

Rossocorpolingua



MINISTERO
DELLA
CULTURA

Publicazione realizzata grazie al contributo concesso
dalla Direzione Generale Educazione, Ricerca e Istituti
Culturali del Ministero della Cultura

Funzione Pagliarani
Voci e letture dal Novecento al Duemila
Contributi al convegno, Roma 24 novembre 2022
a cura di Marianna Marrucci
ISBN 9788864388427
Collana Rossocorpolingua, diretta da Cetta Petrollo

© 2023 Editrice ZONA
Via Massimo D'Azeglio 1/15 – 16149 Genova
Telefono 338.7676020
info@editricezona.it
editricezona.it

Prima edizione 2023

© 2023 Editrice ZONA - prima bozza

Associazione letteraria
Premio Nazionale Elio Pagliarani

FUNZIONE PAGLIARANI
Voci e letture
dal Novecento al Duemila

Contributi al convegno
Roma 24 novembre 2022
A cura di Marianna Marrucci

Indice

«Attenti a voi!». Note sulla “funzione Pagliarani”
nella poesia italiana del Duemila
di Marianna Marrucci

1. *Eredità, filiazioni e funzioni*

«Insomma: questa, mi pare – anzi lo è – poesia basilare della poesia del Duemila: attenti a voi!».

È con un'improvvisa deviazione allocutoria all'indirizzo dei lettori (e forse anche dei poeti) del Duemila che si conclude la breve *Nota* in forma di lettera scritta da Elio Pagliarani per l'edizione in volume dell'opera di Sara Ventroni *Nel Gasometro* (Ventroni 2006: 6). Così, balzando alla sua maniera sulla sintassi, tra le spinte in avanti delle aperture argomentative e i tagli in verticale degli incisi, quindici anni fa Pagliarani collocava *Nel Gasometro* a fondamento della poesia del nuovo secolo. Tra le sue pagine sentiva muovere qualcosa di fondamentale per il futuro della poesia: «questa» – ammoniva – è «poesia basilare della poesia del Duemila», una poesia di cui rilevava soprattutto il respiro poematico – «poemetto anzi poema (non facciamo i finti tonti)» – e un rigore della sregolatezza a fungere da motore per tenere in alto tensione e ritmo: «mi sembri esagerata, di quelle esagerate che fanno invidia: come fai a sostenere tensione e ritmo per così tanti versi! Eppure li sostieni, quella e questo, almeno secondo me; e spero che ben presto saremo in tanti, diventeremo fan dell'astratto rigore della tua sregolatezza» (Ventroni 2006: 5) – scriveva Pagliarani a Ventroni, la quale, all'altro

capo del volume, in calce alla propria *Nota al testo*, precisava che «questo *Gasometro* in parti varie appartiene a molte persone ma è dedicato interamente a Elio Pagliarani» (Ventroni 2006: 127).

Questo dialogo a distanza, all'interno del libro, tra l'autrice, a un capo, e il prefatore nonché dedicatario, all'altro, potrebbe essere semplicemente collocato nella cornice del rapporto tra un maestro e un'allieva che si riconoscono reciprocamente come tali. Il gesto sarebbe in parte corretto, ma non sufficiente, forse, a rendere piena giustizia interpretativa al *Gasometro* e a collocarlo opportunamente nel territorio, assai vario e frastagliato, della poesia presente. Pagliarani stesso, nel presentarla, proietta l'opera di Ventroni nel quadro delle più ampie evoluzioni della «poesia del Duemila». È lecito postulare, insomma, che *Nel Gasometro* possa essere utilmente accostato ad altri libri di poesia del primo ventennio del nuovo secolo e osservato, insieme a questi, attraverso una lente comune; una lente valida per mettere in chiaro tanto, forse, l'esistenza di una *koinè* quanto, anche, per ravvisare distinzioni e reti di relazioni intorno al confine tra i due secoli.

Le pagine che seguono sono un primo tentativo di messa a fuoco di un'area della poesia italiana dell'ultimo ventennio da un punto di osservazione radicato nel Novecento e proiettato verso il Duemila. L'obiettivo è quello di fotografare un genere di relazione che non comprenda solo i casi di filiazione diretta e riconosciuta da Pagliarani, ma anche – e più in generale – l'eredità indiretta e mediata di quello che è uno degli autori più originali e insieme rappresentativi del secondo Novecento italiano. In un recente bilancio sulla letteratura italiana del primo ventennio del Duemila, Emanuele Zinato ha rivendicato l'opportunità di «ipo-

tizzare delle genealogie che connettano la letteratura duemillesca a quella del secolo precedente», per «tracciare delle “funzioni” e delle linee stilistiche e per illuminare alcune permanenze odierne (e non solo le dissolvenze) dei modelli italiani del Novecento» (Zinato 2020: 21). È proprio alla verifica di una di queste “funzioni”, nella prospettiva disegnata da Zinato, che ambiscono le pagine seguenti.

