

Elio Pagliarani, *Rosso corpo lingua, oro pope papa scienza* (Cooperativa scrittori, Roma, 1977)

Poco più di un anno fa, l'8 marzo 2012, ci lasciava a 85 anni Elio Pagliarani, che si può considerare a buon diritto uno dei maggiori poeti del secondo Novecento italiano. Appartenete al nucleo fondatore della Neoavanguardia letteraria italiana, ritenuta di secondo piano dalla "critica ufficiale", se non addirittura, da alcuni soloni, pernicioso per il buon nome della nostra letteratura, per molto tempo Pagliarani non ha avuto la considerazione che meritava. Fra i suoi "peccati", l'aver fatto parte del quintetto dei *Novissimi*, i poeti inseriti nella famosa antologia pubblicata nel 1961 dall'editore milanese Rusconi-Paolazzi e magistralmente introdotta da Alfredo Giuliani, altro componente dell'esiguo gruppetto insieme con Nanni Balestrini, Antonio Porta, Edoardo Sanguineti: gli stessi che di lì a poco avrebbero dato vita, in compagnia di altri "ragazzi terribili" al Gruppo 63. Proprio da quella introduzione sono tratte le notazioni su Pagliarani riprodotte con altri testi critici al termine di questo documento, che intende costituire un doveroso omaggio all'autore de *La ragazza Carla*.

Ho avuto occasione di incontrare più volte nel corso degli anni Elio Pagliarani, legato da profonda amicizia a mio fratello Adriano. La prima risale ai tempi di "Quindici", nella cui redazione era nato l'idillio sentimentale e letterario tra Adriano e Giulia Niccolai. Fu nell'estate del 1968, se non ricordo male, che mi recai con mio fratello e Giulia nella famosa casa di via Margutta di Elio, dove trascorremmo parte della notte impegnati non in riflessioni sulla poesia, ma in un interminabile pokerino, sotto lo sguardo ipnotico della "Roscia", la gatta dal pelo fulvo cui il padrone di casa era affezionatissimo: dalla memoria fotografica di una di quelle serate prende spunto la poesia (*Poker con Adriano*) che Elio volle dedicare ad Adriano per l'Antologia GEIGER 10 da me curata con Arrigo Lora Totino nel 1996 (vedi nel sito Sezione Protagonisti al punto 12). Fra gli altri nostri incontri ebbe un sapore particolare quello del luglio 1986 a Cogolin, in Costa Azzurra, durante il festival poetico organizzato da Julien Blaine anche per riunire 25 anni dopo i *Novissimi*, per la prima volta di nuovo tutti insieme in una eccezionale foto di gruppo e che ebbi modo di intervistare per La Stampa (vedi nel sito alla Sezione Archivio, punto 1). Dovendo rientrare a Torino in serata, diedi un passaggio fino a Genova a Pagliarani che viaggiava con la moglie Cetta Petrollo e la figlia Rosalia, ancora bambina, lasciandoli in albergo dopo aver trascorso alcune ore indimenticabili in loro compagnia. Ci siamo visti per l'ultima volta nel'ottobre 2005, di nuovo a Roma, in occasione della presentazione all'Università La Sapienza del numero della rivista "Avanguardia" dedicato ad Adriano, di cui Elio volle leggere una poesia, tratta dalla raccolta *L'ebreo negro* con voce rotta dalla commozione.

Le ragioni ideali che spinsero il giovane Pagliarani alla ricerca di nuovi linguaggi poetici, senza indulgere a sperimentalismi estremi, ce le illustra lui stesso nei due gustosi testi autobiografici leggibili nelle pagine seguenti, separati da una sua bella immagine (autore Antonio Ria); il primo fu scritto nel 1990 per l'*Autodizionario degli scrittori italiani* ideato da Felice Piemontese (Leonardo editore, Milano) e redatto in forma di voce enciclopedica, come da richiesta. Il secondo è una *Cronistoria minima* sulla genesi de *La Ragazza Carla*, composta in occasione della pubblicazione di *Tutte le poesie (1946-2005)* da parte dell'editore Garzanti, a cura di Andrea Cortellessa. Opere entrambe di cui raccomando la lettura. Dall'antologia critica posta in appendice della seconda provengono gli interventi riprodotti alla fine di questo documento, a partire da una breve nota di Pier Paolo Pasolini del 1956. Gli altri sono di: Alfredo Giuliani (1961, già citato), Adriano Spatola (1966), Pier Vincenzo Mengaldo (1978), Romano Luperini (1987) e Luigi Ballerini (2004).

Il corpo centrale dell'omaggio a Pagliarani è costituito dalla riproduzione integrale del suo poemetto *Rosso corpo lingua, oro pope papa scienza*, pubblicato nel 1977 dalla Cooperativa scrittori, con un saggio di Gabriella Sica. Opera breve che rappresentò poi una sezione della più nota *Ballata di Rudy* (Marsilio, Milano 1995). Di *Rosso corpo lingua* si occupano Mengaldo e Luperini nei loro succitati interventi. La biografia del poeta che conclude il documento insieme con un'altra sua immagine, è tratta, con qualche modifica, dall'enciclopedia Rizzoli-Larousse. I miei ringraziamenti, infine, a Cetta Petrollo per la gentile collaborazione.

Maurizio Spatola

Pagliarani Elio

Romagnolo di nascita (ha cominciato a farci caso soltanto dopo i quarantanni — ma un qualche significato ce l'ha), padano anzi milanese per apprendistato sentimentale e non (un quindicennio, dai diciotto ai trentatré anni), romano ormai da circa metà della vita.

Nel frattempo però il suo paese natale (Viserba di Rimini, 1927) non c'è più, è scomparso: come se gli avessero tolto una sedia di sotto il sedere: Viserba era sorta nella seconda metà dell'Ottocento perché ci avevano impiantato la corderia (lavoravano soprattutto il lino), e si fermava il treno, e poi era nata l'industria dei bagni; il nucleo originario degli abitanti erano usciti o cacciati dalla terra cioè ex contadini, perlopiù "zuclòn" cioè zoccoloni, cioè provenienti dalla zona di Sant'Arcangelo di Romagna. Viserba era separata da Rimini da una landa di scarsa vegetazione, e sabbia, la "Pantira" (cioè la Pantera, si suppone) e da alcuni tucul (sì, proprio capanne di canne, falasco e altre erbe lacustri, e sui sette-otto anni Pagliarani ne spiò un pallidissimo, vecchio abitante; uno o due?) e pare che chiamassero Abissinia quei pochi nuclei abitativi (ci stava scritto proprio Abissinia in alcune vecchie carte topografiche del riminese, ma Abissinia stava scritto in vari e diversi posti, a seconda delle carte, e Turchetta: in omaggio alle guerre del '96 e dell'11, probabilmente). Adesso non c'è più soluzione di continuità tra Rimini e Viserba, è tutto un Rimini nord, tutto alberghi e pensioni, una zona balneare un po' più popolare di Rimini centro, con ignoranza e presunzione rubiconde di benessere.

E, ancora, dall'austero artigianato operaio di suo padre ("solo perché mio padre beve acqua/e non fuma nemmeno la domenica,/sapevo che vuol dire solipsista") all'attuale limbo piccolo-borghese di giornalista pensionato: ma anche se gli è già scappato qualche rimpianto, non lo dice per lamentarsi, lo dice soprattutto per evidenziare una classica condizione di sradicato (ma, prima di superare la boa dei cinquanta, ce l'ha fatta a buttare nuove radici).

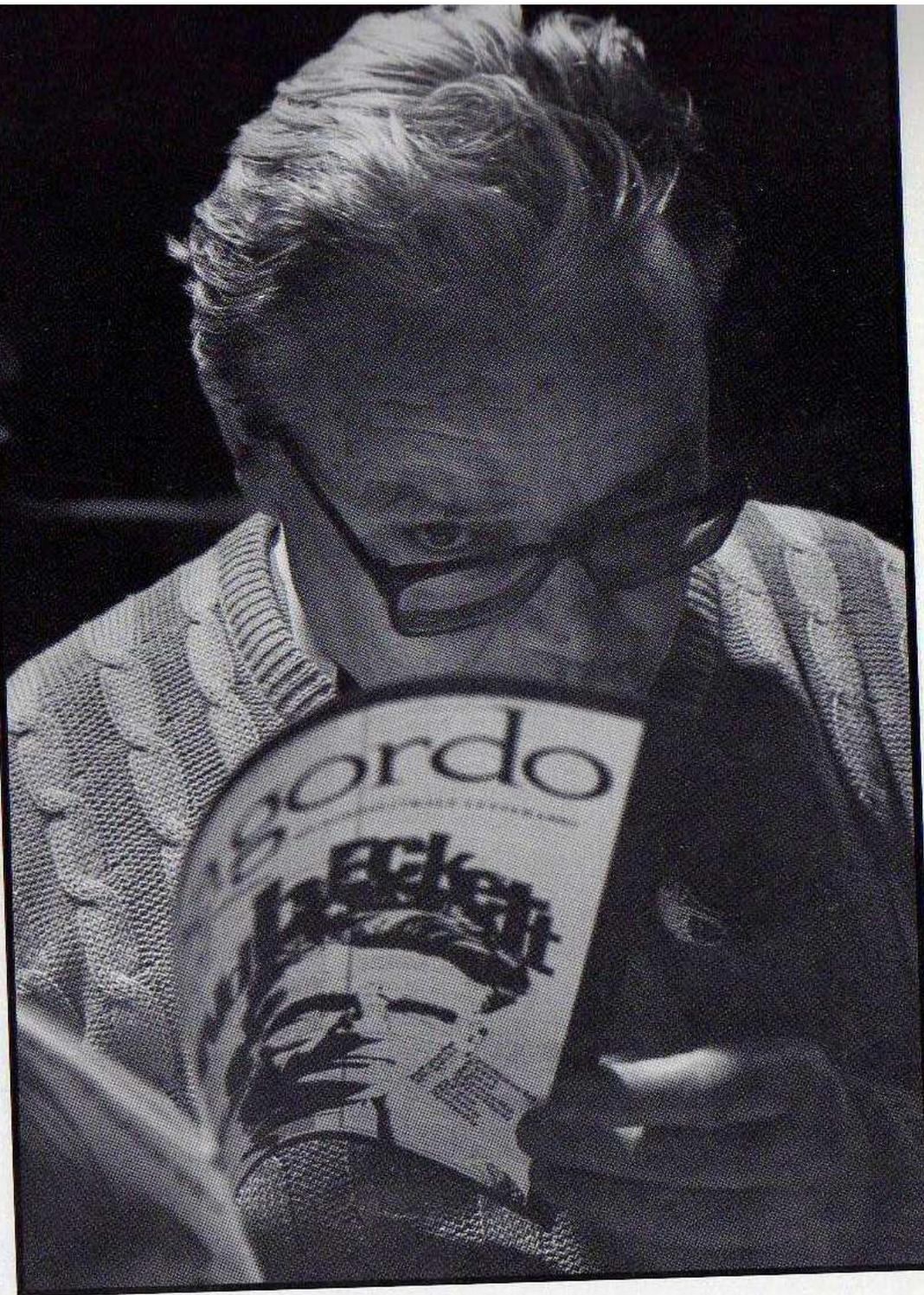
Quando andò a Milano, sui diciott'anni, scrisse o disse, con linguaggio più o meno rilkiano, che andava a cercare le "parole d'oro": le trovò di ferro, e poi si accorse che erano proprio quelle, di ferro o acciaio, che andava cercando. Epperò la sua prima raccolta (*Cronache e altre poesie*, Schwarz, Milano, 1954) risultava in ogni caso gravata da "troppa, ineluttabile carità di sé e conseguente bagaglio", come lui stesso scrisse nel risvolto di quella raccolta.

