

UCLA

Carte Italiane

Title

Elio Pagliarani oltre la linea lombarda

Permalink

<https://escholarship.org/uc/item/4v91s2cs>

Journal

Carte Italiane, 2(1)

ISSN

0737-9412

Author

Santini, Federica

Publication Date

2004

DOI

10.5070/C921011347

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

ELIO PAGLIARANI OLTRE LA LINEA LOMBARDA

Federica Santini

Department of Italian

University of California, Los Angeles

Il riconoscimento dell'esistenza di un modo milanese, o meglio *lombardo*, di scrittura risale, come notava Giuliani nella sezione del suo "Poeti del secondo Novecento" dedicata all'area lombarda, all'inizio degli anni Cinquanta:

Di una presenza riconoscibile, con caratteristiche proprie, della poesia lombarda nel panorama della poesia italiana del dopoguerra si è cominciato a parlare molto presto, da parte della critica: precisamente dal 1952, data in cui esce l'antologia *Linea lombarda*, a cura di Luciano Anceschi e comprendente, accanto a Vittorio Sereni, alcuni poeti della generazione del '45.¹

Secondo Giuliani, la poesia lombarda è fatta di una combinazione di "attenzione alle cose, al paesaggio, a una quotidianità dimessa e pungente" con, e questo è il punto più importante ed originale della sua analisi,

Una vocazione morale (di matrice cattolica in alcuni, laica e progressista in altri) che ha i suoi antecedenti e i suoi numi sin troppo palesi in Parini e in Manzoni e un riferimento più recente, sostanzioso e quasi segreto in Clemente Rebora.²

Tali qualità permangono anche nei lavori di autori lombardi della generazione successiva, come Elio Pagliarani, Giancarlo Majorino, Giorgio Cesarano, o il più giovane Maurizio Cucchi. In effetti, anzi, i poeti più giovani portano avanti nettamente il lavoro degli autori della *linea lombarda*, cosicché, anche se i versi raccolti nell'antologia di Anceschi mostrano una comune attenzione alla realtà quotidiana degli oggetti ed

evitano, in generale, il lirismo, tali caratteristiche si definiscono in maniera più netta solamente nelle opere successive all'antologia.

Si tendono a considerare appartenenti alla *linea* poeti diversissimi, con definizioni talvolta molto ampie (ad esempio, Ferroni allarga la nozione fino ad includervi tutta una serie di poeti milanesi, da Fortini fino a Giudici e Pagliarani, mentre Marchese parla addirittura, in una specie di delirio catalogatorio, di “*seconda linea lombarda*, tra quarta e quinta generazione”).³

Giuliani stesso, nel passo a cui ci siamo riferiti, allarga la definizione, ma lo fa consapevolmente e proponendo alcune intelligenti misure cautelative, tra le quali quella importantissima di non parlare di *linea* ma di *area* lombarda:

Non si tratta, è ovvio, di una formula critica stringente: tant'è vero che di linea *LOMBARDA* e poi, con intenzione necessariamente più vaga e inclusiva, di area lombarda, si è potuto parlare (e non a sproposito) anche per poeti che lombardi non erano se non di adozione oppure, via via, per poeti di età e formazione nettamente successive, sino all'autore di queste pagine, o a Tiziano Rossi, o addirittura a un esponente della generazione del '68 come Maurizio Cucchi. E' più o meno in tale accezione allargata, evitando tuttavia di travalicare i confini generazionali, che uso anch'io, qui, l'espressione “area lombarda” come titolo o emblema sotto il quale raggruppare (ma senza pretesa di forzare in alcun modo il gioco delle agnizioni) alcune notevoli e autonome personalità poetiche, a cominciare proprio da quelle comprese nel gruppo originariamente identificato da Luciano Anceschi.⁴

Se è vero che molti poeti parlano di Milano e che alcuni (tra i quali appunto Fortini, Pagliarani, Majorino) lo fanno in un certo modo “concreto”, reale, questa constatazione è sufficiente per allargare in maniera onnicomprensiva la definizione di *linea lombarda*? Per poter rispondere è necessario, innanzi tutto, riconsiderare l'origine della *linea lombarda*, così da poterne proporre una definizione quanto più possibile esatta. Tra parentesi, poi, ma teniamone conto fin da ora, perché questa considerazione ci risulterà utile in tutta l'analisi, non è così semplice come sembra il passaggio logico:

LINEA LOMBARDA → Milano

Il primo germe dell'idea anceschiana emerge da un paesaggio verdissimo ed acquoso, durante un temporale improvviso, "nel Lake district italiano". Fu allora, ed era la primavera del '51, che, "fosse una insinuazione del tempo, il capriccio della situazione, o la prossimità, un po' maligna, dei laghi", nacque in Luciano Anceschi la prima intuizione di una comunanza di temi e modi della scrittura in un gruppo di "amici poeti":

[...] riempiamo l'attesa della schiarita con discorsi disimpegnati di modi ironici un po' astratti e assai vaghi; e, per tanto, cadendo il dialogo sugli amici poeti - ripensai, d'un tratto, a Luino, a Como, a Varese, alla vicina e chiara Locarno, loro terre...- [...] Fu, in qualche modo, un gioco, dico; eppure lo stimolo agì, risvegliò pensieri remoti e celati, svelò significati, e, nello stesso tempo, chiari singolari, del resto vagamente prevedute, concordanze e affinità... Taluni germi, diffusi in una stagione favorevole, avevano, è evidente, fruttato in maniera concorde; e il sentimento di una intima ragione di unità (la "poetica degli oggetti", proporrei) illuminò improvvisamente tutto un capitolo della nostra memoria.⁵

L'anno dopo uscì l'antologia "Linea lombarda", un libro piuttosto scarno che raccoglieva alcuni testi di sei poeti: Vittorio Sereni, Roberto Rebora, Giorgio Orelli, Nelo Risi, Renzo Modesti e Luciano Erba.

Si tratta di autori molto diversi tra loro, ed il loro raggruppamento non ha niente di programmatico: non un gruppo e neppure una scuola, precisa Anceschi ancora nella prefazione. Semmai, un legame nato a Milano, "sotto i grandi portici dell'università milanese", nella prima metà degli anni Trenta; un'amicizia, una convergenza, "disposizioni comuni", "comuni affetti", "comuni mitologie".⁶

Ciò che accomuna i sei poeti è una condivisa tendenza verso quella che Anceschi definisce, in uno dei pochi passi della *Prefazione* in cui descrive (parlando, in particolare, di Sereni) l'essenza della poesia lombarda, "poesia in re":

Dio mi guardi dal proporre (come oggi usa con fatuo modo, in ogni caso) dal proporre che qualcuno vieti l'idillio, o

qualsiasi altra cosa, alla triste Europa! [...] Poesia *in re*... Una poesia, dunque, in cui il colore del suono nasce come dall'immagine, non l'immagine dal colore del suono, una poesia che non sia poesia dell'idea di poesia, e neppure una poesia *ante rem*. Oggetti intensi e carichi fino a fare dell'immagine simbolo, con certi riferimenti a realtà e situazioni familiari, e con certe maniere d'intensificazioni legate a convenienti ricerche di lessico, alla precisione cronologica, o geografica, o alla erudizione diversa e stravagante, o a singolari novità di ritmo, senza ricadute nel discorso, ma per veloci nuclei essenziali connessi solo alle ragioni di una sintassi affatto poetica... Una poesia che si faccia corpo, che si possa vedere e toccare... E nessuna resa alla natura, alle macchine, o ai data, dunque: l'oggetto è sempre una libera, impreveduta costruzione, una carica intensa di forze interiormente organizzate.⁷

Il passo merita senz'altro, per l'abbondanza di considerazioni che mette in gioco, una lettura attenta. Intanto, la prima frase citata introduce, anche se ambigualmente, una nozione particolarmente importante: se è vero che Anceschi, sempre lontano dalle forme del manifesto e dell'enunciazione programmatica, nega di voler vietare alcunché alla poesia, il riferimento all'idillio, combinato al riconoscimento della priorità dell'immagine sul "colore del suono" (sulla voce lirica, potremmo dire) e della realtà sull'idea tende senz'altro verso una negazione del lirismo, della poesia che canta se stessa, in favore di una parola poetica che guardi agli oggetti.

Anche la seconda parte del testo è fondamentale, in particolare per la distinzione tra poesia *in re* e poesia *ante rem*.