2. *La “funzione Pagliarani” come macro-categoria ermeneutica*

A una “funzione Pagliarani” nella poesia tra fine Novecento e inizio Duemila ha fatto cenno un quindicennio fa, per primo, Andrea Cortellessa, in un saggio incluso nell’antologia *Parola plurale* (Alfano *et al.* 2005) e poi confluito, rivisto, in un volume del 2006¹:

Una “funzione Pagliarani” sarà riconoscibile – e fittamente popolata da giovani operatori, in effetti, sempre più a partire dai primi anni Novanta – nella tendenza a un declamato scenico, appunto, nel quale però il corpo dell’autore non si faccia esclusivamente istanza prossemica, icona visiva (come sulle scene “povere”, ma non per questo meno preparate, delle *caves*): bensì emittente concreta, strumento musicale quasi, di un’onda ritmica squassante e, appunto, “scandalosamente” corporea [...] (Cortellessa 2006: 64).

Dopo aver ricordato Pagliarani al centro di un fitto reticolo di scambi e discepolati romani tra la pagina poetica e la scena teatrale già a partire

¹ In *Parola plurale* il saggio introduce la prima sezione e si intitola *Io è un corpo* (Alfano *et al.* 2005: 33-51). Nel 2006 Cortellessa lo include, leggermente rivisto, nel volume *La fisica del senso*, con il titolo *Touch. Io è un corpo* (Cortellessa 2006: 61-86).

dagli anni Settanta², Cortellessa ipotizza l'esistenza di una "funzione Pagliarani" già riconoscibile nei primi anni Novanta e la cui cifra distintiva sarebbe la corrispondenza tra «un massimo gradiente di corporalità» e «la più risoluta *epochè* dell'Io»: il corpo è, «direttamente, *linguaggio*: istanza relazionale e, al limite, spettacolare» (Cortellessa 2006: 67). E sulla linea che fa del corpo dell'autore un'emittente concreta del ritmo Cortellessa colloca proprio l'esperienza di Sara Ventroni, quando, nel 2005, il *Gasometro* non era ancora stato pubblicato: «(si segnala – nell'ultimo panorama – una voce già matura, ancorché senza raccolte organiche all'attivo: Sara Ventroni, nata nel 1974)» (Alfano *et al.* 2005: 34-35)³.

In un altro contributo raccolto nel volume del 2006 (Cortellessa 2006: 44-60) Cortellessa attribuisce a Pagliarani un magistero ancora più ampio, collocandolo, in questo caso, a capostipite di un orientamento rilevante e variamente declinato nella poesia di fine secolo. *Pagliarani docet* è il titolo di un paragrafo all'interno del saggio. È un magistero che fa perno sulla *parodia*, intesa come ripetizione a distanza critica, in una dialettica di complicità e distanza, sulla scia, principalmente, delle tesi di Linda Hutcheon⁴, o nel senso bachtiniano di parola *bivoca*, attraversata cioè da due intenzioni di senso. È soprattutto il *cut-up* degli

2 Cortellessa si riferisce soprattutto all'esperienza dei Laboratori di poesia tenuti da Elio Pagliarani negli anni Settanta e Ottanta e nei quali – scrive – «a formarsi furono poeti ai suoi perfetti antipodi: valga un nome per tutti – quello di Valerio Magrelli» (Cortellessa 2006: 681).

3 La parentetica sparirà nella versione rivista del saggio per *La fisica del senso*, volume pubblicato in concomitanza con l'uscita in volume del *Gasometro*.

4 «Per Hutcheon parodia è una forma di imitazione caratterizzata da uno spostamento ironico, sì, ma "non necessariamente a spese del testo parodiato" – da una "ripetizione a distanza critica", insomma» (Cortellessa 2006: 48).