Andò quindi a cercarsi un genere che imponesse strutturalmente barriere espressive all'io di chi scrive, che privilegiasse l'oggettività: il poemetto (o "racconto in versi" come lo qualificò Vittorini quando pubblicò *La ragazza Carla* nel «Menabò» 2, Einaudi, Torino, 1960). E il suo tuffo, anzi bagno, decisivo bagno nel "mare dell'oggettività" è stato costantemente articolato, guidato, dall'impegno primario dell'epica del quotidiano e conseguentemente dall'abbassamento linguistico, privilegiata l'immediatezza del parlato. Sermo cotidianus, quello di Pagliarani, ma non sermo humilis (il che viene fra l'altro a costituire, già in partenza, una fondamentale deviazione dalla linea crepuscolare nostrana).

Poi i Novissimi e il Gruppo 63: la stimolante, intensa, anche troppo seria, ma sostanzialmente anche molto allegra e lucidissima vicenda della neoavanguardia italiana. Si voleva sprovvincializzare lo "Strapaese", contro i prudenti e i benpensanti in letteratura, contro i compitini dei letteristi, contro un impegno ideologico meramente asseverativo, e per un impegno e una verifica dei ferri del mestiere, cioè sul linguaggio (ma, anzichianamente, *in re* non *ante rem*, come invece risultò comodo a non pochi). E c'era anche chi aveva speranze e/o ambizioni palingenetiche (che non difettano certo nei movimenti d'avanguardia). A Pagliarani pareva sufficiente un imperterrito impegno sul linguaggio, e un lucido smagato rapporto col presente (le cronache, questa volta intellettuali, i recitativi drammatici plurilinguistici, della *Lezione di fisica*). E tenne duro sul rapporto comunicativo e, poundianamente, sulla funzione sociale della letteratura, a prescindere da ogni intenzionalità. Fu subito fra le minoranze del Gruppo (e la *Ballata di Rudi* come cospicuo tentativo di raccordo fra le varie fasi del suo lavoro).

E la sua esplorazione linguistica continua: col montaggio degli *Esercizi platonici* spera di aver conseguito qualche momento aereo, di leggerezza, leggerezza che appartiene raramente alle sue corde che ama (ama molto Palazzeschi). Ma il suo fondo di moralista padano lo tira giù coi piedi e la bile per terra, come si vede anche dai recenti *Epigrammi* estratti dal ferrarese Savonarola. E forse è questo il suo blasone.

Elio Pagliarani
Rotonda di via Besana
Milano-poesia, 1987
(Foto Antonio Ria)



Incominciai *La ragazza Carla* a Milano fra settembre e ottobre del '54, erano da poco iniziate le scuole, non ricordo se ero ancora nel vecchio "Istituto Leonida", una scuola media privata in viale Umbria dove avevo cominciato a insegnare nel '51, o se era un'altra nuova in via Commenda, di cui ora non ricordo il nome.

Ricordo che iniziai a scrivere, a mano, durante un compito in classe di italiano che avevo assegnato alla scolaresca, di terza media, mi pare. E l'inizio del poemetto è rimasto proprio quell'inizio: «Di là dal ponte della ferrovia una trasversa di viale Ripamonti / c'è la casa di Carla...»; e mi ricordo anche che un'allevia impicciona, con la scusa di chiedermi qualcosa sul suo tema, venne a sbirciare cosa stavo scrivendo: per lei non era né una lettera d'amore, né una poesia – come forse sospettava. E deve essere rimasta delusa, suppongo.

Avevo già in mente buona parte della trama. Dall'uscita delle *Cronache*, nella tarda primavera dello stesso anno, ma probabilmente anche da un anno prima, 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.

Teorizzai poi tutta la faccenda nel saggio *Ragione e funzione dei generi*, uscito sul numero 9 di «Ragionamenti», nella primavera del 1957

La premessa era quella della necessità dell'ampliamento del linguaggio poetico, anzi direi più rigorosamente della capacità di tutto il linguaggio, comune e non comune, di svolgere anche la funzione poetica; quindi lotta frontale al pregiudizio della "parola poetica".

Cito dal saggio: «Solo che arricchire il vocabolario non significa necessariamente arricchire il discorso, può voler dire anche arrecare turbamento e confusione. Nessun vocabolo ha illimitate capacità di adattamento (e quante più ne ha tanto più è avvilito); ogni vocabolo ha i suoi precisi problemi di sintassi, si muove in una sua area sintattica. [...] I problemi di sintassi investono per definizione tutto il periodo, imprimendo una diversa tensione durata ritmo al discorso. Ma questa designazione di tonalità [...] appartiene ai generi. La reinvenzione dei generi letterari cui ora si assiste non è dunque che la necessaria conseguenza dell'ampliamento del linguaggio poetico». (Poi, aggiungevo, bisognerà tener conto dell'apporto dovuto al genere in quanto tale che, se usato con consapevolezza, significherà «reinvenzione non mera riadozione dei generi».)

Terminavo chiedendomi: «il genere deriva dall'arricchimento del vocabolario, ma la volontà-necessità dell'arricchimento sociologicamente che significa: libertà, anarchia, corralità, partecipazione più ampia o premere di nuove classi?». E concludevo: «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. Strumento di questa operazione è il *genre* "poemetto", il *Kind* poesia didascalica e narrativa – come il *genre* "capitolo" è stato, a suo tempo, lo strumento dell'operazione inversa, cioè di depauperamento e rarefazione della prosa stessa».

La vicenda del poemetto, cioè la moderna educazione sentimentale, cioè come si impara o non si impara a crescere,

ce l'avevo già tutta o quasi: avevo scritto nel '47-48, cioè proprio nel tempo del racconto della *Ragazza Carla*, quando ero impiegato come traduttore dall'inglese e dattilografo in una Società milanese di import-export, una cartella e mezzo per un eventuale soggetto cinematografico da proporre, possibilmente, alla coppia De Sica-Zavattini. Un'idea velleitaria di un ventenne.

Il soggetto non venne recapitato a nessuno e me lo ritrovai per caso in una qualche cartella, alcuni anni dopo, quando già pensavo alla necessità di ridurre nei miei componimenti l'invasione del mio io.

E così quando parve che decidessimo di pubblicare il poemetto con Gianni Bosio per le Edizioni del Gallo, alla fine degli anni Cinquanta, m'ero ripromesso di scrivere una prefazione inserendovi il vecchio schema del soggetto cinematografico, dicendo che la vicenda avrebbe potuto essere raccontata in un romanzo breve o racconto, in un film o in un poemetto; e avrei voluto dilungarmi sui diversi pedali da manovrare nei tre diversi casi; nel caso del poemetto io ho usato soprattutto il pedale del ritmo, tant'è che spesso mi è capitato di dire che l'intento e la conseguente materia della *Ragazza Carla* consistono nel ritmo di una città mitteleuropea nell'immediato dopoguerra.

Il poemetto lo terminai il giorno di Ferragosto del 1957. Potrei dire di averlo scritto *en plein air* perché man mano che lo scrivevo me lo recitavo ad alta voce, misurando il verso "secondo l'orecchio", e più ancora perché ne leggevo via via dei brani ad alcuni amici, sempre ad alta voce, anche per strada o meglio nei parchi, più spesso in trattoria, anche in vere e proprie osterie, ne ricordo una in viale Umbria, vicino al Leonida, che non ci dev'essere più da molto tempo, e ricordo particolarmente quella dietro la Rinascente di piazza Duomo, vicino alla Hoepli, detta mi pare il Bottegone, dove c'era l'abitudine di suonare e/o cantare dopo i pasti e forse fui io ad aggiungervi quella di recitare versi.

Ma il ritrovo dove ci si vedeva più spesso era la trattoria di Poldo, in via Borgospesso, dove costituivamo un gruppetto abbastanza fisso e piuttosto affiatato: c'era e c'è il mio Virgilio, Luciano Amodio, guida assatanata e indistruttibile, non solo di me metecio (per lui conobbi i Solmi, Vittorini, Fortini, Basso, Chiara Robertazzi, le tre sorelle Bortolotti, Giancarlo Majorino, Michele Ranchetti, Ettore Capriolo, Sergio Caprioglio che se n'è andato appena un mese fa, Antonino Tullier fra Dada e surrealismo, scomparso già da molto tempo) ma di tutta la giovanissima intelligenza milanese in quegli anni, almeno così a me pareva allora e ne sono convinto ancora, e c'era Elvio Fachinelli, che non c'è più da troppo tempo, Gianni Bosio, passione e sensibilità tutt'altro che ostentate ma sicuramente smisurate, anche lui ci manca da troppo tempo, e meno male che posso ricordare anche altri ben vivi, come Livio Zanetti, Giampiero Dell'Acqua, Tonino Pitta.

Concluso il poemetto avevo il problema di pubblicarlo, e pubblicarlo in luoghi culturalmente significativi, ma il fatto è che mentre non avevo nessun pudore o timore di leggere ad alta voce il testo agli amici personali, o ad invitati degli amici, o anche a sconosciuti che si trovassero in zona, non sopportavo l'idea di sottoporre il poemetto a giudizi ufficiali o ufficiosi; decisi che avrei accettato di sottopormi soltanto al giudizio di Pasolini e soltanto a lui inviai il dattiloscritto (anzi, mi pare che glielo portai a Roma di persona): Pasolini lo conobbi personalmente la prima volta nella primavera del '58 in casa di Roversi, e c'era anche Leonetti, cioè tutto lo staff di «Officina», dove mi avevano invitato a discutere con loro della rivista, in una specie di redazione aperta.

A Pasolini il poemetto interessò e piacque, come mi scrisse; in un altro incontro mi disse che l'avrebbe pubblicato nella seconda serie di «Officina» che stava rinascendo in quel periodo con l'editore Bompiani; poi com'è noto Bompiani decise di non proseguire con «Officina», proba-

bilmente a causa delle reazioni suscitate dall'epigramma di Pasolini contro il Sommo Pontefice Pio XII.

Intanto passava il tempo e io rimanevo, ma senza angoscia, abbastanza tranquillamente, con il mio dattiloscritto inedito nel suo insieme; ne pubblicai però due brani, uno piuttosto ampio sul numero 14, aprile-giugno '59, di «Nuova Corrente», col titolo *La ragazza Carla* nella fascetta di sovracopertina e *Progetti per la ragazza Carla* nel testo, comprendente due brani assai significativi, mi pare: I (9) e III (5) che sono appunto nella stesura definitiva, e corrispondono anche nelle collocazioni a quanto pubblicato sul «Menabò 2» di Einaudi, e nelle successive edizioni Mondadori. Sul «Verri» di Anceschi apparve un altro brano, quello tutto maiuscoletto che comincia «FONDAMENTO DEL DIRITTO DELLE GENTL...» (mi sono dilungato su questi particolari, anche futili, perché in qualche sede, anche di notevole prestigio, si è creduto opportuno far notare che il mio poemetto su Milano risulterebbe posteriore di un anno a un altro poemetto su Milano pubblicato nel '59. Ma, in ogni caso, le basi dei miei interessi e del mio linguaggio, le avevo già definite abbastanza compiutamente in *Cronache e altre poesie* pubblicate da Schwarz nel giugno del '54).

Poi, per grande fortuna, nell'autunno del '59 Vittorini mandò Croy a chiedermi di fargli avere il testo del poemetto (ormai sapevano in parecchi che andavo leggendolo in giro) per il «Menabò»; Croy glielo presentò accompagnato da una sua relazione favorevole, Vittorini lo lesse e poi decise con entusiasmo di pubblicarlo subito sul secondo numero del «Menabò», febbraio del '60. «Con entusiasmo» lo dico forse arbitrariamente, ma penso appunto all'immediatezza della pubblicazione, ed è un fatto che da allora Vittorini mi dimostrò sempre molta amicizia e interesse specifico per il mio lavoro, mi rimproverò più di una volta la mia pigrizia nel «darmi da fare», mi fece vincere nel '61 o nel '62 la Borsa Cino del Duca, di un milione di lire per progetti di lavoro, di

lavori in corso di opere anche appena iniziate: e io vi partecipai col progetto della *Ballata di Rudi*.

