pasolini è talmente incredulo che ha bisogno di sottolineare due volte, prima e dopo il settenario, che qualcosa è cambiato. Lo stratagemma retorico, simile ad un breve *flashback*, ci permette di assimilare tutto l’entusiasmo che, nel passato prossimo, il passeggiatore provava attraversando quei luoghi di Roma. Perfino l’incuranza dei ricchi verso i poveri, gli ultimi della società sembra migliore di ciò che sta per presentarci.

Vi è una folla che, come in un incubo, “empie l’aria / d’irreali rumori”. Questa folla è sovrastata da un palco colmo della bandiera italiana i cui colori assumono, all’occhio dello spettatore, una carica drammatica, funebre; il bianco è macchiato da una luce calda, pare un sudario che copre la nazione morta, il verde simbolo di speranza acceca in questa sua triste accezione ed il rosso tende al nero, memoria fascista e di sangue coagulato nel tempo. In quest’ultima immagine Pasolini fonde ideologia e realismo, una analogia fulminea che coglie il colore simbolo del comunismo e lo porta verso quello del partito

fascista, rifacendosi alla realtà naturale degli eventi che porta con il tempo il sangue fuoriuscito dalle vene a scuirsi. Sintesi di questi due lembi di metafora è la memoria del recente passato di guerra.

L'esplicitazione definitiva avviene in chiusura, con la fiamma posta al centro del tricolore, simbolo "fascista" e del recente Movimento sociale italiano, all'epoca guidato da Augusto De Marsanich (ex sottosegretario del Regno d'Italia e deputato della Repubblica Italiana). Siamo di fronte ad un comizio. La parola "fascista" viene qui utilizzata esplicitamente per la prima e l'unica volta nella raccolta. In allitterazione con il suo simbolo "fiammella" ed in finale di un verso isolato che segna la cesura fra i primi due movimenti del poemetto. La luce sotto cui questa manifestazione viene descritta è una luce rossastra, infernale, di quell'inferno entro cui aveva precedentemente accusato Picasso di non saper vivere fino in fondo con la volontà di capirlo.

Il ventinovesimo verso, così isolato e mancante di una sillaba, si fa rappresentazione sulla pagina di questa fiammella isolata, simbolo di un'ideologia, di un incendio sedato, ma non spento completamente e che continua a vivere in piccola misura nell'animo "nel mezzo" della nazione, al centro della nazione, la cui classe dirigente deriva per buona parte da quella del Ventennio.

Notevole la raffigurazione della fiammella<sup>1</sup> come tricolore dato dal rosso dell'arista il verde di un "tetro vegetale" ed il bianco della cera.

Non mi trovo d'accordo con l'affermazione di Ferretti che, riferendosi a questa porzione di testo, afferma:

Già questi primi versi rivelano lo sforzo per travestire con immagini letterarie e per dotare di un valore simbolico, oggetti e colori che invece restano materia sorda e inerte.<sup>2</sup>

Parte di giustificazione del mio dissenso viene dal commento soprastante. Non ravviso uno "sforzo" vero e proprio in questi versi, la cui metrica è fluente e puntuale, se non per una prima terzina che compensa le tredici sillabe del quattordicesimo verso con l'ottonario che la chiude, le cui figure retoriche sono pregnanti ed altrettanto vale per il simbolismo che descrive la fiammella tricolore: l'ossimoro animale (arista) vegetale

---

<sup>1</sup> Il simbolo del MSI si componeva di una fiammella formata essa stessa da un tricolore.

<sup>2</sup> G. C. Ferretti, *Letteratura e ideologia*, p. 262.

rafforza i sentimenti contrastanti di quiete e terrore, ma anche la drammatica truculenza che rievocano le memorie fasciste, traboccanti di sangue, fiamme e tetri episodi.

L'allitterazione intraversica che, nella terzina composta dai versi 26-27-28, lega foneticamente il colore verde alla sua espressione come vegetale (“verde[...]/ vecchio[...]/ vegetale”), dimostra la chiara consapevolezza e il *labor limae* che soggiace a queste terzine.

In tutto ciò vedo piuttosto una forma di sprezzatura; il poeta capace di non far trasparire la difficoltà che risiede in un gioco di rimandi così denso e difficile, non solo formalmente ma anche sentimentalmente (dato il coinvolgimento), da replicare.

30-49 *Il dolore... sperduto*:

Per la prima volta dall'inizio della raccolta ci troviamo di fronte ad una prima persona. Il poeta-passante esprime il suo sentimento. L'epica pasoliniana si fa lirica per alcuni versi, privi di metafore. Il soggetto dell'azione è il dolore, che governa non solo i moti dell'animo ma anche quelli del corpo, spingendo indietro chi ci racconta il comizio.

Il sentimento struggente cerca di allontanare il *flâneur* dalla scena, gliene impedisce poi la vista quando decide di ignorarlo ed addentrarsi nella folla, coprendo i suoi occhi con lacrime che “stingono” il mondo circostante. Come in un incubo o un quadro di Munch o un'opera di Shelley, tutti gli esseri animati diventano ombre, fantasmi. Così, “disincarnato” il passante entra in questa folla di “ombre” che sono i manifestanti presenti (nere memorie del passato). Il comizio è una fiera dove si acquistano voti e chi vi partecipa vende la propria anima.

Guardare e ascoltare questa manifestazione diventa per il poeta un'esperienza totalizzante. Tutta Roma tace, perché egli non può sentirla e perché non v'è voce che si levi contro questa “fiera”. Un silenzio quasi immorale, non si può sentire nulla di divino in mezzo a questo mercato, per questo il silenzio non è solo della città, ma anche del cielo.

Il seme di vita nuova, piantato con la fine della guerra, è ora raggelato da un vento antico, invernale, del recente passato. Pasolini raggelato come i muri preziosi della città, le pareti ideologiche per cui non vedeva l'insorgere di nuovi fascismi, vede crollare la gioia per ciò che di nuovo credeva fosse nato nel popolo. Per questo è paralizzato da un'angoscia fanciullesca. In questi versi (40-45) forte è l'eco pascoliana, tra la fanciullezza e la notturna

germogliazione<sup>1</sup> osservata ma non goduta da un poeta isolato dal mondo. L'angoscia interiore cede presto il passo al caos esteriore, fatto di grida che accrescono l'odio ed espandono il deserto che è Roma in questa sera in cui il pigro sussurrare s'è sperduto. Roma brulla, arida, una landa desolata che richiama la *Waste Land* di Eliot dove ogni cosa, ogni speranza, ogni cenno di vita si perde nel nulla ed è lontano, sperduto, in una rimembranza leopardiana questa volta Pasolini rovescia la forza piacevole della lontananza, poiché ad essere irraggiungibile è il piacere stesso.

“pigro sussurro / s'è stasera sperduto...” una dissolvenza onomatopeica guida il settenario, che evoca il silenzio tramite la ripetizione della “s”. Rispetto a tutti i poemetti precedenti è qui l'udito e non la vista il senso prevalente, sono infatti i suoni a guidare la logica dei sentimenti e delle azioni descritte.

50-67 *Ecco... sé:*

Dopo aver descritto le figure presenti in piazza come ombre urlanti, venti gelidi, ora il poeta ce li presenta come opposti a lui e al popolo. “Esemplari vivi” di qualcosa che si credeva morto perché morto in lui e nel popolo: il fascismo. O meglio di qualcosa che, morendo nel popolo, aveva illuso di aver creato degli uomini nuovi, privi di razzismo, xenofobia, impotenza borghese.

Questo lato dell'umano che il poeta credeva sepolto con la vittoria partigiana si ripresenta in quella “piazza / orientale” all'improvviso, come una folta falange urlante che canta la sua visione di salute che tante vittime è costata.

Pasolini compie poi un paragone fra il razzismo popolare e quello fascista, riscontrando nel primo “oscura allegria”, una pulsione dunque irrefrenabile, apollinea, ma non governata dalla volontà del male, al contrario della seconda, segnata da una “triste oscurità”. Il chiasmo consente di leggere nel primo sintagma il termine oscura come qualcosa di legato all'inconscio e quindi ingovernabile, nel secondo l'oscurità è triste proprio perché programmata, generatrice di una violenza organizzata.

---

<sup>1</sup> Mi riferisco in particolar modo al *Gelsomino notturno* in, G. Pascoli, *Canti di Castelvecchio*, 1903.

L'energia di questa folla è debolezza, il vitalismo propugnato ricalca la violenza sessuale che può essere passione per costrizione matrimoniale o per abuso. In questo possiamo trovare solo l'impotenza borghese nell'essere qualcosa di diverso dall'essere uomo (necessariamente costretto nei suoi difetti), la confusione di una fede che esalta certi aspetti violenti della vita senza rendersene conto. Una fede che cresce e nelle classi senza memoria, nello stesso sottoproletariato del *Canto popolare*. Lucida qui la descrizione di Ferretti:

In questo tentativo di distinguere «istinto» da «istinto» con aggettivazioni illustrative e additive, affiora forse una vaga consapevolezza dei limiti del proprio mito popolare, della sostanziale astoricità di esso, della necessità di qualificarlo in qualche modo per evitare che la sua polemica politico-sociale si neutralizzi e vanifichi sul terreno astratto della *natura*. Ma Pasolini non trae comunque le dovute conseguenze di ciò e cerca una soluzione nel compromesso.<sup>1</sup>

Critica che tutti possono percepire leggendo la oscurità di questi versi. Quell'uomo del popolo di cui Pasolini vuole essere pedagogo, quell'uomo “che non sa che luce ha in sé”, va comunque difeso, per la facilità con cui la confusione può far accrescere una fede in lui. Il poeta potrebbe dunque non voler difendere solo le proprie idee sul mito popolare, ma difendere un popolo facilmente assoggettabile.

Oltre al chiasmo sopra evidenziato, vi sono altre figure che, attraverso il posizionamento del testo, pongono in rilievo determinati concetti, spesso opposti. Al verso 51 troviamo la polarizzazione ad inizio e fine del ribadito “vivi” (presente anche alla fine del verso precedente, quindi parola rima) e di “morta”. Il “gioco di specchi” che si viene a creare si rafforza lungo tutta la terzina nell'esplicazione dell'illusione secondo cui, ciò che sembrava morto, ombra del passato, è in realtà vivo. Lo stesso “privi” riferito a ciò di cui si credeva d'essersi sbarazzati, gioca nel contrasto della rima con “vivi” e della consonanza con “nuovi”.

L'altra successione fonetica d'interesse è al verso 55, “falange, folta, / urlante” in cui l'allitterazione di “f” “l” e l'assonanza tra il primo e l'ultimo termine in *enjambement*, offrono una percezione più imponente della folla con cui Pasolini trova a misurarsi.

---

<sup>1</sup> G. C. Ferretti, *Ivi*, p. 263.

Il verso 67 ricorda il finale del *Canto popolare*, il significato è il medesimo, molto più bella la ritmica, la misura e il suono di questa sentenza. Un endecasillabo giambico, il quale crea un legame non più solo tematico con la poesia inglese.

Forse il modello poetico, inconfessato, è quello anglosassone, di una poesia cioè tutta in terza persona. Ma l'intrattenibile pulsione narcisistica e autobiografica (sincronica), accompagnata dal rifiuto ideologico della storia (diacronica) segnerà la singolarità e le incongruenze dei versi pasoliniani, quasi sempre soggettivamente oggettivi. [...] Di qui l'entusiasmo per Coleridge e Wordsworth il quale [...] dichiarava per le *Lyrical Ballads* di voler «adattare alle leggi metriche una scelta del linguaggio reale degli uomini in uno stato di vivida sensazione».<sup>1</sup>

68-91 *Resto... cuore:*

L'aria gelida che scende da Trinità dei Monti e dai giardini del Pincio in mezzo a quella folla quasi spegne tutta la città, i cui orizzonti sono chiusi allo sguardo del poeta per via dei colli circostanti e della folla. In un afflato romantico il passante desidera la morte, “che mi si spegnesse il petto” insieme alla città. Una morte invocata per convertire questi sentimenti di pietà e di amarezza non provati fino in fondo in stupore (suo e della folla circostante).

Nella crisi d'identità che prova Pasolini nei confronti di sé stesso come essere umano, appartenente alla stessa specie dei neofascisti lì presenti, getta sguardi senza trovare nessun ricambio che gli permetta di riconoscersi. Il dubbio che si radica nell'animo del *flaneur* è se sia chi lo circonda oppure lui ad essere morto. Quello che riscontra nei visi di queste ombre è la morte dei giorni che lui considerava vittoria, la morte di ogni resistenza, la morte dei “freschi giorni / del popolo”. Per chi aveva superato gli ideali del Ventennio questi non sono altro che “fantasmi”, “risorti istinti”. Paradossalmente la vittoria sembra la morte.

Il quesito esplicito riguarda invece la memoria. Come possono questi uomini non ricordare i visi, gli sguardi e le “vili / espressioni di coraggio” che oggi fanno come allora?

---

<sup>1</sup> V. Cerami, *Il Novecento*, cit. pp. 669-670-

Questi sono quei fascisti? Sembra chiedersi Pasolini storicizzando il leopardiano “questo è quel mondo?”

La risposta ancora non c'è perché, per il muto passante, è resa muta la folla dalle tormentate questioni che porta nel cuore.

Chi semplicemente si perde nel popolo, rischia di perdersi nella brutalità del popolo.<sup>1</sup>

Il dubbio sul mito popolare sembra porsi in antitesi con l'affermazione presente in *Picasso*: “Una società / designata a perdersi è fatale / che si perda: una persona mai”, tanto è il senso di smarrimento che prova nella folla Pasolini.

Ecco ritornare quel clamore che “non è che silenzio” dell'*Appennino*, ed in questo silenzio il poeta si muove, spento in una spenta città, mettendo in dubbio il mito popolare.

Pasolini utilizza la parola “cuore” con misura e in posizione di rilievo, alla fine del terzo movimento, dandogli una funzione di sintesi. La città è spenta, chi lo circonda sono ombre, egli stesso è un fantasma, proprio perché il suo cuore è in tempesta e non si ferma, non converte i “monchi sentimenti” in altro di più puro. Lì dentro sta avvenendo tutto.

Un valore maggiore assumono in questi versi gli *enjambements*, i quali riescono spesso a dare polivalenza alle parole che li compongono. “i risorti / istinti” ad esempio inarca un verso (il sedicesimo) che si configura come un *climax* dall'astratto al soprannaturale, dal passato alla resurrezione. La parola “istinti” riporta alla realtà un qualcosa che, nella resurrezione della carne, si sarebbe configurato come ancor più mostruoso. “storti / sguardi” funge ugualmente come inganno. “Storti”, così evidenziato in fine di verso, da forza di insulta nei confronti della folta falange. Questa inarcatura lega una sottostruttura metrica, è infatti un endecasillabo quello che si compone fra le due pause sintattiche: “questi storti / sguardi di gente onesta”, dove “storti” crea un ossimoro con la rettitudine della gente. Lo stesso accade per la frase successiva, altro *enjambement* endecasillabo in cui vili, parola in posizione “forte”, contrasta con “coraggio”.

92-121 E... *mattino?*:

---

<sup>1</sup> W. Siti, *Oltre il nostro accanito difenderla*, cit. p. 164.

Con un termine psichiatrico potremmo dire i primi tre versi come una descrizione di depersonalizzazione o, più semplicemente, uno svenimento che dà angoscia improvvisa. Uscire dal proprio corpo per potersi osservare dall'esterno è una delle angosce filosofiche e letterarie che provengono dal decadentismo e nel Novecento trovano fertile terreno, un percorso che parte dall' "io è un altro" rimbaudiano alle sperimentazioni allucinogene *beat*. Già nell'antichità la trascendenza era l'unico modo di contatto possibile con l'al di là e potremmo pensare allo stato d'invasamento che faceva escludere la poesia dalla *Repubblica* di Platone. Qui Pasolini utilizza questo uscire di sé per incontrare quel compagno, che poco sotto si scopre essere suo fratello; uno stratagemma che consente il ritorno a una terza persona così da riportarsi su un piano epico-civile.

Dopo avere trovato un compagno, qualcuno dunque che condivide i suoi ideali in mezzo a questi sconosciuti, inizia una anafora<sup>1</sup> rafforzativa del concetto di "compagno", di accompagnare; "con me...con me...con me". Insieme i due ripercorrono le stesse sensazioni, gli stessi visi, lo stesso vile coraggio che Pasolini aveva ravvisato sin qui. Si aggiunge una contrapposizione ulteriore fra il "misero / corpo" del compagno, trascinato in quella folla dove gli uomini portano coccarde che danno orgoglio ai gesti vili che compiono come fascisti.

Ecco che uno sguardo, per la prima volta da inizio componimento, porta riconoscimento. Quando questo compagno posa su di lui lo sguardo iniziamo a vederlo anche noi per la prima volta. Allora il compagno dallo sguardo fraterno assume una vicinanza ulteriore, non solo ideologica, ma di sangue: si tratta dell'anima del fratello Guido che, per la prima volta dalla sua dipartita, gli è vicino e gli sorride.

Esplode così il richiamo al Foscolo di *In morte del fratello Giovanni*, non solo per quest'ultimo richiamo, ma per la terminologia usata, il ricorrente contrasto fra quiete e tempesta, "le straniere genti" che sono la folla neofascista entro cui Pasolini cammina come "fuggendo / di gente in gente"<sup>2</sup>. Entrambi i componimenti cantano l'infrangersi della speranza nello scontro tra ideale e realtà.

---

<sup>1</sup> Dico anafora sebbene non ci troviamo visibilmente in principio di verso, perché dal primo "con me" viene a crearsi una sottostruttura metrica endecasillabica che ci consente l'utilizzo del termine.

<sup>2</sup> Ugo Foscolo, *Poesie*, a cura di Matteo Palumbo, Milano, BUR, 2010, pp. 5-6.

Guido, artefice della liberazione, di quella vittoria che fece intravedere “la nostra nuova storia”, riflette ora in quei suoi occhi l’ombra di questa folla che rinnega il suo sacrificio. Da morto, con l’ennesimo gesto d’altruismo, egli chiede pietà per noi poiché il suo destino già si è compiuto.

Conclude l’ultima terzina del componimento con due interrogativi retorici e densi di *pathos* così da coinvolgere all’azione il lettore

Pasolini identifica il suo impegno civile (l’azione) con la volontà di esprimere la vita, svuota provocatoriamente (la provocazione, come l’abiura, è usata dal poeta come una sorta di figura retorica) le parole d’ogni significato per ridurle a suono: l’azione è poesia e la poesia azione, e non importa se le parole non raccontano, se esprimono soltanto. Raccontare per iscritto, nella nostra epoca, è prerogativa di una lingua letteraria che appartiene soltanto alle classi che sono padrone della storia.<sup>1</sup>

Il fratello Guido sembra qui adempiere alla funzione della donna angelo stilnovistica. Attraverso lo sguardo il poeta trova conforto ed elevazione dalla sua condizione terrena. Lo sguardo è però un triste sguardo d’intesa, che porta in sé lo sconforto per la condizione differente delle due anime. La laica figura presto assimila la religiosa mimesi con il Cristo che, sacrificato, chiede pietà per il destino nostro, suoi fratelli ma anche suoi carnefici.