Esercizi platonici e degli *Epigrammi ferraresi*⁵ che viene qui valorizzato come modello per la poesia futura. In una prospettiva centrata sulla componente parodica, l'eredità di questo Pagliarani viene collocata a coronamento di una linea che attraversa tutto il Novecento, a partire dai *Poemi* di Aldo Palazzeschi (1909), e il cui principio-cardine sarebbe il *rovesciamento*. Osservando i movimenti d'inizio secolo, Cortellessa mette in relazione il fenomeno della «teatralizzazione del genere lirico», per come è stato descritto da Mengaldo (Mengaldo 1978), con il dispositivo retorico della *parodia* e con la tensione a una poesia *dialogica* in senso bachtiniano. Effetti del magistero di Pagliarani si riscontrerebbero in un citazionismo dal doppio movimento, che tiene insieme la complicità e la distanza, rintracciabile in molte sperimentazioni di fine Novecento, da quelle di Alessandro Fo a quelle, molto diverse, di Rosaria Lo Russo, Biagio Cepollaro, Lello Voce, Andrea Inglese, Tommaso Ottonieri.

L'insieme degli interventi pubblicati su *alfabeta2* all'indomani della scomparsa di Pagliarani e poi riuniti in volume⁶ mette in luce una rete ben più estesa di relazioni con la sua opera e con la sua figura, che da sola basterebbe ad assegnargli un posto di primo piano tra i maestri novecenteschi della letteratura del nuovo secolo⁷, o meglio (ma l'una cosa

5 *Esercizi platonici* è uscito nel 1984 (Acquario-Nuova Guanda), *Epigrammi ferraresi* nel 1987 (Manni). Ora si leggono in Pagliarani 2019.

6 Elio Pagliarani è scomparso l'8 marzo 2012; all'indomani *alfabeta2* ha accolto interventi e testimonianze di poeti e intellettuali. Questi testi sono stati poi raccolti in un volume dal titolo *Ma dobbiamo continuare. 73 per Elio Pagliarani a un anno dalla morte* (cfr. Cortellessa 2013).

7 Sebbene in queste sede il fuoco dell'interesse sia sulla poesia, va riconosciuto che le narrazioni in versi di Pagliarani sono un punto di riferimento anche per i prosatori dell'estremo contemporaneo. Il caso più evidente è quello di Giorgio Falco, che in diverse occasioni ha manifestato esplicitamente il proprio debito nei confronti di questo grande autore; si veda, per esempio, il suo intervento in Cortellessa 2013.

non esclude l'altra) tra i precursori di alcuni tratti della poesia presente. Apprezzata dai poeti prima ancora che dalla critica, l'opera di Pagliarani risulta capace di aprire strade di ricerca decisive per la letteratura italiana del nuovo secolo. Poeti tra loro lontanissimi convergono su alcuni nodi di poetica e di stile. Per fare un esempio, se per Biagio Cepollaro la lezione più importante di Pagliarani, «un maestro», è che «la sperimentazione letteraria consiste non nel trattare in modo insolito la lingua ma nell'usare strategicamente l'insolito, lo scarto rispetto alla norma per smascherare l'ideologia del mondo che la lingua sempre veicola» (Cortellessa 2013: 32), Maurizio Cucchi, che conclude con un «ancora grazie, maestro», collega la sua prima lettura della *Ragazza Carla* all'impressione provocata dalla «capacità di cambiare di colpo registro», segno di un «valore capace di oltrepassare i generi» (Cortellessa 2013: 43). La lezione di Pagliarani, in riferimento anche ai Laboratori di poesia, viene riconosciuta da autori tra loro distanti, come, per esempio, Claudio Damiani («in quel laboratorio ci incontrammo tutti: era una generazione intera di scrittori in un momento di passaggio importante» e Pagliarani, che «abborriva la lezione», si presentava come un “umanista” dotato di «un'incredibile capacità di ascolto», Cortellessa 2013: 46), Edoardo Albinati («è raro, ho scoperto in seguito, che il gusto di influenzare il prossimo si eserciti in una maniera tanto riservata», Cortellessa 2013: 11) e Rosaria Lo Russo («soprattutto noi donne che scriviamo poesia gli dobbiamo molto, ci ha dato forza e coraggio di osare essere quello che siamo», Cortellessa 2013: 81). Questa capacità di ascolto e di attribuzione della parola, che sta alla base di uno dei tratti distintivi dell'opera di Pagliarani, è ben raffigurata negli ultimi versi di *Elio*,

tu che sei Carla di Maria Grazia Calandrone, come eredità da rivitalizzare: «[...] Ma tu, Elio, che è da cinquant'anni/ che sei Carla, fai che uno raccolga/ questo cupo rumore di vespaio, il rombo infetto della cattedrale/ del mercato, questo impasto cruento dei corpi/ giovani e precariato/ e ne faccia durata, tempo/ comune e dell'io inesemplare, un assetto corale della voce, abbia pietà.» (Cortellessa 2013: 27).

