

# **UCLA**

## **Carte Italiane**

### **Title**

Della violenta fiducia, ovvero di Elio Pagliarani in prospettiva

### **Permalink**

<https://escholarship.org/uc/item/0ms97723>

### **Journal**

Carte Italiane, 2(1)

### **ISSN**

0737-9412

### **Author**

Ballerini, Luigi

### **Publication Date**

2004

### **DOI**

10.5070/C921011343

### **Copyright Information**

Copyright 2004 by the author(s). All rights reserved unless otherwise indicated. Contact the author(s) for any necessary permissions. Learn more at <https://escholarship.org/terms>

Peer reviewed

# DELLA VIOLENTA FIDUCIA OVVERO DI ELIO PAGLIARANI IN PROSPETTIVA

Luigi Ballerini

Department of Italian

University of California, Los Angeles

... e lascia dir gli stolti  
che quel di Lemosì credon ch'avanzì.  
Purg. XXVI, 119-20

Il nome di Elio Pagliarani è, per tradizione, intimamente associato a quello della neo-avanguardia italiana dei primi anni sessanta e, in particolare, a quello de *I novissimi*, l'ormai storica silloge di poeti, che come ebbe a precisare Alfredo Giuliani, nell'introduzione al volume, scrivevano all'insegna di almeno due premesse: "una reale 'riduzione dell'io', quale produttore di significati, e una corrispondente versificazione, priva di edonismo, libera da quella ambizione rituale che è propria dell'ormai degradata versificazione sillabica e dei suoi camuffamenti". Entrare nel merito della seconda affermazione ci porterebbe lontano, per cui preferiamo qui rimandare ad altra occasione la tentazione di farlo. La prima è invece concretamente affrontabile senza scandalo partendo da un'espunzione testuale decisa e messa in atto dallo stesso Elio Pagliarani.

Alcuni testi di *Cronache e altre poesie* (Milano, Schwarz, 1954) che all'autore dovettero sembrare troppo esposti sul davanzale dell'io, vennero, a causa di questa loro caratteristica, se non proprio ritirati dalla circolazione, lasciati in disparte, costretti a un prolungato esilio. Per esempio, non vennero inclusi ne *La ragazza Carla e altre poesie* a cura di Alberto Asor Rosa, che è del 1978. Sono riemersi, solo di recente, nell'antologia *La pietà oggettiva*, curata da Plinio Perilli per la Fondazione Piazzolla nel 1997.

Si tratta di "Umilmente confesso che sono mortale" e "Non mi sei stato avaro di notizie", "Tu Quarto", "C'è il sole oggi , gennaio, fatti avanti" e "Niente che giustifichi la mia pretesa" cinque cronache

(o altre poesie?)<sup>1</sup> in cui il pronome di prima persona, è vero, compare vistosamente, ma non è, neppure qui, a mio modo di vedere, un io che supponga di sapere; non è, in altre parole, un credulo confessore delle proprie trasgressioni, e neppure un trenodico cantore delle proprie inefficienze. È già, anzi, un io diviso e suddiviso e condiviso, e tanto più labile, quanto più è spavalda e assertiva la protervia grammaticale del linguaggio da cui è parlato: linguaggio da cui già spunta più d'una movenza tipica del Pagliarani "maturo". E, questo, soprattutto nel primo dei cinque testi dove incontriamo la seguente coriacea lezione: "bambino avanti al tabernacolo / o dopo la scommessa col Signore che perdevo regolarmente / ma con altra voce e schiena di serpente" la cui felice (e nostrana) matrice surrealista (ma si può anche pensare a una traccia metamorfica, a metà strada tra Gustave Moreau e Gianfilippo Usellini), sbocca, *in primis* nella sarcastica rima "regolarmente/serpente", e quindi nell'implacabile altalena di "ma adesso lasciami stare, oh quante cose che ti firmo che scade domani / ma adesso lasciamo stare, ho mangiato, e mi pento di tutti i peccati".<sup>2</sup> Non, dunque, una conclusione esitante, ma una conclusione iterativa affidata alla scabrosità di un disaccordo sintattico ("quante cose... che scade"<sup>3</sup>) e allo scivolamento in ritmo di alcune riconoscibili schegge di esperienza.

Se, oggi, tale espunzione può apparire eccessivamente ideologica, all'epoca in cui fu decretata non poteva che leggersi come la manifestazione di una precauzione, di una strategia intesa a scoraggiare letture affrettate. Un taglio, immagino che abbia pensato Pagliarani, è meglio del rischio di un equivoco. Nella cultura poetica attuale in cui la disinvolture dell'io (di un io dato e assai poco curioso di sé, oltretutto) ha raggiunto livelli prossimi alla tracimazione (o siamo già stati travolti da un inarrestabile alluvione?), l'ostracismo cui furono sottoposti testi siffatti può tuttavia apparire sorprendente, quando non addirittura incomprensibile. C'è da rallegrarsi quindi non semplicemente di vederlo risolto, ma soprattutto del fatto che tale risoluzione consenta un riesame della funzione dell'io come soggetto poetante diverso da quella cui le aberrazioni solipsistiche prevalenti nell'uso attuale (la cosiddetta voce riconquistata) sembrerebbero volerci assuefare a tutti i costi.

Una cosa infatti è volersi escludere come personaggio dalla propria poesia, come ha sempre lucidamente dichiarato Pagliarani (il reato di personalismo testuale non sembra proprio da iscriversi nel registro delle imputazioni a suo carico<sup>4</sup>), e una cosa assai diversa è sottoporsi a censura preventiva per timore che una, anche parziale, trasparenza

lirico-biografica possa intralciare da un lato le richieste di autonomia espressiva che il linguaggio non può non avanzare nel momento di distendersi in scrittura, e dall'altro le responsabilità storico-politiche inerenti a un'azione poetica consapevolmente gestita.

Risulta che il movente immediato di quell'espunzione sia stata la volontà di stornare gli effetti di un'etichetta affibbiata a Pagliarani da Alfredo Giuliani, sempre nell'introduzione a *I novissimi* – e su imbeccata, però, di Antonio Porta – e proprio per cercare in qualche modo di legittimare l'inclusione di Pagliarani nell'*équipe* novissima che si riconosceva, come abbiamo più sopra accennato, nella *diminutio capitis* dell'io.

L'etichetta, in realtà assai peregrina, stigmatizzava il poeta de *La ragazza Carla* come "l'unico autentico rappresentante della *beat* padana". Buffa cosa, codesta, oltre che per l'umore suscitato dalla frettolosa declinazione al femminile del termine *beat* (ritenuto, forse, e certo immeritadamente, affine a *couche*), per almeno due motivi in netto contrasto tra di loro: da un lato il deplorabile tentativo di legittimare un compagno di strada, con mezzi avventizi che, oltretutto, un attento esame rivela non solo inadeguati ma addirittura controproducenti (basta una scorsa al *corpus* della letteratura *beat* per rendersi conto che si tratta in larghissima misura di mitografie e martirologi redatti secondo una sintassi rispettosissima della tradizione lirico-confessionale; dall'altro la sana, anche se iperbolica, reazione di un autore che sembra acconsentire, forse *oborto collo*, a una definizione che non gli si addice, e che, consapevole appunto di quanto *io* venisse esibito dai *beat* americani cui si fa ricorso per accoglierlo, promuove lui stesso un rito sacrificale, e anzi un'operazione chirurgica che gli assicuri quella legittima cittadinanza che a qualcuno, sia dentro che fuori, l'ambito novissimo dev'essere parsa problematica.

Ma a chi paga troppe tasse, in certi paesi almeno, succede che il governo deve rifondergli il maltolto. Ed è, mi pare, proprio quel che è successo a Elio Pagliarani; mentre nella trappola *beat* dell'io sbandierato, sarebbe presto caduto proprio quell'Antonio Porta che sta alla base dell'equivoco. Ma non di questo siamo qui a discorrere, che anzi, se vogliamo dare alla pratica della scrittura poetica ciò che a questa compete, converrà d'ora innanzi ignorare tiramolla di questo genere così come pure ogni illazione scaturita magari da una riflessione sul personaggio, vero o supposto, ma non certamente da un'analisi dei testi da lui scritti e pubblicati e/o espunti.