Il monito finale è chiaro ed assume i toni del *Secondo Avvento* profetizzato da Yates: il fascismo è rinato, forse non era mai morto, ma è rinato ora per il poeta e dobbiamo essere noi a cercare la luce per diradare la sua oscurità, non i morti che già lo fecero.

Pasolini fonde motivi politici a motivi religiosi anticipando un preludio del completo sincretismo che verrà nel poemetto *Le ceneri di Gramsci*.

---

<sup>1</sup> V. Cerami, *Pasolini. Le ceneri di Gramsci*, cit., p. 671.

## L'UMILE ITALIA

Come i poemetti precedenti, anche *L'umile Italia* appare per la prima volta in rivista, su «Paragone. Letteratura» nell'aprile del 1954. Sappiamo, dalle informazioni in nota all'edizione completa delle poesie di Pasolini curata da Walter Siti, che nelle cartelle contenenti le prime stesure, il titolo del poemetto era *Le rondini*, termine più ricorrente nel testo. L'espressione "umile Italia" ha una derivazione colta, la troviamo infatti usata da Dante in *Inferno* I, 106 ("di quell'umile Italia fia salute"), e da Virgilio in *Eneide*, III, 522-3 ("*humilemque Italiam*"). Proprio questa espressione virgiliana doveva dare il titolo al volume, scelta che cambia con la crisi della primavera del 1954<sup>1</sup> quando inizia a prendere forma il poemetto *Le ceneri di Gramsci*. Il titolo sembra anche sviluppato da un poemetto del 1949, *L'Italia*, contenuto nella raccolta pubblicata successivamente *L'Usignolo della Chiesa Cattolica*.

Il 30 luglio 1954 questo componimento fu segnalato al premio Carducci, premio che nello stesso anno Pasolini vinse ex-aequo con Volponi presentando la raccolta *La meglio gioventù*. Così commenta l'accaduto in una lettera a Vittorio Sereni, con cui stava organizzando la pubblicazione dell'edizione estesa del *Canto popolare*:

Quanto al premio Carducci di cui ti ha parlato Bo, è stata una cosa non molto piacevole, che ho accettato solo per l'urgente, odioso bisogno delle 150 mila: lo dico non tanto per aver condiviso il premio col modesto e simpatico Volponi, ma per il terzo, un certo Tedeschi (ex marinettiano, come ha poi precisato Pea) scoperto per degli idioti epigrammi, che hanno entusiasmato quel c... di Bocelli.<sup>2</sup>

Oltre alla tematica, è la scelta di non adottare le terzine a legare questo poemetto al *Canto popolare*. *L'umile Italia*, infatti, è composta da strofe di dieci versi ciascuna, prevalentemente novenari, con qualche eccezione data da versi "limitrofi" (endecasillabo, decasillabo, ottonario e qualche raro settenario). Lo schema rimico invece, sebbene viziato da

---

<sup>1</sup> Il 1954 è l'anno in cui Pasolini pubblica la raccolta *La meglio gioventù*, si trasferisce dal quartiere di Rebibbia, viene pubblicata la traduzione dell'*Appennino* nella rivista americana «Folder» e lascia l'insegnamento.

<sup>2</sup> Lettera a Vittorio Sereni da Roma, in data 7 agosto 1954, in P. P. Pasolini *Lettere 1940-1954*, cit., p. 673.

particolari forme di consonanza e assonanza, ricalca questa forma: ABABACDCCD<sup>1</sup>. L'origine di questa forma è svelata su alcuni appunti ora editi in appendice a *Poesia in forma di rosa*:

Usare lo schema ABAABCDEDEDE, già usato (1949) per la *Ballata del delirio*, schema «calcato» allora per *L'Usignolo della chiesa cattolica* da Villon, e poi ripreso a intervalli regolari di anni per *L'umile Italia* (1956) e per *La ballata della madre di Stalin* (1962, inedita).<sup>2</sup>

Come possiamo notare i due schemi non combaciano, innanzitutto per il numero di versi, ma anche se togliessimo un verso irrelato corrispondente al C, l'equiparazione non sarebbe perfetta. Questo è indice di due cose: una scrupolosità maggiore per il contenuto piuttosto che la forma da parte di Pasolini e il forte sentimento di approssimazione nei confronti della rima da parte del poeta. Indubbiamente uno schema è derivativo dall'altro, ma altrettanto certo è il fatto che non siano lo stesso schema (se non nell'idea poetica dell'autore).

Lo schema metrico ricorda lo sperimentalismo pascoliano, specialmente per la misura del verso principale, il cui utilizzo era raro nella poesia italiana antecedente alla fine dell'Ottocento. Memoria poetica del Pascoli ritorna dall'avverbio “qui” posto in apertura, come in *Comizio*, rendendo il titolo parte integrante del testo, togliendo ogni necessità di preambolo. Un altro elemento di rimembranza è l'inserimento di alcuni elementi naturali, quali le rondini, che ci riportano sia ai “rondinini” del *X agosto*, sia alle “nere e bianche rondini” che guidano il vate d'Annunzio in *Lungo l'Affrico*. Due riferimenti considerati agli antipodi ma che abbiamo già visto convivere nei versi dell'*Appennino*. In questo caso troviamo pascoliano riferimento al nido e alle rondini come simbolo dell'infanzia perduta da cui attingere che suggellano l'inizio e la fine di un volo lungo 210 versi, in cui la vitalità di questi uccelli fende il vento dando la possibilità al poeta che li segue di squarciare gli orizzonti della sua memoria.

Ritornano qui la narrazione in terza persona e la suddivisione in sezioni (tre, di sette strofe ciascuna).

---

<sup>1</sup> Salve le eccezioni della seconda strofa nella seconda sezione e della seconda e la terza nella terza sezione.

<sup>2</sup> P. P. Pasolini, *Appunti per una «ballata per Gadda»*, cit., p. 1363.

I

Qui, nella campagna romana,  
tra le mozze, allegre case arabe  
e i tuguri, la quotidiana  
voce della rondine non cala,  
dal cielo alla contrada umana,  
a stordirla d'animale festa.

6

Forse perché già troppo piena  
d'umana festa: né mai mesta  
essa è abbastanza per la fresca  
voce d'una tristezza serena.

Cupa è qui la tristezza, come  
è leggera la gioia: non ha  
che atti estremi, confusione,  
la violenza: è aridità  
il suo ardore. Invece è la passione  
mite, virile, che rischiarava  
il mondo in una luce senza  
impurezze, che al mondo dà le care  
civili piazzette, dove ignare  
rondini scatenano l'innocenza.

12

18

Borghi del settentrione, dove  
dal ragazzo con fierezza  
e allegra umiltà nasce il giovane,  
e vive la sua giovinezza  
da vero adulto, benché piova  
il suo occhio chiaro e la sua bionda  
testa luce infantile: ma è  
quell'infanzia solo gioconda  
onestà: egli nella sua fonda

24

30

vita il mondo matura con sé.

Perciò possono ancora le rondini  
cantarlo, gettandosi lievi  
nelle piazzette dei girotondi,  
dei canti puerili, dove le nevi  
si dissolvono in biancospini,  
36 più pure, e questi si mutano  
per la dolce foga della semenza  
in rose, in gigli: ché confini  
le stagioni non v'hanno, né incrina  
nuova esistenza l'esistenza.

42

Qui venti affricani l'assolato  
inverno bruciano: nascono  
carnai di fiori, è già estate.

I ragazzetti dentro tasche  
già impure infilano viziate  
le mani: la loro violenza  
infantile resterà nella nera

48

loro bellezza adulta. Esperienza  
è ironica durezza: senza  
rondini, di cani urla la sera.

54

O, se rondini volano, alte  
vanno a stridere su tetti  
di grandi case dove l'arte  
straripante dei secoli eletti  
scolora come in vecchie carte:  
e anche il loro garrito,  
se girano in cielo, smuore  
in diversi spazi, in un mitico  
scenario. E su di esso sbiadito

60

si schiude un cielo di memorie.

66

La jungla delle anime scure  
come la pelle e gli occhi, che  
la moderna vita nutre a dure  
necessità e bassezze, ormai è  
su Roma, la stringe in impure  
confusioni, in ciechi smarrimenti  
di stile, come una piena sale  
oltre i rotti argini: impotente  
la Roma del potere ne sente,  
ancora plebe, l'ansia nazionale.

## II

6

Ah, rondini, umilissima voce  
dell'umile Italia! Che festa  
alle pasquali fonti, alle foci  
dei fiumi padani, alla mesta  
luce della piazzetta, dei noci,  
dei filari a festoni da gelso  
a gelso, che ai vostri garriti  
verdeggiano più umani! che eccelso  
significato in quel vostro perso  
groviglio, nuovo, di gridi antichi.

12

È dentro il tempo dato al puro,  
allo struggente passare che  
lanciate con sopita furia  
quei vostri gridi: in sé,  
quieto, li accoglie un già scuro  
cielo primaverile, o un'alba,

18 o un lieto mezzogiorno... E passa,  
con lo stupendo tempo che gli alberi  
ingemma e spoglia, le ore scialbe  
accende, raggela i caldi sassi.

24 È nel tempo puramente umano,  
accoratamente umano, che  
s'incide il vostro guizzo vano  
di animale dolcezza, è  
– insieme prossimo e lontano –  
nel tempo che non torna, e torna  
sempre sopra il mondo che non ha  
rimpianti, a sprofondar la gorna  
solatia, l'acre aia, l'adorna  
30 campagna, quasi in perduta età.

È indifferenza o nostalgia  
il sentimento – anch'esso umano  
e fuggitivo – di chi vi spia,  
in quel meriggio, in quel gramo  
vespro, perse in turchine scie...

36 La natura vi dà e la natura  
vi esprime nel cuore che stordite.  
Il tempo che uguale s'infutura  
con sé vi trasporta nell'oscura  
monotonia che rinnova le vite.

42 Ah, non è il tempo della storia,  
questo, della vita non perduta,  
non sono questi gli alti, incolori  
luoghi di una patria divenuta  
coscienza oltre la memoria.

Ma dove meglio riconoscerli  
che in questi antichissimi incanti  
48 in cui son più vicini? Fossili

d'un'esistenza che ai commossi  
occhi, non si svela, si canta?

54 Dove meglio capire, intera,  
la natura che deve farsi  
nazione, l'ombra che s'avvera  
nella chiarezza? Ah dolci intarsi  
che nella vellutata sera  
della Venezia, della Lombardia,  
– terrorizzata quasi nella  
60 troppa ebbrezza, nella pazzia  
che troppo la trascina – pia  
la rondine intreccia sulla terra.

66 Più è sacro dov'è più animale  
il mondo: ma senza tradire  
la poeticità, l'originaria  
forza, a noi tocca esaurire  
il suo mistero in bene e in male  
umano. Questa è l'Italia, e  
non è questa l'Italia: insieme  
la preistoria e la storia che  
in essa sono convivano, se  
la luce è frutto di un buio seme.

### III

Imperlate già di nascenti  
stelle, vibrano tra i castagni  
le rondini. Confuse le senti  
lacerare l'aria sugli altagni<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> Termine regionale fondamentale per il lessico pasoliniano e che ritorna in altre opere tra cui *Il sogno di una cosa*. Tanto quanto le marane, gli altagni determinano una zona particolare dell'esperienza di vita pasoliniana: si tratta di un termine friulano utilizzato per indicare un'area paludosa, acquitrinosa. Attestato anche come sinonimo di



che se in morene e laghi oscura  
i suoi biancori, e i suoi sgomenti  
vi quieta, quasi impaura  
la sua serenità. Sfuma l'Italia  
negli smorti, eccelsi toni  
di quei nevai: contro cui l'ala  
cieca della rondine esala  
più vera le quotidiane passioni.

36

Più vera perché più espressa,  
libera: nel suo fragile arco  
non porta il peso dell'ossessa  
rassegnazione – furente marchio  
della servitù e del sesso –  
che il greco meridione fa  
decrepito e increato, sporco  
e splendido. È necessità  
liberarsi soffrendo, ma  
lottando soffrire, la storia.

42

48

È necessità il capire  
e il fare: il credersi volti  
al meglio, presi da un ardire  
sacrilego a scordare i morti,  
a non concedersi respiro  
dietro il rinnovarsi del tempo.

54

Eppure qualche cosa è più  
forte del nostro ardore empio  
a maturare nella mente  
a fare della natura virtù.

60

E ci trascina indietro, al fresco,  
all'arso tempo, al tempo vano,

assordato dalle vane feste  
dell'umile gente, al tempo umano,  
al tempo allegramente terrestre,  
al tempo che vive il suo incanto,  
con le rondini, nel solatio  
paese padano, nel fianco  
dei freschi colli, e che di schianto  
voi volgete, rondini, all'addio.

## COMMENTO

C'è una civiltà settentrionale «comunale» e una civiltà centro meridionale papalina o bizantina o monarchica: lo sai bene. Non so se hai mai letto su «Paragone» il mio poemetto «L'umile Italia», in cui appunto l'argomento è proprio questa differenza.<sup>1</sup>

Ritroviamo qui il motivo centrale dell'*Appennino*, ma con una prospettiva mutata, quasi al di là della consapevolezza del popolo escluso dalla storia, silenzioso nel sonno di Ilaria del Carretto, Pasolini si addentra nella memoria del proprio passato, letterario e non, spostando apparentemente l'attenzione dalla società. La luce negata all'inferno sottoproletario è qui rappresentata dal volo della rondine e all'umile popolo italiano vengono nuovamente attribuiti quei caratteri di mitezza, di innocenza che si erano persi nella parte precedente della raccolta.

Nella memoria di chi è padrone della diacronia. Cioè della storia, si forma la coscienza nazionale. Ma il popolo è condannato, data la sua impossibilità a elaborare un progetto per il futuro, alla sublime umiliazione di essere pura natura, è destinato a restare dentro l'innocenza di un'infanzia senza tempo<sup>2</sup>

Molti elementi, sia dell'*Appennino* che dell'*Umile Italia*, erano già presenti nella composizione del 1949 *L'Italia*, inserita poi nell'*Usignolo della chiesa cattolica*, dove vengono menzionate le rondini in volo sopra ragazzi che si lavano al fiume, l'Aniene e lo stesso Appennino; elementi attorno cui la poesia di Pasolini ritorna ora con carattere diacronico.

Pur accostandosi al ricordo della sua infanzia e adolescenza, Pasolini non si abbandona a una panica fusione con natura o cultura, bensì illumina nuovamente motivi civili nazionali, in particolar modo sul finire della prima e della seconda sezione, dove, prima Roma e poi l'Italia ci riportano alla realtà politica, alle difficoltà che circondano l'idillio contadino e la nostalgia del ricordo.

---

<sup>1</sup> Lettera a Franco Fortini da Roma, in data 3 settembre 1955, in P. P. Pasolini *Lettere 1940-1954*, cit., p. 117.

<sup>2</sup> V. Cerami, *Pasolini. Le ceneri di Gramsci*, cit., p.657.

1-20 *Qui... l'innocenza:*

Nella campagna romana, eletta a luogo simbolo dell'umile Italia, dove il sottoproletariato sfuma nel popolo contadino, residente in abitazioni logorate dal tempo, in quella campagna non giunge il canto della rondine. Non v'è possibilità per i margini del nuovo capitalismo di raggiungere una primavera, una rinascita. La festa animale, la festa dei sensi è sottratta a questo popolo che non può permettersela, che non può permettersi di rivolgere attenzione alla natura circostante, contemplandola, che non può permettersi di fidarsi di una voce calata dal cielo, che non può permettersi di essere toccata da nulla che provenga dall'alto.

La contrada dove i sottoproletari risiedono è dominata dall'uomo, un uomo mai triste il cui grido e la cui festa allontanano il canto della rondine. Un luogo che non è mai afflitto, un popolo mai afflitto, non può percepire "la fresca / voce di una tristezza serena". Il sottoproletariato non può provare malinconia non potendo avere una coscienza storica e questo lo condanna a non poter apprezzare, come invece fa il poeta, il suo stile di vita.

Dopo l'apertura avverbiale della prima strofa, Pasolini ribadisce il medesimo "qui" nella seconda strofa come a rafforzare la stabilità e lo scavare a fondo della sua analisi che non fugge per la penisola come aveva fatto nell'*Appennino*. È ancora in quelle contrade, nelle borgate dove le emozioni si rivelano a stento ma con sincerità. La gioia è leggera e la tristezza cupa. Così vengono viste dal popolo e così il poeta le vede. La gioia affiora con leggerezza mentre la tristezza si nasconde nei luoghi più oscuri dell'anima. La violenza, ugualmente presente, si esprime tra l'uno e l'altro stato d'animo, per moti estremi ed incondizionati e la foga del suo manifestarsi è dettata dall'aridità, dalla fame, dal nulla che circonda la campagna, dal nulla di cui sono formati gli uomini.

Differente la passione, che si serve di virilità come la forza, ma non è foraggiata dalla confusione dell'animo, bensì dalla mitezza d'animo, e perciò dà luogo a meravigliose opere di civiltà. La passione rischiara il mondo con la sua luce e dà spazio alle rondini che calano dall'alto, mosse dall'innocenza di questi uomini, per portare il loro canto.

Sebbene cambi la struttura metrica, è chiaro fin da subito come le caratteristiche poetiche di Pasolini rimangano le stesse: frequente inarcatura del verso (anche se non sullo stesso livello di *Comizio*), densità di rimandi fonetici, arbitrario utilizzo di sinalefe o dialefe, spiccato simbolismo, uso dell'analogia, rima plasmata a piacimento.

Un elenco che, prima di essere illustrato da esempi specifici, ci permette di ribadire come non sia principalmente il verso (nonostante una certa scrupolosità nell'attenersi alla misura) l'elemento poetico dei componimenti di Pasolini:

La metrica... qui non oso più parlare: hai sventrato l'argomento, e hai sputtanato le mie illusioni<sup>1</sup>. Ciononostante proseguo imperterrito, con terzine, rime e enjambements: mi consentono una grande libertà. E se dovessi star a pensare quello che dici tu, il metro libero-chiuso, ai piedi, non agli accenti, ecc. mi sentirei soffocare: sul piano metrico preferisco «innovare» (se innovo per istinto: lo so, lo so che ho torto, e che la tortura che eseguo all'endecasillabo rischia di essere privata, incerta, «di transizione»). Ma il mio sperimentalismo esclude per ora esperimenti metrici, se non in second'ordine, coatti.<sup>2</sup>

Il metro entro cui lotta lo spirito del poeta è solo un'occasione di sperimentare nuove maniere di costruirlo. I particolari tipi di assonanza e consonanza che troviamo all'interno, la sintassi eccedente, rendono impossibile considerare prosa la scrittura delle *Ceneri di Gramsci*. Anche se ci è data la possibilità di ascoltare, attraverso delle incisioni, alcune di queste composizioni lette direttamente dall'autore e, in questa lettura, possiamo riscontrare come la sua prosodia ricalchi la struttura sintattica, ignorando quasi la cadenza del verso, non potremmo mai considerare un passaggio come “né mai mesta / essa è abbastanza per la fresca / voce d'una tristezza serena” come prosa. Il fulcro di questi versi (7-10) è il suono, alimentato dalla dislocazione sintattica dei passaggi. Lo stesso per la ripresa alla strofa successiva “Cupa è qui la tristezza, come / è leggera la noia: non ha / che atti estremi”, nei quali ad un'allitterazione iniziale sommiamo il richiamo del termine “tristezza”, assistiamo sul finire del verso successivo ad un gioco fonetico fra “noia” e “non ha”, come se la stessa parola fosse ripetuta da un abitante di quella

---

<sup>1</sup> In risposta ad una lettera che Fortini inviò da Milano il 23 ottobre 1957, contenuta nell'edizione citata delle lettere di Pasolini, in cui affermava: “Voglio dire che gli ipermetri (*Ceneri*), le assonanze e l'abuso dell'enjambement sono un transfer ritmico del plurilinguismo lessicale e quindi la maschera di una tensione ambigua, non interamente affrontata”.