Ecco: mi ero dimenticato che anche la *Ballata di Rudi* posso in un certo senso collegarla a Vittorini. L'ho scritta tutta a Roma, nel periodo dalla primavera del '61 all'inverno '94-95. Nel corso di questo intervallo di oltre trent'anni ne ho pubblicati diversi brani: un ampio brano uscì nel numero 18 (il penultimo) di «Quindici», nel luglio '69; ne ricordo altri su «Nuova Corrente» nel numero 51 del '70 e nel numero 7 di «Periodo ipotetico», ancora a luglio ma del '73, il quale ultimo contiene già per intero col titolo *Doppio trittico di Nandi* tutte le sei parti (a, b, c e a1, b1, c1) che furono poi ristampate integrali e con altre varianti ritmiche nel volumetto della Cooperativa Scrittori intitolato *Rosso Corpo Lingua Oro Pope-Papa Scienza* nel gennaio '77, la più ampia raccolta di brani del poemetto, prima dell'edizione completa di Marsilio del maggio '95, apparve nella raccolta intitolata *Poesie da recita*, a cura e con intensa, acuta prefazione di Alessandra Briganti, Bulzoni editore, 1985.

Mi pare che non ci sia altro da dire; ma voglio segnalare una breve recensione di Stefano Crespi apparsa sul «Sole 24 ore» del 25 giugno '95 perché in essa facendo un confronto tra questi miei due poemetti (o racconti-romanzi in versi) si anticipa per così dire la prima recensione a questa nuova edizione Mondadori che mette insieme i due testi; la recensione lascia trasparire una preferenza sentimentale, vorrei dire, per *La ragazza Carla* con «la figura della contraddizione fra tenerezza e ironia», mentre nella *Ballata di Rudi* «la tenerezza ironica si muta nel grottesco, nel non senso. Alla periferia della *Ragazza Carla* si sostituisce la periferia del dopo-storia, la perdita dei nomi, dei volti...».

Perciò, conclude Crespi, tutto sommato *La ballata di Rudi* «ha un sapore difficile, un po' agro, ma rivela un'acuta sintomaticità dell'oggi, una moralità, l'estrema consequenzialità di questo autore (perfino nello stesso riscontro

della sua figura umana, tra il distacco e un'amara concentrazione). Nella radicalità di un'espressione poetica, senza illusioni, ne esce una gamma di personaggi tra il disagio, e il divertimento, la follia, la terrificante ovvietà come di una spiaggia, dove «non ci sono colori»».

E certo al tempo della *Ragazza Carla* non solo l'autore coltivava «svariate idee d'amore e di ingiustizia», ma anche tutto il nostro Paese: non così certamente negli anni della conclusione della *Ballata*, e anche prima, anche molto prima.

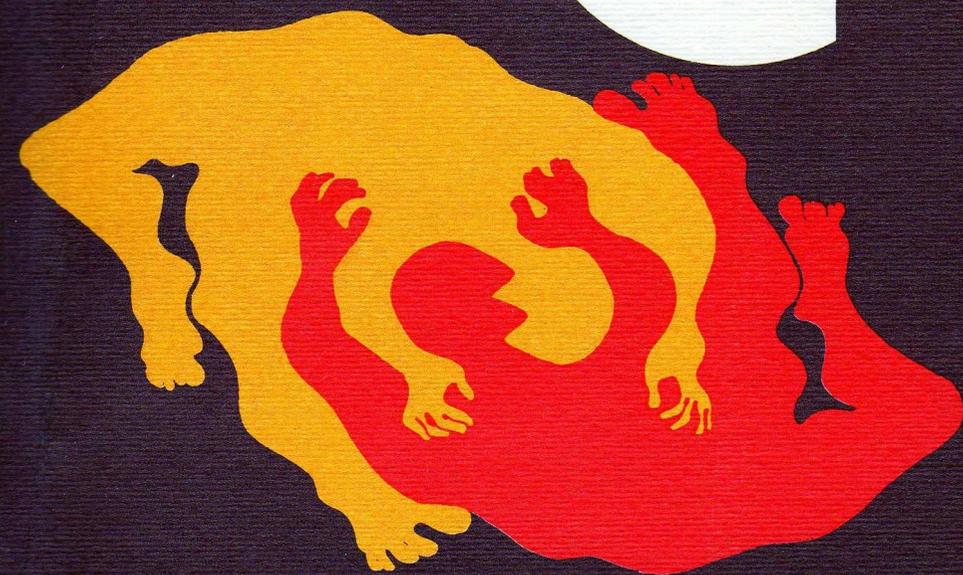
maggio 1997

**ELIO
PAGLIARANI**

**ROSSO
CORPO
LINGUA**

**ORO
POPE PAPA
SCIENZA**

CON UN SAGGIO
DI GABRIELLA SICA



COOPERATIVA SCRITTORI

I Gulliver

6

Rosso corpo lingua

Elio Pagliarani

**Rosso corpo lingua
oro pope-papa scienza
Doppio trittico di Nandi**

**con un saggio
di Gabriella Sica**

Cooperativa Scrittori

Indice

- 9 Rosso corpo lingua
oro pope-papa scienza
- 41 La lettera analitica
saggio di Gabriella Sica

Copyright © 1977 Cooperativa Scrittori
Grafica di Piergiorgio Maoloni
Prima edizione: gennaio 1977



Finito di stampare nel mese di gennaio 1977
Arti Grafiche La Monzese s.n.c.
Via Torino 3/5, Cologno Monzese (Milano)

Rosso corpo lingua
oro pope-papa scienza

(a): *proviamo ancora col rosso*

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, rosso fin dentro il midollo dell'osso del tempo, rosso di vento
 rosso quel vento nel tempo del rosso, rosso il fiato del vento nel rosso del tempo

rosso il bosco se dirama nel bosco quel vento rosso fiori rossi su gambo rosso con petali rossi nel bosco
 [rosso del tempo
 dove il vento è rosso: troppo rosso Nandi o troppe parole di rosso o un rosso sgomento dal rosso?
 le piume di struzzo pittate di rosso agevole rosso di struzzo

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, rosso fin dentro al midollo dell'osso del tempo, rosso di vento
 rosso quel vento nel tempo del rosso, rosso il fiato del vento nel rosso del tempo

(b)

proviamo ancora col corpo: corpo, un cerchio intorno, poi corpo su corpo: avessimo, Nandi
sopra il corpo un viluppo di corpi un punto sette punti del corpo se avessero
la macchia a cavallo del corpo, che segna il triangolo, mobile macchia su corpi
costretti nel viluppo dei corpi, che segue ai bordi il triangolo, deborda oltre il corpo
nel tempo, si sparge sul tempo del corpo, sul corpo scavato dal tempo fin dentro il midollo dell'osso
tempo del corpo nell'intreccio del plesso, avendo, Nandi, corpo e fiato del corpo nel corso del tempo
nel corpo, fiore del corpo sul gambo del corpo nel bosco del corpo sulla spiaggia dei corpi dove il
odora solo di corpo: troppo corpo Nandi o troppe parole sul corpo o un corpo sgomento del corpo?

proviamo ancora col corpo: corpo, perché cerchio? nessun cerchio intorno, corpo su corpo
c'è un cerchio: corpo, corpo

(c)

lingua: lingua di rosso sul rosso del corpo, lingua rosso canale del corpo fra essere e avere, lingua
[per Nandi

lingua rossa del corpo del rosso, lingua del cerchio creato da lingua e da lingua spezzato

mistica lingua del rosso mistica lingua del corpo mistica lingua del cazzo

(se è mistica è del privato, Nandi non sa che farsene,

se è nel codice è già incastrata, Nandi ti abbiamo fregato)

ma la tua lingua rossa

del tuo corpo

(a1): *provano ancora con l'oro*

provano ancora con l'oro: oro, un nugolo di dollari carta, poi oro su oro, in lingotti, avessero Nandi
oro su oro sbarrato dall'oro, un punto sette punti dell'oro se avessero
il punto di fusione dell'oro, dell'oro che cola in un angolo, mobile oro su sbarre
d'oro intasate dall'oro, che segue i bordi dell'angolo, deborda oltre l'angolo
d'oro, si sparge sul tempo dell'oro, oro fin dentro al midollo dell'osso del tempo

**UN NUOVO SERVIZIO DELLA CASSA DI RISPARMIO DI ROMA
FUSIONE E SAGGIO DI METALLI PREZIOSI**

le operazioni di fusione e saggio di Metalli Preziosi sono compiute nell'ambito del
Laboratorio Scientifico
di Ricerche fisiche del Servizio Credito su Pegno da personale qualificato con l'ausilio
di Apparecchiature modernissime di alta precisione in Piazza Monte di Pietà. Il riccio
[campione
nella sua lastrina di piombo rovente: il piombo si ossida trascina i metalli vili e il globulo

d'oro, e provano ancora con l'oro: non si dà oro sgomento dall'oro

(b1)

provano ancora col pope: pope, intorno un gran colonnato, poi pope su pope, Nandi, ci fosse
sul pope un colonnato di popi, un punto sette punti del pope caprini se fossero, e i tre sopraccigli
[cisposi

la macchia a cavallo del pope, di pope che cola in un angolo, mobile pope in colonna
corrosa intasata di popi, di popi che seguono i bordi del colonnato dei popi, debordano oltre
si spargono sul tempo dei popi, popi fin dentro al midollo dell'osso del tempo, papi di vento: bel
[ritmo

papi garanti dell'oro

della fame-serbatoio

della forza-lavoro

(c1)

scienza: scienza è conoscenza che include

la garanzia della propria validità

l'opposto della scienza è

[l'opinione

caratterizzata per l'appunto dalla mancanza di garanzia circa la sua validità

Dall'idea adeguata dell'essenza formale di alcuni attributi di Dio

si procede alla conoscenza adeguata dell'essenza delle cose Il concetto fondamentale della scienza è quello della legge scientifica

e lo scopo fondamentale della scienza è lo stabilimento di leggi

L'armamentario della scienza dimostra Kappa punto Popper nella Logica

è diretto alla falsifica

non alla verifica delle proposizioni: Nandi, sembra più bello

ma c'è sempre il tranello

continuando a lustrare il coltello.