A causa dell'assenza volontaria di un programma specifico, e vista anche la molteplicità dei testi raccolti nell'antologia, sarebbe impossibile oltre che ingiusto andare oltre le considerazioni di Anceschi ed elencare esattamente le disposizioni e gli elementi comuni ai sei lombardi.

Limitiamoci, piuttosto, a ricordare un testo di Sereni (considerato spesso, e non solamente a causa dell'età anagrafica, il capostipite della linea) che, sia per il titolo sia per la sua posizione di primo assoluto nel volumetto, sembra porsi come rappresentativo dell'antologia, la *Canzone lombarda*:

Sui tavoli le bevande si fanno più chiare
 l'inverno sta per andare di qua.
 Nell'ampio respiro dell'acqua
 ch'è sgorgata col verde delle piazze
 vanno ragazze in lucenti vestiti.
 Noi dietro vetri in agguato.
 Ma quelle su uno svolto strette a sciami
 un canto fanno d'angeli
 e trascorrono:
 -Digradante a cerchi
 in libertà di prati, città,
 a primavera.
 E noi ci si sente lombardi
 e noi si pensa
 a migrazioni per campi
 nell'ombra dei sottopassaggi.⁸

Il testo è costruito attraverso una spirale di opposizioni città/natura, in cui gli elementi dell'una si spostano continuamente - ed ambigualmente - verso l'altra (notiamo, tra l'altro, come sembra esserci una distinzione tra elemento *maschile* cittadino ed elemento *femminile* naturale):

NATURA

"l'inverno"

"l'ampio respiro dell'acqua"

"sgorgata"

"verde... →

"ragazze in lucenti... →

"libertà di prati"

"a primavera"

"migrazioni per campi"

CITTÀ

"sui tavoli"

"qua"

... delle piazze"

... vestiti"

"Noi dietro vetri in agguato"

"su uno svolto"

"città"

"ombra dei sottopassaggi"

Nella *Canzone*, dunque, l'attenzione alla realtà cittadina si fonde con una visione senz'altro lirica della realtà naturale cosicché, se possiamo parlare di poesia che "si fa corpo", l'effetto è raggiunto più a causa della

continua contrapposizione di elementi che attraverso una vera e propria poesia *in re* nel senso presentato da Anceschi. E' vero, però, che gli elementi più nettamente cittadini, presentati in versi brevi e diretti ("noi dietro vetri in agguato", "nell'ombra dei sottopassaggi"), acquisiscono forza in contrasto a quelli naturali e segnano un orientamento netto verso la parola poetica "reale" tipica dell'area lombarda come l'abbiamo definita.

Le relazioni tra la poesia di Elio Pagliarani, specialmente per quanto riguarda i suoi primi lavori, e quella degli autori della *linea lombarda* sono a prima vista ovvie: ci sono l'ambiente milanese, l'attenzione alla concretezza degli oggetti unita ad una mancanza quasi spietata di frivolezza, la potenza espressiva che scolpisce i testi in maniera drammatica. E Pagliarani è, infatti, incluso spesso nei manuali di storia letteraria, come abbiamo visto ad esempio in Ferroni, tra i "lombardi".

Anche andando indietro fino alle *Cronache* e alla *Ragazza Carla*, però, non c'è certo nessuna somiglianza tra i personaggi femminili di Pagliarani e quelle ragazze eteree ritratte da Sereni, che vanno nel verde "in lucenti vestiti", "nell'ampio respiro dell'acqua."

Possiamo iniziare le nostre riflessioni proprio così, con l'acqua.

Abbiamo già ricordato che l'idea di una *linea lombarda* era nata in Anceschi durante un temporale, in un parco nella zona dei laghi. Per l'esattezza, il nome "linea lombarda" deve essere stato generato in seguito, perché in quel primo momento, come ricorda lui stesso, Anceschi esclamò: "Ecco i nuovi laghisti!"⁹

I riferimenti all'acqua sono così abbondanti nell'antologia che è quasi impossibile trovare poesie che non ne trattino. La silloge di Roberto Rebora, ad esempio, si apre con un testo molto breve dal titolo *Lungo quelle acque* (corsivi nostri):