Nell'atto di introdurre il volume del 2013, lo stesso Cortellessa è tornato sull'incisività e sulla vitalità della lezione di Pagliarani:

Dal 1977 al 1988 i suoi Laboratori di Poesia – ricordati da molti – sono stati tra le non molte cose vive della città dove aveva scelto di vivere: di lì sono transitati tutti gli autori maggiori delle generazioni seguenti; ciascuno dei quali se n'è poi andato per una strada diversa, tutti mantenendo viva però quella lezione. Una lezione che s'è poi riverberata sui più giovani ancora, più o meno a distanza. E che per gli scrittori di oggi, in versi e in prosa, resta una delle poche spendibili. (Cortellessa 2013: 7)

Più e oltre che lascito del secolo scorso o tradizione tardo-novecentesca in prolungamento nel Duemila, la vitalità attuale della lezione di Pagliarani può, dunque, essere letta nei termini di una vera e propria “funzione”, da assumere a lente privilegiata per mettere a fuoco alcune componenti delle scritture poetiche contemporanee in risonanza con l'opera di Pagliarani. L'obiettivo non è tanto quello di ricostruire una genealogia; si tratta, piuttosto, di verificare le potenzialità di una “funzione Pagliarani” intesa come macro-categoria ermeneutica che, per quanto ampia e lasca, si presti ad essere adottata per indagare continuità e rotture, longevità e cesure, in una postura strabica, che guardi contemporanea-

mente da una parte e dall'altra del confine tra i secoli. Per sondare tali potenzialità ermeneutiche, è utile cominciare dall'isolamento di alcune marche distintive della macro-categoria, marche da intendere come indicatori dinamici, ciascuno legato a un nodo retorico-formale – e teorico – fondamentale, ma in stretta relazione reciproca.

Un primo indicatore può, allora, corrispondere all'apertura oltre i confini tra i generi, in un orizzonte *expandend*⁸ che nel Novecento non è una modalità esclusiva di Pagliarani; è però da Pagliarani praticata in modo radicale, se consideriamo la genesi transmediale dei suoi capolavori. Basti pensare che *La ragazza Carla* e buona parte della *Ballata di Rudi* nascono al di qua delle distinzioni di genere: «Nel 1948 mi è capitato di scrivere tre pagine come traccia di una storia che mi sarebbe piaciuto vedere realizzata: poteva essere la traccia di un romanzo, di un soggetto cinematografico, e perché no di un poemetto [...] mi trovavo di fronte a tre storie diverse, o, se vogliamo, a tre storie diversamente possibili» (Pagliarani 2019: 461). Tale dimensione *expanded* si traduce in una forzatura dei limiti e in un attraversare i confini per disegnare nuove regole e nuovi confini. Per Pagliarani il movimento nasce prima di tutto dall'esigenza di reinventare i generi della poesia per travalicare il perimetro tracciato dal paradigma della lirica moderna, dato che, come è noto, «non ha senso negare l'identificazione lirica=poesia senza una reinvenzione dei generi letterari» (Pagliarani 2019: 469). Per chi

8 Nel 2020 la rivista *Il Verri* ha dedicato a Pagliarani un numero monografico scegliendo come titolo proprio *Expanded Pagliarani* (n. 73, giugno 2020). La formula *Expanded poetry* è stata proposta recentemente da Cortellessa; si vedano, a questo proposito, Cortellessa 2018 e la serie *Expanded poetry* del blog *Antonimie* (<https://antinomie.it/index.php/2020/01/28/expanded-poetry/> – ultima consultazione 6/12/2023)

scrive nel nuovo secolo l'orizzonte *expanded* è anzitutto lo spazio in cui “verificare” le possibilità stesse che ha la poesia di mettere in forma le esperienze del mondo, cioè di esistere.