<sup>2</sup> Lettera a Franco Fortini da Roma, in data 31 ottobre 1957, in P. P. Pasolini *Lettere 1940-1954*, cit., p. 347.

campagna romana. Il discorso di Pasolini appare prosaico perché in esso “tutto si tiene” attraverso rimandi simbolici o fonetici, ma questa è la caratteristica che realmente lo rende poetico.

#### 21-40 *Borghi... l'esistenza:*

Dalla campagna romana si passa ora ai “borghi del settentrione” dove Pasolini ha vissuto la sua giovinezza. Il Nord è accostato alla durezza di crescere, ai dolori che un giovane deve superare, come se nascesse già adulto. Il contesto storico in cui Pasolini è cresciuto viene descritto come privo del periodo adolescenziale, forse per la guerra o forse per la necessità lavorativa. Il ragazzo deve ignorare tutto come un adulto, perfino le lacrime ed il sudore che colano dagli occhi e dalla testa<sup>1</sup>. Le lacrime sono luce infantile, primigenia che piove lungo il volto di questo pargolo dorato.

Il mondo matura con chi ci vive, per questo descrivere l'infanzia sulla base di ricordi in un contesto mutato è sbagliato, perché al raffronto apparirebbe più dura di quello che fu. All'epoca in cui il poeta viveva a Casarsa la rapida crescita ed assunzione di responsabilità era onesta e inconsciamente imposta, perché quella era la strada di tutti e non la si poteva osservare da altre prospettive. Per questo dominio del contesto le rondini possono ancora cantare la rinascita della maturità e lo fanno gettandosi non nella campagna romana ma nelle piazzette settentrionali quando arriva primavera.

Le stagioni non hanno confini, i cambiamenti nella vita di un uomo non sono segnati da statiche demarcazioni, la transizione da giovinezza ad età adulta avviene in momenti diversi in base alle epoche. Ciò che pre-esiste non deve rendere difficili le novità, la nuova esistenza, il rinnovamento.

Tra le assonanze e le rime ipermetre che accostano parole sdrucchiole a parole piane (come “dove” : “giovane”, “rondini” : “girotondi”), i versi irrelati (“più pure, e questi si mutano”), troviamo questa volta anche una rima grafica, tale sulla pagina scritta ma che non trova riscontro alla pronuncia, per via degli accenti (“rondini” : “biancospini”).

---

<sup>1</sup> “benché piova / il suo occhio chiaro e la su bionda / testa luce infantile”.

Siamo alla quarta strofa e questa rima amplia le possibilità dello schema citato in introduzione. Creando un legame con l'ottavo verso, il termine biancospini ci permette di dare una doppia lettura all'andamento metrico della strofa, a seconda che si privilegi la rima grafica o fonica. Nel primo caso l'assonanza grafica permetterebbe la lettura ABABACDEED, con l'eccezione di un verso C centrale irrelato (che fatalmente coincide con la parola rima "mutano"); nel secondo caso, "biancospini" rima con "confini", dandoci uno schema ancora diverso: ABABCDECCE, così da rafforzare con un linguaggio che Agosti definirebbe di "dizione totale"<sup>1</sup>, perché capace di replicare tramite la forma del discorso il significato delle parole; esattamente dove si dice che il mutamento non deve incrinare l'esistente, Pasolini scompone e dà nuovo schema alle rime del poemetto, facendolo quasi passare inosservato.

41-70 *Qui... nazionale:*

Nuovamente lo stesso avverbio di luogo ritorna in apertura della quinta strofa. Ci siamo spostati ora più a sud, nei pressi dell'equatore dove inverno ed estate non presentano differenze sostanziale. Ecco che i "venti africani" riportano subito a Rimbaud che se ne andava "coi pugni nelle tasche sfondate"<sup>2</sup> durante la sua *bohème*, immagine questa che più volte tornerà in Pasolini, specialmente nelle pagine di diario che accompagneranno i suoi viaggi nei paesi del terzo mondo, cui il sud Italia è più volte accomunato in questa raccolta. Le tasche sfondate si fanno qui simbolo esplicito di povertà e, allo stesso tempo, di malizia puberale. Le tasche sono "impure" le mani già "viziate", è persa ogni innocenza associabile al passato, ad un'età primigenia e dimenticata sia storica che personale, quest'ombra di malizia si protrae nell'inconscio umano sino all'età adulta, come l'estate africana che porta il segno del suo ardore sulla pelle dei suoi abitanti lungo tutto l'anno.

L'ultimo periodo della strofa sancisce la difficoltà che si prova se non vi è annuncio di rinascita, se non cantano le rondini e l'esperienza indurisce l'animo. Per questo nelle notti del sud solo "di cani urla la sera", randagi alla ricerca di un'innocenza perduta e senza la possibilità di ritrovarla perché mai provata, come i ragazzi del sottoproletariato che si

---

<sup>1</sup> S. Agosti, *La parola fuori di sé*, cit., p. 139.

<sup>2</sup> A. Rimbaud, *La mia bohème (Fantasia)*, cit., p.75.

portano per sempre dietro la violenza infantile, che li ha resi randagi ma dotati di “nera... bellezza”.

E subito ad incipit della strofa seguente ritornano le rondini, nella loro collocazione borghese data non solo dalla descrizione, ma dal tono lessicale ricercato del verso. Le rondini, ci dice il poeta, certo non volano in quei luoghi scuri, piuttosto stridono sui tetti di antichi casali cittadini, zeppi di opere d'arte lasciate invecchiare e poco curate. Ville borghesi dei secoli eletti, il rinascimento forse o lo sfarzo barocco, oppure, ancora più indietro, l'antica Roma, di cui poco sanno gli abitanti. È un qualcosa di irripetibile, un'età dell'oro perduta nei cui spazi, ampi e dilatati il garrito delle rondini si perde e nemmeno si ascolta. Lo scenario è mitico e dunque lontano dalla realtà, quasi un affresco secentesco che racchiude “un cielo di memorie”.

Nell'ultima strofa della prima sezione ritorna sotto forma urbana, l'età adulta ad ottenebrare i fasti di una mitologia privata del passato. Siamo di ritorno a Roma, dove è una “jungla” (termine altamente evocativo e contrastante con tutto ciò che veniva prima, sia la terra bruciata africana sia i settentrionali giardini di ville elette) di “anime scure” a marciare. L'incubo fascista sembra velare questa immagine di gente corrotta dalla modernità, nutrita da necessità materiali e lontana dalle aeree ville artistiche. Il meccanismo onirico coinvolge anche i nessi illogici che improvvisamente trasformano la detta jungla di anime in una mareggiata che invade gli spazi del potere romano, viziato dall'ansia di nazionalizzare una realtà fatta ancora di plebe.

Pasolini cerca di riproporre il dissidio delle classi più povere, obbligate a vendere ogni loro dignità al nuovo “miracoloso” capitalismo per poter sopravvivere. Questa attitudine capitalistica diviene omologante nel momento in cui invade anche le zone del potere, governato da “ansia di nazione” e non moderatore di del corrotto processo di modernizzazione. Il popolo sembra essere colpevole di voler sopravvivere, la verità è che non è concessa la scelta su come vivere. Dice in proposito Cerami che Pasolini “decide di vivere immerso nella contraddizione: per un verso vorrebbe che il mondo fosse rivoluzionario e per l'altro che il popolo rimanesse com'è”.<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> V. Cerami, *Pasolini. Le ceneri di Gramsci*, cit., p.668.

Immagini paradisiache si alternano a bassezze infernali, provocando la sensibilità del poeta in maniera differente. Pasolini, di fronte al dominio dell'estetico, del dionisiaco, non riesce a risolvere i contrasti aperti lungo queste strofe.

Pasolini infatti, tende fin dal primo momento a risolvere ed eludere l'apparente contrapposizione in un dolce ritorno al mondo friulano-materno (qui tradotto in immagini padane), finalmente liberato da sottili terrori e articolato in un armonioso, incantato ciclo vitale: il ragazzo che passa serenamente, senza violentazioni esteriori, dall'infanzia ad una «gioconda onestà», ad una «passione mite, virile»; [...]. Le stesse immagini degli impuri «carnai di fiori» e dei cani urlanti non entrano in un consapevole contrasto con le precedenti (come nell'*Appennino*)...

Ancora, ma in maniera più esplicita che in *Comizio*, torna l'ossimoro animale-vegetale tramite il sintagma “carnai di fiori”, che evidenzia l'attrazione fatale, la bellezza nella violenza, nell'impurità. Poco sotto troviamo la conferma dell'uso di questa figura retorica, tramite la rima al mezzo “bellezza : durezza”, a loro volta in assonanza con le parole rima “violenza”, “esperienza” e “senza”.

L'assenza delle rondini è amplificata dall'enjambement tra i versi 49 e 50 a favore del settenario risolutivo: “di cani urla la sera”.

Le rondini tornano per cinque volte, nelle sette strofe che compongono la prima sezione. Alternando la loro presenza e la loro assenza volano fra i versi, cantano le strofe e divengono l'appiglio concreto entro cui spaziano la memoria e le passioni del poeta.

## II

1-40 *Ab... vite*:

Le rondini passano dall'essere soggetto del discorso a interlocutori cui il poeta si rivolge.

Il poeta parla con la natura, una natura idealizzata e subito elevata in termini bucolici. Il poliptoto “umilissima voce / dell’umile Italia!” esalta le qualità animali del mondo e l’atmosfera pacifica di chi non desidera più di quello che ha, non perché situato in un paradiso terrestre, bensì perché, come la rondine, si copre di umiltà.

In nessun’altra maniera avrebbe potuto Pasolini meglio evidenziare l’origine colta, dantesca e, di rimando, virgiliana dell’espressione “umile Italia”, che si rifà tanto al significato dantesco di povera, quanto a quello virgiliano di meridionale. Un’espressione che significa pacatezza, gridata come il canto delle rondini. Si tratta dell’entusiasmo epicureo per la parchezza delle genti di un tempo indefinito.

Ai garriti delle rondini vengono attribuiti metaforicamente poteri divini, poiché i gelsi che sorreggono i festoni sembrano rinverdire sentendo il loro garrito. Le rondini sono ancora un simbolo di speranza e di primavera cui il poeta si rivolge. Nel loro canto ritorna la storia d’Italia. È di oggi la perdita del canto della rondine, il cui antico groviglio si è perso con la modernizzazione della società. Progressivamente quest’uccello viene assunto a simbolo di una lotta per l’umanità, una lotta malinconica che si perde nel vento come nello scorrere del tempo. Le stagioni passano e così le ere, il poeta è quella rondine che grida, ma il cui grido si sente sempre meno e con il passare degli anni non rinnova la speranza. Sono solo sprazzi di lotta civile, leggibili forse forzatamente tra le righe di un Pasolini teso più ad una forma di intrattenimento che ad una giustificazione del suo piacere. La furia infatti è “sopita” e i gridi sono accolti indifferentemente dal cielo, come da chi abita la terra.

Viene a formarsi un largo e distante chiasmo fra i primi due versi e gli ultimi quattro della seconda strofa, tra il verbo “passare” ed il sostantivo “tempo”, ripetuti a posizioni inverse. Quel cielo scuro infatti, lasciato a metà della seconda strofa, presagiva il passaggio dalla primavera all’inverno, segnando lo scorrere di un altro anno. Il tempo ora passa all’opposto, non dal freddo al caldo, ma dal caldo al freddo, si spogliano gli alberi, i sassi si raffreddano. Come il chiasmo segue una inversione di termini così l’autunno inverte i processi della primavera.

Pasolini sottolinea ancora una volta la dimensione diacronica lungo cui si muove in questa seconda sezione, dopo gli spostamenti diatopici avvenuti nella prima. “È nel tempo” insiste, nel tempo “puramente umano” che si incidono le grida delle rondini, proprio perché è la sensibilità umana che può ricavarne poesia, così come quella sensibilità può rimuovere la fatica dall’umile campagna e far sì che questa ci trasporti in “perdute età”; la perdita infanzia di Pasolini, ma anche la perdita età dell’oro dell’umanità.

Non sono solo poeti a godere del canto delle rondini, ma anche il popolo. Quest’ultimo prova indifferenza dovuta all’assenza di una memoria storica e culturale, mentre il poeta che spia il loro moto prova immediata nostalgia, per qualcosa che non ha mai vissuto se non per ideologia panteistica e colta, derivata da letture. La contemplazione del volo si perde, come spesso accade in questi poemetti, in punti di sospensione, cui segue l’esplicazione del binomio uomo-natura. L’uomo è parte integrante della natura se accetta che essa entri nel suo cuore per stordirlo. La rondine è donata dalla natura e la natura è espressa dalla rondine, in un richiamo ciclico, all’interno del cuore, luogo della sensibilità di chi osserva e sente in questo caso nostalgia per una panica fusione con il tutto. In questi versi ritorna ad echeggiare d’Annunzio (come riscontravamo in *Appennino*).

Poco sotto troviamo un altro esplicito richiamo dantesco con quella formazione verbale parasintetica “s’infutura”. L’utilizzo di Dante è unico e avviene in *Paradiso*, XVII 98, nelle parole di Cacciaguida a Dante: “s'infutura la tua vita / via più là che 'l punir di lor perfidie”<sup>1</sup>. L’utilizzo che ne fa Pasolini è estremizzato in metafora. Il soggetto del verbo è il tempo, entità che contiene in sé già l’estensione verso il futuro. Una ridondanza che potremmo accomunare agli altri stratagemmi retorici di ripetizione pasoliniani, la cui funzione è mettere in risalto la staticità della storia umana. Il tempo sempre uguale s’infutura creando uno stato di monotonia permanente nel rinnovarsi. Il paradosso è nietzschiano ed è quello del cosiddetto eterno ritorno dell’uguale. Sono altri due gli elementi che alimentano la sineciosi di questi versi: il richiamo a Dante, ad un aulico passato in cui il neologismo era possibile, e la dinamicità stessa di espressioni per loro

---

<sup>1</sup> Marisa Cimino, *Enciclopedia dantesca*, Treccani, edizione digitale consultabile al link: [http://www.treccani.it/enciclopedia/infuturarsi\\_%28Enciclopedia-Dantesca%29/](http://www.treccani.it/enciclopedia/infuturarsi_%28Enciclopedia-Dantesca%29/), ultima consultazione: 13/07/2020.

stessa natura dinamiche (“tempo”, “trasporta”, “rinnova”, “infutura”) per esprimere la monotonia del futuro.

Che accadrebbe se un giorno o una notte, un demone strisciasse furtivo nella più solitaria delle tue solitudini e ti dicesse: “Questa vita, come tu ora la vivi e l’hai vissuta, dovrai viverla ancora una volta e ancora innumerevoli volte, e non ci sarà in essa mai niente di nuovo, ma ogni dolore e ogni piacere e ogni pensiero e sospiro, e ogni indicibilmente piccola e grande cosa della tua vita dovrà fare ritorno a te, e tutte nella stessa sequenza e successione [...]. L’eterna clessidra dell’esistenza viene sempre di nuovo capovolta e tu con essa, granello della polvere!”.<sup>1</sup>

Poco sotto Pasolini esprimerà chiaramente di aver collocato la narrazione al di fuori del tempo storico citato più volte.

41-70 *Ah... seme:*

Dopo tre strofe che esordivano con la terza persona singolare del verbo essere, ritorna l’interiezione “Ah”, quasi a segnare una simmetria strutturale coincidente con l’utilizzo dell’avverbio “qui” nella prima sezione. Con questo nuovo inizio interviene la sintesi di quanto detto finora, una laica confessione di essere usciti dalla storia, dalla poesia civile, di aver divagato di là della realtà, di aver commesso, per un breve tratto, ciò che aveva imputato come “errore” a Picasso. La memoria per qualcosa di mai raggiunto è ciò che manca alla coscienza della nazione. Una nazione senza memoria è destinata a perdersi come un viandante che, smarrito l’orientamento, gira in tondo. Perciò è questa nostalgia fondamentale per riconoscere quanto siano “incolori” i luoghi di una patria divenuta nazione travalicando la sua storia. Sono “antichissimi incanti” a rendere più vicini i luoghi che fondarono la nostra patria. Nella domanda composta ai versi 46-48 troviamo valorizzato il richiamo a coloro che cantarono i padri della patria: Enea e Dante. Sono forse questi fossili di un’esistenza che si può solo cantare commuovendo o che attraverso quella commozione svelano la realtà del nostro essere uomini? Ecco Pasolini riportare la questione a livello storico ed ontologico, rifuggendo dall’errore di Picasso e interrogando il lettore, cui ora si rivolge lasciate le rondini al campo della memoria.

Alla sesta strofa il poeta compie un passo ulteriore decretando quella vita di vicinanza alla natura come un’ambizione per la nazione e non più solamente nostalgia del passato. Qui

---

<sup>1</sup> Friedrich Wilhelm Nietzsche, *La gaia scienza*, in *Nietzsche*, Milano, RBA, p. 445.

assume valore quel “s’infutura” della quarta strofa, al verso 52: “la natura che deve farsi / nazione”, con un *enjambement* rafforzativo. Il nostro substrato culturale inconscio deve essere liberato, la follia infantile che conserviamo nell’ombra una volta divenuti adulti deve manifestarsi per permettere finalmente alla nazione di costituirsi sulle esigenze dell’uomo e non viceversa. È in quest’ombra che possiamo cogliere le nostre vere necessità, per questo Pasolini si sente legittimato a cantare la nostalgia come sentimento del presente, che vive ora e come espressione legata ad un passato irrecuperabile. E così termina la strofa seguendo ancora dolcemente i “dolci intarsi” che la rondine intreccia sull’Italia, ora nel suo settentrione fanciullesco di Venezia e Lombardia. La rondine viene raffigurata quasi come una baccante, ebbra e terrorizzata “nella pazzia / che troppo la trascina”. Gli elementi naturali, si fondono con quelli personali del poeta, contestualizzandosi al contempo in mitologia e storia, qui sta la straordinaria poeticità di Pasolini, espressione massima di un sincretismo che tutto tiene nella figura della sineciosi molto più che nel metro.

Un chiasmo avvia l’ultima strofa (“Più è : è più”) intrecciando le due dimensioni che generano l’uomo: divina e animale. Le letture possono essere molteplici, cosa ci sta suggerendo il poemetto, che l’istinto animale coincide con quello divino? Che l’uomo si eleva quando riesce a tenere un rapporto più stretto con la natura selvaggia? Che il terzo mondo o il mondo non civilizzato, al di là del bene e del male, è quello che veneriamo da millenni? Probabilmente questo e molte altre sfumature, se non venisse esplicitato poi che la poesia nasce dal tradimento di questi elementi, dal “peccato originale”, dal discernimento fra bene e male, entro cui sta il nostro limite per esaurire quello che in fondo è un mistero. Altro chiasmo fra “questa” e “Italia” porta il discorso dal divino al civile, poiché l’Italia, come il mondo, è al contempo bene supremo di una storia passata ed irrecuperabile, quando il popolo rappresentato nell’arte, ai nostri occhi, era puro e sacro, e “male / umano” di un presente senza memoria e lontano dall’umiltà, dalla natura, dall’*humus* originario. Il poemetto pasoliniano non è pura descrizione ma vuole essere il terzo elemento, sintesi e slancio esortativo poiché tutto ciò che c’era e c’è nella nazione deve convivere per “infuturarsi”, ovvero per raggiungere quello stadio successivo di civiltà che riproponga i fasti del passato.