La pianura lombarda coi canali
 Che serbano le ombre dello spazio
 uguale negli alberi nodosi.
 Se ne vanno lungo *quelle acque*
 assorto i caparbi silenzi.¹⁰

Ed ecco, ancora di Rebora, la prima parte di *Se l'ottobre mi parla*:

Se l'ottobre mi parla con la vela
 bianca *sull'acqua millenaria*
fosca e venata di sommesse

strade sul suo piano appena
 sospinto dall'aria meridiana,
 dalle rive del lago le finestre
 celate nelle siepi rossastre
 socchiudono gli sguardi sopra l'alto
 colore che si diffonde indistinto.
 [...] ¹¹

Tra i testi di Orelli, un'inedita si chiude con i seguenti versi:

[...]
 Questa è l'ora
 che nella tua città, quando benigna
 la soccorre la sera,
 lo sparuto drappello delle folaghe
 si muove
 concorde *presso il bordo, dove l'acqua
 volentieri si placa.* ¹²

E poi ci sono Risi, in *Il distacco*: “*La Tresa ha un'acqua timida; / gli addii all'altra sponda / Italia*”; Luciano Erba in *Domenica in albis*: “*Questo è un regno di pioggia*”; Renzo Modesti in *Padre*: “*un canto dispiegato / di pochi pioppi sopra l'acqua / di una speranza irrigua*” e persino, per concludere, in questa stanza centrale di *Circo*:

E la tenda del circo è sulla piazza
 il filo sotto il cielo, il sole
 dove fra poco morirà il leone.
 Chiunque può vedere la morte del leone
 il riso stanco del domatore
 che rincorre la luce della vita
 e non sarà finita
 perché il cavallo appeso sugli anelli
 romperà le corde del violino
 con la pistola *ad acqua.* ¹³

Nella *Ragazza Carla* di Pagliarani, l'acqua è quasi completamente assente. E' vero che il poemetto si apre con un ponte, ma si tratta del “ponte della ferrovia”.

La ballata di Rudi, al contrario, è un'epica "dell'acqua". L'acqua di Rudi, però, è sempre acqua feconda, marina, viva, da navigare o in cui pescare, e non ha relazione con la nebbia lacustre e la pioggia simbolica dei sei lombardi.

In questo senso, dunque, Pagliarani appare ben lontano dai poeti della linea lombarda, e non si tratta solamente di acqua. Sono chiari almeno due punti: il primo è che fare poesia su Milano non necessariamente significa essere vicini alla *Linea lombarda*, in quanto come abbiamo visto Milano e lombardità emergono come due elementi ben diversi e distanti; il secondo, più importante, è che Pagliarani è vicino alla linea lombarda non per la falsa motivazione dell'argomento milanese, ma perché la sua concretezza coincide con ciò a cui Anceschi faceva riferimento come "poetica degli oggetti" spesso in maniera anche maggiore di quella dei sei poeti lombardi (ci riserviamo qui di notare come tra i sei sia peculiare Erba, che mostra un rapporto con le cose ben più deciso e definito degli altri).

Il problema principale, infatti, è Milano, che spesso è assente nei lombardi (o "lacustri"?). Quando la città è rappresentata, essa appare come rarefatta, filtrata da quel verde, quel cielo, e in particolare da quell'acqua di cui abbiamo parlato. Ecco, ad esempio, *L'antica aria, avverti* di Roberto Rebora (citiamo la prima e l'ultima parte):

Migra per le vene la nebbiosa
 pianura dove in un lento sguardo
 lontanamente Milano emerge
 ripetendo la sua fronte corrosa
 in monotone estasi
 delle familiari facciate.
 L'antica aria, avverti,
 ferma recide lungo le strade lente
 la pena che accompagna corsi d'acqua invernali.
 A mezz'aria trascorre questa forma
 precisa svincolandosi quieta
 dai madidi rami mentre liberato
 resiste il volto consueto
 sulle case e in te l'immateriale
 ardore di un orgoglio innocente.

[...]

I tetti delle case milanesi
 guidano il battito sereno del cuore
 raso ai segni di morte. Ancora illesa
 è la fronte del mondo fruttuoso
 di pietà lungo mura attutite
 mentre per viali e piazze
 suffraga il tempo un rimprovero
 radente come il vento
 dai laghi lombardi.