Una seconda marca di riconoscimento della funzione Pagliarani sta nella tensione, tanto profonda quanto irrisolta, verso l'*epos*, che nella modernità si dà solo sotto il segno della parodia, intesa come ripetizione a distanza critica, secondo la direzione indicata da Linda Hutcheon: «a form of repetition with ironic critical distance, marking difference rather than similarity», tale da produrre «the tension between the potentially conservative effect of repetition and the potentially revolutionary impact of difference» (Hutcheon 2000: XII). E se la parodia, per Hutcheon, «is one of the major forms of modern self-reflexivity», è anche «both a symptom and a critical tool of the modernist episteme» (Hutcheon 2000: 3). Si può attribuire proprio a Pagliarani la fondazione, nella cultura italiana, di un modo epico moderno o, appunto, modernista, che fa ampio ricorso ai dispositivi formali dello straniamento e della metalessi, che mette in primo piano le inversioni di ruolo e le ibridazioni spiazzanti tra elementi di segno opposto. In questa particolare rifunzionalizzazione dell'*epos* agisce in profondità anche l'influenza del modello del teatro epico di Bertolt Brecht, che Pagliarani conosce bene anche grazie alla sua attività di critico teatrale. Va tenuto conto anche del fatto che una simile tensione all'*epos* si correla a un orientamento all'incarnazione della poesia nella voce e nel gesto, non semplicemente nei termini di un approdo finale alla *performance* orale, quanto, piuttosto, nel senso di un metodo compositivo *en plein air* e intimamente relazionale, su cui si avverte una concezione del teatro come banco di

prova per verificare la socialità dell'arte, ovvero la capacità di mettere in forma un orizzonte comune⁹. L'impianto dialogico e relazionale si contamina con un assetto corale, dove il 'noi' è precipitato di una soggettività che non si scioglie nella collettività ma si afferma senza annullare l'altro. È su questo punto che la tensione all'epos si interseca con l'influenza del romanzo.

Siamo al terzo segnale di riconoscimento della funzione Pagliarani: la presenza di *effetti di romanizzazione*, secondo quel fenomeno, prospettato da Michail Bachtin, di influenza del romanzo sugli altri generi nel momento in cui questo diventa il genere dominante (cfr. Bachtin 1997), un fenomeno che attraversa la poesia italiana del secondo Novecento e rispetto al quale opere come *La ragazza Carla* e *La ballata di Rudi* rappresentano, per certi versi, la punta dell'*iceberg*. Il fulcro di questo fenomeno è la *componente dialogica*, intesa a vasto spettro, come *parola bivoca e biaccentata*, cioè attraversata da due intenzioni di senso o nella quale si rifrangono punti di vista ideologico-sociali diversi sul mondo e si mostra in azione la pluridiscorsività sociale, intesa come espressione delle contraddizioni del reale. Non solo tendenza della poesia ad andare verso la prosa (secondo la nota tesi di Berardinelli), o verso il teatro e il recupero di tratti epici, cioè a farsi performativa e narrativa (Mengaldo), né semplicemente poesia dopo la lirica (nella tesi sostenuta sia da Niva Lorenzini sia da Enrico Testa)¹⁰, ma una poesia attraversata da effetti di romanizzazione a diversi gradi di intensità. La categoria di romanizzazione – come ha riconosciuto di recente anche

9 “La socialità dell'arte intesa qui come capacità di provocazione immediata, quando esiste, la verificheremo nel teatro, o non la verificheremo” (Pagliarani 2017: 9).

10 Mi riferisco a Berardinelli 1994, Mengaldo 1978, Lorenzini 1991 e Testa 2006.

Raffaele Donnarumma – è la «chiave di lettura più utile» (Donnarumma in Tortora 2018: 85) per capire le metamorfosi della poesia italiana seconduvecentesca, perché tiene conto sia della tendenza narrativa sia dell'accostamento alla prosa per volontà di rottura del monologismo dominante nel paradigma della lirica moderna. Gli effetti di romanizzazione si manifestano, dunque, non solo nella vera e propria invenzione di personaggi la cui parola è un affondo nella realtà sociale ma, soprattutto, nell'accostamento stridente delle loro parole, in quel pullulare di allocuzioni, turni di parola, discorsi in indiretto libero e botta e risposta, su cui fa perno l'allestimento di piattaforme narrative intimamente polifoniche.