Anche qui l'interpretazione sembra vicina a Yates ed alle discipline orientali secondo cui i cicli storici si sviluppano secondo spirali di luce ed ombra. L'immagine dell'ultimo verso potrebbe essere ispirata al simbolo del Tao in cui "la luce è frutto di un buio seme" e viceversa<sup>1</sup>.

Quest'ultimo verso, separato perché in enjambement dall'ipotetico "se", acquista valore assoluto, in quel tono evangelico-sacrale che segna diversi epigrammi<sup>2</sup> isolabili in diversi poemetti della raccolta.

### III

1-20 *Imperlate... dirada:*

Sul far della sera le rondini cessano il loro volo e ed iniziano a ripararsi tra castagni, spioventi e secchi acquirini, laddove confuse lacerano l'aria. Il loro canto cede la voce ai figli dei mezzadri che "gridano alto" come nel "vecchio mondo"; il mondo prima della modernità, lontano, che conserva ancora qualche tradizione. Il luogo dove questi "rustici" vivono è interamente loro, a misura d'uomo, in cui ogni cosa esiste ed avviene per loro, perfino il vento che dirada l'allegrezza. Un'armonia che al poeta manca nelle notti romane.

Il quindicesimo verso s'interrompe sul ricordo dei "municipi settentrionali" ancora vivi nella memoria di Pasolini, nonostante da anni oramai si sia trasferito nella capitale. Laddove la contemplazione si espande il verso non finisce.

L'espressione "gridano alto", che significa gridare a voce alta, ma qui può assumere il valore di gridare verso il cielo, da dove le rondini si sono ritirate, è espressione letteraria,

---

<sup>1</sup> Sfolgiando le lettere scritte da Pasolini, non vi sono attestazioni anteriori al 1954 di un suo avvicinamento alla cultura orientale, certo la vicinanza con il mondo filosofico di Nietzsche mediante d'Annunzio ed una formazione che attinse particolarmente al simbolismo europeo legittimano per lo meno il ravvisare questa affinità. Filologicamente più corretto sarebbe il riferimento alle opere pittoriche del Caravaggio, studiate con Longhi e i cui punti di luce ridotti, si stagliano proprio da tele a fondo buio.

<sup>2</sup> Così definisce sentenze come questa e l'ultimo verso di Picasso, Vincenzina Levato in *Lo sperimentalismo tra Pasolini e la neoavanguardia*, p. 61.

che vede il suo richiamo più vicino in alcuni versi di Quasimodo, esponente massimo dell'ermetismo, corrente dalla quale Pasolini cattura gli elementi più simbolisti per farne uso in un contesto completamente diverso. Ciò che rimprovera maggiormente all'ermetismo è l'approccio passivo che questa poetica ha nei confronti della realtà, una terminologia sempre distante dall'immergersi nel quotidiano. Il riferimento è tratto dalla terzina conclusiva di *Mai ti vinse notte così chiara*: “e quel gettarmi alla terra / quel gridare alto in nome del silenzio / era dolcezza di sentirmi vivo”<sup>1</sup>, versi che aiutano a comprendere il significato simbolico dell'*Umile Italia*, in cui il grido è segno di vita e di sfida al tempo ed alla divinità.

21-70 *Ecco... all'addio*:

Avverbio ed interiezione, “ecco” viene segnalato anche nell'enciclopedia dantesca per la sua ricorrenza frequente in apertura di verso, come in questo caso. I richiami letterari di queste strofe sono molti e continui, passando per le pascoliane “saggine”<sup>2</sup>, il sambuco già citato dal poeta triestino Virgilio Giotti<sup>3</sup>, il “pioppo” di Rebora e molti altri possono essere i rimandi fino al d'Annunzio delle *Laudi* ricordato in quel “inazzurrare”.

La descrizione passa al paesaggio settentrionale, dalla pianura padana alle Alpi dove, come nell'*Appennino*, l'Italia “sfuma”, questa volta non al biancore del mare ma della neve. È presso le altitudini dei ghiacciai alpini che la rondine “più vera” si libra, in un'atmosfera di purezza dove l'uomo non si percepisce più.

La libertà dai vincoli che il nord rispetto al sud, il passato rispetto al presente, l'età giovanile rispetto all'adulta permettono, è identificata nella passione che si può esprimere, che metaforicamente la rondine può esprimere librandosi fra i pendii. Il meridione esprime il contrasto greco fra il peso e la grandezza dell'essere umani, fatti di ossa e non divinità, che pur assumono forme umane nel mito per provare passione. Per l'uomo sembra dunque necessaria la sofferenza per liberarsi dalle catene della storia che sono

---

<sup>1</sup> Salvatore Quasimodo, *Ed è subito sera*, in *Poesie e discorsi sulla poesia*, Milano, Mondadori, 2012, p. 24.

<sup>2</sup> Citata due volte da Pascoli in *La canzone della granata*, contenuta all'interno della raccolta *Canti di Castelvecchio*.

<sup>3</sup> Di Giotti Pasolini parla lungamente in *Lingua della poesia*, un saggio del 1956 e in molti altri saggi sulla poesia popolare raccolti, come il primo, in *Passione e ideologia*. L'odore del sambuco è citato nell'omonima poesia: *El sambuco*, nel *Piccolo canzoniere*.

ostili alla rivoluzione, anche per semplice nostalgia di cui il poeta stesso si è detto vittima nei versi precedenti. Ancora ribadita la necessità di “capire” e “fare” poiché il tempo non può essere fermato, eppure sembra ci sia un’attitudine superiore che ci differenzia dagli animali, che non ci permette di vivere basandoci unicamente sulla natura. È questa forza a trascinarci verso un idillico passato, a non permetterci di infuturarci realmente, di non vivere per la sola utilità, per la sola modernizzazione, bensì ci obbliga a contemplare le rondini della nostra infanzia e a soffermarci su di esse.

Il dissidio intimo di Pasolini, tra la sua umile origine friulana ed il periodo di nuova vita che stava aprendosi in quell’anno di soddisfazioni lavorative nell’industria culturale, diviene dissidio umano tra la mostruosità del perfezionamento della tecnica e la gravità della tradizione culturale che in nome del progresso va sacrificandosi. Il popolo deve migliorare le sue condizioni di vita, eppure perderà così la sua poesia.

La consapevolezza del mito perduto ma radicato tenacemente dentro di sé; il richiamo irresistibile al «fresco, all’arso tempo», al «solatio paese padano»; e lo «schianto» finale che tronca ogni illusione, danno vita ad un dissidio intimo, che ci riporta al Pasolini più autentico.<sup>1</sup>

Citate anche nell’ultimo verso, il lettore si rende conto che l’osservazione del volo delle rondini coincide con la durata reale del poemetto. È infatti il loro “schianto”, il loro “addio” a porre il punto finale.

Pongo in rilievo un particolare gioco rimico situato tra i versi 21-23, rappresentativo della proporzionalità che Pasolini fa intervenire per permettere al discorso poetico di non spezzarsi. Da schema “vivide” dovrebbe rimare con “giovinetti”, cosa che non accade. Trascinato dall’assonanza “vivide” “prospettive”, Pasolini rovescia l’ordine delle consonanti al verso successivo, creando una sorta di chiasmo rimico tra “prospettive” e “giovinetti”. Lo schema viene lacerato, attribuendo però una sfumatura di valore poetico ulteriore al componimento.

L’anaforico “ecco” cede ad un’altra forma di anafora ravvicinata: “più vera”, legando così le strofe tre, quattro, cinque e, grazie alla formula “è necessità”, anche la sesta si

---

<sup>1</sup> G. C. Ferretti, *Letteratura e ideologia*, cit., p. 260.

congiunge al filone descrittivo. Libera da richiami espliciti è invece l'ultima strofa, atta a sintetizzare una soluzione del dissidio che ha generato la poesia.

## QUADRI FRIULANI

Con *Quadri Friulani* siamo di fronte alla prima e unica infrazione cronologica della raccolta. Questo poemetto fu pubblicato infatti nel luglio 1955 sulla neonata rivista «Officina». Non solo la data di prima pubblicazione ma anche quella di composizione risulta successiva al 1954 posto in calce del seguente poemetto, *Le ceneri di Gramsci*. La scelta riguarda sicuramente una concordanza di temi con il poemetto *L'umile Italia*. Quadri friulani è l'ultimo componimento della raccolta che si lega al passato di Pasolini, mentre dalle Ceneri di Gramsci in poi interverrà sempre e solo il Pasolini romano, adulto, che ha forse già abbandonato le speranze riposte nel popolo. Invertendo le due poesie e non seguendo l'ordine cronologico di composizione l'autore decentra il componimento che dà il titolo alla raccolta, a favore di una bipartizione tra infanzia ed età adulta, fra inconscio e realtà, privilegia il motivo della composizione rispetto alla sua data.

Anche in questo caso il titolo del poemetto è stato cambiato rispetto alla prima pubblicazione su rivista, che vedeva *I campi del Friuli*. Non è però l'unica variante che possiamo riscontrare, nelle cartelle dove compaiono le prime redazioni troviamo anche una terza ipotesi: *Lettera a Zigaina*.

Quello in cui comparve il poemetto era il secondo numero del bimestrale «Officina», rivista fondata nello stesso anno con i compagni di università Francesco Leonetti e Roberto Roversi, a cui poco prima della pubblicazione, così esprime le sue titubanze nei confronti del componimento: “vi accludo qui «I campi del Friuli», di cui sono molto incerto, perché voi vediate se val la pena di pubblicarla”.<sup>1</sup>

Il periodo di composizione è lo stesso che vede Pasolini estremamente impegnato a compiere “l'epurazione” di *Ragazzi di vita*, dato in bozza ai librai e ritenuto esageratamente

---

<sup>1</sup> Lettera ai redattori di «Officina» da Roma, in data 12 giugno 1955, in P. P. Pasolini, *Lettere 1955-1975*, cit., p. 74.

volgare nel gergo e nelle tematiche. Il romanzo venne infine pubblicato nello stesso maggio dell'uscita di «Officina» e diviene presto il primo successo editoriale dell'autore. Uno dei titoli antecedenti a *Quadri friulani* era, come accennavamo, *Lettera a Zigaina*, pittore friulano, amico del poeta, compagno di partito con il quale, tra il '48 ed il '49, aveva organizzato un comizio sulla pace e con cui aveva collaborato in altre occasioni, come, per esempio, l'illustrazione della prima versione del *Canto popolare*. Il legame fra i due risale all'immediato dopoguerra in terra friulana. Il sodalizio non s'interruppe con il trasferimento a Roma e nemmeno con il passare del tempo, tanto che, nel 1971, Giuseppe Zigaina (1924-2015) prese parte al *Decameron* nella parte del frate santo. Fu una mostra a Bologna, visitata da Pasolini nel febbraio del 1955 ad ispirare il componimento. "Il mio amico Zigaina farà una importante mostra a Bologna, io gli farò una nota per il catalogo e quindi sarò con lui all'inaugurazione: che sarà circa il 20."<sup>1</sup>

Lo scrittore non appare del tutto sicuro nelle sue affermazioni poiché al momento della pubblicazione dei poemetti accluderà una nota che dice: "Questi versi sono stati scritti per una mostra del pittore Giuseppe Zigaina a Roma."<sup>2</sup>

Una delle molteplici incongruenze cronologiche emerse paragonando le affermazioni date dall'autore in momenti diversi.

Dopo *Comizio*, ritorna la narrazione in prima persona. Lo schema metrico sembra rifarsi a quello dell'*Appennino*, alla terzina incatenata. In realtà, fin dall'inizio le eccezioni rimiche e quantitative sono così tante da porci di fronte ad un verso pressoché libero, la cui unica caratteristica legata alla tradizione è il raggruppamento visivo di terzine.

Il poemetto non presenta divisione in sezioni ma, come già avvenuto per *Comizio* siamo di fronte ad una successione di movimenti, sette per l'esattezza, tre dei quali terminanti con un verso sciolto.

---

<sup>1</sup> Lettera a Leonetti da Roma, in data 27 gennaio 1955, p. 12.

<sup>2</sup> P. P. Pasolini, *Le ceneri di Gramsci*, cit., p. 864.

Senza cappotto, nell'aria di gelsomino  
mi perdo nella passeggiata serale,  
respirando - avido e prostrato, fino

6 a non esistere, a essere febbre nell'aria -  
la pioggia che germoglia e il sereno  
che incombe arido su asfalti, fanali,

cantieri, mandrie di grattacieli, piene  
di sterri e di fabbriche, incrostati  
di buio e di miseria...

12 Sordido fango indurito, pesto, e rasento  
tuguri recenti e decrepiti, ai limiti  
di calde aree erbose... Spesso l'esperienza

espande intorno più allegria, più vita,  
che l'innocenza: ma questo muto vento  
risale dalla regione aprica

18 dell'innocenza... L'odore precoce e stento  
di primavera che spande, scioglie  
ogni difesa nel cuore che ho redento

con la sola chiarezza: antiche voglie,  
smanie, sperdute tenerezze, riconosco  
in questo smosso mondo di foglie.

24 Le foglie dei sambuchi, che sulle rogge<sup>1</sup>  
sbucano dai caldi e tondi rami,  
tra le reti sanguigne, tra le logge

giallognole e ranciate dei friulani

---

<sup>1</sup> Termine settentrionale per indicare canali artificiali d'irrigazione.

venchi<sup>1</sup>, allineati in spoglie prospettive  
contro gli spogli crinali montani,

30 o in dolci curve lungo le festive  
chine delle prodaie<sup>2</sup>... Le foglie  
dei ragnati pioppi senza un brivido

ammassati in silenziose folle  
in fondo ai deserti campi di medica;  
le foglie degli umili alni, lungo le zolle

36 spente dove le ardenti pianticine lievita  
il frumento con tremolii già lieti;  
le foglie della dolcetta che copre tiepida

l'argine sugli arazzi d'oro dei vigneti.

Ti ricordi di quella sera a Ruda?  
Quel nostro darsi, insieme, a un gioco  
di pura passione, misura della nostra cruda

42 gioventù, del nostro cuore ancora poco  
più che puerile? Era una lotta  
bruciante di se stessa, ma il suo fuoco

si spandeva oltre noi; la notte,  
ricordi?, ne era tutta piena nel fresco  
vuoto, nelle strade percorse da frotte

48 di braccianti vestiti a festa,  
di ragazzi venuti in bicicletta

---

<sup>1</sup> Sineddoche per esprimere "salici" in dialetto friulano.

<sup>2</sup> Margini di un campo o di un bosco.

dai borghi vicini: e la mesta,

quotidiana, cristiana, piazzetta  
ne fiottava come in una sagra.

Noi, non popolani, nella stretta

del popolo contadino, della magra

54

folla paesana, amati quanto  
ci ardeva l'amare, feriti dall'agra

notte ch'era loro, del loro stanco

ritorno dai campi nell'odore  
di fuoco delle cene... uno a fianco

all'altro gridavamo le parole

60

che, quasi incomprese, erano promessa  
sicura, espresso, rivelato amore.

E poi le canzoni, i poveri bicchieri

di vino sui tavoli dentro la buia  
osteria, le chiare faccie dei festeggeri

66

intorno a noi, i loro certi occhi sui  
nostri incerti, le scorate armoniche  
e la bella bandiera nell'angolo più

in luce dell'umido stanzone.

Ora, lontano, diverso, nel vento quasi

non terrestre che smuovendo l'aria  
impura, trae vita da una stasi

72

mortale delle cose, rivedo i casali,  
i campi, la piazzetta di Ruda;

su, le bianche alpi, e giù, lungo i canali,

tra campi di granoturco e vigne, l'umida  
luce del mare. Ah, il filo misterioso  
si dipana ancora: e in esso, nuda,

78                                la realtà - l'irreale Qualcosa  
che faceva eterna quella sera.  
L'aria tumefatta e festosa

dei tuoi primi quadri, dov'era  
il verde un verde quasi di bambino  
e il giallo un'indurita cera

84                                di molle Espressionista, e le chine  
spigolatrici, spettri del caldo sesso  
adolescente - brulicava al confine

di quel luogo segreto, dove oppresso  
da un sole eternamente arancio,  
dolcissimo è il meriggio estivo, e in esso

90                                arde una crosta di profumi, un glauco  
afrore d'erbe, di sterco, che il vento  
rimescola...

Tu lo sai quel luogo, quel Friuli  
che solo il vento tocca, ch'è un profumo!  
Da esso scende sopra i tuoi oscuri

96                                suonatori di flauto, il dolce grumo  
dei neri e dei violetti, e si espande  
da esso iridescente il bitume

sui tuoi Cristi inchiodati tra falde

di luce franata dai transetti d'Aquileia,  
e reduci da esso, nelle calde

102 sere riverberanti della Bassa o nei  
bianchi mattini gelati nei canali,  
vanno i tuoi pescatori verdi di veglie,

a cui arrossa le rozze rughe il sale,  
o giovanili nereggiano i braccianti  
sulle scarpate del traghetto serale,

108 appoggiati ai manubri, stanchi,  
bruciati, mentre la notte già s'annuncia  
nel triste borgo con le luci e i canti.

E il vento, da Grado o da Trieste  
o dai magredi sotto le Prealpi,  
soffia e rapisce dalle meste

114 voci delle cene, qualche palpito  
più puro, o nel brusio delle paludi  
qualche più sgomento grido, o qualche

più oscuro senso di freschezza nell'umido  
deserto degli arativi, dei canneti,  
delle boschine intorno ai resultumi...<sup>1</sup>

120 Sono sapori di quel mondo quieto  
e sgomento, ingenuamente perso  
in una sola estate, in un solo vecchio

inverno - che in questo mondo diverso

---

<sup>1</sup> Resultumi è un termine di uso regionale friulano che sta per: mucchio di detriti.

spande infido il vento. Ah quando  
un tempo confuso si rifà terso

126 nella memoria, nel vero tempo che sbanda  
per qualche istante, che sapore di morte...

Non ne stupisco, se a questi istanti

di disfatta e di veggenza, mi portano  
anni consumati in una chiarezza  
che non muta il mondo, ma lo ascolta

132 nella sua vita, con inattiva ebbrezza...

Felice te, a cui il vento primaverile  
sa di vita; se hai scelto un'unica vita  
e, insieme più adulto e giovanile

138 del tuo amico, sordo all'infinita  
stagione di cui così imbevuto vivi,  
sordo al Qualcosa che ti invita

a ritornare ai tristi, ai sorgivi  
sogni dell'esistenza - alla coscienza  
squisita che svela il mondo in brividi

144 non umani - credi nel mondo senza  
altra misura che l'umana storia:  
nei colori in cui fiammeggia la presenza

di un Friuli espresso in speranze e dolori  
d'uomini interi, se pur fatti da orale  
rozza esperienza uomini, se pur con cuori

duri come le mani, e spinti a non parlare

150

altra lingua che il troppo vivo dialetto,  
persi in albe e vespri a lavorare

la loro vigna, il loro campetto,  
quasi non fosse loro, a festeggiare  
le lucenti domeniche col petto

pieno del buio delle vecchie campane.