(a): *proviamo ancora col rosso*

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, rosso fin dentro il midollo dell'osso del tempo, rosso di vento
rosso quel vento nel tempo del rosso, rosso il fiato del vento nel rosso del tempo

rosso il bosco se dirama nel bosco quel vento rosso fiori rossi su gambo rosso con petali rossi nel bosco

[rosso del tempo

dove il vento è rosso: troppo rosso Nandi o troppe parole di rosso o un rosso sgomento dal rosso?
le piume di struzzo pittate di rosso agevole rosso di struzzo

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, rosso fin dentro al midollo dell'osso del tempo, rosso di vento
rosso quel vento nel tempo del rosso, rosso il fiato del vento nel rosso del tempo

(a1): *provano ancora con l'oro*

provano ancora con l'oro: oro, un nugolo di dollari carta, poi oro su oro, in lingotti, avessero Nandi
oro su oro sbarrato dall'oro, un punto sette punti dell'oro se avessero
il punto di fusione dell'oro, dell'oro che cola in un angolo, mobile oro su sbarre
d'oro intasate dall'oro, che segue i bordi dell'angolo, deborda oltre l'angolo
d'oro, si sparge sul tempo dell'oro, oro fin dentro al midollo dell'osso del tempo

UN NUOVO SERVIZIO DELLA CASSA DI RISPARMIO DI ROMA
FUSIONE E SAGGIO DI METALLI PREZIOSI

le operazioni di fusione e saggio dei Metalli Preziosi sono compiute nell'ambito del
Laboratorio Scientifico
di Ricerche fisiche del Servizio Credito su Pegno da personale qualificato con l'ausilio
di Apparecchiature modernissime di alta precisione in Piazza Monte di Pietà. Il riccio
[campione
nella sua lastrina di piombo rovente: il piombo si ossida trascina i metalli vili e il globulo

d'oro, e provano ancora con l'oro: non si dà oro sgomento dall'oro

(b)

proviamo ancora col corpo: corpo, un cerchio intorno, poi corpo su corpo: avessimo, Nandi
sopra il corpo un viluppo di corpi un punto sette punti del corpo se avessero
la macchia a cavallo del corpo, che segna il triangolo, mobile macchia su corpi
costretti nel viluppo dei corpi, che segue ai bordi il triangolo, deborda oltre il corpo
nel tempo, si sparge sul tempo del corpo, sul corpo scavato dal tempo fin dentro il midollo dell'osso
tempo del corpo nell'intreccio del plesso, avendo, Nandi, corpo e fiato del corpo nel corso del tempo
[nel fiato del vento, corpo
nel corpo, fiore del corpo sul gambo del corpo nel bosco del corpo sulla spiaggia dei corpi dove il
[vento
odora solo di corpo: troppo corpo Nandi o troppe parole sul corpo o un corpo sgoamento del corpo?

proviamo ancora col corpo: corpo, perché cerchio? nessun cerchio intorno, corpo su corpo
c'è un cerchio: corpo, corpo

(b1)

provano ancora col pope: pope, intorno un gran colonnato, poi pope su pope, Nandi, ci fosse
sul pope un colonnato di popi, un punto sette punti del pope caprini se fossero, e i tre sopraccigli
[cisposi
la macchia a cavallo del pope, di pope che cola in un angolo, mobile pope in colonna
corrosa intasata di popi, di popi che seguono i bordi del colonnato dei popi, debordano oltre
si spargono sul tempo dei popi, popi fin dentro al midollo dell'osso del tempo, papi di vento: bel
[ritmo

papi garanti dell'oro
della fame-serbatoio
della forza-lavoro

(c)

lingua: lingua di rosso sul rosso del corpo, lingua rosso canale del corpo fra essere e avere, lingua
[per Nandi
lingua rossa del corpo del rosso, lingua del cerchio creato da lingua e da lingua spezzato
mistica lingua del rosso mistica lingua del corpo mistica lingua del cazzo
(se è mistica è del privato, Nandi non sa che farsene,
se è nel codice è già incastrata, Nandi ti abbiamo fregato)
ma la tua lingua rossa
del tuo corpo

(c1)

scienza: scienza è conoscenza che include

la garanzia della propria validità

l'opposto della scienza è

[l'opinione

caratterizzata per l'appunto dalla mancanza di garanzia circa la sua validità

Dall'idea adeguata dell'essenza formale di alcuni attributi di Dio

si procede alla conoscenza adeguata dell'essenza delle cose Il concetto fondamentale della scienza è quello della legge scientifica

e lo scopo fondamentale della scienza è lo stabilimento di leggi

L'armamentario della scienza dimostra Kappa punto Popper nella Logica

è diretto alla falsifica

non alla verifica delle proposizioni: Nandi, sembra più bello

ma c'è sempre il tranello

continuando a lustrare il coltello.

proviamo ancora col rosso: rosso, un cerchio intorno, poi rosso su rosso: Nandi ci fosse
 provano ancora col pope: pope, intorno un gran colonnato, poi pope su pope, Nandi, ci fosse
 col rosso un cerchio di rosso un punto sette punti di rosso se fossero
 sul pope un colonnato di popi, un punto sette punti del pope caprini se fossero, e i tre sopraccigli
 [cisposi

la macchia a cavallo dei cerchi, di rosso che cola in un angolo, mobile rosso su cerchi
 la macchia a cavallo del pope, di pope che cola in un angolo, mobile pope in colonna
 più stretti intasati dal rosso, che segue i bordi dell'angolo, deborda oltre l'angolo rosso
 corrosa intasati di popi, di popi che seguono i bordi del colonnato dei popi, debordano oltre
 si sparge sul tempo di rosso, rosso fin dentro il midollo dell'osso del tempo, rosso di vento
 si spargono sul tempo dei popi, popi fin dentro il midollo dell'osso del tempo, papi di vento:
 [bel ritmo

rosso quel vento nel tempo del rosso, rosso il fiato del vento nel rosso del tempo
 papi garanti dell'oro

della fame-serbatoio

della forza-lavoro

rosso il bosco se dirama nel bosco quel vento rosso fiori rossi su gambo rosso con petali rossi nel
 [bosco rosso del tempo
 dove il vento è rosso: troppo rosso Nandi o troppe parole di rosso o un rosso sgomento dal rosso?

(b-a1)

proviamo ancora col corpo: corpo, un cerchio intorno, poi corpo su corpo: avessimo, Nandi
provano ancora con l'oro: oro, un nugolo di dollari carta, poi oro su oro in lingotti, avessero Nandi
sopra il corpo un viluppo di corpi un punto sette punti del corpo se avessero
oro su oro sbarrato dall'oro, un punto sette punti dell'oro se avessero
la macchia a cavallo del corpo, che segna il triangolo, mobile macchia su corpi
il punto di fusione dell'oro, dell'oro che cola in un angolo, mobile oro su sbarre
costretti nel viluppo dei corpi, che segue ai bordi il triangolo, deborda oltre il corpo
d'oro intasate dall'oro, che segue i bordi dell'angolo, deborda oltre l'angolo
nel tempo, si sparge sul tempo del corpo, sul corpo scavato dal tempo fin dentro il midollo dell'osso
d'oro, si sparge sul tempo dell'oro, oro fin dentro al midollo dell'osso del tempo
tempo del corpo nell'intreccio del plesso, avendo, Nandi, corpo e fiato del corpo nel corso
[del tempo nel fiato del vento, corpo

Un nuovo Servizio della Cassa di Risparmio di Roma / Fusione e saggio di metalli preziosi
Le operazioni di fusione e saggio dei Metalli preziosi sono compiute nell'ambito del Laboratorio
[Scientifico
nel corpo, fiore del corpo sul gambo del corpo nel bosco del corpo sulla spiaggia dei corpi dove il
[vento
di Ricerche fisiche del Servizio Credito su Pegno da personale qualificato con l'ausilio
di Apparecchiature modernissime di alta precisione in Piazza Monte di Pietà. Il riccio campione
nella sua lastrina di piombo rovente: il piombo si ossida trascina i metalli vili e il globulo
odora solo di corpo: troppo corpo Nandi è troppe parole sul corpo o un corpo sgomento dal corpo?
d'oro, e provano ancora con l'oro: non si dà oro sgomento dall'oro
proviamo ancora col corpo: corpo, perché cerchio? nessun cerchio intorno, corpo su corpo
c'è un cerchio: corpo, corpo

(c-c1)

lingua: lingua di rosso sul rosso del corpo, lingua rosso canale del corpo fra essere e avere, lingua
[per Nandi

scienza: scienza è conoscenza che includa / la garanzia della propria validità / l'opposto della
[scienza è l'opinione

caratterizzata per l'appunto dalla mancanza di garanzia circa la sua validità

lingua rossa del corpo del rosso, lingua del cerchio creato da lingua e da lingua spezzato

Dall'idea adeguata dell'essenza formale di alcuni attributi di Dio

mistica lingua del rosso mistica lingua del corpo mistica lingua del cazzo

si procede alla conoscenza adeguata dell'essenza delle cose. Il concetto fondamentale della scienza
è quello della legge scientifica

(se è mistica è del privato, Nandi non sa che farsene,
se è nel codice è già incastrata, Nandi ti abbiamo fregato)

e lo scopo fondamentale della scienza è lo stabilimento di leggi
L'armamentario della scienza dimostra Kappa punto Popper nella Logica

non alla verifica delle proposizioni è diretto alla falsifica

Ma la tua lingua rossa

del tuo corpo

Nandi, sembra più bello

ma c'è sempre il tranello

continuando a lustrare il coltello.

La lettera analitica
saggio di Gabriella Sica

Rispetto a *La ragazza Carla*, ma anche a *Lezione di Fisica*, *Rosso corpo lingua, oro pope-papa scienza*, (cioè il *Doppio Trittico di Nandi*, un "blocco" de *La ballata di Rudy*, l'opera cui Elio Pagliarani sta lavorando da molti anni), è costruito su una ampia divaricazione tra significante e significato, dove la semanticità si sposta sul primo elemento: procedimento, questo, che non comporta alcuna perdita complessiva di senso o, quanto meno, una qualche evasività semantica, ma, unicamente, devia la produzione del senso delle strutture formali, sulle strutture cioè che, nella poesia, risultano primarie.

Una complessa e fitta rete di significanti imprigiona e cela, nel *Doppio Trittico di Nandi*, il senso del testo, il suo messaggio: ricostruendo le simmetrie e le dissimmetrie, gli scarti e le ripetizioni interne alla *ragnatela* pazientemente intessuta dai significanti, si potrà estrarre la struttura formale dell'opera. In questo modo il significante poetico con i suoi significanti supplementari, fonetici, timbrici, ritmici, cessa di divenire il termine di un rapporto obbligato e univoco per istituirsi come il significato di sé.

Ad una prima lettura, emerge immediatamente la frattura tra un discorso fondato sulla logica del senso e della comunicazione, sul principio classico dell'orizzontalità (causa-effetto, affermazione-negazione, pro-

gressione dei significati verso una loro logica conclusione) e il discorso poetico (o anti-discorso) costruito proprio sulla non progressione dei significati medesimi e verticalmente attraversato da un complesso gioco di ritorni, ripetizioni e analogie sia tematico-sintattiche, sia ritmico-timbriche: è, questo, l'altro discorso, il discorso che "ritorna" su se stesso.

Il testo del *Doppio Trittico di Nandi* ha infatti eliminato contenuti organizzabili razionalmente, cancellato qualsiasi abbozzo narrativo: i labili nuclei semantici che emergono sono subito schiacciati e annichiliti dal ritmo, risucchiati dal laborioso, vertiginoso lavoro dei significanti. Nandi non è più il protagonista di una storia, sia pure di una cronaca quotidiana, quasi da fumetto come « la ragazza Carla », ma rivestè una funzione specificatamente formale in quanto unico elemento libero, non saldato alla totalità del testo, sia in senso strettamente semantico che in senso fonetico.

Ma vediamo, ora, di smontare lo schema del *Doppio Trittico di Nandi*: i due trittrici, il trittrico e l'antitrittrico, costituiti ciascuno da tre sezioni (*a*, *b*, *c*, e *a'*, *b'*, *c'*) sono utilizzati in funzione speculare e oppostiva nello stesso tempo:

$$\begin{array}{l} a \leftrightarrow a' \\ b \leftrightarrow b' \\ c \leftrightarrow c' \end{array}$$

Questo principio generale di simmetria è contraddetto dalla legge delle dissimmetrie che regola invece i tempi e la durata dei gruppi strofici all'interno di ogni sezione: un gruppo di tre strofe nella sezione *a*, di due strofe nella sezione *b* e una strofa nella sezione *c*. La regolarità decrescente della dissimmetria è a sua volta infranta dall'introduzione, nell'antitrittrico, di un altro principio differenziante fondato sulla spaziatura grafica libera: ogni sezione è infatti occupata da una strofa spazialmente

distribuita in tre modi diversi, quasi disseminate. Le strofe sono tutte irregolari, formate da un minimo di due versi, da un distico cioè, ad un massimo di dodici versi; solo due strofe, una sestina e una ottava, si ripetono, ma secondo un diverso modulo: di perfetta specularità, anche semantica, in una medesima sezione, in *a*, e di perfetta specularità, questa volta solo di durata, tra due sezioni parallele, *b* e *b'*.

I versi sono discontinui per sintassi, ritmo e scansione e non precipitano, come avviene nella tradizione, sulla clausola, ma, in realtà, sono abilmente dissimulati nell'artificio poetico: la rima non è mai automatica (e, se lo è, è esibita come incidente o eccezione ostentata), ma è, piuttosto, regolata dal principio dell'irregolarità e della casualità.