La nota cadenza del dialetto,
 la perplessa periferia annebbiata,
 il passo nostro nei viali.¹⁴

Il ritratto di Milano appare soffuso da un alone irreali, la vita della città rallenta il passo in una sospensione fatta di nebbia e cielo. Nella Milano rappresentata da Pagliarani, al contrario, è la natura a rarefarsi a contatto con la città:

E questo cielo contemporaneo
 in alto, tira su la schiena, in alto ma non tanto
 questo cielo colore di lamiera

Sulla piazza a Sesto a Cinisello alla Bovisa
 sopra tutti i tranvieri ai capolinea
 non prolunga all'infinito
 i fianchi le guglie i grattacieli i capannoni Pirelli
 coperti di lamiera?
 E' nostro questo cielo d'acciaio che non finge
 Eden e non concede smarrimenti,
 è nostro ed è morale il cielo
 che non promette scampo dalla terra,
 proprio perché sulla terra non c'è
 scampo da noi nella vita.¹⁵

Questi versi, tratti dalla seconda sezione (II.2) della *Ragazza Carla*, presentano almeno tre elementi fondamentali:

1. RAPPRESENTAZIONE REALISTICA: la città appare nei suoi aspetti contrastanti, dalle guglie ai capannoni, dai capolinea tranviari ai grattacieli;

2. RELAZIONE TRA NATURA E CITTÀ: il cielo “color di lamiera” diviene parte della città industrializzata ed il suo colore è lo stesso dei capannoni Pirelli;

3. RELAZIONE TRA CITTÀ E CITTADINO: il cielo contemporaneo “tira su la schiena”, è “morale” e spinge all’attività produttiva chi (si tratta di un lunedì mattina milanese) sta per iniziare la nuova settimana lavorativa.

La ragazza Carla nasce, come Pagliarani chiarisce nella “Cronistoria minima”, a partire da un’esigenza precisa, quella posta dal peso dell’io sull’oggetto poetico:

Dall’uscita delle *Cronache* [...] mi preoccupava il peso, che mi pareva eccessivo, delle mie vicende personali sulla mia poesia e m’era diventata pesante nello scrivere la “tirannia dell’io”; lo avevo già avvertito nel risvolto delle *Cronache*, scritto da me anche se anonimo, dove dichiaravo quella poesia “gravata dalla troppa, ineluttabile carità di sé e conseguente bagaglio”. Quindi per lottare contro “l’ineluttabile” avevo deciso di comporre un poemetto narrativo, con la sua brava terza persona, che si occupasse di vicende contemporanee che non mi riguardassero troppo direttamente.¹⁶

L’io tace, ed i personaggi del mondo di Carla - la famiglia, le compagne della scuola serale, gli impiegati ed i padroni - ci appaiono fin dall’inizio del poemetto direttamente, in atto, senza introduzioni o descrizioni, ognuno come assorto nel proprio ruolo all’interno di una città in movimento:

Di là dal ponte della ferrovia
una trasversa di viale Ripamonti
c’è la casa di Carla, di sua madre, di Angelo e Nerina.

Il ponte sta lì buono e sotto passano
treni carri vagoni frenatori e mandrie dei macelli
e sopra passa il tram, la filovia di fianco, la gente che cammina
i camion della frutta di Romagna.

Siamo ben lontani, come è evidente anche in questi primi versi dell'opera, dalla spirale simbolica che fondeva città e natura nella *Canzone lombarda* di Sereni.

D'altro canto, la riflessione teorica della "Cronistoria", se accettata in blocco e senza confrontarla al testo della *Ragazza Carla*, può essere in qualche modo fuorviante: non possiamo certo pensare ad un realismo puro. La struttura lineare, infatti, è alterata, cosicché, se è vero che la narratività è la base per un poema realistico in cui l'io (sostituito da un narratore esterno) è dichiaratamente escluso, non possiamo altresì parlare di una *romanizzazione* del poetico.