156

E quale forza nel voler mutare  
il mondo - questo mondo perduto  
in malinconie, in allegrie pasquali,

giocondamente vivo anche se muto!

Quale forza nel vederne le sere  
e i mattini, chiusi nel rustico

162

lume, quasi sere e mattini di ère  
future, ardenti più di fede che d'affetto  
È floridezza e gioia, questo volere

violentemente essere espresso  
che, in roventi vampe d'evidenza,  
gonfia di spazio ogni umile oggetto.

168

Ne avvampano le incolori biciclette  
di Cervignano, ammassate ai posteggi  
delle sagre, lungo i poveri muretti

scottati dal sole, o ai tarlati ormeggi  
dei traghetti sui turchini canali;  
ne avvampano le camicie di tela, i greggi

calzoni degli allegri manovali

174

di Snia Viscosa, a file sugli asfalti  
dello stradone...

E il polverone del sole e della pula<sup>1</sup>  
che ammassa e sfregola arancio e giallo  
in un cantone perso nell'arsura

180

tra smunti salici, come in un ballo  
domenicale, confinato sulle rive  
del Tagliamento, o tra le arse valli

delle bonifiche, o sulle risorgive  
lattee di magri fusti: dove assordante  
la trebbia scuote col massiccio brivido

186

tettoie e stalle, in un ringhio osannante,  
impastato di luce, di sudore umano,  
del puzzo del vecchio e innocente branco

dei cavalli ammassati in un fulgore di rame...

L'amore di Ruda, gridato dal rosso  
palco di povere casse, rimane

192

puro nella tua vita. E chi, scosso  
dalla paura di non essere abbastanza puro,  
aspira nel vento di primavera lo smosso

sapore della morte, invidia il tuo sicuro  
espanderti nei solenni, festanti colori  
dell'allegria presente, del sereno futuro.

1955

---

<sup>1</sup> Cascame (detto anche lolla) che risulta dalla trebbiatura dei cereali e da altre lavorazioni sui granelli (p. di grano; p. di riso); è costituita da detriti di foglie, fiori e involucri del frutto, e viene usata come foraggio e come materiale da imballaggio.

## COMMENTO

*Quadri friulani* è uno dei poemetti più travagliati della raccolta, lo testimonia non solo l'insicurezza sulla qualità del componimento espressa nella lettera ai redattori di «Officina», bensì anche la gran mole di varianti intervenute nelle redazioni consultabili. Un pedissequo lavoro di riscrittura, dovuto all'insoddisfazione.

Per la prima volta nella raccolta ci troviamo a leggere un poemetto in prima persona e legato esplicitamente alla vita del poeta. Forse proprio da qui viene l'insicurezza, da un diverso grado di esposizione personale, passibile di essere considerata superflua.

In questi versi troviamo una nuova rievocazione dell'idillio friulano ma con una grande differenza rispetto alla precedente *Umile Italia*. In questo caso infatti il passato non risorge da una metafora o dall'osservare un elemento naturale come le rondini, bensì dall'osservazione dell'opera pittorica di un amico. Pasolini non è un estraneo osservatore che si identifica in oggetti naturali, ma soggetto di quei quadri che oltrepassa in visita. Le opere dell'amico Zigaina infatti permettono al poeta di rivivere emozioni passate e durature poiché, a differenza di *Comizio*, la persona con cui dialoga in questo poemetto è tutt'ora viva e vicina. Vicina ma distante sul piano ideologico ufficiale, "Zigaina è troppo, e troppo ufficialmente a sinistra, per un ex comunista come me".<sup>1</sup>

È proprio con questo componimento che possiamo assumere l'idea di due vite che continueranno ad intrecciarsi ma in maniera più distaccata. Tra il 1954 ed il 1955 Pasolini sembra rinunciare ad ogni nostalgia per il passato friulano accettando definitivamente il suo destino "nazionale". Lo si riscontra nei temi che verranno trattati dai poemetti successivi. La speranza di una vita idilliaca cede il passo alla frenesia dei lavori che si susseguono nella capitale, dove è attivo come sceneggiatore, come redattore e scrittore. La vita privata del poeta inizia quella trasformazione che la porterà a coincidere con una vita pubblica. Il poemetto può essere considerato come una lettera di congedo dal pittore Zigaina o, meglio, dalla speranza che le dolcezze con lui vissute tornino.

---

<sup>1</sup> Lettera a Vittorio Sereni da Roma, in data 24 febbraio 1954, in P. P. Pasolini, *Lettere 1940-1954*, cit., p. 639.

1-21 *Senza... foglie*:

Secondo Stefano Agosti, con questo esordio ci troveremmo di fronte ad una “forma di commistione” data dall’adiacenza di diciture poetiche e diciture impoetiche, stratagemma di cui Pasolini fa largo uso in favore della cosiddetta “espressività stilistica”. “Senza cappotto” sarebbe “locuzione “impoetica”, del genere basso” mentre “nell’aria di gelsomino” sintagma poetico, a motivo dell’ellissi dell’aggettivo”<sup>1</sup>.

Questa volontà di dizione totale della realtà attuata nel discorso in prima persona, sembra esprimersi anche in forme più sofisticate. E cioè non solo attraverso la pluralità dei contenuti investiti e delle tipologie discorsive impiegate, entrambi esperiti ai loro estremi di massima divaricazione, ma anche tramite processi di omologazione (di mimesi) fra strutture del discorso e strutture della realtà. Uno dei processi più frequenti di questo tipo riguarda l’istituzione di una corrispondenza (di una equivalenza) fra temporalità discorsiva e temporalità reale.<sup>2</sup>

La collocazione temporale viene immediatamente espressa. È il periodo nell’anno nel quale il cappotto può essere superfluo la sera ed il gelsomino fiorisce: la primavera. Nonostante la prima persona, il poeta cerca immediatamente una fusione panica con ciò che lo circonda e lo fa tramite il suo evaporarsi, il suo diffondersi come “febbre nell’aria”. La febbre è un elemento che dagli anni Cinquanta in poi, con l’avvento del miracolo economico ed i ritmi sempre più incalzanti della vita, entra in maniera ricorrente in letteratura, basti pensare al perenne stato febbricitante in cui vive il protagonista de *La vita agra* o molti dei personaggi di Arpino. Qui la connessione è più spirituale che consumistica, anche se i termini “avidò” e “prostrato” sembrano richiamare quella metafora molto cara al giornalismo: la febbre del consumo.

Il poeta, nuovamente passeggiatore dopo *Comizio*, si espande nello spazio e lo fa assimilando il contrasto tra natura e città. Egli respira l’odore di una pioggia prossima, mentre il sole “incombe” sull’asfalto e su “mandrie di grattacieli”. L’ossimoro in *enjambement* “il sereno / che incombe arido” lascia percepire un senso disamore per la città da parte dello scrittore, perché lì il sole appare come portatore di patimento a causa della jungla d’asfalto. Mentre la metafora successiva, che paragona l’ergersi dei grattacieli ad una mandria di bestiame, rende il senso d’oppressione di una crescita rapida e disordinata delle nuove metropoli.

---

<sup>1</sup> S. Agosti, *Pasolini. La parola fuori di sé*, cit., p. 137.

<sup>2</sup> *Ibidem*.

Con le due terzine che contengono i versi 7-12 viene espresso il luogo della camminata serale: la periferia industriale romana, ai confini con la campagna e con le borgate dove tuguri sono abitazioni del popolo che aspira al proletariato.

Dopo le sospensioni riflessive fra il buio e la miseria e la “calde aree erbose”, intervenute entrambe tramite punteggiatura, giunge il raffronto tra l’innocenza del passato e l’esperienza dispensatrice di allegria. Quel vento di primavera, che fa dibattere il poeta tra natura pensata e città reale in cui si trova, riesce infine a sciogliere le restrizioni autoimpostesi nei confronti della nostalgia del passato. È un vento che lo ispira perché proveniente dalle regioni “apriche”, soleggiate della sua giovinezza, ovvero la parte più gradita da ricordare. “Aprico” è termine che ci riporta al *Canzoniere* del Petrarca, per l’esattezza al sonetto CCLXII, ove viene similmente evocata la tematica di un presente fosco in contrapposizione al chiaro passato. È interessante ravvisare questo ricordo poetico come eccezione, sempre infatti Pasolini viene accostato al plurilinguismo dantesco, le influenze che nutrono la lingua della sua poesia sono però ricca e complessa e questo, come altri richiami (pensiamo a d’Annunzio, presente spesso laddove si palesi l’influenza di Pascoli), lo testimonia.

Sebbene il cuore di Pasolini si dica “redento” a favore “della sola chiarezza” (cioè dell’essere folli, come ci diceva sul finale di *Picasso*), l’odore di primavera evoca voglie, “scioglie / ogni difesa” (con questo *enjambement* rafforzativo della dissoluzione), lo porta a ritrovare quelle “sperdute tenerezze” che rivede ogni qualvolta la natura incroci il suo percorso.

Il lasciarsi andare non è solo tematico ma anche metrico; solo un terzo dei versi di questo primo movimento può dirsi endecasillabo, mentre le rime seguono lo schema della terzina solo nei primi tre e negli ultimi sei versi.

22-37 *Le... vigneti*:

Dalle foglie fra cui si muove il vento riprende il secondo movimento, in una specie di regressione temporale, come se queste siano risalite dal marciapiede ove il poeta camminava, fino a ricomporsi sui rami degli alberi che le tengono vive. Nuovamente sambuchi, come nell’*Umile Italia*, che crescono lungo canali d’irrigazione mentre sullo sfondo alpino i salici intersecano logge con i loro rami gialli e arancioni. Alberi spogli su “spoglie prospettive”, ad evocare la semplicità del passato, la sua austerità.

La terminologia usata in questi versi è confidenziale e specifica. Il paesaggio viene descritto dal di dentro, da chi lo ha vissuto ed agilmente riconosce gli elementi dipinti dal pittore Zigaina. Il ricordo è ordinato, ogni elemento riconosciuto ha una sua forma, una sua postura, un colore ed uno spazio preciso che s'interrompe, dove s'interrompe l'infinito spazio del campo, "lungo le festive /chine delle prodaie..."

Il canto è sospeso, ma solo per trovare un altro appiglio da cui partire. Ancora le foglie, questa volta del pioppo, anch'esso già presente nell'*Umile Italia*. Pioppi potati vengono ammassati in vuoti campi di erba medica ed altre foglie sono quelle degli ontani vicine ai campi di frumento dove già germogliano le prime sementi. A questi colori si aggiunge quello dell'ultima foglia, la dolcetta, azzurro chiaro e rosetta che copre l'ultimo stralcio di visuale ravvicinato prima che l'occhio si posi sugli "arazzi d'oro" che sono i vigneti.

In questo secondo movimento l'io narrante scompare. Meglio, ci presta i suoi occhi che, non più di volo in volo come *nell'Umile Italia*, ma di foglia in foglia condensano il paesaggio della sua infanzia, con i termini regionali vicini che lo contraddistinguono, quasi fosse un trattato di botanica, tante le piante nominate. La nostalgia, la distanza c'è anche nella sovrabbondanza di termini regionali utilizzati, in qualche italianizzazione del friulano, come per "venchi" o "ragnati", appartenenti più alla lingua del ricordo che al dialetto. Interessante particolarmente il termine "venchi" che ha stessa radice dell'italiano "avvinghiare". Sono infatti entrambi derivati dal latino "vinculum". I salici prendono dunque questo nome dalla finzione dei loro rami, utilizzati nell'antichità come lacci. In questo stesso significato i detti sottili legami di salice sono chiamati dalla contadinanza de' paesi veneti *venchi*, che i più rozzi dicono *vench*.

Attestato come veneto, dialetto con cui il friulano di Casarsa si intersecava, data la vicinanza.

Non casualmente viene dato rilievo a questa funzione del salice. In tutto il secondo movimento ritroviamo elementi che avvolgono e legano come le "reti sanguigne" che divengono i grappoli di bacche nate dal sambuco o gli "arazzi d'oro dei vigneti", quasi i filari di vite fossero un'unica stoffa estesa al sole.

In questi versi notiamo un rispetto più rigoroso dello schema metrico. Le terzine sono interamente di endecasillabi (fatta eccezione per i versi 22, 34, 36, 37) e lo schema rimico incatenato è rispettato, quasi a marcare ulteriormente il divario fra l'ordine della natura ed il disordine della città, dell'uomo.

Nonostante la forma, anche in questo caso il ritmo poetico è trascinato da figure di suono quali le allitterazioni iniziali sambuco: sbucano, “caldi e tondi”, “logge / giallognole” e così di verso in verso.

Pasolini sta cercando di rendere attraverso il suono la gioventù friulana espressa nei quadri dell'amico Zigaina, ciò è percepibile dall'utilizzo di termini legati all'arte figurativa quali i colori “giallognolo e ranciate”, le “prospettive” fino all'esplicito “arazzi”. Forse è proprio questa dimensione manieristica che spinge il poeta verso un maggiore equilibrio della forma per questa parte.

38-68 *Ti... stanza:*

Il terzo movimento esordisce rivolgendosi ad un interlocutore ancora diverso, un “tu” (che può stare tanto per Zigaina quanto per Pasolini stesso). Abbiamo un interlocutore presente ed una memoria localizzata in maniera precisa nello spazio (a Ruda) e più incerta nel tempo<sup>1</sup>.

Acquisita fiducia dalla passione per le sue terre di provenienza, Pasolini si spinge completamente nel ricordo di ciò che avvenne quand'era giovane tra sé ed il suo amico, di cui ora stava osservando esposte le opere.

“Ruda” rima con “cruda”, l'aggettivo attribuito alla gioventù degli artisti, periodo che rispecchiava la purezza e l'incanto di quella semplice vita.

Dalle prime tre terzine vengono aperti altrettanti quesiti biografici: di quale sera a Ruda<sup>2</sup> sta parlando il poeta? Qual è il “gioco / di pura passione” ricordato? Che fuoco si espandeva la notte?

Sebbene sia di nostro interesse dare un significato plausibile alle metafore utilizzate, non è semplice (e nemmeno troppo utile) risalire a risposte cronologiche puntuali. Il ricordo porta ad attimi di complicità la cui soluzione è volutamente lasciata aperta poiché il sodalizio fra i due era tanto umano, che artistico e politico, impegnati entrambi nel PCI, fin da giovani entrambi lavorarono perché il neorealismo potesse portare con sé caratteri di avanguardia. E infatti Nico

---

<sup>1</sup> Il riferimento è alla serra in cui si è tenuto il comizio sulla pace organizzato dal PCI per cui Pasolini e Zigaina scrissero un intervento (vd. N. Naldini, *Cronologia*, cit., p. CVI).

<sup>2</sup> Paese friulano nei pressi di Cervignano.

Naldini ricorda in una lettera (vd. n. 12) che quella sera a Ruda descritta da questi versi era quella del comizio sulla pace tenuto proprio da Pasolini e Zigaina.

Se nel presente dei primi versi del componimento è la febbre ad espandersi, ora una lotta bruciante, la loro lotta artistica puerile, ma pur sempre infuocata, “si spandeva oltre noi”. Non c’era carattere indolente e doloroso come avviene ora a Roma, ma solo vivacità intellettuale e dei corpi. La notte ne era piena, brulicava di ragazzi e di braccianti che in piazza si ritrovavano. Persone da cui si sentivano estranei, incuranti allora del valore del popolo.

Novelli Rimbaud e Verlaine, in un paesino di campagna, Pasolini descrive sé stesso e l’amico pittore vivere una *bohème* di poveri gotti di vino, confidenze d’amore gridate perché incomprese e occhiate incerti. Lo sguardo è quello dei ricordi di ciò che si vedeva da giovani, ricco di luci e di ombre, capace di ingigantire certi dettagli ed oscurare tutto il resto data l’impressione suscitata dalla “buia osteria” in contrasto con “le chiare facce” che l’abitavano, una bandiera in luce, si tratterà della bandiera della neonata Repubblica?

69-111 *Ora... canti:*

Pasolini prosegue l’esegesi dei quadri del pittore ponendosi sempre al confine tra realtà e finzione. In quanto lettori infatti, se non sapessimo attraverso la nota che il poemetto è stato ispirato da una mostra organizzata dal pittore, non potremmo dire con esattezza se l’autore sia nel luogo fisico dove si trovano quei casali che rivede oppure se il luogo sia solo della memoria. È egli stesso sul filo del dubbio tra il realismo della materia e la fede nello spirito. Non sa se ciò che deve riportare siano i nudi fatti oppure ciò che permise a quei fatti di eternizzarsi nel suo animo. Lo scontro tra il materialismo marxista e l’amore per il divino troverà il suo apice nel poemetto successivo, *Le ceneri di Gramsci*, già qui però dà forti indicazioni di una poetica che si nutre del sincretismo.

Di repente siamo riportati alla galleria d’arte, al commento delle prime opere dove risaltano i colori del verde e del giallo, colori che in tutta la poesia di Pasolini si legano principalmente alla natura e alla fanciullezza del poeta.

Il giallo nella natura lo si trova sia come colore della vitalità della campagna, della produttività della terra, sia come colore della desolazione, dei campi brulli e intristiti. [...]

Giallo colore della terra che produce, della gente che lavora, per questo, colore della serenità, una serenità che è spesso ricordo di quella fanciullezza vissuta nella campagna friulana [...]

Il verde si trova principalmente in natura, in particolare nella vegetazione che in tutte le sue forme si affaccia nei versi pasoliniani dal grappolo d'uva rimembranza della povertà nella quale ha vissuto la fanciullezza, alle selvatiche ortiche che in primavera nascono nell'umido dei piccoli canali.<sup>1</sup>

Nelle opere pittoriche Pasolini riconosce i luoghi, alcuni segreti, i momenti in cui possono essere state catturate determinate luci e addirittura sente gli odori che quei luoghi riportano proustianamente alla sua memoria. Gli odori percepiti sono acri, “afrore d'erbe, di sterco”, l'esalazione della concimazione e dell'erba falciata vengono mescolate dal vento, quello stesso vento che in precedenza scuoteva le foglie, simbolo della vitalità che sussiste anche in campagna. Lo stesso vento della memoria che rende vive le opere osservate e per questo, nonostante porti con sé le esalazioni del concime, è “un profumo!”.

Dai paesaggi si passa poi, al verso 27, alle raffigurazioni umane, che in questo Friuli si muovevano, “suonatori di flauto”, “Cristi inchiodati”, “pescatori verdi”<sup>2</sup> e “braccianti” bruciati dal sole. Come prima avevamo assistito ad un addensamento di piante e termini regionali ora ci troviamo di fronte a un ampio assortimento umano, legato a specifiche situazioni e contesti e che descrive lo scorrere possibile di una giornata nel Friuli, da mattina a sera quando la notte viene annunciata al “triste borgo” con le luci e i canti.