Prendiamo come campione d'analisi, per ora, la prima strofa (una sestina) della sez. *a* del trittrico, fermo restando che occorrerà verificare, all'interno dei vari blocchi o tasselli, sui diversi livelli semantici, sintattici e fonologici, questo elemento, appena abbozzato, della dissimmetria nella simmetria emergente, per ora, ad una lettura esterna dello schema generale del *Doppio Trittico di Nandi*:

(*a*): *proviamo ancora col rosso*

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'an-
 [golo, deborda oltre l'angolo rosso
 si sparge sul tempo di rosso, rosso fin dentro il mi-
 [dollo dell'osso del tempo, rosso di vento
 rosso quel vento nel tempo del rosso, rosso il fiato
 [del vento nel rosso del tempo

L'insieme strofico è tenuto in piedi da una complessa armatura di equivalenze foniche e lessicali, equivalenze cioè selezionate e combinate sull'asse della similarità con fittissime interdipendenze. Il discorso poetico è regolato non dalle relazioni tra cose e parole, relazioni che appaiono, anzi, assolutamente rescisse, ma dalle affinità foniche che stringono in un laccio timbrico complessivo le insistenze ritmiche sulla catena dei significanti e i ritorni e le riprese dei medesimi significanti da una unità metrica all'altra. La rima, non più adibita esclusivamente a siglare l'unità ritmica tradizionale, è ora attratta lungo l'intera sequenza verbale, dove rimbalza, su una serrata equivalenza ritmica. Rime ipermetre (ad esempio: *fosse: fossero*), rime imprecise o imperfette (*vento: tempo*) e rime bacciate non rappresentano più, infatti, nella struttura complessiva, il luogo privilegiato della cadenza del verso, cadenza ormai irreversibilmente artificiale e astratta (ne *La ragazza Carla* la rima facile e ricorrente era usata come strumento di ironizzazione delle forme).

In questa organizzazione formale, la figura retorica dominante è quella dell'addizione e della ripetizione. A livello fonologico, sulla base di un ristretto spettro di fonemi consonantici e vocalici, si forma un sistema in cui gli stessi suoni, in combinazioni simili o volutamente diverse, sono ripetute in parole differenti. Ad esempio tra i monemi *rosso, fosse, fossero, osso* esiste una condizione di stretta analogia: non solo risultano equiparati, ognuno in modo diverso, al morfema comune */os/*, ma questo medesimo elemento è duplice all'interno di ognuno dei quattro termini (magari in forma degradata: *o — e*); inoltre *osso* non è che la ripetizione tronca di *rosso* e *fosse* di *fossero*. Oppure in un medesimo verso, v. 3, si ha la ripetizione, produttiva di allitterazioni, di singoli fonemi: « *maCChia a Cavallo dei CerChi di rosso Che Cola in un angolo, mobile rosso su Cer-*

Chi ». All'allitterazione sul fonema */c/* si affianca, nello stesso segmento, l'allitterazione sui fonemi */m/* e */l/*: *Macchia, MobiLe, cavaLLO, angolo*. Queste ripetizioni fonologiche risultano collaterali ad un fulcro fonico-lessicale, il termine *rosso*, che ritorna nella sestina, per intero, con una frequenza simmetricamente decrescente, da quattro a due volte, e crescente da due a quattro volte per ogni verso. Procedendo dall'esterno all'interno, dalla periferia al centro, è da rilevare come il termine *rosso* comprenda al suo interno il morfema anagrammato */or/* che, a sua volta, produce una copiosa proliferazione e moltiplicazione di identità foniche: « *pRoviamo ancORa col Rosso: Rosso, un cERchio intORno poi Rosso su ROsso...* ». Da notare come nel termine *cerchio* l'omologia fonica sia presente in forma degradata e imperfetta: */or/ — /er/*). Non è escluso inoltre che, nell'uso del morfema */or/*, sia implicito un confronto ironico con la tradizione, in particolare con la tradizione pascoliana: « *Voce ARgentina adORO / adORO, - Dilla, dilla, / la nota d'ORO...* », il cui uso è ancora agganciato ad elementi onomatopeici.

Ma la dominante fonica assoluta di questa strofa, il centro ultimo, è una lettera dell'alfabeto, la vocale */o/* che emerge massicciamente, attraverso assonanze e consonanze, generando un movimento di propagazione centrifuga in cui risiede la partitura ritmica dell'insieme poetico. Il fonema, che è privo, nella lingua comune, di significato proprio, lessicale e grammaticale, diventa, nella lingua poetica, un segno, una unità autonoma, il cui significato si stabilisce nell'organizzazione complessiva: diventa, insomma, una parola "vuota". Sarà appena il caso di sottolineare che la */o/* compare, nel monema centrale *rosso*, in versione doppia.

Come già è emerso, rime interne, assonanze, echi, iterazioni e variazioni sillabiche non sono circoscritte ad un unico segmento verbale, ma rimbalzano da

un verso all'altro con effetti ramificati e incrociati che concorrono, tutti insieme, alla creazione di un campo omofonico a circuito chiuso.

Un rilievo ancora più dettagliato dimostrerebbe che tutti gli elementi che compongono questa prima sestina sono foneticamente vincolati tra loro, ad eccezione non casuale, del termine *Nandi*, in cui la vocale terminale /i/ è una deformazione degradata della più prevedibile e ovvia vocale /o/ e la presenza di nasali, isolate nello spettro consonantico, non ha un riscontro clamoroso nel testo che privilegia, piuttosto, le gutturali e le sibilanti. *Nandi* è il nome del pescatore, quasi un personaggio di Melville, che funziona come interlocutore stereotipato, ma, in realtà, rappresenta lo sdoppiamento dell'autore stesso, la proiezione del suo super-io sociale: la sua estraneità sociale è mimata nel testo con una estraneità esclusivamente formale.

Il principio della ripetizione governa anche la costruzione del verso singolo, il cui scheletro metrico risulta formato, al di là delle apparenze, dall'addizione di metri classici: ad esempio il primo verso della sestina in esame è strutturato come un ottonario + un senario + un endecasillabo. Appartiene alla stessa figura dell'addizione il fenomeno ritmico-sintattico della rima baciata e della rima baciata alternata (anche se non regolari) e la ripetizione di unità lessicali collegate tra loro in serie metonimiche o analogiche. La funzione dell'iterazione lessicale sembra essere quella di bloccare la logica presubilmente progressiva delle sequenze interrompendo ogni correlazione di senso e anzi aumentando la distanza semantica tra elementi contigui. Cosicché le unità monematiche ricorrenti e le conseguenti interferenze foniche e di senso producono, sul piano di una semantica di superficie, moltiplicazioni e riflessi speculari che, sottolineati da una cadenza accentuativa regolare, si avvicinano ad effetti musicali.

Il lavoro di Pagliarani, infatti, tende alla liberazione e alla riattivazione del linguaggio poetico su un tempo doppio, come nella musica: sotto il tempo lineare (il tempo della consecutività proprio della lingua comunicativa), corre un tempo discontinuo e ciclico scandito dall'incrocio di combinazioni fonetiche uguale e variate. E, in questa fase della sua attività, è evidente il carattere estremistico della sua operazione, il tipo di trattamento della materia verbale per cui lo spazio testuale appare scomposto e ricomposto in articolazioni supplementari all'eventuale significato; e, questo stesso spazio testuale, è produttivo di un'eco che permane nella memoria e si propaga ben oltre la sua espressività letterale: la ripresa, infatti, di una parola all'interno di uno stesso verso o da un verso all'altro crea una specie di "fugato", di ritmo, cioè, tipico della musica in cui un tema si richiama all'altro.

L'apparente libertà all'interno del sistema sembra confermata anche dall'organizzazione sintattica: aggregati frastici autonomi e esternamente casuali dipendono dall'unico periodo sintattico che regge e governa le sequenze significative. L'intera strofa è infatti subordinata al solo verbo finito, « proviamo ancora col... », retto dall'implicita preposizione nominale di prima persona plurale.

Ad un livello profondo, invece, i sintagmi risultano coerentemente concatenati tra loro da un filo "rosso". Si sviluppa, a partire dal termine *cerchio*, una fascia semantica centrale, articolata in una serie di significati contigui: *cerchio* → *macchia* → *midollo* → *osso*. La serie secondaria, *vento* → *tempo* → *fiato*, attribuisce alla prima la connotazione di qualità effusive, intangibili; la doppia serie *stretti* → *intasati* → *punti* e *cola* → *borda* → *oltre* → *deborde* ha come riferimento tematico, sia pure disarticolato, la situazione e il movimento del *cerchio* iniziale, "deborde" da una circonferenza che, costretta e "inta-

sata" spazialmente, sbuca un varco nel limite stesso che la costituisce. Rispetto a questa fascia semantica, il termine *angolo*, tematicamente non omogeneo, ne costituisce un'altra oppositiva.

Semanticamente, dunque, il testo si spartisce nell'opposizione « circolarità » vs « linearità », opposizione nella quale il primo elemento rappresenta la ripetizione, a livello lessicale, del livello fonologico in cui è dominante quella medesima vocale /o/, che rinvia spazialmente proprio alla figura del cerchio, la figura, cioè, per eccellenza dell'identità e dell'unità, ma anche la figura del "buco", del vuoto. Il secondo elemento dell'opposizione, presente in misura ridotta, è, invece, evidentemente, usato come contrasto spiazzante, come dissimetria.

Andando avanti nei rilievi, sarà possibile attribuire a questo movimento di chiusura e apertura ulteriori connotazioni, ma risulta già chiaro, comunque, il procedimento, usato da Pagliarani, di spezzare l'identità attraverso movimenti bruschi, oppositivi, conflittuali. Questo medesimo elemento non significativo e irriducibile che è il segno alfabetico, la « lettre analytique », come lo definisce Mallarmé, questa lettera "tonda", la /o/, dispersa nel tessuto del testo, vuole significare la disseminazione e il dissolvimento dell'unità dentro la pluralità, dell'identità dentro le differenze. La circolarità si frantuma e si spezza in linee rotte, angoli acuti che reimmettono la rottura laddove il cerchio tendeva a chiudersi: l'interno del cerchio diventa esterno e viceversa: il dentro non esiste senza il fuori, ma è il dentro che tende, irreversibilmente, a diventare, esso stesso, il fuori.

La seconda sezione, fonologicamente, ritmicamente e sintatticamente costruita come la prima, sostituisce, sul medesimo sintagma d'attacco, al termine *rosso* il termine *corpo*, (« proviamo ancora col corpo... »), foneticamente assimilabile al gruppo anagrammato /or/ e alla vocale /o/ desinenziale. Peraltro, sia pure

trasversalmente, *corpo* richiama *cerchio* per evidenti allitterazioni consonantiche e vocaliche. Il campo omofonico, entro il quale si strutturava la prima sezione, si allarga anche alla seconda in una specie di richiamo inverso e di avviluppante rilancio di unità lessicali, di condensazioni e variazioni sillabiche.

È sempre più evidente che il testo si costituisce attraverso un doppio movimento di dispersione e concentrazione a tutti i livelli e un gioco di urto e ripresa tra i livelli medesimi: e questo lavoro sulla lingua è ampiamente assimilabile al lavoro dell'anagramma che, secondo Saussure, non si riduce alla semplice inversione di lettere all'interno di un monema, ma si sviluppa su una combinazione di fonemi e non di lettere, come nella poesia classica, in cui il nome dell'eroe o del dio magnificato si ritrovava disperso, nei suoi elementi fonici, nel componimento intero.

Nel *Doppio Trittico di Nandi* i termini *rosso*, *corpo*, *oro*, *pope* costituiscono i fuochi semantici dai quali la vocale /o/, cioè il centro generatore del testo, un centro non più "divino", ma un centro che si nega in quanto tale, si propaga a tutti gli elementi della composizione tessendo una superficie apparentemente o, comunque, razionalmente indecifrabile e liscia in cui l'insistenza fonetica, l'elemento anagrammatico, quindi, si ricuce alla figura della tautologia, il cui senso è ricoperto e occultato dalla logica corrente. Ma questa tautologia, se rinvia allo zero, e, dunque, alla occlusione totale dei significati, rinvia anche ai sensi molteplici che la vocale /o/, in quanto forma idealmente perfetta, come abbiamo visto e, ancora, vedremo, produce.