A ciò si collega un quarto indicatore: l'adozione di prospettive stranianti che portano in primo piano soggetti inediti sulla scena della poesia, per esempio quello della dattilografa Carla, vittima di molestie a opera del datore di lavoro in un ufficio milanese del dopoguerra, o della signora Camilla nella *Ballata di Rudi*, che rivendica il valore del lavoro in un mondo dominato dal «sistema ingegnoso di fare soldi coi soldi». È, questa, una delle strade attraverso le quali si riattiva e si rifunzionalizza anche il modo lirico, passando per un'epica di fondazione di nuove soggettività. Una tensione verso la costruzione di soggettività inedite è avvertibile anche nella lirica straniata di *Inventario privato* e nell'idea (di cui Pagliarani ha raccontato in *Promemoria a Liarosa*) di riscrittura dal punto di vista di lei, invertendo i ruoli tra io (maschile) e tu (femminile) della tradizione lirica (Pagliarani 2011: 217).

Nei paragrafi che seguono vengono presi in esame quattro libri di poesia del primo ventennio del Duemila nei quali è possibile rintraccia-

re una funzione Pagliarani variamente rimodulata: non esauriscono la descrizione del fenomeno, ma ne sono casi esemplari¹¹.

3. «*Battere il ferro anche s'è freddo*».
Nel Gasometro di Sara Ventroni

Nel Gasometro è un'opera multimodale, che prende corpo all'inizio del nuovo secolo a partire da un'ossessione dell'autrice per la materia gassosa nella modernità, al confine tra la vita e la morte, tra l'umano e la macchina. Riconducibile all'orizzonte *expanded* (di cui è un caso esemplare), *Nel Gasometro* è, nei fatti, un progetto aperto che si sviluppa nel tempo diramandosi in diverse possibilità, finché approda in un volume pur continuando a esistere anche fuori dalle pagine. Il libro, a sua volta, incorpora ciò che lo precede e, intanto, prevede un inveramento di ciò che contiene al di fuori del proprio spazio. Al vero e proprio poemetto dal titolo *Nel gasometro* seguono altri testi: un racconto in prosa e immagini fotografiche (*La buca del dollaro*); versi espunti (o aggiunti ex post) del poemetto (*Extra da Nel gasometro*); una sezione in versi comprendente anche le immagini delle carte (in realtà pagine del catalogo di un cineclub) su cui è stata composta (*Ur-Codice del Grande Vetro*); i disegni dello *storyboard* per un video sul Gasometro (realizzato nel 2005 per accompagnare le *performance* sul palco); i bozzetti per una messa in scena con acrobazie; infine una prosa, che ingloba anche dei versi e si completa con alcune immagini fotografiche (*Le premesse*).

11 In questo contributo l'attenzione si concentra su quattro casi che fungono da *exempla*. E tuttavia ritengo che, in una futura trattazione più articolata dell'argomento, lo sguardo dovrà essere esteso, almeno, a *Faldone* (<http://www.faldone.it/>) di Vincenzo Ostuni e a libri come *La scelta* di Gian Maria Annovi (2013), *Ruggine* di Marilena Renda (2012), *Femminimondo* e *Primine* di Alessandra Carnaroli (2011 e 2017) e *Suite Etnapolis* di Antonio Lanza (2019).

Ventroni ha eseguito *Nel Gasometro* in numerose *performance* sia precedenti che successive alla pubblicazione del 2006. Questi movimenti centrifughi, tuttavia, servono anche alla verifica della tenuta dei versi sulla pagina, tanto che – ha spiegato Ventroni – «ogni lettura è anche un laboratorio continuo in cui mettere alla prova i testi», cosicché «può succedere, come mi è successo, che lo stimolo o la collaborazione con altre forme di espressione (musica o video) porti un’ulteriore domanda alla poesia e la poesia, a suo modo, risponde, anche toccando dei limiti che non sapeva di avere» (Ventroni 2006).

Il gasometro è parte integrante del paesaggio urbano moderno. È una struttura concepita per contenere a pressione costante una miscela gassosa usata per l’illuminazione pubblica, per usi domestici e industriali, specie nelle acciaierie. A partire dagli ultimi decenni del Novecento i gasometri sono stati dismessi, ma le strutture sono rimaste nelle città come fantasmi della modernità. Ventroni assume il gasometro, «rudere semieterno», a dispositivo figurale multiforme e stratificato, da cui si diramano due principali direzioni di senso: una dalla consistenza solida, pesante e piena, ma fossile, riconducibile a una razionalità che produce follie, ovvero, con le parole dell’autrice, «un Moderno che non c’è più, storia del gas, industria bellica, alchimia, petrolio»; e un’altra cava, leggera, aerea, aperta e attraversabile ma pronta a trasformarsi in gabbia claustrofobica, ovvero «prigione, circo, installazione, totem enigmatico» e ossessionante. Osserviamo una delle parti iniziali del poemetto:

Senza peso raschiano la ruggine:

i corpi riportano l'osso

al colore rosso. L'oro non ossida, il bianco non esiste,

l'umano è innaturale:

rarefatto adatto al ferro (l'oro è ancora troppo

raro):

e l'acqua e l'aria fanno un lavoro sporco:

sottoposto al tempo il Gasometro

non ha senso non ha verso non è spazio.