Se Pagliarani fosse compiutamente novissimo o a metà, o tale in alcuni momenti soltanto, e magari *cum grano salis* anche in quei momenti, era comunque un quesito che molti si ponevano in quell'inizio di decennio. Scrivendone su *Aut Aut*, nel gennaio del 1963, così si esprimeva, per esempio, Giovanni Raboni: "Occupandomi un anno e mezzo fa della posizione di Pagliarani nei confronti degli altri quattro presenti insieme a lui nell'antologia *I novissimi*, mi era sembrato di dover constatare (con i più d'altronde) che si trattava, in sostanza, di una posizione di estraneità, se non addirittura di contrasto...".

Ma lo stesso Raboni, dopo aver notato come fosse anche "fin troppo facile scorgere nella poesia di Pagliarani un'aperta volontà di discorso e l'intento di far 'funzionare' un certo contenuto, di stabilire fra questo e il lettore un contatto tutt'altro che libero e casuale, anzi accuratamente predisposto e qualche volta persino intimidatorio: il che ci porta in effetti da tutt'altra parte rispetto agli altri quattro quinti di *Novissimi*..." preferiva concludere asserendo che "considerate in sé, le strutture sintattiche, metriche, linguistiche, insomma la tecnica espressiva, che Pagliarani utilizza nelle sue poesie, sono tutt'altro che lontane da quelle di un Sanguineti o di un Balestrini. Si leggano in questo senso... soprattutto alcuni componimenti staccati, i più 'astratti' dal punto di vista compositivo come *Lunedì*, *Narcissus pseudonarcissus*, la *Trascrizione* da Luciano Amodio... Il disprezzo per qualsiasi tipo di comunicazione preordinata in senso tradizionale, l'uso acutamente spregiudicato dell' 'informale' metrico-sintattico, il trasporto letterale (materico) di modi dei linguaggi pratici e tecnici, ecc. sono, mi sembra non meno fittamente riscontrabili e portati a conseguenze espressive non meno spiccate e radicali, in queste poesie di Pagliarani che in quelle di Sanguineti, Porta Balestrini, e assai di più direi, che in quelle di Giuliani".<sup>5</sup>

All'insegna di questa intelligente, matura e tempestiva palinodia, e con il pensiero rivolto alle stagioni successive della poesia di Pagliarani e, segnatamente, a quelle della *Lezione di fisica e Fecaloro* (Milano, Feltrinelli, 1968, ma, in prima e parziale battuta, Milano, Scheiwiller, 1964) e a *Rosso Corpo Lingua Oro Pope Papa Scienza* (Milano, Cooperativa Scrittori, 1977), poi confluito in *Ballata di Rudi* (Venezia, Marsilio 1995), non sembra illecito sospettare che il problema della funzione e della valenza dell'io e della sua più o meno efficace (più o meno necessaria) "umiliazione", possa inquadrarsi secondo tre diverse, ma non inconciliabili prospettive.

La prima, nulla o poco frequentata fino a oggi, che io sappia, e alla quale, anche qui si accenna, se non proprio in via ipotetica, almeno come suggerimento ipostatico, spingerebbe il percorso evolutivo della poesia di Pagliarani verso esiti implicanti un accoglimento *autelitterari* di quella nozione di *soggetto* che, distinta dalla nozione di *io*, sarebbe emersa in maniera esplicita solo nei tardi anni settanta quando, tra gli altri, Andrea Zanzotto, iscrivendo il proprio lavoro in una prospettiva di chiara ispirazione lacaniana, avrebbe felicemente affrontato, se non risolto, il “sospetto che l’io fosse una produzione grammaticalizzata dell’immaginario, un punto di fuga e non di realtà... Ma si poteva veramente affermare, dire, enunciare tutto questo? Non ne sarebbe rimasta la bocca irreparabilmente muta?”<sup>6</sup>

Se in questa rubrica la poesia di Pagliarani è restia a farsi iscrivere, ciò non avviene per una sua malcelata impertinenza, ma solo per il rispetto con cui chi scrive queste note, sente di dover trattare un discorso che, negli anni a cavallo tra i sessanta e i settanta, si affidava prevalentemente ad altre ragioni critiche e ad altri criteri tassonomici: ragioni e criteri che Pagliarani stesso seppe formulare con esemplare lucidità in uno almeno dei suoi interventi (non numerosi, è vero, ma sempre giocati sulla propria pelle) intorno alle responsabilità storiche dello scrivere poesia. In *Per una definizione dell’Avanguardia* (“Nuova corrente”, 37, 1966, pp. 86-92), in cui tra varie cose sottolinea e giustifica la sua preferenza per il termine *sperimentalismo* rispetto a quello di *avanguardia*,<sup>7</sup> il poeta afferma che il principio oppositivo secondo cui si muove l’avanguardia deve ritenersi “una *modalità*, non una *finalità*”, una pratica intesa a “mantenere in efficienza, per tutti, la lingua di tutti” (p. 91). È questa distinzione che consente di dare un senso non meccanicistico al concetto di *progettazione* introdotto da Pagliarani a completamento della propria riflessione che, evidentemente, è anche una dichiarazione di poetica. Si tratta, in buona sostanza, di un progetto di disubbidienza, un “allungare le mani fin dove il poeta può” e, ancora, un “*fare proposte* che altri *possono* raccogliere”, come ha bene rilevato Asor Rosa il quale, accogliendo l’istanza di un linguaggio non dato “come punto di arrivo, ma solo come punto di partenza” specifica ulteriormente che, così concepita, la poesia può giungere “attraverso la destrutturazione del linguaggio [...] alla ricomposizione di nuove catene semantiche”, un fatto che, a sua volta, restituisce alla letteratura una “funzione sociale (non tanto direi *nella* società, ma *per* la società).”<sup>8</sup>

Se questa scrittura comporti una negazione dei significati apparenti senza per questo impaludare l’io nella melma delle rimozioni, com’era

invalso temere negli anni sessanta, o se già, invece, inequivocabilmente, punti alla messa in pagina di un linguaggio-*teasing* che sostituisce alle proposizioni di regime (quello poetico incluso), il gioco di una presa, sempre incauta e sempre inadempiente, di coscienza; se si tratti, in altre parole, di una scrittura seriamente radicata nella propria precarietà e capace pertanto di coniugare i criteri di solidarietà inerenti al pensiero etico (e dunque politico) del poeta con la frequentazione attiva di un linguaggio lasciato libero di far pervenire al soggetto la sua volatile e acrobatica sapienza; sono tutti quesiti per i quali occorrerà, comunque, cercare una risposta.

Dalla prospettiva ipostatica, pilotata forse dal senno di poi, e che conduce al pensionamento non solo del ragionamento sillogistico ma della struttura stessa dell'io che lo pronunzia, si distacca, in maniera, direi, perentoria, quella messa in opera da Edoardo Sanguineti in *Poesia italiana del novecento* (Torino, Einaudi, 1969), un'originale sistemazione dei primi settant'anni di poesia nostrana: da Pascoli e D'Annunzio fino alla neo-avanguardia.<sup>9</sup> Qui, il lavoro di Pagliarani è collocato nella vetrina dello *Sperimentalismo realistico*, insieme a quello di Cesare Pavese e Pier Paolo Pasolini, poeti che "ognuno per la strada sua, hanno sognato o stanno ancora sognando il contatto con la realtà, e tentano forme varie di poesia-racconto, di poesia-testimonianza, di poesia-epistola. È lo sperimentalismo," puntualizza l'antologista "che qui getta il suo ponte storico tra neo-realismo e neo-avanguardia."<sup>10</sup>

Ascoltate da vicino, le parole con cui Sanguineti giustifica le proprie scelte, nelle quali, per la verità, al problema dell'io si accenna, indirettamente solo nel caso di Pasolini, risultano assai vaghe e, *strictu sensu*, inconcludenti. E il primo a non essere convinto della compatibilità dei reperti sembra essere lo stesso antologista che sostiene di essere ricorso al termine "realistico" non per caratterizzare i "risultati, ma le pure intenzioni" degli autori messi a contatto.