La terza sezione debutta non più, come le due precedenti, col sintagma esortativo « proviamo ancora col... », ma con un unico monema, *lingua*, semanticamente ambiguo in quanto comprende una duplice valenza: l'una, realistica, allude alla lingua come muscolo, l'altra, metaforica, si riferisce alla lingua in

quanto sistema verbale o *langue*, così come una duplice valenza avevano i termini generatori delle due precedenti sezioni, *rosso* e *corpo*, entrambi metaforicamente allusivi alle qualità della poesia che si va producendo, poesia che ha, appunto, come connotazione centrale, il colore del rosso e la materialità del corpo: il rosso come il colore della vita e della rivoluzione, del sangue e della morte, ma, soprattutto, come il colore della poesia (un verso de *La ballata di Rudy* dice: « Le parole hanno la sorte dei colori »); il corpo come dimensione fisiologica inerente al ritmo, alla sonorità e, insomma, alla fisicità che il testo del *Doppio Trittico di Nandi* esibisce tanto clamorosamente. Rosso e corpo come sinonimi di poesia, dunque; ma in questa terza sezione il termine di confronto che la poesia trova è in se stessa, essa stessa lingua che si descrive e si riflette: nient'altro che metalinguaggio o, meglio, metapoesia. Funzione, questa, non più interlocutoria, ma strutturale, nella quale sia l'emittente che il destinatario sono stati annullati, cancellati e sottomessi alla catena dei significanti.

La funzione conativa, messa in atto nelle prime due sezioni, « proviamo ancora col... », aveva già un valore metapoetico, sia pure spazzato attraverso l'uso di metafore implicite: *proviamo ancora a fare un verso (una poesia) col rosso... col corpo*. E il provare di Pagliarani rappresenta il tentativo di correggere, attraverso una azione di irrobustimento e di risonanza, il limite del linguaggio, dall'interno stesso del linguaggio, compensandolo, esaltandolo e, infine, comandandolo.

« Voi fondate — diceva Mallarmé — il privilegio creatore del poeta sull'imperfezione dello strumento che deve suonare; una lingua ipoteticamente adeguata a tradurne il pensiero sopprimerebbe il letterato, che si chiamerebbe allora signor Tutti Quanti ». E il limite della lingua, la sua imperfezione, consiste nella valenza esclusivamente rappresentativa su cui si fon-

da: ed è questo difetto strutturale della lingua che certa poesia (quella dell'ultimo Pagliarani rientra in questa tendenza) tende ad eliminare introducendo, nel rapporto convenzionalmente arbitrario tra significante e significato del linguaggio comune, una motivazione interna che infranga la discordanza tra la sonorità e i contenuti; e il significante costituisca, finalmente, il significato di se stesso.

Nella terza sezione, scomparso il soggetto, la sua illusorietà, rimane la poesia così come si autodescrive:

(c)
lingua: lingua di rosso sul rosso del corpo, lingua
[rosso canale del corpo fra essere e avere, lingua per
[Nandi
lingua rossa del corpo del rosso, lingua del cerchio
[creato da lingua e da lingua spezzato

I due punti spartiscono la strofa in due campi semanticamente equivalenti e speculari: *lingua*, semplicemente, da una parte, come oggetto, entità, *lingua* dall'altra parte, come movimento, combinazione. L'istanza ipotetica e insieme utopistica espressa dal congiuntivo « ci fosse » nella sezione *a* e dal congiuntivo « avessimo » nella sezione *b*, le ipotesi, cioè, dell'essere e del possedere, non si ricongiungono in una unità: « lingua del corpo fra essere e avere »: la poesia non può ricucire la divaricazione, la differenza: può soltanto rifiutare la mistica del soggetto e, insieme, la prevaricazione dei significati, l'"espressione" e l'"ideologia"; ed esibirsi come paradosso:

mistica lingua del rosso mistica lingua del corpo mi-
[stica lingua del cazzo
(se è mistica è del privato, Nandi non sa che farsene,

se è nel codice è già incastrata, Nandi ti abbiamo
[fregato)
ma la tua lingua rossa
del tuo corpo

Anche questa terza sezione, come le precedenti, non è che una unità anagrammatica, nella quale sono dispersi e riuniti, contrapposti e rilanciati quei fonemi che sono disseminati nella globalità del testo: movimento, questo, musicalmente scandito da una specie di "rondò" in cui le stesse entità foniche ricompaiono periodicamente, invariate o modificate, sino alla ripresa finale, quasi un'autosimbolizzazione della forma poetica medesima in quanto paradossale realizzazione di movimento e stasi nello stesso tempo, di unità ritrovata nella circolarità perfetta della poesia che "ritorna" su se stessa. Ma questa circolarità o unità è attraversata, nell'antitrittico, da rotture e spostamenti, tagliata da linee di fuga.

Dall'idea adeguata dell'essenza formale di alcuni at-
[tributi di Dio
si procede alla conoscenza adeguata dell'essenza delle
[cose...

L'astrazione, il formalismo, in sintesi, la metafisica del tritico trova il suo rovescio, uguale e opposto, nella scienza, nella conoscenza, nella realtà dell'antitrittico. Il significato, nel distico tronco appena citato, si manifesta non più trasposto, ma a livello di enunciato diretto: non è la tematizzazione, quanto, ancora una volta, la formalizzazione specifica a comunicare il senso generale: infatti il discorso presenta, di nuovo, un'organizzazione razionale, fonda-

ta sul principio dell'informazione e della logica monolitica, in cui i significanti vengono cancellati o, comunque, rimossi man mano che la sequenza procede per costituire la complessività del senso. Pur nel complesso gioco delle analogie foniche che attraversano il testo verticalmente, emerge ora, nell'antitrittico, un'inversione di tendenza che ristabilisce la linearità del discorso. Attraverso articolazioni differenziali e oppositive sul piano del significante (non più articolazioni ripetitive e tautologiche), si ricostruiscono enunciati contenutisticamente traducibili, enunciati cioè carichi di significati "pieni". E questi brani e spezzoni permutabili dal linguaggio comune non hanno bisogno di essere inventati: è sufficiente isolarli dal circuito comunicativo che stringe la società del capitalismo, magari utilizzare gli stessi messaggi che i mass-media trasmettono, come è, peraltro, pratica consueta di Pagliarani, da *La ragazza Carla a Fecaloro*:

UN NUOVO SERVIZIO DELLA CASSA DI RI-
[SPARMIO DI ROMA
FUSIONE E SAGGIO DI METALLI PREZIOSI

le operazioni di fusione e saggio di Metalli Preziosi
[sono compiute nell'ambito del Laboratorio Scientifico

di Ricerche fisiche del Servizio Credito su Pegno da
[personale qualificato con l'ausilio

di Apparecchiature modernissime di alta precisione
[in Piazza Monte di Pietà. Il riccio campione

nella sua lastrina di piombo rovente: il piombo si
[ossida trascina i metalli vili e il globulo

Sembrerebbe che, non solo si reimmette nel linguaggio il principio della linearità convenzionalmente produttiva di significati, ma si reimmette anche la sincronia nella diacronia, dunque la poesia nella storia.

Infatti il *rosso* e il *corpo* costituiscono gli attributi cromatici e fisiologici della *lingua*, cioè della poesia; *oro* e *pope*, i termini corrispondenti nell'antitrittico (« provano ancora con l'oro » e « provano ancora con il pope »), denotano, invece, attraverso la figura della metafora, rispettivamente, il denaro e la religione, i supporti fondamentali della *scienza*, proprio il termine con cui comincia la sez. *c* e che rinvia evidentemente all'ideologia.

Laddove scienza è contrapposta a lingua, linguaggio razionale a linguaggio poetico. Non a caso il *noi* di « proviamo ancora... » viene sostituito dal *loro* di « provano ancora... »: il verbo perde così la sua connotazione esortativa e vitalizzante per acquistarne una fenomenica, denotativa: all'utopistico si sostituisce il reale, al personale l'oggettivo, alla poesia la realtà. Sembrerebbe che, ancora una volta, come in precedenti operazioni, Pagliarani faccia urtare, moralmente, l'uno contro l'altro, il linguaggio della poesia e il linguaggio comune con l'esito, di matrice crepuscolare, di umiliare la poesia esaltando la vita e viceversa.

Questo urto, questo contrasto scrittura-vita, letteratura-realtà, precedentemente posto ad un livello stilistico e morale (di paradosso, di ironia e di nichilismo assoluto), apre invece, nella complessa struttura del *Doppio Trittico di Nandi*, lo spazio di una differenza, ne taglia il testo smentendone ogni pretesa di omogeneità e uniformità.

Innanzitutto, all'interno della struttura profonda, una struttura, cioè, binaria, viene praticato un rovesciamento degli opposti: l'opposizione antinomica scrittura-vita, spirito-materia, interno-esterno, in cui

i due "trittici" si spartiscono simmetricamente, viene ribaltata nella sua classica struttura gerarchica per cui uno dei due termini è positivo e l'altro è negativo, uno rappresenta l'alto e l'altro il basso, l'uno il vero e l'altro il falso. La dicotomia del sì e del no, insomma la logica tradizionale fondata sul principio di non-contraddizione, viene spezzata: un termine è invece sempre e soltanto l'opposto di un altro termine, entrambi compresi nel medesimo sistema. Tra questi due termini e, in sostanza, tra il trittico e l'antitrittico, tra la poesia e la realtà, si apre una cesura, un taglio spaziente e distanziante, una differenza che produce i differenti stessi.

Questo taglio non è un concetto o una parola, né un terzo termine che si appropria degli opposti conciliandoli nella sintesi di matrice hegeliana, nell'unità che toglie la differenza, ma semplicemente una fenditura, uno spazio bianco che intervalla gli opposti e li precipita in quel tessuto di differenze e dissimetriche che è il testo in esame. Pagliarani "attraversa" l'omogeneità, la apre invece di ritotalizzarla al di sopra della differenza; e la attraversa pensando appunto lo scarto tra i differenti, tra il significante e il significato, tra l'utopia e il reale, la repressione e lo scacco. Pagliarani, cioè, non sceglie il morale o l'immorale, il dentro o il fuori in quanto entità autonome, ma solo in quanto momenti conflittuali, oppositivi del medesimo sistema linguistico.

E, infatti, permutando gli elementi delle due coppie centrali, *rosso* — *corpo* e *oro* — *pope*, produttive dell'opposizione *lingua* — *scienza*, ponendoli, cioè, non nella relazione speculare in cui si trovano all'interno di ciascun trittico, ma in quella, sempre speculare, che si stabilisce da un trittico all'altro, il risultato sia tematico sia formale rimane invariato come in una funzione matematica. Le due nuove coppie, *rosso* — *oro* e *corpo* — *pope*, non solo sono fonicamente affini (*ROSSO* — *ORO* e *corPO* — *POpe*),

ma producono la medesima opposizione *lingua* da una parte e *scienza* dall'altra, alludendo la prima coppia alle "qualità" della poesia e la seconda alla "materialità" della falsa ideologia.

In questa organizzazione altamente formalizzata Pagliarani non si illude di poter saltare fuori dal testo o fuori dal sociale per installarsi nell'alterità: non gli rimane che lavorare ad esibire la frattura, il taglio strutturale.