L'alterazione di cui stiamo parlando è data in primo luogo dall'utilizzo della tecnica del montaggio. Attraverso tale tecnica, che diventerà sempre più importante nelle opere successive di Pagliarani, la realtà è spezzata e poi ricostituita in un processo continuo. La forza del linguaggio si impone allora su quella dei fatti e trasfigura l'azione, come è evidente in maniera particolare in questi versi, relativi alla scuola serale, tratti dalla parte 7 della sezione I dell'opera, nei quali la storia di Carla è mischiata a frammenti di un manuale di dattilografia (evidenziati tipograficamente dal corsivo):

E' dalla fine estate che va a scuola
*Guida tecnica per l'uso razionale
 della macchina*

la serale

di faccia alla Bocconi, ma già più
*Metodo principe
 per l'apprendimento
 della dattilografia con tutte dieci
 le dita*

non capisce se è un gran bene, come pareva in casa,
 spendere quelle duemila lire al mese

*Vantaggi dell'autentico
 utilità fisiologica, risultato
 duraturo, corretta scrittura
 velocità resistenza*

PIANO DIDATTICO PARAGRAFO PRIMO

La scuola di una volta, il suo grembiule
 tutto di seta vera, una maestra molto bella
 i problemi coi mattoni e le case, e già dicevano la guerra

Mussolini la Francia l'Inghilterra.

Qui di gente un campionario: sei uomini e diciotto
donne, più le due che fanno scuola

*Nella parte centrale del carrello, solidale ad esso
ecco il nullo*

C'è poca luce e il gesso va negli occhi

Nel battere a macchina le dita

devono percuotere decisamente

i tasti e lasciarli liberi, immediatamente

Come ridono queste ragazze e quell'uomo anziano che fa steno
e non sa, non sa tener la penna in mano

[...]

Se l'autore, dunque, non interviene direttamente nel testo per esprimere liricamente i propri sentimenti, la realtà non resta certo muta, o prosaica. Gli oggetti, lasciati liberi, acquistano il potere di parlare per se stessi: la realtà rappresentata nella *Ragazza Carla* è una realtà oggettiva ma allo stesso tempo altamente espressiva, come è evidente, ad esempio, nei magistrali versi conclusivi, in cui, prese le distanze dalla narrazione, il distacco non è più necessario in quanto la *prepotenza dell'io* si è ormai trasformata in potenza espressiva del linguaggio:

*Quanto di morte noi circonda e quanto
tocca mutarne in vita per esistere
è diamante sul vetro, svolgimento
concreto d'uomo in storia che resiste
solo vivo scarnendosi al suo tempo
quando ristagna il ritmo e quando investe
lo stesso corpo umano a mutamento.*

*Ma non basta comprendere per dare
empito al volto e farsene diritto:
non c'è risoluzione nel conflitto
storia esistenza fuori dell'amare
altri, anche se amore importi amare
lacrime, se precipiti in errore
o bruci in folle o guasti nel convivito
la vivanda, o sradichi dal fitto
pietà di noi e orgoglio con dolore.*

Giuliani, descrivendo la vicenda di Carla, nota:

La povera ragazza Carla, ora scolorita ora vivace, è una piccolissima borghese con un piccolo destino in una grande città industriale e commerciale. Se Carla ci appare un prodotto storico, un essere condizionato tanto dai propri sentimenti quanto dallo stato sociale di appartenenza ad una classe subalterna che certamente sarà sfruttata e frustrata, ciò non avviene perché essa è pretesto di una tesi, ma per la coerenza oggettiva con cui Pagliarani la disegna nel contesto: mai, per esempio, è messa in dubbio la nascente vitalità della ragazza, quel germe di libertà che sempre cerca di fiorire nell'adolescente e finirà con l'identificarsi con la necessità di vivere. E il mondo dei Praték, dei "padroni" che rispondono, a loro volta, ad altri "superpadroni", non è né eterno né dialettico: è un mondo meccanico, smisuratamente cieco, un po' buffo, in cui ciascuno recita la sua brutta parte. Orrore, senza dubbio, che le giovani vite si acquietino in così misero destino; ma la rifiuto voi siete indotti dalla percezione dell'orizzonte che si stende oltre il racconto.¹⁷

All'inizio di questo studio avevamo ricordato un'altra riflessione di Alfredo Giuliani, in cui il critico parlava di una qualità morale che accompagna l'attenzione alla realtà nella poesia di area lombarda. Possiamo adesso, anche alla luce di queste considerazioni specificamente rivolte al lavoro di Pagliarani, riconoscere una moralità della *Ragazza Carla*, espressa attraverso lo sguardo coraggioso alla routine settimanale della sedicenne milanese, sguardo che, anche nell'unico caso in cui il poeta parla in prima persona (notiamo però che il pronome "io" è sottinteso e quindi non appare esplicitamente nel testo), resta sempre privo di paternalismo o pietà:

Ecco ti rendo
 i due sciocchi ragazzi che si trovano
 a casa tutto fatto, il piatto pronto
 Non ti dico risparmiati
 Colpisci, vita ferro città pedagogia
 I Germani di Tacito nel fiume
 li buttano nel fiume appena nati
 la gente che s'incontra alle serali.¹⁸

Nelle opere più recenti di Pagliarani, tale impegno morale verso l'esclusione dell'*io* è portato avanti con fermezza. Meritano qui un cenno particolare gli *Epigrammi*, che segnano lo stadio estremo dell'esclusione iniziata nella *Ragazza Carla*.¹⁹

In essi, non solo l'*io* è completamente assente, ma il poeta non usa affatto la propria voce: egli si serve, piuttosto, della voce morale di Savonarola in un caso e Martin Lutero nell'altro, e l'espressione nasce dalla scelta, dal taglio e rimontaggio degli scritti altrui. L'alterità, dunque, è totale:

Venne una voce dal cielo che disse "Nec ego pater nec vos filii".²⁰

NOTE

1. Alfredo Giuliani, *Poeti del secondo Novecento*. In *Le droghe di Marsiglia*, Milano, Adelphi, 1977, pp. 215-216.

2. Ibid. Stilisticamente, Giuliani parla di "una pronuncia in sottile e sempre affabile equilibrio fra tenerezza elegiaca e ironia, fra precisione e *understatement*".

3. Cfr. rispettivamente G. Ferroni, *Storia della letteratura italiana*, Milano, Einaudi, 1991, Vol. IV, p. 693 e p. 534; e A. Marchese, *Storia intertestuale della letteratura italiana. Il Novecento: dalle avanguardie ai contemporanei*, Firenze, D'Anna, 1990, p. 403.

4. Alfredo Giuliani, da *Poeti del secondo Novecento*, cit., p. 216. I poeti presi in considerazione da Giuliani sono, nell'ordine, i seguenti: Nelo Risi, Luciano Erba, Giorgio Orelli, Bartolo Cattafi (i primi tre facevano parte dell'antologia di Anceschi, il quarto, siciliano ma milanese d'adozione, è considerato in particolare in riferimento al suo secondo libro, *L'osso, l'anima*, del '54), che vengono a costituire una "prima leva" lombarda, in cui naturalmente è incluso anche Vittorio Sereni, "fuori quota" e "fuoriclasse", di cui però Giuliani non parla specificamente; un secondo gruppo di poeti è poi quello costituito da Giampiero Neri, Elio Pagliarani, Giancarlo Majorino e Giorgio Cesarano, a proposito dei quali Giuliani considera: "Un intervallo di alcuni anni - da un minimo di cinque a un massimo di otto - separa i componenti di questo secondo gruppo da quelli del primo, ed è forse sufficiente per spiegare la loro prossimità o addirittura (è il caso di Pagliarani) la loro convergenza con le posizioni della nuova avanguardia degli anni Sessanta. Se, ciononostante, ho deciso di inserire a questo punto, e non più avanti, il loro profilo, è perché mi sembrava utile a sottolineare la fluidità di certi passaggi e l'importanza di

certi rapporti attraverso a al di là delle dichiarazioni di appartenenza o degli schieramenti 'ufficiali' " (*Op. cit.*, p. 219).

5. La citazione, insieme a quelle immediatamente precedenti, è tratta da Luciano Anceschi, "Prefazione". In *Linea lombarda*, Varese, Editrice Magenta, 1952, pp. 5-6.

6. *Ibid.*

7. Luciano Anceschi, *Op. cit.*, p. 22.

8. Vittorio Sereni, *Canzone lombarda*. In *Linea lombarda*, cit., p. 29. La poesia era stata pubblicata originariamente nella seconda opera di Sereni, la raccolta *Poesie* (Firenze, Vallecchi, 1943). Ricordiamo qui che al momento dell'uscita dell'antologia di Anceschi, Sereni aveva già pubblicato tre raccolte poetiche: *Frontiera* nel 1941 (edita a cura proprio di Anceschi per la casa editrice milanese Corrente), appunto *Poesie* nel '43, e *Diario d'Algeria*, sempre per Vallecchi, nel '47.