Quanto sia pericoloso imbastire una tassonomia critica sulle intenzioni (presunte) degli autori e non riscontrata sulla realtà materiale dei testi, nessuno sa meglio di Sanguineti che lo ha dimostrato in mille luoghi del suo lavoro, filologicamente agguerrito, di critico letterario. Oltretutto, anche ammettendo che la qualifica di "realistiche" inerisca alle intenzioni di Pavese e di Pasolini,<sup>11</sup> lo stesso non potrà certo dirsi per quelle di Pagliarani che ancora recentemente, in una lettera a Fausto Curi pubblicata da quest'ultimo in appendice al suo *La poesia italiana d'avanguardia, modi e tecniche*, ricordava come fin dal 1957, nel "soggetto

*Ragioni e funzioni dei generi*, uscito sul N. 9 di *Ragionamenti*” si fosse chiesto “quale fosse il significato sociologico della volontà, necessità, dell’arricchimento lessicale: ‘libertà, anarchia, coralità, partecipazione più ampia o premere delle nuove classi?’” E avesse concluso: “‘Forse è prematuro rispondere ora, forse no; in ogni caso nel confronto della produzione poetica fra le due guerre e l’attuale, appare chiaro come oggi i poeti tendano a trasferire nel linguaggio poetico le contraddizioni presenti nel linguaggio di classe, mentre la poesia pre-1945 sembrava ignorarle...’ Chiaro che fu quella volontà di trasferire nel linguaggio poetico le contraddizioni del linguaggio di classe, a farmi partecipare ai *Novissimi* e al Gruppo ‘63”.<sup>12</sup>

È consigliabile pertanto non pigliare troppa confidenza con la specificità dell’ “aggiunto” (*realistico*) e cercare lumi nella metà sostantiva della rubrica, nello *sperimentalismo*. Ma anche qui le sorprese non sono poche. Se si sostiene che Pavese è “colto nei suoi principî, là dove i propositi narrativi sono in piena espansione, e la scoperta che i fatti devono essere subordinati alle catene immaginative *non* ha ancora preso il sopravvento”, come sarà possibile infilarlo in una categoria dove campeggia il termine “sperimentalismo”? Per non dire di Pasolini un poeta per il quale “conveniva [...] raccogliersi in esclusiva sulla fase più acuta della sua disperata vitalità, in cui l’io declama patetico, onde esibire tutte le sue passioni frustrate, proclamando la propria impossibilità a risolversi in storia, con l’inconfessabile sogno di risolversi in natura”.

Ma l’io patetico e nient’affatto scoraggiato dalle esigenze dei tempi, la voce *nel* deserto (e non ancora *del* deserto), non è anch’esso un marchio di seriorità, di velleitarismo umorale, e quindi, con buona pace di tutti, un’ inconsapevole manovra che elude le istanze e gli obblighi sia dello *sperimentalismo* sia quelle del *realismo*? La crisi del linguaggio usato dall’io per confessarsi davanti all’insorgere di un linguaggio che invece lo abbindola e finanche sconfessa, non è forse vero che Pasolini se non la ignora a parole, certamente la ignora nella prassi?

*Dulcis in fundo*: Elio Pagliarani di cui si dice che con lui “siamo già nell’aria novissima, e se ne vedono tutti gli effetti”. Si accenna inoltre alla sua “testimonianza dell’opposizione” la quale a sua volta farebbe parte, se mal non intendo “del rilancio di prospettive apocalittiche, non inadeguate ai tempi”. E qui si può senz’altro essere d’accordo, fermo restando però che tale adeguatezza funge piuttosto da spartiacque che da collante. “Ognuno per la strada sua” dunque: è proprio il caso di dirlo.



Oltre che plausibile ci pare quindi non più rimandabile la ricerca, se non veramente di una terza via, almeno di una “molla di lettura” che, fatte proprie le istigazioni di Raboni, di cui si è detto più sopra, e respinte le tentazioni di un tesseramento riduttivo, consenta sia una collocazione non mortificante degli esiti poetici di Elio Pagliarani, sia la delineazione di una coerenza formale che mostri come le sue primissime proposte operassero già all’interno delle esigenze avvertite da chi, alla metà degli anni cinquanta, si poneva seriamente il problema di interrompere la perversa spirale narcisista che collegava la lirica estenuata dei perduranti ermetici e l’imperdonabile saggezza prosastica del secondo o terzo o quarto Montale.

Ci mettiamo così in caccia di differenze, non di somiglianze (reali o camuffate), all’interno del rapporto poeta scrittore/poeta-lettore, rapporto che, esigendosi radicalmente diverso da quello imposto dall’eredità crepuscolare della poesia italiana del novecento (contraria a sua volta, diciamo, sia pure frettolosamente, anche alle sommosse neo-barocche di Ungaretti), potrà misurarsi con profitto solo mettendo a confronto autori che abbiano realmente e responsabilmente cercato di farsene carico.

Da questo punto di vista la poesia di Elio Pagliarani risulta distante sia dall’idea di *denuncia*, di cui si era fatto portavoce Pier Paolo Pasolini — malgrado le onnipresenti pastoie della sua passione soteriologica nonché del compiacimento narcisista in cui avvolse la sua “impurità” ideologica — sia da quella di *delega* di cui si era fatto paladino, forse involontario, Franco Fortini, due nomi non sospetti e, per alcuni versi (e per quelli soltanto), non estranei all’*entourage* culturale del poeta di cui qui si discorre.<sup>13</sup>

Prima di dare un colpo alla botte dei testi di Pagliarani, non si potrà dunque non darne uno (in via meramente esemplare, è chiaro, e però, ci si augura, non surrettizia), al cerchio di un testo pasoliniano e di uno di Fortini intimamente innestato in quello. E prim’ancora però converrà riassumere in pochi esemplari episodi il profilo veramente *mirabilis* di un *annus* come il 1956, in cui questi testi vennero scritti e discussi.

Nel 1956, al XX convegno del partito comunista dell’Unione Sovietica, Nikita Kruscev, legge il celebre rapporto in cui si denunciano tutte (o quasi) le malefatte di Stalin. Il 1956 è anche l’anno in cui i carri armati sovietici reprimono brutalmente l’insurrezione di Budapest. È l’anno in cui la NATO reclama a gran voce la ricostituzione dell’esercito tedesco (in funzione appunto anti-sovietica e contro l’opinione pubblica

della Germania stessa). È infine l'anno in cui i don Abbondio di casa nostra insabbiano le inchieste sulle stragi compiute dai tedeschi in Italia adducendo che a distanza di tanti anni non avrebbe senso macchiare in partenza l'onore di chi sta per rientrare negli onestissimi (è risaputo) ranghi della macchina militare occidentale.

In questo clima politico e culturale che consiglia ai comunisti strategie non "avventurose" (promesse seguite da altre promesse), Pasolini scrive *Una polemica in versi*, un poemetto in terza rima in cui il poeta scava nell'animo di un militante comunista che per dieci anni ha avuto "dentro, così chiaro / che tra mondo e mente quasi era un idillio" e che ora "amaro, disilluso" confessa che "L'ora è confusa, e noi come perduti / la viviamo...".<sup>14</sup> Nel lungo monologo/riflessione che segue, il poeta ricorda al militante di partito: "Hai voluto che la tua vita fosse / una lotta. Ed eccola ora sui binari morti, ecco cascare le rosse / bandiere, senza vento...".

Una specie di catatonia intellettuale sembra avvolgere, nel presente, chi nel passato era riuscito a balzare con strepitoso entusiasmo nel cuore della storia. A un proletariato che "il sesso / e il terrore tengono attaccato / alle sue strade di fango:" e la cui anima però viene invasa "per strade / nuove — ancora ignote —" "dalla fame della storia", ancorché sia segnato da "avidità e cinismo", fanno da contrasto dirigenti di partito che Pasolini apostrofa direttamente in uno dei passi più tersi dell'intera composizione che vale la pena di riportare qui diffusamente:

Muta, in una qualunque notte, il congegno  
Che fa la conoscenza luce dell'oggetto.

E la vita riappare più viva: segno  
che qualcosa, in chi la viveva, muore.  
Essa è proceduta nel disegno

Che non ha fine: ma il vostro dolore  
Di non esserne più sul primo fronte,  
sarebbe più puro, se nell'ora

in cui l'errore, anche se puro, si sconta,  
e la forza di dirvi colpevoli.  
Ma troppo fonda è, in voi, l'impronta

della lotta compiuta, nel grande e breve  
decennio: vi siete assuefatti,  
voi servi della giustizia, leve

della speranza, ai necessari atti  
che umiliano il cuore e la coscienza.