Non tiene la materia,

la espelle verso l'alto.

La disposizione dei versi mette in scena il gasometro dall'interno, in quanto spazio cavo e attraversabile. La materia viene attaccata da altra materia, che la erode, la fora e la espelle. Si intersecano e si scontrano la materialità e l'astrattezza, la gravità e il volo.

Nel Gasometro è un poema («non facciamo i finti tonti» – avvertiva Pagliarani) di attraversamento archeologico del moderno, dei suoi miti e dei suoi orrori. La dimensione epica si realizza nel segno della ripresa a distanza critica e dell'inversione. Poggiando su un movimento che si produce a partire da ciò che resta della modernità, quella di Ventroni si configura come un'epica di fondazione all'inverso: anziché celebrare le origini mitiche, punta lo sguardo sui fossili e sui fantasmi dei grandi miti della modernità, ovvero l'industria pesante, la lavorazione dei metalli e il lavoro duro e usurante degli operai, il Gasometro e la tecnologia di conservazione del gas, che illumina e scalda, ma produce anche sterminio e sconvolge l'ambiente vitale:

La guerra dà il tempo, ha il tempo

della tecnica sullo spazio.

Il Novecento è il secolo del benessere e dell'orrore, del trionfo della tecnologia e della follia. Il gasometro vuoto e inattivo svetta nel profilo urbano come metonimia plastica del gas. E la meta dello scavo archeologico di Ventroni è proprio il gas, figura quanto mai efficace del Novecento (e oltre): infatti è, insieme, strumento di guerra e di *comfort*, di sterminio dell'umanità e di produzione di materia artificiale («Usato in massa, il gas/ provoca l'estinzione di tutta la materia/ umana.»). La materia gassosa può distruggere la «materia umana». Allora lo scavo si rivolge ai fantasmi umani e tenta di allestire «un quadro fisso, una scena di posa» per «esibire un lavoratore, fermarlo nel tempo». Gli eroi di questo poema sono gli operai dell'industria moderna; ma non sono, anche questi, che fossili di eroi, rappresentanti di un'umanità sotto processo di rarefazione. Uno sguardo, per quanto rapido, ai titoli delle singole parti del poema rivela un movimento dallo spazio aereo privo di «attrazioni di massa» al suolo terrestre. È sufficiente prestare attenzione alle tre parti in cui è articolata l'opera: *Gravità, Rarefazioni; Fuochisti, acrobati, astronauti e La fabbrica del mondo*. E la prima parte è organizzata in tre quadri: *I. Spazio, II. Terra, III. Sottoterra*. Si aggiunga che il poemetto si conclude con *Il tesoro è nascosto sotto il tempio* («Il tempio illumina le strutture/ si accendono di nuove luci/ si riscaldano poi esplodono./ Scavate sotto il tempio del Gasometro.»). Il percorso procede a ritroso dal fossile, un fossile lanciato verso il cielo, alle origini del mito; inizia in volo per proseguire a terra, con il lavoro duro degli uo-

mini lungo le sponde del Tevere («più di trenta/ uomini con tute di velluto grezzo e stivali verdi/ alti fino al ginocchio»); scende, infine, nel sottosuolo, dove – si legge in una Nota a *Dal Codice del Grande Vetro* – «come altri, anche questo codice dell’era moderna è stato trovato [...] nelle fondamenta del Gasometro». Il codice, tuttavia, non offre una risposta alla domanda di senso. È, piuttosto, in risonanza con una ossessione per le istruzioni, per le regole e per l’esecuzione di compiti, che attraversa tutto il poema, a partire dal testo in esergo: «*Altri ancora si attengono alle istruzioni, all’igiene./ Non toccano a caso ma eseguono, nemmeno parlano*». Le leggi che regolano il moderno, insomma, non sono che istruzioni da eseguire; in definitiva, obbediscono a un principio di sostituzione della tecnica al pensiero.