È uno dei momenti di più abbandonato «amore-nostalgia» che continua attraverso l'esegesi poetica dei quadri di Zigaina, e che riprende sentimenti ed immagini ben note con una maestria più raffinata e sapiente. Non è perciò in questi versi, troppo pervasi di «sperdute tenerezze» e sostanzialmente elusivi del nuovo dramma, che va cercato l'interesse del poemetto (il quale altrimenti andrebbe a ragione assimilato ai precedenti), ma nell'insorgere del contrasto con la storia.<sup>3</sup>

Metricamente interessante la rima Ruda : umida : nuda, dove la sdrucchiola “umida” ha la stessa vocale tonica e la stessa sillaba finale dei due termini con cui forma una rima ipermetra.

---

<sup>1</sup> Stefania Vannucci, *Pier Paolo Pasolini: il colore della poesia*, Roma, Quaderni Pier Paolo Pasolini, 1985, pp. 27, 51.

<sup>2</sup> In questo caso il colore verde assume un significato differente, legato alla stanchezza e spossatezza del corpo umano, oppure potrebbe semplicemente riferirsi al colore dell'illuminazione notturna utilizzata dai pescatori.

<sup>3</sup> G.C. Ferretti, *Letteratura e ideologia*, cit., p. 278.

112-133 *E... ebbrezza...*:

Dalla mostra il poeta torna ai ricordi di quelle notti d'estate. Il vento della memoria riporta alle sue orecchie le voci dei commensali seduti a consumare le cene preparate con il fuoco di cui ai versi 58-59 ricordava l'odore. Cambia il senso colpito dalla memoria, non più l'olfatto ma l'udito e poi il tatto, reso partecipe di quella freschezza che Pasolini sospende attraverso la punteggiatura in quelle "boschine intorno ai resultumi". Espressione tutta settentrionale per intendere radi boschi intorno a mucchi di detriti. Il settentrionalismo "boschine" non era presente nella redazione pubblicata su «Officina», venne introdotta da Pasolini per amplificare il *climax* verso la fanciullezza e la lontananza. Dopo il raggiungimento di questo apice c'è un breve risveglio, un'acquisizione di coscienza. Ciò che è stato raccontato sinora sono "sapori" (interviene il senso del gusto) di un mondo smarrito ed irrecuperabile. Interviene dunque la consapevolezza dell'astrazione fatta attraverso il ricordo, che poteva essere ambientato tanto in estate quanto in inverno. Il vento della memoria è "infido" perché "spande" quel mondo perduto, in questo presente e diverso, con il rischio di un distacco dalla realtà.

Il poeta può avere esperienza della morte, del sovrasensibile attraverso la chiarezza di un ricordo confuso. Nel momento in cui il ricordo prende il sopravvento sul presente entriamo in un limbo di veggenza che permette di ascoltare la verità, di estraniarsi dal reale, di cogliere quanto è perduto e temere di perdere il presente. Finalmente giunge una dichiarazione quasi hegeliana, secondo cui il mondo può essere ascoltato, ma non cambiato. Questa la sconfitta vissuta e maturata negli anni romani la cui ebbrezza diviene inattiva e non più vitale come accadeva a Ruda.

134-155 *Felice... campane*:

L'allocuzione felice te, con cui incalza l'inizio del movimento, riprende un modello tradizionale della retorica classica, ma, come indica Walter Siti in nota all'edizione completa delle poesie curata per Mondadori, potrebbe avere un richiamo più vicino, quello dei versi 44 e 49 dell'*Aquilone*<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> Giovanni Pascoli, *Primi poemetti*, edizione digitale, [https://it.wikisource.org/wiki/Primi\\_poemetti/L%27aquilone](https://it.wikisource.org/wiki/Primi_poemetti/L%27aquilone), data ultima consultazione: 13/07/2020.

Quel sentore di disillusione assaporato nei versi precedenti interviene lapidario in esordio a questo movimento: sii felice te che puoi sentire la vita nel vento primaverile, perché io non posso. Un tu rivolto nuovamente al pittore, ma anche a tutta la classe media incurante della sofferenza che l'uomo si autoinfligge. Non c'è più pura speranza e rinascita nel ricordo del passato, non c'è più possibilità per l'idillio a meno che non si scelga di essere sordi al presente ed al contesto di crescita umana in cui Pasolini vive. È un rimprovero verso la scelta di una vita con una visuale stretta monodica, sulla via del materialismo storico e che non permette l'esistenza di "Qualcosa" di non umano. Chi non vive questa contraddizione, bene espressa ne *Le ceneri di Gramsci*, tra uomo e Dio non può vivere sofferenze che non gli appartengono e non può nemmeno riconoscere quel passato come qualcosa di simile ma, al contempo identico, alla condizione attuale. Pasolini, tanto allora quanto oggi, doveva sentirsi discriminato per le sue idee e per le sue passioni. Solo accettando la presenza della contraddittorietà si può avere una visione di quegli uomini, lavoratori della terra e parlanti "vivo dialetto", come "uomini interi" e non solo classe contadina, e non solo rozzi faticatori e non solo ombre di un passato migliore.

In questo movimento, il penultimo, viene contrapposta la dimensione materiale dell'umano alla sua dimensione spirituale. L'immagine delle campane posta nell'irrelato verso di chiusura suggella perfettamente il contrasto, in una forma di analogia che paragona la cassa toracica di questi uomini alla superficie su cui risuona il batocchio. Due superfici dure, inscalfibili, ricche di spazio vuoto all'interno, dove può risuonare il buio, ovvero il nulla, se pendiamo dal versante nichilistico dell'osservazione; oppure la voce di Dio, se incontriamo il versante ecclesiastico.

Torna come nel *Canto popolare* "Porale esperienza", il cui aggettivo non è più "magica" bensì "rozza". Non cambia la descrizione ma cambia il tono insito in essa a testimoniare ancora questo poemetto come quello di rottura con l'idillio del passato, l'idillio popolare. Va ricordato come, tra le accuse ricevute riguardo alla pubblicazione di *Ragazzi di vita*, vi fosse quella velata di Sergio Citti, che si sentiva sottratto di proprietà intellettuale, una delusione che certamente influì nella perdita di fiducia nei confronti del mito popolare.

L'incapacità a scegliere la nuova «misura», la disperata impotenza che trova sbocco solo nei «sorgivi sogni dell'esistenza», la consapevolezza della loro vanità, tutta la problematica morale delle *Ceneri di Gramsci* torna qui a riaprire le ferite della sua coscienza. Ma ormai Pasolini non tenta neppure una estrema difesa di quei sogni, e guarda con una tensione sterile e disperata al «sicuro» mondo di valori razionali e storici dei quadri di Zigaina, nei quali la

mitica civiltà friulana di un tempo si trasforma in una società di «uomini interi», inserita con il suo lavoro e le sue lotte in uno sviluppo storico dal «sereno futuro».<sup>1</sup>

156-197 *E... futuro:*

L'ultimo movimento prende avvio con un evidente scambio tra sintassi e metro. La durata sintattica dei primi tre periodi è infatti di quattro versi ciascuno, instaurando così delle quartine nelle terzine che, al dodicesimo verso trovano coincidenza conclusiva.

Ritorna per due volte l'anaforico "quale forza", legato all'incapacità che invece Pasolini ha di vedere il popolo in un'ottica puramente storico-materialista, con la capacità di mutare le sue sorti e le sorti del mondo. Tutto per un momento torna ad ardere, "avvampano" di nuovo gli oggetti dipinti da Zigaina, riprendono vita fra canali e muretti, piazzette e sagre fino a che non giunge lo "stradone" dove i calzoni sono stesi.

Sul termine "stradone" il verso resta sospeso. La storia, il progresso è passato anche nell'idillio infantile e, da qui, tutto assume un tono di decadenza. I salici sono "smunti" ed il polverone della trebbiatura lascia la stessa arsura che il poeta provava camminando per Roma. Le valli sono arse e il rumore della trebbia (ora anche qui motorizzata) si fa assordante e scuote tutti quegli elementi di un passato mutato: il sudore umano e i cavalli ammassati.

Gli ultimi otto versi sono un congedo quasi di scusa nei confronti dell'amico. Pasolini si dà dell'invidioso per non saper essere entusiasta del presente e speranzoso nel futuro. Nel cambiamento, nella primavera e dunque nel rinnovamento egli non riesce a sentire altro che la morte di ciò che c'era prima perché non abbastanza puro nel suo marxismo, perché non abbastanza fiducioso nella storia, perché incapace di prendere posizioni al di sopra di ogni contraddizione.

Se a Picasso veniva rimproverata l'assenza del popolo dalle tele, qui l'autore coglie l'occasione per ravvisare una mancanza di fede (o una sovrabbondanza di fedi) nei confronti del popolo nel suo divenire.

---

<sup>1</sup> G. C. Ferretti, *Letteratura e ideologia*, cit., pp. 278-279.

Con questo poemetto Pasolini passa dalla penetrazione del proprio dramma alla penetrazione della propria disperazione, che diventerà la sua maniera di sopravvivere, in bilico fra avanguardia e malinconia.

## LE CENERI DI GRAMSCI

Componimento che dà il titolo alla raccolta, *Le ceneri di Gramsci* fu scritto nel 1954 e pubblicato per la prima volta in «Nuovi Argomenti» nel numero 17-18, tra il novembre 1955 e il febbraio 1956.

Un tentativo di discesa dantesca agli inferi (che Pasolini aveva in progetto di compiere, ponendo proprio nel ruolo di Virgilio, Gramsci)<sup>1</sup> porta l'autore a misurarsi con l'intellettuale sardo. Il confronto avviene nel cimitero a-cattolico di Roma, il Cimitero degli Inglesi, “non lontano”, sottolinea in nota il poeta, “dalla tomba di Shelley”.<sup>2</sup>

Forse per l'importanza e la mole del componimento, abbiamo quattro diversi titoli annotati e scartati da parte di Pasolini sulla prima redazione completa: *Un tramonto*, *Elegia*, *Il maggio del '54*, *Nel cimitero degli Inglesi* e l'attuale. Queste ipotesi ci aiutano a definire il momento della visita, probabilmente avvenuta verso sera nel maggio del '54 e i toni dei versi, elegiaci. Titoli abbandonati in favore di qualcosa che potesse legare il racconto intimo di Pasolini non solo con il contesto civile presente e futuro, ma anche con il passato.

La figura di Gramsci all'epoca della composizione era una figura controversa. Un uomo che aveva suscitato odio per il suo legame con lo stalinismo ma, d'altro canto, era stato celebrato quasi agiograficamente come martire della libertà di pensiero per la sua misera fine avvenuta in carcere durante il periodo fascista; a metà degli anni Cinquanta era caduto vittima della sua paura più grande espressa alla moglie Tania in una lettera del dicembre 1931, quella di sparire come un sasso nell'oceano. L'indifferenza contro cui aspramente aveva combattuto sembra avere la meglio sulla memoria di Gramsci, che condivide con Pasolini una progressiva solitudine causata dal lavoro incessante.

La recezione della poesia scatenò pareri contrastanti, non solo sincronicamente fra critici differenti, ma anche a distanza di tempo nell'opinione degli stessi critici. Uno di questi Fortini, ci spiega anche il motivo di tali rivoluzioni epistemologiche:

---

<sup>1</sup> Giordano Meacci, *Improvviso il Novecento. Pasolini professore*, Roma, Minimum fax, 1999.

<sup>2</sup> P. P. Pasolini, *Le ceneri di Gramsci*, cit., p. 865.

Quando lessi per la prima volta *Le ceneri* di Gramsci, la volgarità dei conflitti psicologici e ideologici mi dette la nausea [...] ma oggi, a cinque anni di distanza, debbo dire che quei versi hanno accresciuta, non diminuita, la loro verità.<sup>1</sup>

Il metro è lo stesso dell'*Appennino*, terzina incatenata divisa per sezioni, sei in tutto di lunghezza diversa.

La forma torna a essere più ordinata e ricercata con una volontà maggiore. La narrazione si sposta presto dalla terza alla prima persona. L'autore cerca di simulare un dialogo, con chi, per sua natura non può rispondere, l'effetto è quello di un lungo monologo, in cui la discorsività sintattica coincide raramente con il metro del verso, molto spesso inarcato oltre la sua misura.

Raggiungiamo con questa poesia l'apice di quella che Fortini ha definito "sineciosi"<sup>2</sup>, figura retorica che consiste nell'esprimere allo stesso tempo due contrari, ma non con il fine di opporli l'un l'altro. La presenza di questa forma di antitesi è radicata nella scrittura di tutti i poemetti ed è forse la nota di poetica dominante nella raccolta.

---

<sup>1</sup> Franco Fortini, *Attraverso Pasolini*, Torino, Einaudi, 1993, pp. 36-37.

<sup>2</sup> F. Fortini, *Attraverso Pasolini*, cit., p. 22.

I

Non è di maggio questa impura aria  
che il buio giardino straniero  
fa ancora più buia, o l'abbaglia

con cieche schiarite... questo cielo  
di bave sopra gli attici giallini

6 che in semicerchi immensi fanno velo

alle curve del Tevere, ai turchini  
monti del Lazio... Spande una mortale  
pace, disamorata come i nostri destini,

tra le vecchie muraglie l'autunnale  
maggio. In esso c'è il grigiore del mondo,

12 la fine del decennio in cui ci appare

tra le macerie finito il profondo  
e ingenuo sforzo di rifare la vita;  
il silenzio, fradicio e infecondo...

Tu giovane, in quel maggio in cui l'errore  
era ancora vita, in quel maggio italiano  
18 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

24

giardino) questo silenzio. Non puoi,  
lo vedi?, che riposare in questo sito  
estraneo, ancora confinato. Noia

patrizia ti è intorno. E, sbiadito,  
solo ti giunge qualche colpo d'incudine  
dalle officine di Testaccio, sopito

30

nel vespro: tra misere tettoie, nudi  
mucchi di latta, ferrivecchi, dove  
cantando vizioso un garzone già chiude

la sua giornata, mentre intorno spiove.

## II

Tra i due mondi, la tregua, in cui non siamo.

Scelte, dedizioni... altro suono non hanno

ormai che questo del giardino gramo

e nobile, in cui caparbio l'inganno

che attutiva la vita resta nella morte.

6

Nei cerchi dei sarcofaghi non fanno

che mostrare la superstite sorte

di gente laica le laiche iscrizioni

in queste grigie pietre, corte

e imponenti. Ancora di passioni

sfrenate senza scandalo son arse

12

le ossa dei miliardari di nazioni

più grandi; ronzano, quasi mai scomparse,

le ironie dei principi, dei pederasti,

i cui corpi sono nell'urne sparse

inceneriti e non ancora casti.

Qui il silenzio della morte è fede

18

di un civile silenzio di uomini rimasti

uomini, di un tedio che nel tedio  
del Parco, discreto muta: e la città  
che, indifferente, lo confina in mezzo

a tuguri e a chiese, empia nella pietà,  
vi perde il suo splendore. La sua terra

grassa di ortiche e di legumi dà

questi magri cipressi, questa nera  
umidità che chiazza i muri intorno  
a smotti ghirigori di bosso, che la sera

rasserenando spegne in disadorni  
sentori d'alga... quest'erbetta stenta  
e inodora, dove violetta si sprofonda

l'atmosfera, con un brivido di menta,  
o fieno marcio, e quieta vi prelude  
con diurna malinconia, la spenta

trepidazione della notte. Rude  
di clima, dolcissimo di storia, è  
tra questi muri il suolo in cui trasuda

24

30

36

altro suolo; questo umido che  
ricorda altro umido; e risuonano  
– familiari da latitudini e

orizzonti dove inglesi selve coronano  
laghi spersi nel cielo, tra praterie  
verdi come fosforici biliardi o come

smeraldi: “And O ye Fountains...” – le pie  
invocazioni...

### III

Uno straccetto rosso, come quello  
arrotolato al collo ai partigiani  
e, presso l’urna, sul terreno cereo,

diversamente rossi, due gerani.

Lì tu stai, bandito e con dura eleganza  
non cattolica, elencato tra estranei

morti: Le ceneri di Gramsci... Tra speranza  
e vecchia sfiducia, ti accosto, capitato  
per caso in questa magra serra, innanzi

alla tua tomba, al tuo spirito restato  
quaggiù tra questi liberi. (O è qualcosa  
di diverso, forse, di più estasiato

12

e anche di più umile, ebbra simbiosi  
d'adolescente di sesso con morte...)  
E, da questo paese in cui non ebbe posa

la tua tensione, sento quale torto  
– qui nella quiete delle tombe – e insieme  
quale ragione – nell'inquieta sorte

18

nostra – tu avessi stilando le supreme  
pagine nei giorni del tuo assassinio.

Ecco qui ad attestare il seme

non ancora disperso dell'antico dominio,  
questi morti attaccati a un possesso  
che affonda nei secoli il suo abominio

24

e la sua grandezza: e insieme, ossesso,  
quel vibrare d'incudini, in sordina,  
soffocato e accorante – dal dimesso

rione – ad attestarne la fine.

Ed ecco qui me stesso... povero, vestito  
30 dei panni che i poveri adocchiano in vetrine  
  
dal rozzo splendore, e che ha smarrito  
la sporcizia delle più sperdute strade,  
delle panche dei tram, da cui stranito  
  
è il mio giorno: mentre sempre più rade  
36 ho di queste vacanze, nel tormento  
del mantenermi in vita; 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  
42 – con te – il mondo, oggetto non appare  
  
di rancore e quasi di mistico  
disprezzo, la parte che ne ha il potere?  
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...

#### IV

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: 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...

18

Come i poveri povero, mi attacco  
come loro a umilianti speranze,  
come loro per vivere mi batto

ogni giorno. Ma nella desolante  
mia condizione di diseredato,  
io possiedo: ed è il più esaltante

24

dei possessi borghesi, lo stato  
più assoluto. Ma come io possiedo la storia,  
essa mi possiede; ne sono illuminato:

ma a che serve la luce?

V

Non dico l'individuo, il fenomeno  
dell'ardore sensuale e sentimentale...

altri vizi esso ha, altro è il nome

e la fatalità del suo peccare...

Ma in esso impastati quali comuni,

6

prenatali vizi, e quale

oggettivo peccato! Non sono immuni

gli interni e esterni atti, che lo fanno

incarnato alla vita, da nessuna

delle religioni che nella vita stanno,

ipoteca di morte, istituite

12

a ingannare la luce, a dar luce all'inganno.

Destinate a esser seppellite

le sue spoglie al Verano, è cattolica

la sua lotta con esse: gesuitiche

le manie con cui dispone il cuore;

e ancor più dentro: ha bibliche astuzie

18

la sua coscienza... e ironico ardore

liberale... e rozza luce, tra i disgusti

di dandy provinciale, di provinciale

salute... Fino alle infime minuzie

24

in cui sfumano, nel fondo animale,  
Autorità e Anarchia... Ben protetto  
dall'impura virtù e dall'ebbro peccare,

difendendo una ingenuità di ossesso,  
e con quale coscienza!, vive l'io: io,  
vivo, eludendo la vita, con nel petto

30

il senso di una vita che sia oblio  
accorante, violento... Ah come  
capisco, muto nel fradicio brusio

del vento, qui dov'è muta Roma,  
tra i cipressi stancamente sconvolti,  
presso te, l'anima il cui graffito suona

36

Shelley... Come capisco il vortice  
dei sentimenti, il capriccio (greco  
nel cuore del patrizio, nordico

villeggiante) che lo inghiottì nel cieco  
celeste del Tirreno; la carnale  
gioia dell'avventura, estetica

e puerile: mentre prostrata l'Italia

come dentro il ventre di un'enorme

42

cicala, spalanca bianchi litorali,

sparsi nel Lazio di velate torme

di pini, barocchi, di giallognole

radure di ruchetta, dove dorme

col membro gonfio tra gli stracci un sogno

goethiano, il giovincello ciociaro...