Si tratta di un'analisi straordinaria fatta, oltretutto, a ridosso degli avvenimenti e della crisi da essi generata (e che certamente, però, già covava nel profondo, per quello spacco tra ideologia a tutti i costi e il perdurare di sentimenti, anche deteriori, che il comunismo, almeno quello nostrano, dibattuto nelle sezioni del PCI, continuava ingenuamente a ignorare) e non con il senno di poi, come accadde nel decennio successivo e fino, appunto, alle rotture, agli strappi (e ai ripensamenti) dei tardi anni sessanta. È dunque con forte anticipo che Pasolini avverte il lettore di come debba "in ogni istituzione / sanguinare, perché non torni mito, / continuo il dolore della creazione". Progetto chiaramente disatteso da quelli che "accecati dal fare, [hanno] servito / il popolo non nel suo cuore / ma nella sua bandiera".

Da questo momento in avanti però il motore del testo s'ingrippa. La "cronaca" di un ennesimo "festival dell'Unità", a Roma, al parco di Villa Glori, ci viene "sbattuta in faccia" con semplicistica rozzezza; con la certezza, in altre parole, di chi, riconosce come veri solo quei fatti che gli danno ragione. Spazio a disposizione e il fermo proposito di non approfittare della pazienza del lettore, consigliano di trascorrere velocemente le laboriose terzine pasoliniane che si susseguono senza veramente incalzarsi, popolate come sono da "iscritti [che] piovendo dai rioni dei paria / vengono all'assalto" o da "uomini già perduti in un'abbietta/ ubriachezza, nascosta come un dolore", e separano l'invito all'errore rivolto a "... chi è ossesso / dal timore di essere ciò che fui nei gradi / del suo cammino" ("...È all'errore che / io vi spingo, al religioso / errore...") dalla conclusione (dopo tanto *errare*) in cui la "nostalgia / dei vecchi tempi, la paura, pur bandita, / dell'errore, [...] spira tanta malinconia // [...] sulla sfiorita festa".

Proprio per cedere alla tentazione di dire com'è andata a finire, ci si conceda tuttavia di riportare qui l'ultimo verso del componimento in cui Pasolini dichiara: "Ma in questa malinconia è la vita", senza però specificare chi, di questa malinconia, sia ricettacolo (ricettatore?): i proletari mezzi sbronzi e gabbati dall'attendismo di sinistra, gli *happy*

*few* invitati all'errore religioso, o il poeta stesso che osserva e gli uni e gli altri e che si sente in dovere di tirare a tutti i costi delle conclusioni. Malinconiche conclusioni, siamo costretti ad aggiungere, ch  la malinconia, se non   quella ippocratica, che pu  trasvalutarsi, in delirio e dunque in un fare inatteso e insaputo, denuncia piuttosto la presenza nell'individuo esperiente dell'idea quanto mai risaputa che il bene sia coniugabile solo al passato (o al futuro) e mai al presente.

Il problema sembra infatti nascondersi proprio qui, nel sentimento di chi non potendo immaginare aprioristicamente un *altro*, si crede obbligato a chiudere il cerchio del *non questo*, e nell'idea che sia necessario fare di un testo poetico un *hortus conclusus*, ossia di farne combaciare la fine con la fine del discorso che contiene. Ci  comporta una strozzatura del testo stesso, un suo pilotamento programmato da parte di chi lo compone, e dunque una castrazione sistematica delle fughe potenzialmente presenti nel materiale sintattico e lessicale con cui   stato composto. Non solo la funzione referenziale di questa "comunicazione" resta preponderante, il che potrebbe essere, una scelta stilistica, una strategia retorica, ma essa annulla la dinamica senso-significato senza della quale un messaggio, oggi, non pu  veramente dirsi poetico.

In realt , anche se travestito da ragionamento serrato, dall'esibizione di fatti che dimostrano la bont  delle premesse, la denunciata insufficienza della situazione presente ("... in una societ  come la nostra non pu  venire semplicemente rimosso, in nome di una salute vista in prospettiva, anticipata, coatta, lo stato di dolore, di crisi e di divisione" aveva gi  scritto Pasolini<sup>15</sup>) resta rigidamente iscritta nelle pastoie di un velleitarismo pseudoelegiaco, lontano le mille miglia dall'idea di una poesia di ricerca che lo stesso Pasolini sembrava auspicare o almeno avere a cuore. Precipitare nella ragionevolezza e nell'auspicio trasforma un testo poetico in una dichiarazione di irredimibilit , in un bilancio aziendale.

A met  circa del testo, l'autore allude, per distanziarsene, ad "altri compagni di strada" che ai militanti di sinistra, e anzi del PCI *tout court*, chiedono "il mistico rigore d'un'azione / sempre pari all'idea". Si tratta degli autori di *Proposte per una organizzazione della cultura marxista italiana*, supplemento "di grande interesse", commenta Pasolini nella nota che accompagna il proprio testo poetico, del numero 5-6 della rivista *Ragionamenti* (Settembre 1956). Tali autori affermano, insieme ad altro, che "l'opportunismo e la diplomazia non sono n  storicismo n  dialettica". In particolare, Pasolini si riferisce a Franco Fortini nella cui

concezione “della cultura e del lavoro culturale” egli avverte “il pericolo, no, non dell’estremismo, ma di una certa forma di misticismo, data, appunto, la mitizzazione della base e la sospetta volontà di annullare la propria persona in un rigido e spesso anonimato moralistico”.<sup>16</sup>

L’osservazione non potrebbe essere più azzeccata. Il 1956 è anche l’anno di *Al di là della speranza*, una poesia composta da Franco Fortini “in risposta” a *Una polemica in versi* e pubblicata appunto sul numero 8 di *Officina* dell’anno successivo (pp. 319-323). Le vicende relative alla composizione di questo testo, lo stesso Fortini le ha illustrate con garbo, ampiezza e sottigliezza di particolari e, mi pare di poter aggiungere, con obiettività, nel suo *Attraverso Pasolini*, una testimonianza annalistica dei rapporti da lui intrattenuti col suo più giovane e superdinamico corrispondente.<sup>17</sup>

Nella sesta parte (sono sette in tutto), Fortini introduce le officine di Varsavia dove

... i geli di mattine  
disperate fra binari, abrasivi, acciai, reparti  
di ruggine, odono forse ora la fine  
dei nostri tempi nelle cifre che

Gozdzik spezza al microfono su folle  
protese e ferme come l’altre, allora  
sui graniti di Pietrogrado; e chi ora  
va nei parchi di Buda e guarda le zolle  
péste di cingoli e passi, lavora  
in cuo cuore, poeta, anche per te.

Soccorre, anche qui, una glossa d’autore: “A differenza di Pasolini, vedevo agitatori operai della fabbriche Zeran, in Polonia, parlare nei microfoni e annunciare la fine di un’epoca come, quarant’anni prima, avevano fatto gli operai della Putilov nella città che si chiamava Pietrogrado. Anche i combattenti di Budapest, dicevo a Pier Paolo, lavorano entro di sé per la tua (la nostra) poesia”.<sup>18</sup> È difficile oggi non restare annientati dall’enfasi e dall’eccesso di fede (che lo stesso Fortini avrebbe, in seguito, ammesso), e ancora di più dal ripresentarsi di una fondamentale istanza crepuscolare nel bel mezzo di un grave (e rispettabile) travaglio ideologico, quella per cui il poeta, dichiaratosi impari al proprio compito, delega la funzione poetica non all’*Altro* attivo

nel linguaggio che lo parla, ma ad un *altrui* sconosciuto o conosciuto per sentito dire e invidiato, naturalmente, in quanto operaio e protagonista di una reale azione eversiva nei confronti del potere. Fare gli operai è sempre piaciuto ai non eccellenti poeti della sinistra italiana.

Partito dunque sotto l'egida della rinuncia, il nostro crepuscolo si ritaglia nuovi spazi (ma non nasce certo a nuova vita) illudendosi di poter mettere la propria abdicazione al servizio di un fondamentale rivolgimento sociale. Per una squadra del genere è difficile non tifare, per qualche tempo. Alibi così massicci non capitano tutti i giorni... ma. Come si può facilmente sospettare c'è una differenza enorme tra il poeta che si immerge nell'ascolto del linguaggio per dirsi poeta del non-io e il poeta che si dipinge io per poter dire di non essere poeta.