9. Luciano Anceschi, *Linea lombarda*, cit., p. 5.

10. Roberto Rebora, *Lungo quelle acque*. In *Linea lombarda*, cit., p. 49. La poesia era stata originariamente pubblicata due anni prima nella raccolta *Dieci anni* (Milano, Ed. Piccolo Teatro, 1950).

11. *Ibid.*, p. 59 (anche questo testo proviene da *Dieci anni*).

12. Si tratta di *Frammento di un andante affettuoso*, in *Linea lombarda*, cit., p. 75.

13. Questa e le citazioni immediatamente precedenti sono tutte dalla *Linea lombarda*, rispettivamente p. 83, p. 125, pp. 104-105 e p. 106.

14. *Ibid.*, p. 55-57. Anche questo testo proviene, come gli altri due ricordati, dalla raccolta *Dieci anni*.

15. La presente e tutte le citazioni dal testo presentate in questa sezione sono tratte da E. Pagliarani, *La ragazza Carla e altre poesie*, Milano, Mondadori, 1962. L'edizione mondadoriana presenta la prima pubblicazione in volume della *Ragazza*, e raccoglie inoltre quasi tutta la produzione poetica precedente di Elio Pagliarani.

16. E. Pagliarani, in "Cronistoria minima", *Op. cit.*, p. 121.

17. Il passo di Alfredo Giuliani, del 1961, è tratto dall'Introduzione a *I Novissimi. Poesie per gli anni '60*, cit.

18. I versi, che concludono la sezione I e con essa l'episodio della scuola serale, si riferiscono al mancato idillio di Carla e Piero, giovane incontrato a scuola, con cui il rapporto appena iniziato è spezzato quasi immediatamente dall'incapacità espressiva di entrambi: "[...] un silenzio / gli cadde addosso e Carla aveva freddo / e Piero zitto e lei anche nel parco di dicembre / Chi sarà questo Ravizza? / chiese Piero, e pentito si nascose / le mani in tasca, che gli davan noia.

/ Poi uscirono, che zone luminose, allora / qui a Milano, / a Carla assorta e lieve / Piero prese a dire: / Marcia, / quest'anno, / il campionato, / che è un piacere”.

19. La prima serie di *Epigrammi*, i *ferraresi*, è uscita nel 1987 per l'editore Manni di Lecce (con introduzione di Romano Luperini). Una raccolta completa, che, oltre ai *ferraresi*, comprende alcuni altri epigrammi da Savonarola (“Ancora da Savonarola”), i *Sette epigrammi dai detti conviviali di Martin Lutero*, ed i brevissimi *Eccetera di un contemporaneo*, è stata pubblicata ancora per Manni nel 2001, con un'introduzione di Pietro Cataldi.

20. E' l'epigramma ferrarese IX, in *Op. cit.*, p. 41.

BIBLIOGRAFIA

- Ferroni, G., *Storia della letteratura italiana*, Milano, Einaudi, 1991, vol. IV.
 Giuliani, A., *Le droghe di Marsiglia*, Milano, Adelphi, 1977.
Linea lombarda, a cura di Luciano Anceschi, Varese, Editrice Magenta, 1952.
 Marchese, A., *Storia intertestuale della letteratura italiana. Il Novecento: dalle avanguardie ai contemporanei*, Firenze, D'Anna, 1990.
 Pagliarani, E., *La ragazza Carla e altre poesie*, Milano, Mondadori, 1962.
 ———, *Poesie da recita*, a cura di A. Briganti, Roma, Bulzoni, 1985.
 ———, *Epigrammi*, Lecce, Manni, 1987.
 ———, *Epigrammi da Savonarola Martin Lutero eccetera*, Lecce, Manni, 2001.
 Rebora, R., *Dieci anni*, Milano, Ed. Piccolo Teatro, 1950.
 Sereni, V., *Frontiera*, Milano, Corrente, 1941.
 ———, *Poesie*, Firenze, Vallecchi, 1943.
 ———, *Diario d'Algeria*, Firenze, Vallecchi, 1947.