48

Nella Maremma, scuri, di stupende fogne

d'erbasietta in cui si stampa chiaro

il nocciolo, pei viottoli che il buttero<sup>1</sup>

della sua gioventù ricolma ignaro.

Ciecamente fragranti nelle asciutte

curve della Versilia, che sul mare

54

aggrovigliato, cieco, i tersi stucchi,

le tarsie lievi della sua pasquale

campagna interamente umana,

espone, incupita sul Cinquale,

---

<sup>1</sup> Il buttero è il pastore a cavallo della maremma toscana.

60

dipanata sotto le torride Apuane,  
i blu vitrei sul rosa... Di scogli,  
frane, sconvolti, come per un panico

di fragranza, nella Riviera, molle,  
erta, dove il sole lotta con la brezza  
a dar suprema soavità agli olii

66

del mare... E intorno ronza di lietezza  
lo sterminato strumento a percussione  
del sesso e della luce: così avvezza

ne è l'Italia che non ne trema, come  
morta nella sua vita: gridano caldi  
da centinaia di porti il nome

72

del compagno i giovinetti madidi  
nel bruno della faccia, tra la gente  
rivierasca, presso orti di cardi,

in luride spiaggette...

Mi chiederai tu, morto disadorno,  
d'abbandonare questa disperata  
passione di essere nel mondo?

VI

Me ne vado, ti lascio nella sera  
che, benché triste, così dolce scende  
per noi viventi, con la luce cerea

che al quartiere in penombra si rapprende.

E lo sommuove. Lo fa più grande, vuoto,  
intorno, e, più lontano, lo riaccende

6

di una vita smaniosa che del roco  
rotolio dei tram, dei gridi umani,  
dialettali, fa un concerto fioco

e assoluto. E senti come in quei lontani

esseri che, in vita, gridano, ridono,

12

in quei loro veicoli, in quei grammi

caseggiati dove si consuma l'infido

ed espansivo dono dell'esistenza –

quella vita non è che un brivido;

corporea, collettiva presenza;

senti il mancare di ogni religione

18

vera; non vita, ma sopravvivenza

– forse più lieta della vita – come  
d'un popolo di animali, nel cui arcano  
orgasmo non ci sia altra passione

che per l'operare quotidiano:

umile fervore cui dà un senso di festa

24

l'umile corruzione. Quanto più è vano

– in questo vuoto della storia, in questa  
ronzante pausa in cui la vita tace –  
ogni ideale, meglio è manifesta

la stupenda, adusta sensualità

quasi alessandrina, che tutto minia

30

e impuramente accende, quando qua

nel mondo, qualcosa crolla, e si trascina

il mondo, nella penombra, rientrando

in vuote piazze, in scorate officine...

Già si accendono i lumi, costellando

Via Zabaglia, Via Franklin, l'intero

36

Testaccio, disadorno tra il suo grande

lurido monte, i lungoteveri, il nero  
fondale, oltre il fiume, che Monteverde  
ammassa o sfuma invisibile sul cielo.

42

Diademi di lumi che si perdono,  
smaglianti, e freddi di tristezza  
quasi marina... Manca poco alla cena;

brillano i rari autobus del quartiere,  
con grappoli d'operai agli sportelli,  
e gruppi di militari vanno, senza fretta,

48

verso il monte che cela in mezzo a sterri  
fradici e mucchi secchi d'immondizia  
nell'ombra, rintanate zoccolette

che aspettano irose sopra la sporcizia  
afrodisiaca: e, non lontano, tra casette  
abusive ai margini del monte, o in mezzo

a palazzi, quasi a mondi, dei ragazzi  
leggeri come stracci giocano alla brezza

54

non più fredda, primaverile; ardenti

di sventatezza giovanile la romanesca

loro sera di maggio scuri adolescenti

fischiano pei marciapiedi, nella festa

vespertina; e scrosciano le saracinesche

dei garages di schianto, gioiosamente,

60

se il buio ha resa serena la sera,

e in mezzo ai platani di Piazza Testaccio

il vento che cade in tremiti di bufera,

è ben dolce, benché radendo i capellacci

e i tufi del Macello, vi si imbeva

di sangue marcio, e per ogni dove

66

agiti rifiuti e odore di miseria.

È un brusio la vita, e questi persi

in essa, la perdono serenamente,

se il cuore ne hanno pieno: a godersi

eccoli, miseri, la sera: e potente

in essi, inermi, per essi, il mito

rinasce... 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?

1954

## COMMENTO

Sono un marxista che ha letto poco Marx. Ho letto di più Gramsci.<sup>1</sup>

La contraddizione in questo è insita nello stesso pretesto poetico: la visita presso la tomba che custodisce le ceneri di Antonio Gramsci. La visita a un morto che rifiutava ogni idea di vita ultraterrena e il tentativo di confrontarsi con lui attraverso un soliloquio il cui unico accenno di risposta viene dalla sobria incisione lapidaria: “*Cinera Gramsci*”, non può che ritenersi una contraddizione. Pasolini come il Foscolo che immagina la madre parlare con il cenere muto del fratello, esibisce la sua debolezza, la sua incapacità di omologarsi a una scelta ideologica precisa, politica o intellettuale che sia. In questo componimento egli infrange ed esalta contemporaneamente il materialismo storico marxista e la spiritualità cristiana, espone la sua crisi in una forma di confessione laica e, in questa contraddizione, forma la sua personalità “eretica”, dissacrante di ogni fideismo, laico o religioso, professato, e lo fa appoggiandosi a qualcosa con cui altri intellettuali di sinistra (come ci dice del suo amico pittore Zigaina) preferiscono non misurarsi: solitudine. Solitudine che invece lo accomuna a Gramsci, uomo d’azione incarcerato in vita ed esiliato perfino da morto.

Eppure, vedremo poi, come questa posizione contraddittoria porti con sé una affinità particolare con le teorie dell’intellettuale sardo: l’antidogmatismo. Professato in ogni campo, compreso quello pedagogico, dove era il dogma del titolo a essere considerato pericolosa ideologia liberale<sup>2</sup>; l’antidogmatismo viene in questo poema magistralmente espresso da Pasolini che tende, con la sua posizione di confronto, a mettere in discussione

---

<sup>1</sup> Paolo Volponi, *Pasolini maestro e amico* in *Perché Pasolini*, Rimini, Guaraldi, 1998, p. 27.

<sup>2</sup> A. Gramsci, *Odio gli indifferenti*, Milano, Chiarelettere, 2018, p.32.

le teorie gramsciane, evitando di congelarle così come espresse ma cercando di svilupparle e mantenerle in vita.

Rispetto ai due pittori viventi con cui nei poemetti precedenti il poeta si è confrontato (Picasso e Zigaina) possiamo percepire una vicinanza maggiore con il defunto Gramsci, con questi infatti condivide la condizione di esiliato in patria. L'intellettuale sardo, fatto incarcerare dai gerarchi fascisti, sembra ora trovarsi in una condizione di esilio *post-mortem*, per via della collocazione del suo feretro nel Cimitero degli Inglesi dove i non cattolici (per la maggior parte stranieri) venivano seppelliti. Esiliato poi ideologicamente, attraverso l'indifferenza manifesta nei suoi confronti da parte di politici e intellettuali che negli anni Cinquanta raramente chiamano in causa le sue teorie. Esiliato politicamente dalle classi dominanti in cui il retaggio fascista ancora vigeva in alcune formule di controllo. Così si sentiva anche Pasolini, costretto alla fuga da Casarsa, abitante della periferia Romana e frequentatore delle borgate, esiliato dal partito comunista italiano per evitare ulteriori scandali e ignorato da una parte della critica letteraria marxista (ma non solo).

Il poemetto si ricollega idealmente ai motivi più profondi delle note dichiarazioni di poetica del 1954 e del '57. La crisi dell'intellettuale borghese, la sua «scelta non compiuta», il suo «dramma irrisolto», il continuo, doloroso sforzo di mantenersi all'altezza di una attualità non posseduta ideologicamente, l'«esclusione da ogni prassi», il motivo del «Gramsci “carcerato”» e «segregato dal mondo», diventano qui sostanza poetica ed umana.<sup>1</sup>

Come afferma Pasolini in *La libertà stilistica* (e in altri saggi contenuti in *Passione e ideologia*) Gramsci è al di sopra degli altri critici poiché al suo pensiero ideologico corrisponde un'azione, che sia politica, letteraria o pedagogica e, anzi, spesso queste tre formule coincidono nonostante la sua situazione di carcerato, fuori dal mondo, lo avesse ridotto “a puro ed eroico pensiero”.<sup>2</sup>

---

<sup>1</sup> G. C. Ferretti, *Letteratura e ideologia*, cit., pp. 268-269.

<sup>2</sup> P. P. Pasolini, *Passione e ideologia*, cit. p. 538.

1-15 *Non... infecundo...* :

Il poemetto si apre con versi di contestualizzazione. Il poeta si trova, in una stranamente ventosa giornata di maggio, presso un giardino straniero, perifrasi che indica il Cimitero degli Inglesi, sul far della sera, quando il buio si alterna a sprazzi di luce accecanti (sensazione amplificata dal luogo dove i raggi del sole penetrano scarsi fra le fessure dei monumenti). Da lì intravede il cielo rabbuiarsi, quel cielo di gelide bave, racchiuso tra gli attici dei palazzi che celano l'andamento del Tevere e la veduta dell'appennino.

Un maggio che da prologo dell'estate paradossalmente diventa epilogo con l'aggettivo "autunnale" il quale contribuisce a raggelare un'atmosfera mortale ma pacifica, tetra ma entro cui Pasolini sembra sentirsi a suo agio. In realtà Ferretti ci fa notare come "tutti questi versi esprimano non già l'idillico, elegiaco, poetico ripiegamento sulla propria crisi ideale e morale (come in tante pagine di Bassani e Cassola), ma una disperazione sorda, cupa, quasi rabbiosa, per quella «mortale pace», per quella avvilita «tregua», in cui ogni speranza lentamente annega"<sup>1</sup>. Rabbia che manifesterà non appena inizierà il dialogo con l'interlocutore fittizio del poema.

In questa desolazione si manifesta l'indifferenza del mondo, il suo essere privo di *pathos* e di conseguenza, a un decennio dalla fine della guerra, con le macerie non ancora completamente raccolte, sembra essere terminato il compito di "rifare la vita". In questa espressione possiamo cogliere amarezza e sarcasmo, un senso di sconfitta forse, ravvisato già in *Comizio*, di quegli ideali che avevano guidato la resistenza ma che poi non avevano assunto ruolo determinante nella ricostruzione di un paese rimasto fortemente bloccato. Lo sforzo è stato profondo, ma non manca l'*enjambement* che lega anche l'ingenuità di chi, come Pasolini, pensava di poter cambiare l'umanità in questi anni succeduti alla guerra.

---

<sup>1</sup> G. C. Ferretti, *Letteratura e ideologia*, cit., p. 269.

Resta il silenzio dei morti ideali, bagnato e incapace di far attecchire nuovi germogli. In questo silenzio egli cerca, più che conforto, confronto, con chi può capire perché ha vissuto l'ostilità più cruenta verso i propri sforzi intellettuali.

16-34 *Tu... spiove:*

D'improvviso al verso sedicesimo, Pasolini si rivolge con un diretto "tu" all'interlocutore di tutto il poemetto: Gramsci. Un Gramsci giovane, nel passato, il cui maggio viene paragonato all'attuale, sentendone tutta una vitalità oggi persa nell'Italia democristiana. Maggio non è solo un mese simbolico, preambolo degli ardori estivi e cantato dal Manzoni e dal Pascoli, ma è anche momento in cui Gramsci nel 1919 fonda la rassegna settimanale «L'ordine nuovo» (per Pasolini segnerà invece la fondazione di «Officina»).

L'autore considera Gramsci non come un padre ma come un fratello, riferendosi certo all'audacia e la fine del fratello Guido ma anche a quella vicinanza nella solitudine, alle difficoltà incontrate per gli stessi motivi antidogmatici e alla possibilità di misurarsi da pari con lui.

Ed ecco manifestarsi la necessità dell'azione intellettuale, riscontrata nell'amarezza con cui il poeta riscontra il confinamento "in questo sito estraneo", ove egli non può che risposare, indisturbato e tragicamente non disturbante le sorti della vita proletaria. Solo da lontano giungono infatti i rumori della classe operaia che egli difendeva, qualche colpo d'incudine da Testaccio, ma nulla proviene dalla "noia / patrizia" che lo circonda. Sepolto tra i borghesi Gramsci perde ogni orecchio disposto ad ascoltarlo e così è confinato nel mezzo di coloro che più odia: gli indifferenti.

Il garzone che chiude la sua giornata e con essa la prima sezione può reputarsi felice per il semplice fatto che "intorno spiove", questa l'ingiustizia più grande per una classe che, privata delle sue guide, è costretta a credere al borghese mondo capitalista in costruzione, come l'unico possibilmente realizzabile.

Il poemetto si apre dunque con la constatazione del fallimento delle speranze di rinnovamento della vita nazionale e insieme della crisi di un tentativo di rinnovamento della vita individuale.<sup>1</sup>

## II

1-44 *Tra... invocazioni...*:

Non è ben chiaro quali siano i due mondi entro cui sta “la tregua”, sintagma posto al centro del verso per amplificarne la posizione reale. Il mondo della storia e il mondo del misticismo? Il mondo del sottoproletariato e della borghesia? Forse è proprio il cimitero lo spazio di mezzo fra i due mondi ove però, ci fa intuire il poeta con una lunga descrizione, la morte come livellatrice sociale si rivela un inganno dati gli imponenti moniti lasciati da nobili e borghesi.

Il cimitero si configura come una macchia nella città di Roma. Custodisce miliardari, principi o pederasti le cui azioni ancora ardono nei moniti rimasti e senza dare scandalo alcuno. L'atmosfera che ci cimiteri creano è di estrema decadenza. Corrosi dall'umidità, vi germogliano solo “magri cipressi”, “disadorni / sentori d'alga”, odori che a seconda del vento possono risultare di menta o di fieno marcio.

L'umidità sale per l'approssimarsi della notte e subito Pasolini cerca di evadere da quel luogo la cui condizione climatica gli ricorda l'Inghilterra, dove però si aprono “praterie / verdi come fosforici biliardi”. Il rimando non è arbitrario, poiché, come abbiamo precedentemente detto, egli si trova nel cosiddetto Cimitero degli Inglesi e sul suo passo incontra anche la tomba del poeta Shelley. Da ciò la citazione di Wordsworth: “*And, O ye Fountains, Meadows, Hills, and Groves*”.<sup>2</sup>

Come Shelley e Coleridge, Wordsworth fu un esponente del romanticismo inglese, corrente artistica di inizio Ottocento agli antipodi del realismo storico che poi sarà

---

<sup>1</sup> G. Santato, *Pier Paolo Pasolini*, cit., p. 205.

<sup>2</sup> “E le fontane, i prati, le colline, e i boschi”. W. Wordsworth, *Ode: Intimations of Immortality*, in *Recollections of Early Childhood*, consultazione digitale presso: <https://www.poetryfoundation.org/poems/45536/ode-intimations-of-immortality-from-recollections-of-early-childhood> in data: 15/07/2020.

appoggiato dal marxismo e da suoi esponenti come l'interlocutore attuale di Pasolini Antonio Gramsci. Non a caso dunque per questo primo deragliamento passionale viene scelto questo verso, che fa parte di una lunga ode all'immortalità in cui il poeta inglese si chiede se sia lecito guardare il passato con nostalgia, oppure se dovremmo solo essere grati per le esperienze che nel presente ci vengono concesse. Quesiti su cui Pasolini s'interroga lungo tutta la raccolta, in particolar modo la parte letta fino a ora, e che in questo poemetto troveranno un punto di crisi decisivo. Molto simili saranno infatti gli interrogativi che il poeta porrà a Gramsci, al lettore e a sé stesso nelle sezioni successive, lanciandosi poi in un flusso di romantiche "pie invocazioni".

Ma qui la citazione è troncata e con essa si tronca sul nascere il primo tentativo di confessione che Pasolini tenta di fare delle sue origini romantiche.

La forma della citazione pone Pasolini in un'ottica avanguardistica e sperimentale. Poco usata senza dubbio nella poesia italiana dell'epoca, ritrova un modello forte nelle opere di Ezra Pound o di T.S. Eliot, di cui possiamo leggere esercizi di traduzione risalenti al periodo friulano nella raccolta completa delle poesie curata da Walter Siti e edita per Mondadori.

### III

1-50 *Uno... coscienza...*

La terza sezione apre con la descrizione della tomba di Gramsci dove il rosso sembra essere l'unico colore a rendere vitale la completa austerità del luogo. Ancora una volta viene ribadita la condizione di esiliato tra stranieri, supportata da una "dura eleganza / non cattolica", in cui l'*enjambement* sottolinea la coerenza sostenuta dall'intellettuale anche nella morte.

Il cimitero diviene una "magra serra", pochi sono i fiori che lo ornano e probabilmente poche le persone che li nutrono, lasciando appassire con essi la memoria. Quasi remissivo Pasolini afferma di essere capitato per caso davanti alla tomba del suo interlocutore.

Presto però un dubbio insorge ed è un altro dubbio legato alla sfera del romanticismo che lo porta a ipotizzare sia stata la pulsione adolescenziale di morte ad averlo guidato, il freudiano scontro fra *Eros e Thanatos*.

Il vuoto di cui è testimone d'innanzi a questa tomba, gli sembra rivelare essere state un errore la fatica e l'abnegazione impiegate da Gramsci per scrivere fino all'ultimo giorno della sua vita i *Quaderni del carcere*, ma il moto storico che questi hanno sviluppato fuori dalle mura di quel luogo, e la necessità storica delle parole dell'intellettuale sardo, rivelano allo stesso tempo la ragione che aveva nel farlo.

Sullo slancio di questa riflessione Pasolini prosegue e ha una visione di ottimistica vittoria da parte del lontano proletariato, che da Testaccio fa giungere i suoi rumori, nei confronti di una borghesia le cui tombe segnalano la fine dei fasti di grandezza con cui credeva di eternizzarsi.

Tra queste due realtà si pone il poeta iniziando la confessione del suo mutamento al verso 29. L'attuale condizione economica è migliorata, come ricordiamo il 1954 è l'anno in cui inizia ad essere occupato a tempo pieno con lavori editoriali e per il cinema, tanto da potersi permettere di abbandonare il lavoro da insegnante. Povero può però permettersi quelli che per un povero sono solo desideri da vetrina. Ha abbandonato la periferia di Rebibbia e non frequenta nemmeno più le borgate per mancanza di tempo libero, "nel tormento di mantenermi". Ma ecco la confessione più sentita, l'amore per la contraddizione del mondo ha portato il poeta ad accettare la sua condizione borghese di nascita, che un tempo odiava e fuggiva. È uno "scandalo / della coscienza" (dove ancora interviene l'*enjambement* a esaltare una parola centrale del lessico pasoliniano: "scandalo") ciò che il poeta sta ammettendo di fronte a un uomo il cui rigore dev'essere tutt'ora d'esempio per l'Italia. La difficoltà di Pasolini sta nello scindere e, in questa scissione, scegliere perché sa che il poetico del bene viene in opposizione alla sussistenza del male.