A proposito di *Una obbedienza* (ma con questo libro siamo già nel 1981), Romano Luperini ha tuttavia scritto che “esorcizzato dalle immagini e dal ritmo, essiccato in maniera, l'orrore straripa egualmente dalla scrittura, e la rende, nonostante tutto, pericolante. Di fronte ad esso, non si dà possibilità vera d'autosufficienza e di sicurezza, neppure letteraria. Se il mondo è postulato da Fortini autonomo e oggettivo così come il codice linguistico che l'esprime, la poesia è tutta dentro la fatica con cui si sostiene l'assioma” (*La lotta mentale*, Roma, Editori Riuniti, 1986, p. 65). E ciò nonostante, continua Luperini (p. 67) “il rischio [... che] una restaurazione dell'io [sia] consapevolmente corso nello sforzo di una ricostituzione del soggetto e di un suo rapporto più pieno con la realtà”. Queste osservazioni restituiscono un'immagine di Fortini assai diversa da quella del poeta delegante seminascolato tra le righe di *Al di là della speranza*, ma temo che alla soluzione (si fa per dire) del problema di una “ricostituzione dell'io [che] esiste e coincide, appunto, con quello del futuro dell'uomo” (ibid.) Fortini partecipi, come dire, per difetto, o meglio con la consapevolezza di parteciparvi per difetto. Il che se da un lato lo disincaglia da Pasolini (vedi l'apostrofe che gli lancia in *In morte di Pasolini*: “Nulla ti fu mai vero. Non sei mai stato”) dall'altro conferma che l'idea di una costruzione dell'io senza l'attiva partecipazione di un *Altro* che lo parli resta epistemologicamente improponibile.

Ma torniamo senza ulteriori esitazioni al testo fortiniano del 1956 che, occorre dirlo, non è proprio chiarissimo. Cioè non dice se per il fatto di spezzare al microfono cifre che annunciano la fine di un mondo, l'operaio Gozdzik incarna il tipo umano esemplare di chi lavora per creare condizioni favorevoli al futuro della poesia o se il suo lavoro sia già di per sé un modo della poesia di essere. E poi: Gozdzik o chi, dopo

la rivolta (soffocata dall'intervento sovietico), va nei parchi di Buda ed è testimone di sconfitta?

Certo è che solo a un maramaldo quale si professa l'autore di queste osservazioni potrebbe venire in mente, per contrasto, insieme all'idea che il futuro della poesia spetti solo ai poeti di forgiarlo, quel che due anni dopo avrebbe scritto Antonio Delfini in *La morte di un fondatore è il principio*, una delle più celebri (in un cerchio, ahimé ristrettissimo di lettori) delle sue *Poesie della fine del mondo*.<sup>19</sup> Vi si legge, proprio in apertura, che

La morte di un fondatore è il principio  
di una piccola soddisfazione poetica  
nella mente serena di un nuovo clima.

Cui segue, "en abîme", una glossa redatta in termini pseudocalcistici:

è quello che il pubblico dice  
quel che fa bene e fa vincere  
(parole chiare e gambe sicure)  
è il colpo di scena sull'altra panchina  
di un grande interrogativo d'artista.

Il rimando, lo ammetto, è stridente. Si va da un sentimento di eccitato rispetto per la gravità degli avvenimenti esibiti dal testo di Fortini, e all'assunzione da parte del poeta di un ruolo secondario in seno alla comunità, al sarcasmo di una metafora sportiva inneggiante, tutto sommato, alla negazione delle svolte epocali. Delfini viene così a trovarsi, praticamente, agli antipodi di Fortini. La sua è una tragedia sfacciata ed esuberante. Il "colpo di scena" produce "un grande interrogativo d'artista". Qui non di delega si tratta, ma dello sfruttamento di un'occasione ("la morte", appunto "di un fondatore") per sciogliere il vincolo premesse/conseguenze e tradurlo in fuga, in distrazione, in disubbidienza, in esaltazione dell'assurdo la cui verità sembra essere garantita solo dal velenoso sogghigno di chi la propone.

Il senso del discorso va cercato prima di tutto nell'innesto a spirale e frettoloso di allusioni ad avvenimenti e personaggi che il vortice in cui si buttano (per sottrarsi a una fallimentare legittimità) rende irriconoscibili. Se sappiamo che "il più grosso pisello del mondo" del successivo verso trentotto "è Saragat", come vuole una

nota dell'autografo, non è dato, quanto meno a me, di conoscere nome, cognome e indirizzo (e connotati) del personaggio di cui al verso uno e denominato "il fondatore". E ciò consente di spremere dall'incertezza della cronaca i sughi esilaranti della poetica. "In nessuno scrittore del novecento come in Delfini" ha scritto Giorgio Agamben "l'indeterminazione di vissuto e poetato è così assoluta *e vita è veramente soltanto ciò che si genera nella parola*".<sup>20</sup>

Sicché adesso, avvistate ed evitate, da un lato, le lunghe braccia rapinose della malinconia pasoliniana (che le braccia veramente un po' le fa cascare) e, dall'altro, le conche risucchianti della fortiniana illusione delegante, e anche, se si vuole, della sua ostinazione resistenziale – ammirevole, senza dubbio, ma pervicacemente apologetica – e accolto in vela il soffio di qualche intemperanza delfiniana, possiamo cominciare a esplorare con accanimento proprio uno di quei testi che Elio Pagliarani aveva cercato di allontanare da sé e la cui carica esplosiva è stata e fino a oggi ignorata.

In "Niente che giustifichi la mia pretesa", un testo reso pubblico nel 1954, ma già esistente nel 1953 e dunque ben tre anni prima del mirabile anno di cui si è detto, e poi però (si è detto anche questo) incautamente ostracizzato, Elio Pagliarani affrontava anche lui – in maniera sommessamente proterva, per quel che riguarda l'aspetto assertivo degli enunciati, e con assoluta baldanza per quel che pertiene invece alle pulsioni della prosodia – l'argomento del che farsene mai della poesia di fronte alle urgenze del sociale, anzi del sopravvivere:

Che gioco macabro è questo? Mille più uno sono i modi  
di rompersi il collo gratis.  
Ma come faremo a metterci in mercato  
Fra la minestra e il pane?  
Che rimane ai poeti se le genti  
Hanno fame?<sup>21</sup>

Mentre questa strofa che occupa, verso più verso meno, il centro della composizione, ha un andamento rettilineo in cui ogni quesito specifica quello precedente, l'inizio e la fine del componimento sono fittamente intessute di incertezze sintattiche e non sono affatto qualificabili l'uno come premessa tematica vincolante e l'altro, come svolgimento conseguente. È ammessa dunque l'impertinenza (purché si tratti di impertinenza responsabile). Pagliarani sa già, nel 1953, che in poesia i



cerchi non solo è meglio non chiuderli, ma soprattutto sa che, per evitare anche la tentazione di doverli chiudere, la cosa migliore è non aprirli. Si accavallano infatti, all'inizio, due proposizioni: da una parte la riflessione di un giovane (ubriaco) intorno all'impossibilità, sul piano logico, di convincere una "fanciulla / capitata non ricordo come fra le mani: / [a] non dire male ai poeti..." e dall'altra il tentativo, comunque, di persuaderla allegando ragioni inopportune. Non bisogna dire male ai poeti "che a fare il loro mestiere / stringono alle tempie le vene, e ogni suono è pagato."

Che si tratti di risposte incongrue il primo a rendersene conto è, naturalmente, il poeta che definisce "macabro" il proprio gioco. Pur non volendo sottovalutare né la furbizia di una grammatica approssimativa (dove "ai poeti" equivale forse a "dei poeti", né la soluzione prolettica della causale, per cui non si ha certezza di chi "stringa alle tempie" (se i poeti o le vene), è tuttavia scelta del termine "suono" con l'aggiunta qualificante di "pagato" che imprime al discorso una valenza inusitata. Avesse detto termine o parola... Che il poeta debba pagare (di persona) per ogni suono da cui pretende di far ripartire la sua ricerca (i suoi annusamenti) di significato, è affermazione che scarta, con chiarezza, qualsiasi speranza di ottenere indulgenza o di appiattire la provocazione nel compiacimento.