Taglio che potrebbe essere uniformemente rappresentato dall'algorithmo saussuriano e dall'algorithmo freudiano-laciano, ma in cui gli elementi oppositivi sono perfettamente interscambiabili:

$$\frac{\text{trittico}}{\text{antitrittico}} \leftrightarrow \frac{\text{antitrittico}}{\text{trittico}}$$

$$\frac{\text{significante}}{\text{significato}} \leftrightarrow \frac{\text{significato}}{\text{significante}}$$

$$\frac{\text{inconscio}}{\text{coscienza}} \leftrightarrow \frac{\text{coscienza}}{\text{inconscio}}$$

La sbarra divarica l'uno in due violando l'omogeneità della metafisica classica e aprendola all'irruzione della pluralità e delle differenze laddove, invece, il discorso logico tende ad occultare, mascherare e ristabilire le identità. Il testo del *Doppio Trittico di Nandi* non è infatti un circuito chiuso, un campo totale e omogeneo, unificato dai principi della logica, ma un campo aperto costellato da buchi, spezzature, inversioni, linee di fuga: nella *clôture*, che i significanti tendono a ricostituire, irrompe sistematicamente a spezzarne la continuità un opposto movimento di *ouverture*.

Il buco centrale è quello della coscienza che compatta e unitaria si apre sull'abisso dell'inconscio dove le cose sono trattate come parole, dove il segno si è li-

berato del vincolo obbligatorio e repressivo del significato. Se il significato, che utilizza il significante come semplice veicolo, fonda la coscienza morale, la identità storica e sociale del soggetto, il significante struttura l'inconscio, è esso stesso il linguaggio dell'inconscio che parla, come la poesia, attraverso lettere elementari, articolazioni minime. Pagliarani tenta (« proviamo... ») di ricucire una unità originaria, di saldarvi un « cerchio intorno » attraverso una sillabazione afasica e un incastro di significanti che scivolano l'uno sull'altro attraverso minimi *glissements*: rosso, corpo, oro, pope. Ricordiamo come esempio la filastrocca di *Fecaloro*, in cui, traslata, ritorna la figura della circolarità:

Oblanda melanura
Occhialone
Occhiata
Occhiogrigio
Occhiogrosso
Occhio spinoso dalle mezze fasce
Ociuro codagialla
Ocyurus chrysurus
Ofidio maculato...

Un intrigo verbale, dunque, destituito dei significati e delle giunture logiche appartenenti al discorso comunicativo, simbolico; Pagliarani tenta, ancora, di scavare, attraversare e decentrare il linguaggio univoco e rassicurante della razionalità, per recuperare l'altro discorso, il discorso lacerante dell'inconscio che procede lungo una catena vuota scandita, unicamente, dal corpo sonoro delle lettere, dalla loro consistenza e insistenza fisica. E infatti il ritmo della sua poesia presenta un carattere quasi fisiologico, materialista, la cui funzione finisce per associarsi a quella della psicoanalisi: di appropriazione del significante fantasmatico, di decifrazione di quelle forme lingui-

stiche spezzate, di quei fonemi con cui l'inconscio parla o, meglio, dice il proprio silenzio.

Ma la poesia di Pagliarani, questa poesia che stiamo analizzando, non si lascia rinserrare nella felicità ritrovata dell'inconscio, né si lascia incastrare nella rete imprigionante del desiderio: il cerchio che domina il *Doppio Trittico di Nandi*, a livello fonetico e tematico, non riesce infatti a trovare un punto di saldatura, non riesce a chiudersi, così come gli effetti simmetrici sono sistematicamente rovesciati, le definizioni totalizzanti ostinatamente spiazzati o, ancora, le affermazioni immediatamente contraddette.

La chiusura del cerchio, la *clôture*, rappresenterebbe la conquista del significante originario, di quel significante che slittando lungo la catena delle metonimie, solo potrebbe produrre la metafora centrale, il messaggio finalmente liberatorio. La felicità, la liberazione coinciderebbe, però, anche con la fine delle opposizioni, con la morte: la chiusura del cerchio, ancora una volta, risulterebbe repressiva mentre la sua riapertura restaura, però, irreversibilmente, il taglio che divide il soggetto.

E, inoltre, la ricerca del desiderio si scontra con le istanze del bisogno; al principio del piacere, che combina e seleziona i significanti in un gioco di affinità foniche che finisce per risultare repressivo, si contrappone il principio della realtà inchiodato all'ordine della legge e dei valori, vincolato al significato altrettanto repressivo. L'inganno, che il significante centrale, la vocale /o/, scandisce nel *trittico*, si blocca nell'*antitrittico*, dove la musicalità è interrotta da spazzature che negano, appunto, la perfettibilità del cerchio, la conquista dell'unità. Ad un testo attraversato da ritmi e giochi verbali se ne oppone un altro, interno allo stesso sistema, in cui il linguaggio della razionalità lavora a coprire quei buchi e quelle fessurazioni, a mascherare l'ingannevole e illusoria verità dell'altro; ed è, questo, il linguaggio altrettan-

to ingannevole e illusorio che si fonda sui significati, sulle certezze. La menzogna della "musica" dell'inconscio e la verità disseminata della parola possono ormai, soltanto, esibire il paradossale, "estremistico" movimento dell'opposizione duale, laddove la stessa struttura ternaria (conciliativa) dei singoli trittici è spiazzata e contraddetta dalla struttura binaria, dalla dialettica "diadica" del *Doppio Trittico di Nandi*.

La quadratura del cerchio rimane un'utopia, un'utopia positiva, smentita e riaffermata nello stesso tempo, e appesa alla lama di un coltello:

ma c'è sempre il tranello

continuando a lustrare il coltello.

il coltello stesso che riappare nel finale di *A tratta si tirano*:

Tutte le notti ancora degli uomini

[si conciliano il sonno

[lustrando coltelli che luccicano

dormono coi pugni stretti

[si svegliano coi segni sanguigni delle unghie

[sulle palme delle mani.



Rosso corpo lingua

Questo libro non è tanto un anticipo della «Ballata di Rudy», di cui il «Rosso corpo lingua» costituisce una sezione, quanto una proposta a sé stante: la proposta di un modo inedito di leggere e «consumare» la poesia.

Al testo poetico è, infatti, collegato un saggio di Gabriella Sica: una «lettura analitica» che riscrive criticamente «Rosso corpo lingua» evidenziandone il complesso schema strutturale, esemplare dell'ultimo Pagliarani, quasi un incastro polifonico con incroci e ripetizioni interne, dove i nuclei tematici sono spiazzati da alcuni nuclei formali (quelli enunciati nel titolo) che si dispongono in un perfetto circolo ritmico.

Elio Pagliarani

E' nato a Viserba, Rimini, nel 1927. Vive a Roma. Le sue raccolte poetiche più importanti sono «La ragazza Carla e altre poesie», Mondadori 1962 e «Lezione di fisica e fecaloro», Feltrinelli 1968.

Gabriella Sica

E' nata nel 1950. Vive a Roma. Ha pubblicato una monografia su Edoardo Sanguineti (La Nuova Italia 1974) e saggi sulla letteratura contemporanea. Collabora a varie riviste e giornali.

AR&A strumenti
per la
produzione
editoriale

Lire 2.000 (1.886)

GARZANTI • GLI ELEFANTI



ELIO PAGLIARANI

Tutte le poesie
(1946-2005)

A cura di Andrea Cortellessa



Pier Paolo Pasolini (1956)

[...] Pagliarani, del nostro neo-avanguardismo è forse il rappresentante più tipico e assoluto. *Cronache e altre poesie* (Schwarz, 1954) non ci risulta fortunata presso la critica militante: ma, per la verità, non ci sembra mica merce da buttar via senza almeno contrattare, questa del viserbese ventottenne laureato in lettere residente a Milano a lottare contro le tentazioni carnali e lo stipendio. E' vero, il gran lutto del decadentismo subisce in lui riduzioni al problema finanziario e alla poetica del «casino» che sanno dei canoni più usati del neorealismo; e le autoironie, le autogogne del poeta maledetto, avanguardistico per rancore anarchico contro le istituzioni, qui calano spesso a *querelle* vagamente socialista. Ciononostante gli elementi in disgregazione, per definizione precari, agrammaticali, marcescenti, di questa tecnica, si nutrono in Pagliarani di una misteriosa linfa (misteriosa per chi, come noi ora, non compia la preventiva analisi stilistica, implicante fiducia nella sostanziale effabilità dell'individuo e dei suoi fenomeni) che conferisce a quegli elementi stabilità, grammaticalità e rigore. [...]

Pier Paolo Pasolini, *il neosperimentalismo*, in «Officina», 2, 1956; poi in Id., *Passione e ideologia*, Garzanti, Milano 1960; ora in Id., *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, a cura di Walter Siti e Silvia De Laude con un saggio di Cesare Segre, Mondadori, Milano 1999, tomo I, p. 1216.

Alfredo Giuliani (1961)

[...] è augurabile che un lettore veramente contemporaneo ritorni a Dante attraverso Sanguineti, o possa comprendere la scapigliatura e il verismo attraverso Pagliarani. Le antiche e le vecchie forme non sono mai recluse e si riscoprono nel processo innovativo, muovendo da questo e non da una ipotetica continuità o da una ripresa polemicamente archeologica. Sotto tale aspetto, il caso di Elio Pagliarani è molto istruttivo. Con lui comincia l'antologia per la semplice ragione che abbiamo seguito un ordine bibliografico di data: il primo libro di Pagliarani uscì nel '54; il mio e quello di Sanguineti, rispettivamente, nei due anni successivi; le prime poesie di Balestrini apparvero nel '57, e Porta si è rivelato nel '60.

L'originalità di Pagliarani la si vede proprio dal modo tranquillo e per nulla retorico con cui ha recuperato la *conche* veristica fine Ottocento. A differenza dei neo-crepuscolari, egli non ha miticizzato (o storicizzato, che poi è lo stesso) il suo intelligente ritrovamento dell'epica quotidiana dei De Marchi e dei Praga. Lo ha fatto con estrema naturalezza, con un gusto morale, prima che per ripicca letteraria. Pagliarani non recita la parte dell'eroe bastonato, sebbene, come dice Porta, egli sia «l'unico autentico rappresentante della *beat* padana». Bastonati sono realmente, dalla vita, i suoi personaggi; e lui con loro, ma carico di reticente affetto, scrupoloso nel non sovrapporre un giudizio passionale al giudizio intrinseco che è nella rappresentazione aderente delle cose.

[...] Così l'atteggiamento sentimentale e quello letterario di Pagliarani perfettamente coincidono in uno stile «umile» e saldo, che sembra terra-terra e invece tocca un'esemplare drammaticità, sorda di fatica, frantumata in tante prove di coraggio e delusione, com'è il tempo del suo raccontare. Il suo candido pessimismo è una chiave che lui soltanto sa usare; quando potrebbe prendere la via della disperazione o sentirsi mortificato, si salva nel più corposo umorismo.

[...] Schietto, non vorrebbe mai parlare in prima persona: se vuoi dire qualcosa, inventa un personaggio (magari un certo poeta che somiglia a Pagliarani) oppure un «coro», come spesso nella *Ra-*

gazza Carla: si faccia caso a quei recitativi che nel poemetto spezzano continuamente l'andatura da ballata popolare e giuocano d'equilibrio con quel tanto di lirismo che egli si lascia estrarre solo in questo modo indiretto. [...]

Se Carla ci appare un prodotto storico, un essere condizionato tanto dai propri sentimenti quanto dallo stato sociale di appartenente a una classe subalterna che certamente sarà sfruttata e frustrata, ciò non awiene 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 «super- padroni», 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 al rifiuto voi siete indotti dalla percezione dell'orizzonte che si stende oltre il racconto. Vedere le figure di questo piccolo, mondo impigliate nella goffaggine sintattica della situazione, o sporgersi in certe brusche soluzioni «parlate» del discorso, significa toccare con mano quel che intendiamo per «semantica concreta» di una poesia.