Amare ciò che si odia è il paradosso su cui si basa l'etica cristiana. In questo caso però Pasolini ne fa un uso quasi edonistico, o, meglio, masochistico, consapevole del fatto che la compenetrazione dei contrari dà vita, dolorosa, ingiusta a volte, ma bella.

Il distico finale acuisce il dramma della confessione pasoliniana che si macchia del peggiore dei peccati possibili per Gramsci: l'incapacità di sapersi schierare.

Odio gli indifferenti. Credo come Federico Hebbel che «vivere vuol dire essere partigiani». Non possono esistere i solamente uomini, gli estranei alla città. Chi vive veramente non può non essere cittadino, e parteggiare. Indifferenza è abulia, è parassitismo, è vigliaccheria, non è vita. Perciò odio gli indifferenti. [...] Alcuni piagnucolano pietosamente, altri bestemmiano oscenamente, ma nessuno o pochi si domandano: se avessi fatto anch'io il mio dovere, se avessi cercato di far valere la mia volontà, sarebbe successo ciò che è successo? [...] Vivo, sono partigiano. Perciò odio chi non parteggia, odio gli indifferenti.<sup>1</sup>

Il trauma della presa di posizione segue Pasolini dalla morte come partigiano del fratello Guido. Sorte che a Pier Paolo non toccò perché non combattente.

Sulla parola “coscienza” la sezione “non finisce”, rimane sospesa, come a preannunciare un'ulteriore esplicitazione.

In realtà Pasolini una scelta la compie ed è quella di vivere “nel non volere”. Una scelta ravvisabile nella stessa sua poetica che, come abbiamo visto più volte tiene insieme caratteri apparentemente lontani come quelli del verismo e del simbolismo, riferimenti a Pascoli con riferimenti a d'Annunzio ed evidenzia il nucleo del proprio dramma: “la consapevolezza della crisi aperta nella società contemporanea dal nuovo razionalismo marxista, e l'incapacità a scegliere, a rompere con una tradizione di irrazionalismi squisiti e di tenaci legami viscerali”.<sup>2</sup>

#### IV

1-28 *Lo... luce?*

---

<sup>1</sup> A. Gramsci, *Odio gli indifferenti*, cit., p.3

<sup>2</sup> G. C. Ferretti, *Letteratura e ideologia*, cit., p. 271.

L'esplicitazione dello "scandalo"<sup>1</sup>, parola ripresa in anadiplosi dall'ultimo verso della sezione precedente ed evidenziata dal periodo nominale in cui è inserita, arriva nei versi centrali del poemetto, forse i più famosi della raccolta e che definiranno Pasolini come poeta della contraddizione. Potremmo definirla: estetica della contraddizione. Egli infatti si sente intellettualmente legato a Gramsci e ai suoi contenuti non solo politici, ma linguistici, intellettuali. Visceralmente però si pone in antitesi alla figura dell'intellettuale marxista, integerrimo sino all'ultimo giorno. Non solo per un aspetto di superficiale incapacità all'azione determinante (senso che proviene anche dal confronto con il fratello Guido morto sul campo di battaglia), ma anche da un'origine differente, da un padre a da uno stato che l'hanno cresciuto con altri valori cui Pasolini si sente ancora legato negli istinti. Se vogliamo è il dissidio tra natura infantile e urbanizzazione adulta che ha assillato il poeta nei due poemetti precedenti e che lo ha portato alla disillusione nei confronti di entrambe le realtà.

Del popolo, che da prima di Gramsci si muoveva sul suolo nazionale, a Pasolini non interessa lo sviluppo, il progresso o il cambiamento, bensì "la luce poetica" che sta nel suo carattere inviolabile e perduto, nella nostalgia per ciò che è ontologicamente e non per ciò che può diventare epistemologicamente. E la riflessione si perde nella contemplazione della simpatia che egli prova nei confronti del popolo.

Successivamente con l'anaforico "come" lo scrittore si paragona per tre volte ai poveri e lo fa proprio attraverso quella "simpatia" ovvero quegli affetti che con loro ha in comune, le umilianti speranze e le lotte che gli permettono di sopravvivere. Eppure egli è diverso, non materialmente, ma spiritualmente, di quello spirito che Gramsci negava. Pasolini è diverso perché, anche se economicamente diseredato, possiede la storia, la "memoria" come dice in altri poemetti. Pur sempre un possesso borghese, che gli è stato impartito anche per appartenenza sociale e che ancora meno uomini però possono ereditare o, meglio, acquisire. Eppure torna il dubbio del *Canto popolare*, che farsene di questa

---

<sup>1</sup> È la terza volta che in questo componimento Pasolini fa uso della parola "scandalo", la prima volta infatti ciò che non dava scandalo era la cremazione dei nobili che risiedono in quello stesso cimitero..

illuminazione data dalla storia se poi le sorti delle genti non possono essere modificate?  
Se poi alla nozione non consegue azione?

La sentenza dell'ultimo verso, isolato dal ritmo delle terzine, sferra l'attacco più forte all'ideologia, un attacco scritto nei termini che qualunque esponente del popolo sempre più utilizzerà nei confronti degli studiosi di discipline umanistiche: "a che serve la luce?". La domanda cade al centro del poemetto e compone un settenario, che con la sua brevità lacera in due ogni certezza.

Il termine "possedere", espresso in varie declinazioni che potrebbero per questo formare un poliptoto, ritorna insistentemente, quattro volte, una per verso dal 24 al 26. Il rapporto poi con la storia si fa biunivoco, poiché Pasolini si dice egli stesso posseduto dalla materia che, una volta assimilata, non può essere ignorata.

La luce della storia è in contrasto con la "luce poetica" che, al verso quindicesimo, riveste la perduta perfezione dell'uomo. Lo scrittore esprime dunque i suoi favori per il sentimento della nostalgia, generatore di poesia, rispetto alla nozione storica che non gli è utile in quanto poeta.

## V

1-12 *Non... inganno:*

Prende avvio con la quinta sezione un monologo che ribadisce fino in fondo la contraddizione vitale del poeta. Egli inizia in questi versi a ribadire il concetto secondo cui l'individuo non è un'isola. Anche se i suoi vizi fossero primariamente carnali e sentimentali, è la sua storia, la sua tradizione, la famiglia da cui è generato a impartirgliene altri di carattere religioso e fideistico.

C'è una cultura che egli ha assimilato addirittura prima di nascere, la cultura religiosa, descritta qui come "ipoteca di morte", una sorta di assicurazione privata sulla vita il cui premio sarebbe il paradiso. Una religione che Pasolini stesso non può ripudiare

completamente o meglio, ripudia e sposa nello stesso tempo, come dimostra il chiasmo ossimorico del dodicesimo verso, il quale definisce la religione come qualcosa che inganna la luce (della ragione o della storia) ma allo stesso tempo permette di rivelare l'inganno materialista.

Diversi vocaboli si trovano ripetuti due volte in questi dodici versi e sono tutti legati al campo semantico della religione "peccare", "vita", "vizi" e "ingannare".

13-28 *Destinate... violento...* :

Questi versi fanno riferimento a una prima permanenza, per la cremazione delle spoglie di Gramsci, al cimitero del Verano dove, fatto curioso, nel 1970 un'intera area fu acquistata e destinata a sacrario dei membri del PCI. Attraverso questo fatto Pasolini inizia a evidenziare come i comportamenti di Gramsci avessero dei punti di connessione con parte della religione cattolica, specialmente per il metodismo qui definito gesuitico e per la riproposizione di modelli biblici nei suoi scritti e nella sua retorica. D'altronde anch'egli nacque in uno stato di cultura cattolica.

Così ci addentriamo nel Gramsci di Pasolini, forse più uno specchio per lo scrittore, nel quale intravediamo "ironico ardore / liberale" (un *enjambement* con una funzione quasi comica), scorgiamo un "dandy provinciale" e il contraddirsi di "Autorità e Anarchia". E questo monologo finisce completando la giustapposizione fra i due intellettuali attraverso la difesa dell'ingenuità, caratteristica del mito popolare per cui vale scrivere poesia e ritorna l'io. Un io che vive, nel presente e si fa specchio del passato attraverso quel chiasmo "vive l'io : io,/ vivo" che porta a compimento il rapporto di fratellanza tra Gramsci e l'autore del testo, che si sente ora legittimato dalla vita stessa mentre sosta avanti a quella tomba. La poesia permette di eludere la vita, di renderla un violento, emozionale "oblio".

Liberatosi dal peso della confessione Pasolini sembra ora infiammare i versi che conciliano la regola della forma a tutti gli interventi più frequenti del poeta. Uno fra tutti la sospensione del verso, spesso simmetrica come nella settima terzina.

28-75 *Ab... mondo?*:

Il cedimento è totale. L'affinità tanto cercata in Gramsci Pasolini la riscontra in un poeta seppellito nello stesso cimitero: Shelley. Poeta romantico inglese, presso la cui urna lo stesso Carducci compose una delle *Odi barbare*, intitolata per l'appunto *Presso l'urna di P. B. Shelley*, in cui il distico dove poeta britannico viene nominato prende avvio dalla medesima interiezione "ah" che qui ritroviamo a trasportarci con afflato ottocentesco.

Quella noia patrizia entro cui Gramsci era detto confinato a inizio componimento viene ora compresa. Per due volte torna il sintagma "come capisco", che con rinnovato spirito, ci apre la totale confessione di un poeta continuamente vittima di questo suo romanticismo latente.

La singolarità tutta "leopardiana" della posizione di Pasolini è proprio nella coincidenza degli opposti, nel fatto di non poter risolvere, ma di vivere nella loro radicalità i conflitti dialettici; di rimanere fedele alle idealità marxiste proponendosi però quale «forza del passato».<sup>1</sup>

Sulla scia dell'affinità con Shelley, il poeta ci trasporta in una descrizione delle bellezze della penisola italica che devono aver certo rapito l'animo greco del nordico scrittore. Una descrizione che ci ricorda *L'Appennino* ma libera dalla necessità costante di una giustificazione storica, "pura e libera dagli impegni di quella nuova consapevolezza"<sup>2</sup>. Così ciò inghiottì il britannico inghiotte anche la penna dell'italiano puerilmente estasiato dalla "carnale / gioia dell'avventura", con quel carnale che assume posizione forte dall'*enjambement* e si contrappone a tutto ciò che è ideale rigore.

Il cantore va identificandosi metaforicamente come un'enorme cicala, il cui ventre (che sarebbero i suoi versi) contiene bianchi litorali, gialle radure di ruchetta e un giovincello ciociaro, sogno goethiano che Pasolini rafforza dal calore dell'immagine del suo "membro gonfio" tra gli stracci. In questo sogno sembra perdersi la descrizione del canto della cicala, ma solo per riprendere più a Nord, nella Maremma dove è il buttero a portare "pei viottoli" la gioventù. E ancora la Versilia e le Apuane e la Riviera, dove il sole lotta

---

<sup>1</sup> Giacomo Jori, *Pasolini*, cit., p. 65.

<sup>2</sup> G. C. Ferretti, *Letteratura e ideologia*, cit. p. 272.

con la brezza per accentuare lo spettacolo di lucidità del mare. In tutto ciò vive la mondanità della borghesia, in porti o “luride spiaggette”, tra gente abbronzata e “orti di cardi”. È qualcosa di viscerale, legato all’Italia, paese in cui il poeta è nato e cui non si può chiedere di rinunciare.

Gramsci diviene un morto disadorno (lo stesso aggettivo utilizzato più su per descrivere i sentori d’alga emanati dalla condizione d’umido abbandono del cimitero), perché appunto privo di tutto questo estetismo di cui i patrizi o i romantici come Shelley si nutrono. Pasolini chiede dunque, sapendo che non avrebbe ricevuto, se è a questo stile e questa narrazione estatica che dovrebbe rinunciare e, in cuor suo, conosce il “sì” che le ceneri in fronte a lui testimoniano, lo si intuisce dall’aggettivo “disperata” che uso legato al termine “passione”, ma al tempo stesso, rinunciare a questa disperazione sarebbe per lui come rinunciare all’essere nel mondo.

## VI

1-33 *Me... officine...* :

La sesta sezione si apre con il congedo del poeta all’urna di Gramsci, che viene lasciato nella sera, con quel riferimento metaforico foscoliano alla morte. Scende “dolce” infatti per i viventi, benché triste, con la sua luce cerea creata dal sorgere della luna o da qualche lume acceso.

Nel buio che dilata gli spazi perché elimina i confini lontani, si riaccende la città di tram che riportano a casa gli operai fra i loro stessi gridi. Non ancora allontanatosi racconta a Gramsci l’impura vita di questi operai definita “un brivido”, come quello che il poeta aveva provato respirando l’odore di menta o “fieno marcio” al suo ingresso nel cimitero. Nella mancanza di ogni religione da parte di quella collettività urbanizzata non c’è “vita” ma “sopravvivenza”, che, non mette in dubbio, potrebbe essere migliore, “più lieta della vita”, ma che la riconduce allo stato animale. Solo la corruzione può rendere festa una vita come quella basata sull’operare quotidiano come unica occasione di piacere.

Viene formulata poi una sorta di equazione, secondo cui tanto più ogni ideale è vano, quanto più si manifesta la l'espressione poetica. Pasolini mantiene ancora il gusto per la decadenza, per l'ombra entro cui il mondo deve essere trascinato per poter essere minato da sensualità quasi alessandrina, con un richiamo al verso prediletto dai decadenti francesi.

34-75 *Già... finita?*:

Ora Pasolini si trova fuori dalla cinta muraria del cimitero e cammina in quei vicoli di testaccio da cui sentiva prima giungere lontani i rumori delle officine. Lo seguiamo lungo il suo passeggiare in quei luoghi che, come sopra ricordava, non frequentava da molto, ma conosce ancora bene. Affianco a lui scorre un vasto scenario urbano e umano. Sopra il "lurido monte" troviamo "diademi di lumi" a incastonare metaforicamente le stelle, sugli autobus operai e militari e "zoccolette" rintanate sopra la "sporcizia / afrodisiaca". Non lontano spira una brezza primaverile, tra palazzi e casette abusive dove giocano ragazzi "leggeri come stracci", gli stessi stracci che celavano il membro nel sogno goethiano. Questi giovani rendono finalmente di maggio l'aria, con il loro ardore giovanile che risveglia la sera laddove quest'espressione vitale del sottoproletariato rende dolce perfino un vento che agita solo rifiuti e odore di miseria.

Di questa imperfezione della vita sottoproletaria Pasolini non può privarsi, non può dunque nemmeno schierarsi perché questa condizione si modifichi, sarebbe come schierarsi perché gli venisse sottratta l'ispirazione poetica.

Per queste persone, per opera della loro azione, il mito popolare rinasce ciclicamente, sempre identico e in Pasolini, che di ciò ha coscienza, il dilemma morale si fa ultima parola del componimento. Egli si chiede se mai potrà proseguire nella sua ricerca, nel suo lavoro di poeta ora che tutto questo sta per scomparire. Allo stesso tempo si domanda se sia corretto, nella sua nuova coscienza storica, continuare a descrivere come la bellezza sia insita nelle difficoltà della vita sottoproletaria.

La risposta verrà data l'anno successivo alla pubblicazione in rivista e sempre su «Officina», in polemica con alcuni critici marxisti da lui accusati di posizionalismo tattico

e di prospettivismo, quando invece lo scrittore affermava che in una società come la nostra, non può venire semplicemente rimosso, in nome di una salute coatta e vista in prospettiva, lo stato di dolore, di crisi e di divisione.<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> P. P. Pasolini, in «Officina», aprile 1956, pp. 249-250.



## BIBLIOGRAFIA

- Stefano Agosti, *Cinque Analisi*, Milano, Feltrinelli, 1982.
- Pietro G. Beltrami, *La metrica Italiana*, Roma, il Mulino, 2011.
- Alfonso Berardinelli, *Pasolini e la classe dirigente*, in *Casi critici*, Milano, Quodlibet, 2007.
- Furio Brugnolo, *Forme e figure del verso. Prima e dopo Petrarca, Leopardi, Pasolini*, Roma, Carocci, 2016.
- Vincenzo Cerami, *Le ceneri di Gramsci di Pier Paolo Pasolini*, in *Letteratura italiana. Le opere*, vol. IV, Torino, Einaudi, 1996.
- Guido Crainz, *Storia del miracolo italiano*, Roma, Donzelli, 1995.
- Gian Carlo Ferretti, *Letteratura e ideologia*, Roma, editori riuniti, 1974.
- Franco Fortini, *Attraverso Pasolini*, Torino, Einaudi, 1993.
- Antonio Gramsci, *Quaderni del carcere*, Torino, Einaudi, 1977.
- F. Latini, *L'appennino di Pier Paolo Pasolini*, in *Per leggere*, Milano, Loescher, 2017.
- Vincenzina Levato, *Lo sperimentalismo tra Pasolini e la neoavanguardia (1955-1965)*, Cosenza, Rubbettino, 2002.
- Giorgio Magrini, *Pasolini con Baudelaire*, «Nuovi Argomenti», luglio-dicembre 1976.
- Pier Vincenzo Mengolo, *La tradizione del Novecento*, Torino, Einaudi, 1991.
- Nico Naldini, *Breve vita di Pasolini*, Milano, Guanda, 2009.
- Neil Novello, *Il sangue del re. L'opera di Pasolini*, Cesena Il ponte vecchio, 2007.
- Pier Paolo Pasolini, *Passione e ideologia*, Milano, Garzanti, 1994.
- Pier Paolo Pasolini, *Le Ceneri di Gramsci*, Milano, Garzanti, 1974.
- Pier Paolo Pasolini, *Le Ceneri di Gramsci*, a cura di Walter Siti, Torino, Einaudi, 1981.
- Pier Paolo Pasolini, *Tutte le poesie*, Milano, Mondadori, 2003.
- Pier Paolo Pasolini, *Lettere 1940-1954*, Torino, Einaudi, 1986.
- Pier Paolo Pasolini, *Lettere 1955-1975*, Torino, Einaudi, 1988.
- Filippomaria Pontani, *Pier Paolo Pasolini, Canto popolare*, letto da Filippomaria Pontani, in *Leggere l'unità d'Italia*, a cura di Alessandro Casellato e Simon Levis Sullam, Edizioni Ca' Foscari, 2011.
- Arthur Rimbaud, *Opere*, Milano, Mondadori, 1975.
- Guido Santato, *Pier Paolo Pasolini*, Roma, Carocci, 2013.
- Giorgio Barberi Squarotti, *Poesia e narrativa del secondo Novecento*, Milano, Mursia, 1964.
- Stefania Vannucci, *Pier Paolo Pasolini: il colore della poesia*, Roma, Quaderni Pasolini, 1985.

# INDICE

Introduzione p. 1

Nota p. 10

L'Appennino p. 12

Commento p. 24

Il canto popolare p. 42

Commento p. 48

Picasso p. 56

Commento p.67

Comizio p. 82

Commento p. 90

L'umile Italia p. 100

Commento p. 111

Quaderni Friulani p. 125

Commento p. 136

Le ceneri di Gramsci p. 147

Commento p. 167

Bibliografia p. 183