Chi fosse tentato di proporre un riaggancio con il rivoluzionario progetto pascoliano di far ripartire la poesia dalle zone aurorali del linguaggio, e più aurorale del suono non si può, è decisamente invitato a cedere alla tentazione. La qual cosa, semmai ce ne fosse di bisogno, sarebbe prova ulteriore della vitalità ininterrotta che caratterizza la linea sperimentale delle lettere nostrane, in prosa e in poesia, a partire almeno dalla metà dell'ottocento.<sup>22</sup> Con il conforto certo, e però a volte anche senza il conforto, dei modelli francesi.

Ma c'è di più. Un sottile intreccio di richiami letterari e pseudo-citazioni dà sostanza alla seconda parte del componimento che, divisa a sua volta in due parti, riprecipita il discorso a) intorno alla figura e b) intorno alla funzione, del poeta. Davanti a un brano come

Guercio, mio fratello,  
sofferente tenerezza  
amore

lo so, lo so che ci tocca stare ben fermi coi piedi sulla terra  
– il pazzo lo hanno ammazzato, che se voleva cibo della gente

noi ci mettiamo terzo



frammenti, brani divelti di binario – e non c'è “verso” in cui la posizione speciale di un lessema, un suo utilizzo inusitato, o la presenza di una soluzione predicativa inedita, non inviti alla scoperta della ragione che ha convocato in quel punto l'occasione esaltante di un senso inedito non riconvogliabile al già noto. La presenza di tale senso si avverte immediatamente; la sua produttiva macerazione dura negli anni, e non è mai garantita. (In questa durata e infinita ri-produzione consiste, tra l'altro, il suo speciale valore umanistico.)

Nel testo che stiamo esaminando, per esempio, acquista un'eccezionale importanza il fatto che il termine “parola” sia stato messo in elenco accanto al termine “donna”, perché come minimo, l'incontro di parola e donna è una felicissima citazione. Come non riassaporare, incontrandoli, gl'inquietanti equivoci della poesia stilnovista che l'emblematica d'amore aveva voluto e saputo trasformare in tragico e irrinunciabile evento conoscitivo? Come non rivivere, con esaltazione, il crollo della comprensione, o meglio l'abdicazione della parola davanti alla certezza dei limiti in cui si dibattono i procedimenti stessi della simbolizzazione verbale e figurativa? Un oggetto desiderato che sfugge ai tentativi di accreditamento epistemico è manna per i poeti, ovvero sia la condizione necessaria perché la loro scrittura non rientri delusa in sé stessa (come appunto in Pasolini e Fortini).

È praticamente impossibile non balzare da questo fuggevole accenno degli esordi di Pagliarani, allo splendido coro che chiude la sua *Ragazza Carla*: “Quanto di morte noi circonda e quanto / Tocca mutarne in vita per esistere / È diamante sul vetro...” da cui emerge, stravolto, il Cavalcanti di “Quando di morte ci convien trar vita” una ballata in cui s'incontra (verso 17) l'esito, veramente straordinario, di “formando di desio nova persona” precipitato alchemicamente da Pagliarani in un altrettanto straordinario “quando ristagna il ritmo e quando investe / lo stesso corpo umano a mutamento”.

Accanto a tanto solenne e metamorfico affiatamento troviamo, per altro, lo sberleffo allo stato puro: “possiamo lavarci la faccia / e camminare in mezzo alla gente”, recita infatti il congedo di “Niente che giustifichi...”, con un trasparente rimando al “potresti arditamente / uscir del boscho, et gir infra la gente” di Francesco Petrarca.<sup>24</sup> Che sia un congedo a essere sbeffeggiato, è un'altra spia del disagio provato da Pagliarani nei riguardi di ogni conclusione, di ogni circolarità testuale. Ma qui emerge anche un secondo disagio: quello di non potersi sottrarre a una certa eredità letteraria, se non, appunto, attraverso una sua ridicolosa decantazione. È

quindi di fondamentale importanza che l'eco rimbalzi da Cavalcanti a Petrarca; e questo perché Cavalcanti i suoi testi non li avrebbe certamente invitati a uscire dal bosco, e anzi si sarebbe premurato di farli circolare esclusivamente tra "le persone – c'hanno intendimento".<sup>25</sup>

La differenza è dunque evidente: va bene parlare alla *gente*, anziché ai pochi eletti, ma è necessario, perché ciò avvenga con profitto, che se ne discorra nell'alveo di una lusinga impudente, capace di *stravolgimento* (è questo il termine che sceglierei per caratterizzare la proposta di Pagliarani e diversificarla dalla *denuncia* pasoliniana e la *delega* fortiniana di cui si è detto), di una prassi in cui la cifra parodica, non meno del tenore sarcastico che la invera, resti iscritta in una rubrica stilisticamente ibrida: il comico, in altre parole, lungi dall'essere il contrario del serio, viene onestamente e robustamente avvalorato come modalità e manifestazione del serio stesso, di ciò che conta, ed è opportuno che agisca in strada, in piazza, lontano dai salotti.<sup>26</sup>

A corollario di quest'ultima osservazione si può aggiungere che essendo la tradizione poetica – o quel poco di essa che rimane, nel setaccio comune di chi è rimasto vittima delle istituzioni scolastiche – una specie di deposito sacro di significati, essa è parimente occasione di molta idolatria. Stravolgerne le diciture, anziché emendarne gli ordinamenti, è un modo di invocare nuovi ascolti, nuovi assaporamenti di senso, oltre che, ben inteso, di ribadire la funzione necessariamente alternativa del discorso poetico rispetto alle catacresi istituzionali. In uno dei "suoi" Epigrammi ferraresi, per l'interposta persona del Savonarola, Pagliarani stesso dichiara: "Costoro non credono e non possono credere, e queste parole / li eccitano a ira maggiore: io sono contento di eccitarli".<sup>27</sup>

Allo stravolgimento letterario-citazionale corrisponde, fin dagli esordi, uno stravolgimento delle norme grammaticali e delle convenzioni retoriche. Non sono mancate, in proposito, analisi assai persuasive.<sup>28</sup> Si è messa in evidenza la sua disinvoltura coi tempi dei verbi, specialmente in sequenze asindetotiche del tipo:

Una volta per settimana  
li *prenderemo* di petto,  
*andiamo* al cinematografo.<sup>29</sup>

Si è parlato del trattamento populistico cui Pagliarani assoggetta formulazioni filosofiche e scientifiche, trattamento che ci pare assai bene esemplato dai versi seguenti:



È stato infine osservato come, impeccabilmente, “il procedimento narrativo ... dominante in Pagliarani [si svolga] sotto il dominio del ritmo verbale e linguistico: non viceversa”.<sup>35</sup> Asor Rosa, cui dobbiamo l’osservazione, ha felicemente esteso la sua disanima a quei luoghi in cui la poesia di Pagliarani resta sì narrativa, ma “poesia narrativa, ormai, *après le deluge*. Diluvio sessantottesco, politico-istituzionale; ma anche diluvio semantico, ossia distruzione del tessuto unilineare della narrazione, con fobie e fissazioni linguistiche da nevrosi galoppante, che va verso un esito apertamente dissociativo in prima istanza, ma poi, a più lunga scadenza, come ipotesi appena accennata, di riorganizzazione e rifunzionalizzazione linguistica... si direbbe che al servizio di questa volontà dissociativa sia restato l’unico strumento di una *iterazione ossessiva* dei termini (dove *ossessiva* va sottolineato due volte: primo perché esprime la ripetizione veramente impressionante di talune parole e strutture sintattiche e stilistiche; secondo perché esprime una battuta d’arresto intorno ad alcuni concetti e procedure logiche elementari che non ce la fanno, oggettivamente, a comporsi in una serie definitiva”:

proviamo ancora col rosso: rosso, un cerchio intorno, poi rosso su rosso: Nandi ci fosse col rosso un cerchio di rosso un punto sette punti di rosso se fossero la macchia a cavallo dei cerchi, di rosso che cola in un angolo, mobile rosso su cerchi più stretti intasati dal rosso, che segue i bordi dell’angolo, deborda oltre l’angolo rosso si sparge sul tempo di rosso....<sup>36</sup>

Tirate anche noi le nostre somme, conviene qui aggiungere tuttavia almeno una cosa, e cioè che l’attacco di Pagliarani alle istituzioni linguistiche non è mai frontale o mirato alla loro eliminazione – nulla dovrà dirsi meno futurista, meno minimalista, della sua scrittura poetica che conosce, semmai, ampie movenze pleonastiche – ma deve piuttosto leggersi come un rifiuto categorico opposto alla dogmatica autorità con cui tali istituzioni vengono scolasticamente e classisticamente imposte (quasi che regola e gioco fossero attività che si escludono reciprocamente). Grammatica sì, dunque, ma come patrimonio comune delle possibilità di produrre significati inediti non irriconoscibili, e non preventivamente occupati.