Pagliarani ha messo a frutto il suo Majakovskij e il suo Brecht, e perfino il suo Eliot e un Pound demistificato e il Sandburg di *Chicago*; niente più che spunti e suggerimenti nella costruzione di un linguaggio adeguato alla cosa da dire e che dall'esperienza della vita ha tratto pressoché tutto il resto: la poetica, le nozioni, il lessico, i personaggi e i modi del discorso. Niente di più «padano», in effetti, della struttura quasi dialettale di Pagliarani, del suo fondo popolare da cui sembra riemergere il tradizionale filone rivoluzionario-conservatore tipicamente emiliano.

Alfredo Giuliani, *Introduzione a I Novissimi. Poesie per gli anni '60*, Rusconi e Paolazzi, Milano 1961; Einaudi, Torino 1965², 2003⁶; poi in Id., *Immagini e maniere*, Edizioni scientifiche Italiane, Napoli 1996, pp. 133-37.

Adriano Spatola (1966)

La caratteristica fondamentale della poesia di Pagliarani è indubbiamente quella del lavoro *en plein air*, fuori da qualsiasi torre d'avorio, lontano da ogni specie di recinto sacro. Una poesia come quella di Pagliarani acquista forza d'urto perché viene caricata di elementi estranei, di oggetti e reperti ideologici presi di peso dalla realtà e utilizzati spesso nella loro corposità immediata, senza nessuna preventiva operazione di adattamento. [...]

Qui la poesia non ha come scopo la collaborazione con la storia, ma con la storia, e magari con la cronaca, cerca piuttosto di fare i conti. Cronaca e storia non hanno davvero bisogno di trovare nella poesia una specie di remissivo alter ego, annegato in esse, hanno bisogno invece di essere interpretate, discusse, manipolate.

La conseguenza più vistosa di questa maniera di procedere è una dilatazione pressoché senza limiti del linguaggio, che si trasforma in una macchina complicatissima costruita apposta per scendere in fondo alle cose, e non per giocare con esse: linguaggio che diventa strumento di azione, di ricerca, di rielaborazione dei dati che giungono in suo possesso. [...]

Una volta messi fuori gioco i residui intimistici del crepuscolarismo di ritorno, infatti, Pagliarani si rende conto che rimane irrisolto il problema dei travestimenti lirici cui si prestano di solito le varie forme di *engagement*, se non altro perché, attraverso la nozione sia pure rinnovata e decontestualizzata di *engagement*, prende corpo ancora una volta il «peccato originale» della poesia, cioè la sua radice magico-religiosa, e la sua vocazione a parlare in nome della tribù.

Questo momento mi sembra il momento ambiguo per eccellenza della poesia contemporanea, ed è a partire da esso che si potrebbe dimostrare in qualche modo reversibile il processo di disumanizzazione dell'arte... È forse il caso allora di fare il nome di Jahier (per la sua parte di cronaca e di storia) proprio perché la questione non può essere ridotta a un puro e semplice fatto di lotta su due o più fronti, anzi,

tanto per Jahier quanto per Pagliarani il problema risulta alla fine essere soprattutto problema di fronte interno, di nemico in casa. [...]

Nello spazio mentale di Pagliarani, in quello spazio mentale che sta «prima» del fare poesia, la figura del poeta tardoromantico e quella del poeta populista (e mi si perdoni questa schematizzazione che ignora i cospicui scambi fra l'una e l'altra) sono diventate, a forza di autocontrollo, feticci subito individuabili. E, pur lavorando contro di loro, Pagliarani lavora con loro. Invece di esorcizzarli, li ha strumentalizzati, se ne serve lucidamente, sono burattini cui presta o toglie la sua voce, e che fa agire al suo posto sulla scena, per intervenire direttamente quando si tratta di riequilibrare il tono della composizione. [...]

Altrove, invece, i ruoli si moltiplicano, si complicano, fino alla creazione di un vero e proprio spettacolo musicale: assonanze e dissonanze di voci, e metamorfosi, cadute e impennate del discorso che non ha mai un nucleo centrale intorno al quale ruotare, ma che si svolge lungo la pagina, per accumulazione, liberamente. In questo senso, *Lezione di fisica* è un «musical» assurdo, feroce, dove il linguaggio della scienza, introdotto violentemente in un contesto che a prima vista è dei più normali (un colloquio con Elena), provoca tutta una catena di azioni e reazioni linguistiche, in un'atmosfera da cerimoniale allucinato («Non gridare non gridare che ti sentono non è niente mentre graffio una poltrona I... ! Vino rosso / capriole con lancio di cuscini / nella mia stanza»).

Adriano Spatola, recensione a Elio Pagliarani, *Lezione di fisica*, Scheiwiller, Milano 1964, in «Il Verri», 20, febbraio 1966, pp. 97-99.

Pier Vincenzo Mengaldo (1978)

[...] insistere sull'origine e la motivazione specificatamente "realistiche" dello sperimentare di Pagliarani. E infatti: se Sanguineti lo separa senz'altro dalla neoavanguardia inserendolo (in difficile coabitazione con Pavese e Pasolini) in una categoria di "sperimentalismo realistico", Siti lo vede in qualche modo come culmine di tendenze proprie di tutta l'avanguardia poetica recente (ivi compreso Zanzotto), ma nel comune denominatore di una tendenza come il "realismo dell'avanguardia" che pare costruita su misura per lui. In *Rosso corpo lingua*, infine, Pagliarani sembra aver spostato l'intenzione sperimentale, ancor più che sul singolo testo (come in *Lezione di fisica*) sulla struttura complessiva della serie, calcolatissima. [...]

Pier Vincenzo Mengaldo, *Elio Pagliarani*, in *Poeti italiani del Novecento*, Mondadori, Milano 1978, pp. 936-937.

Romano Luperini (1987)

Passando da *Lezione di fisica* a *Esercizi platonici* ed *Epigrammi ferraresi* (due libri costruiti secondo lo stesso disegno), l'oggettività combinatoria viene ad articolarsi in modi profondamente diversi. E non solo per l'abbandono del verso lungo, anzi lunghissimo, a fi-sarmonica. Mentre, prima, l'elemento straniante derivava dall'accostamento e dall'interazione di lacerti strappati dai rispettivi contesti, ora l'elemento ludico (e dissacratorio) è assente. Il testo su cui l'autore gioca le proprie carte - sia esso il *Filebo* platonico o le prediche savonaroliane *Sopra Ezechiel* - non è né passivo strumento del gioco né oggetto di una contestazione. Piuttosto i suoi lacerati frammenti diventano *citazioni* (e torna in mente, del tutto a proposito, il discorso di Benjamin sulla citazione), con la densità allegorica che tale trasformazione comporta. Acquistano altra e diversa autorità, che non esclude affatto quella originaria; di questa, anzi, conservano un effetto pratico - meglio, pragmatico - conforme, nel caso di questi *Epigrammi*, al genere da cui sono stati tratti e che non ha a che fare con la poesia e con l'eternità (giacché la poesia, riguardando l'eterno - ci spiega il frammento XVII -, non potrebbe avere fine pratico, né «senso allegorico»), ma, appunto, con il *genere* della predica. Si tratta, si direbbe, di una sorta di allegoria medievale rovesciata, che procede non dalla terra al cielo, ma da questo a quella: e infatti il «Rhythmus» della citazione, in esergo, di Aurelio Augustino si sposta: non tende «ad membra Christi», ma s'installa, invece, «in corpore vili».

Lo straniamento resta bensì, ma prodotto per altre vie: dall'impiego dell'italiano arcaico e del latino, per esempio, o dal silenzio - soprattutto - della pagina bianca intorno a un verso

isolato o a un piccolissimo gruppo di versi, che carica di tensione e talora di violenza la citazione, conferendole forza drammatica e/o epigrammatica - quasi per un uso alternativo di questo artificio che, nato dal grembo della poesia simbolista e postsimbolista, viene ora energicamente sottratto all'allusività liricoevocativa della sua origine (cosicché esso risulta, anche per questo, doppiamente straniante). D'altronde, tutta l'esperienza poetica di Pagliarani - e soprattutto la più recente - è decisamente fuori - e contro - la tradizione del simbolismo.

Anche la strada della narratività (così evidente in *La ragazza Carla* ma ancora percepibile nei libri successivi) è ora abbandonata, in modo ancor più netto e risoluto che non in *Esercizi platonici*: se i paragrafi che raggruppano le citazioni sono venticinque in entrambi i casi, qui il discorso è assai più scarnificato, sino all'uso frequente del verso unico isolato sulla pagina (più raro in *Esercizi platonici*). La citazione, qui, è nuda. Senza alcuna distensione; senza più gli indugi, anche narrativi, dell'altro libro. [...]

Romano Luperini, *Introduzione* a Elio Pagliarani, *Epigrammi ferraresi*, Piero Manni, Lecce, 1987; ora in Elio Pagliarani, *Epigrammi da Savonarola Martin Eutero eccetera*, ivi 2001, pp. 17-19, 22-3.

Luigi Ballerini (2004)

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 esplode
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 (*esplode*) 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 esplode 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). [...]

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*

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*. E, come potrebbero arguire i grammatici di una volta, il subordinato che aspira a *ordinarsi*, anzi che si *ordina* tout court. E da questa "disfunzione", 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.

Luigi Ballerini, *Della violenta fiducia ovvero di Elio Vagliarani in prospettiva*, in *Elio Pagliarani*, Atti della giornata di studi di Los Angeles del 7 ottobre 2003, numero monografico di «Carte italiane. A Journal of Italian Studies edited by the Graduate Students at UCLA», 1, 2004, pp. 21-23.

Elio Pagliarani, nota biografica

Elio Pagliarani, poeta e saggista è nato a Viserba (Forlì) il 25 maggio 1927. Dedicatosi al giornalismo dopo l'esperienza d'insegnamento, ha esordito con versi di tono crepuscolare (*Cronache e altre poesie*, Scharz, Milano 1954; *Inventario privato*, Veronelli, Milano 1959). La sua tematica si è arricchita di nuovi contenuti sociali e la sua ricerca formale di nuovi orizzonti nella raccolta *La ragazza Carla e altre poesie* (Mondadori, Milano 1962), dove sono registrate con cadenze popolareggianti le vicende della piccola borghesia e del proletariato milanese (nel capoluogo lombardo si era trasferito all'età di 18 anni). Dalla sua partecipazione alla Neoavanguardia dei "Novissimi" e del "Gruppo 63" sono derivati versi di più audace sperimentazione formale (*Lezione di fisica*, Scheiwiller, Milano 1964; *Lezione di fisica e Fecaloro*, Feltrinelli, Milano 1968). In collaborazione con Walter Pedullà ha curato il volume *I maestri del racconto italiano* (Rizzoli, Milano 1964) e con Guidi Guglielmi il *Manuale di poesia sperimentale* (Mondadori, Milano 1966). Nel 1970 ha fondato la rivista letteraria "Periodo ipotetico", che offrirà anche risvolti politici e sociali e che uscirà per una decina d'anni. Abbandonati definitivamente i modi narrativi dei suoi primi versi, ha tentato con *Rosso corpo lingua oro pope-papa scienza* (Cooperativa scrittori, Roma 1977) di costruire, con mirabile perizia tecnica, una poesia ripetitiva, che riproduca l'immagine di uno spazio psicologico dilatato all'infinito. Nel 1978 è uscita in edizione tascabile la raccolta delle sue poesie *La ragazza Carla e nuove poesie*, Mondadori. Ha riunito i suoi scritti di critica teatrale in *Il fiato dello spettatore* (Marsilio, Padova 1972) e i suoi versi nel volume *Esercizi platonici* (Acquario, Palermo 1985). Nel 1995 ha pubblicato con Marsilio *Ballata di Rudy*, risultato di decenni di lavoro, vincitore del premio Viareggio per la poesia, e nel 1997 *La pietà oggettiva (Poesie 1947-1997)* con la Fondazione Piazzolla di Roma. Nel 2006 Garzanti ha pubblicato *Tutte le poesie (1946-2005)*, raccolta completa delle sue opere in versi a cura e con introduzione di Andrea Cortellessa. Il poeta è scomparso a Roma, dopo una lunga malattia, l'8 marzo 2012.