In questo senso, una delle più vistose e costanti tra le escoriazioni messe in opera dal poeta affiora dal disequilibrio con cui concatena

protasi e apodosi. Ecco un esempio tratto da un testo ormai lontano nel tempo:

Se facessimo conto delle cose  
 che non tornano, come quella lampada  
 fulminata nell'atrio della stazione  
 e il commiato all'oscuro, avremmo allora  
 già perso, e il secolo altra luce esplose  
 che può dirsi per noi definitiva.

Si tratta dell'incipit di *Inventario privato*, il secondo libro di Pagliarani (Milano, Veronelli Editore, 1959). L'attesa di un secondo condizionale (*esploderebbe*, dopo l'imbeccata di *avremmo*) è tradita dal ricorso a un indicativo presente (*esplose*) che sposta l'asse del discorso dall'ambito di una ipotesi confermata (*già perso*), e che potrebbe solo essere ulteriormente e meccanicamente esemplata, a quello di una enunciazione aperta: qualcosa esplose per davvero nel testo, e il lettore può accorgersene e appropriarsene grazie all'ingegno reso più aguzzo (l'ascolto reso più scaltro) proprio dallo scarto che anima e incrina la *consecutio* dei tempi (e dei modi).

Due dipendenti ipotetiche, all'apprezzamento delle cui dissonanze siamo dunque sollecitati da uno stridore iniziale, "riaprono" il discorso, in finale di partita, legandosi però entrambe al destino di un'unica clausola principale:

se ci pare che quadri tutto questo  
 con l'anagrafe e il mestiere, non il minimo buonsenso  
 .....  
 .....  
 ci rimane, o dignità, se abbiamo solo in testa  
 svariate idee d'amore e d'ingiustizia.<sup>37</sup>

"Buonsenso" e "dignità" (ridotti a zero) sono tirati in un senso dall'illusione che tutto possa iscriversi sineddochicamente in una ragione statistica ("anagrafe" e "mestiere"), e nell'altro dall'insolvenza di valori epistemici ed etici ("svariate idee d'amore e d'ingiustizia"). Ma questa doppia torsione non genera imbarazzo, che anzi trasforma l'ansia del ribadire in un sereno e ricco accoglimento del precario, del pensiero pensante, piuttosto che del pensiero pensato (e mercificato).

Nell'explicit di "Oggetti e argomenti per una disperazione", pubblicato sette anni dopo, leggiamo inoltre:

Ma se avessi soltanto bestemmiato  
 Allora Brecht ai vostri figli ha già lasciato detto  
 Perdonateci a noi per il nostro tempo.<sup>38</sup>

In questi versi il fenomeno della concatenazione stridente (ma non impertinente) conosce un'ulteriore complicazione: il soggetto *Brecht* usurpa, a metà discorso ("ha già lasciato detto"), il posto e il ruolo del soggetto *io* da cui discendono le circostanze, le condizioni del ragionamento ("se avessi soltanto bestemmiato"). Non si tratta però, nemmeno qui, di una contro-deduzione, di un'antagonistica e irresponsabile iattura di ciò che, in obbedienza alle premesse, parrebbe lecito desiderare di conoscere, quanto piuttosto della messa in opera di una *non risposta*, di un'affermazione in cui l'asse della condizione e l'asse della conseguenza sviluppano un loro comune denominatore, un loro principio di equivalenza. È, come potrebbero arguire i grammatici di una volta, il subordinato che aspira a ordinarsi, anzi che si ordina *tout court*. E da questa "dis-funzione", da questo maltrattamento che nasce la poesia, che è come dire la scossa, la sveglia, la dolcezza del tormento che impedisce al pensiero di pensarsi garantito. In poesia, per tanto, nessuna pretesa personalistica può essere giustificata, e ogni garanzia (o richiesta di garanzia) non ammonta che a una rivelazione dell'arbitrarietà epistemica avanzata da chi la suppone necessaria e desiderabile: per il progresso dell'umanità... e per i propri interessi economici. O come ha scritto, appunto, Pagliarani in uno dei suoi momenti di maggiore irruenza ed efficacia:

No a Michelangelo se debordava sangue da ogni canale  
 corporale no al riscatto dell'usura in termini di spazio e di volume  
 no a un'idea di figura come doppione

Delle due l'una o s'è persa la misura  
 ogni rapporto fra l'uomo e la sua morte o se la sorte  
 resta di noi a somiglianza e immagine è alla sorte  
 che dobbiamo rivolgerci

per ogni nostra descrizione

[...]

No a Michelangelo se si fosse amministrato  
 I profitti e le perdite del sangue.<sup>39</sup>



Sottrarre il dettato poetico alle prevaricazioni di un uso linguistico diventato per tutti una cannicia di forza, ed estrarre senso da strategie sintattiche inusitate, dalla fuga (in senso musicale) in cui si compongono esigenze discorsive e godimenti lessicali, è la dimostrazione che, se “la tradizione anarchica è fresca”,<sup>40</sup> ciò è possibile perché chi la incarna si è assunto la responsabilità delle cause di cui è l’effetto: a partire da questa illuminazione non ha più senso recriminare, e l’elegia può uscire dal labirinto dalla stessa porta da cui vi era subdolamente entrata (che altre porte non ce ne sono).

Nello stravolgimento è la cronaca di questo passaggio di ritorno, dalle spettanze, dai reclamati diritti, dalla richiesta di sovvenzioni, dall’idea di tenere in piedi le proprie rovine coi frammenti del passato, all’eccitamento esibito da un linguaggio che, nuovo cespuglio, non si consuma e che, se dio vuole, non si tramuta in una censura (troppo sovente scambiata per legge). E la cronaca è questo stravolgimento, così come è inevitabilmente testimonianza, ovvero “violenta fiducia”, come recita un verso del sempre rinascete “Narcissus pseudonarcissus”, “che tu mi trovi in mezzo alla furiana / e dopo, quando le rotaie dei tram stanno per aria”.<sup>41</sup>

Credo che convenga fermarsi qui, nell’alveo di questa corposa e allarmante profezia che non aspira a certezza e non rinuncia, del pari, a perseguire le tracce di un ricco e diabolico episteme. L’io è ridotto male? L’uomo non è la misura di tutte le cose? Alla diffalta, come si è detto, non solo del sillogismo, ma dell’io stesso che lo pronunzia, Pagliarani risponde, *da sempre*, allestendo un senso linguistico-politico che “ci sradichi dal fitto”.<sup>42</sup>

## NOTE

1. La differenza tra le cronache e le altre poesie non oltrepassa i confini del titolo.

2. Vedi a p. 28 dell’edizione citata nel testo.

3. Vedi anche l’incipit di “Per conto terzi” (*Lezione di fisica & Fecaloro*, Milano, Feltrinelli, 1968, p. 44) che recita: “Certa gente chiamata il terzo stato / ebbero il loro bravo daffare nell’Ottantanove”). Frequente nella lirica popolare (basti qui ricordare “il lungo treno che *andava* al confine / e *trasportavano* migliaia di alpini”) il disaccordo tra soggetto singolare e predicato verbale plurale conferma l’inclinazione anarchica della sintassi pagliaranesca. Ma stiamo attenti che “ebbero” gli alpini non lo saprebbero dire.

4. Si ricorda, a sostegno di quest'affermazione, che molte poesie di Pagliarani risultano da un sapiente montaggio di testi altrui (vedi "Dittico della merce: I. La merce esclusa", In: *Lezione di fisica*, cit. pp. 55-58), mentre altre ancora sono citazioni integrali (o trascrizioni come scrive il poeta stesso) scandite secondo ritmi non previsti dalla dicitura originaria (vedi "Le vicende dell'oro", *ibid.*, pp. 41-43, e il recentissimo "Quando questo lusso" pubblicato su *Il Caffè illustrato*, numero 5, marzo/aprile 2002, p. 10).

5. Vedi *La musa pedagogica di Pagliarani*, in "Aut Aut", no. 73, gennaio 1963, pp. 78-80; in seguito incluso in *Poesia degli anni Sessanta*, Roma, Editori Riuniti, 1976.

6. Vedi *Nei paraggi di Lacan* in AA.VV. *Effetto Lacan*, a cura di A. D'Agostino, Cosenza, Lerici, 1979, ora in Andrea Zanzotto, *Aure e disincanti nel novecento letterario*, Milano, Mondadori, 1994, pp. 171-76.

7. Non va dimenticato che un'idea di poesia come lavoro linguistico sperimentale era stata tenuta a battesimo, *in primis*, da Pasolini, nel suo intervento "Il neo-sperimentalismo" apparso sul numero 5 di *Officina* (1956), pp. 169-182. Alla stessa idea Pasolini sarebbe ritornato, per affinarla, in "La libertà stilistica" pubblicato nel numero doppio 9-10, sempre di *Officina* (giugno 1957) per accompagnare quella *Piccola antologia sperimentale* che, scomoda forse, e approssimativa certo, avrebbe comunque suscitato sublimi accanimenti polemici. Garbatamente vitriolica la risposta di Edoardo Sanguineti "Una polemica in prosa" che Pasolini ospitò comunque sul numero successivo di *Officina* (numero 11, novembre 1957, pp. 422-457).

8. Vedi *I due tempi della poesia di Elio Pagliarani*, In: *La ragazza Carla e Nuove poesie*, Milano, Oscar Mondadori, 1978, p. 14.

9. Con grande eleganza, Edoardo Sanguineti non si incluse nella propria antologia.

10. Vedi a pagina LX. Si noti inoltre l'affinità metaforica di Sanguineti e di Raboni: all'immagine del "ponte", impiegata dal primo, corrisponde "la riva dove appoggiare la parte finale del suo arco" di cui parla il secondo nell'intervento succitato. Opposte tuttavia, anche se non proprio diametralmente, le loro conclusioni.

11. E basterebbe, per Pasolini, citare il suo "amaro scherzo shakespeariano", *In morte del realismo*. Fu pubblicata per la prima volta sul "Paese sera" del 29 giugno 1960. Vedine il testo in *La religione del mio tempo*, In: *Tutte le poesie*, tomo primo, a cura di Walter Siti, Milano, Mondadori, 2003, pp. 1029 - 1036.

12. Napoli, Liguori, 2001. Vedi alle pagine 223-24.

13. Pagliarani stesso, nel saggio sopra citato, aveva dichiarato che "la critica della funzione dell'operatore e del rapporto operatore consumatore a

tutti i livelli possibili” rappresentava “l’elemento specifico caratterizzante dei movimenti d’avanguardia rispetto agli altri movimenti artistico-letterari” (*Nuova corrente*, p. 88).

14. I versi citati, qui e in seguito, non corrispondono sempre all’ordine in cui appaiono nel testo pasoliniano. Pubblicato per la prima volta su “Officina”, n. 7, nel novembre del 1956, *Una polemica* deve considerarsi una risposta all’attacco che la rivista “Il contemporaneo” aveva mosso a Pasolini a proposito del rifiuto da lui opposto all’idea del “posizionalismo tattico”, propugnato da Carlo Salinari e Gaetano Trombatore, e ispirato alla nozione di “prospettivismo” formulata da Lukàcs l’11 gennaio 1956, nella sua relazione al *IV Congresso degli scrittori tedeschi*. Vedine ora il testo in *Le ceneri di Gramsci*, In: *Tutte le poesie*, a cura di Walter Siti, cit. pp. 850-857. Nota alle pp. 865-66. La fine deludente del primo decennio post-bellico ricorre anche altrove nel Pasolini di quegli anni che, nella prima parte di “Le ceneri di Gramsci” (1957), scrive per l’appunto: ... Spande una mortale / pace, disamorata come i nostri destini, // tra le vecchie muraglie l’autunnale / maggio. In esso c’è il grigiore del mondo, la fine del decennio in cui ci appare / tra le macerie finito il profondo / e ingenuo sforzo di rifare la vita”, *ibid.* p. 815.

15. Vedi il suo *La posizione*, In: “Officina”, n. 6, 1956, pp. 245-50.

16. Vedi “Note”, In: *Le ceneri di Gramsci*, cit. p. 866 e 867.

17. Torino, Einaudi, 1993. Di particolare interesse, per noi, il capitolo “Uno scambio di lettere” che copre gli anni 1954-57.

18. *ibid.* p. 68.

19. Uscito per la prima volta da Feltrinelli (Milano, 1961), è stato recentemente (1995) riproposto in edizione accresciuta da Quodlibet di Macerata, 1995, a cura di Daniele Garbuglia e con un’introduzione di Giorgio Agamben.

20. Vedi il suo *Dettato della poesia*, *ibid.*, p. XV.

21. Domanda cui Pagliarani torna spesso nella sua opera. Vedi per esempio “Argomenti per una disperazione” (*Lezione di fisica e Fecaloro*, cit., p. 20) dove si legge: Poeta è una parola che non uso / di solito, ma occorre questa volta perché / respinti tutti i tipi di preti a consolarci non è ai poeti che tocca dichiararsi / sulla nostra morte, ora, della morte illuminarci?”

22. Già nel 1959 Giacomo Zanga segnalava Carlo Dossi, Gian Petro Lucine e Carlo Emilio Gadda, come possibili antenati di Elio Pagliarani. Vedi la sua, nella prefazione a *Inventario privato* (Milano, Veronelli, 1959, p. 10).

23. Rispettivamente in *Inferno*, IV, 102 e nel dodicesimo verso del sonetto “Il sonetto”, terza composizione delle *Rime nuove* (1861-1887).

24. Sono gli ultimi due versi della celeberrima “Chiare, fresche et dolci acque”.

25. Mentre qui siamo alla fine di “Donna me prega”.

26. Anche qui il pensiero corre volentieri al Delfini di “Noi minacciamo di fare la guerra” dove si legge tra l’altro: “Siamo la prima squadra: ci guida una bambina. / Saremo la seconda, la terza, la quarta squadra: / sarà il riscatto contro il maschilismo cristiano” e dove è detto “sin verguenza” che “il padre della Bimba è Guido Cavalcanti”.

27. Vedi *Epigrammi ferraresi*, Lecce, Manni, 1987, p. 27, un libro in cui l’autore ha “trascritto, scandito, sottolineato (o saccheggiato: certo talvolta, una o due, distolto bruscamente dal contesto) brani delle *Prediche* di Frate Hironymo da Ferrara, segnatamente quelle *Sopra Ezechiel*” (p. 66).

28. Tra i numerosi contributi degni di nota mi piace qui ricordare quello di Mario Boselli, “Procedimento metonimico e fonostilismi nella *Lezione di fisica*”, In: *Nuova corrente*, n. 42/43, 1967.

29. “Domenica”, In: *Cronache ecc.*, cit. p. 15.

30. “Dittico del Fecaloro: I. Fecaloro”, In: *Lezione di fisica*, cit., p. 69.

31. “Proviamo ancora col rosso, C1”, In: *La ballata di Rudi*, Venezia, Marsilio, 1995, p. 74.

32. “Due viaggi”, *ibid.*, p. 21.

33. “Una che non”, *ibid.*, p. 13.

34. “Trascrizione”, In: *Cronache ecc.*, cit., p. 20. Il Ventinove e il Trenta sono numeri di linee tranviarie, dette di Circonvallazione: un termine quanto mai altisonante soprattutto se si pensa alla carenza quasi assoluta di mura (valli) lungo il loro percorso che collegando le varie porte di Milano (due menzionate nel testo) gira tutto intorno alla città facendo correre al suo abitante il rischio di sprofondare in un gorgo (mulinello o Maelström?).

35. Con buona pace dell’affinità con Pavese, dunque!

36. Ancora da “Proviamo ancora col rosso, A”, In: *La ballata di Rudi*, cit., p. 70. Per Asor Rosa vedi alla citata prefazione a *La ragazza Carla e nuove poesie*, pp. 27-28.

37. Vedi alle pagine 15 e 16.

38. Vedi *Lezione di fisica*, cit. p. 24.

39. “dalle negazioni”, *ibid.*, p. 29 e p. 33.

40. “Come alla luna l’alone”, In: *Lezione di fisica*, cit. p. 38.

41. Vedi *Cronache ecc.*, cit., p. 32.

42. Vedi il penultimo verso de *La ragazza Carla*.