Il modo in cui si realizza la tensione all’*epos* in Ventroni è condensato nell’ultimo verso della breve poesia che conclude la sezione *Extra da Nel Gasometro (Il fuochista)*: «Battere il ferro anche s’è freddo». La frase idiomatica «battere il ferro finché è caldo» viene sottoposta a un procedimento di inversione (al caldo subentra il freddo, che comporta una diversa consistenza della materia) e di straniamento (alla temporale si sostituisce una concessiva ma il parallelismo fonico-ritmico fa sì che si conservi il fantasma della temporale) che attiva significati inediti: lavorare lo scheletro del gasometro anche se è freddo, anche se è un fossile, ovvero farlo parlare e dare, così, la parola ai morti, raccogliere testimonianze dai miti devitalizzati del moderno e farli parlare per mostrarne il rovescio di orrore. Il gasometro, nella sua natura di «splendido mostro», per riprendere le parole di Pagliarani, incarna proprio questa

radice ossimorica del moderno su cui batte i piedi ossessivamente la poesia di Sara Ventroni.

4. *La staffetta delle «anime azzurre».*
Ogni cinque bracciate di Vincenzo Frungillo

Nel 2009 Vincenzo Frungillo dà alle stampe *Ogni cinque bracciate*, un poema in ottave in cui è possibile rintracciare tre marche di un'ipotetica "funzione Pagliarani". A questo proposito è utile osservare l'opera a partire dalla sua appendice. Nel libro, infatti, il poema è seguito da una *Appendice fotografica*, una sezione documentaria che non si presenta come un commento o come una didascalia rispetto ai versi né, viceversa, come loro fonte storica, bensì – scrive l'autore in una nota di accompagnamento – come «una parte in più del libro; un'altra storia raccontata con altri mezzi» (Frungillo 2009: 120). L'Appendice contiene diciassette immagini, in due casi estratte da un reportage giornalistico e, per il resto, corrispondenti a riproduzioni di fotografie conservate nella Bstu, l'Archivio della Stasi, l'ex polizia segreta della DDR:

Finalmente negli archivi della Bstu ho trovato l'incartamento riguardante il doping nello sport nell'ex Germania dell'est e le foto delle nuotatrici tedesche delle Olimpiadi di Mosca del 1980. (Frungillo 2009: 119)

Le foto ritraggono le quattro nuotatrici tedesche della staffetta vittoriosa ai Giochi olimpici del 1980 in diverse situazioni: in gara, sul podio e nelle cerimonie ufficiali al rientro in patria. Il montaggio di queste immagini, che sono state realizzate dalla prospettiva del controllo e del-

la manipolazione dei soggetti fotografati, allestisce un'altra narrazione della loro storia:

Mentre duplicavo le immagini delle atlete, immortalate prima delle competizioni dall'occhio vigile e poco artistico della Stasi, mi rendevo conto che quei corpi restavano lì, eternamente giovani e vibranti, come una parola tesa nelle sue estreme possibilità prima di perdersi nell'ampollosità persuasoria della retorica o di cristallizzarsi nella certezza apodittica dell'ideologia. (Frunghillo 2009: 120)

Frunghillo ha condotto personalmente la ricerca delle immagini, arrivando alla Bstu come «ultimo tentativo» – scrive – «per trovare le immagini delle campionesse di nuoto a cui stavo dedicando un libro» (Frunghillo 2009: 119).

Una simile ampiezza transmediale, che coinvolge diversi codici espressivi e si pone a fulcro dell'opera, può essere intesa come *marca expanded*, come segno di una poesia che sconfina per dialettizzarsi e così verificare la propria tenuta, cioè la propria capacità di dare forma al reale. Il contatto tra il poema e l'*Appendice fotografica* si situa proprio nei punti di intersezione tra la realtà e la finzione: la sezione fotografica è costruita con fonti storiche, documenti della costruzione e del controllo, da parte del potere politico, di un mito, lo stesso mito che il poema risemantizza plasmandolo dentro una piattaforma epica; che è il più evidente indice di una presenza della lezione di Pagliarani in quest'opera. Non è un caso che lo stesso Pagliarani abbia voluto firmare la *Prefazione*, nella quale non manca di inserire il poema di Frunghillo dentro una linea della cultura e della poesia contemporanea in cui «il poema epico intende riaffermare le proprie lontanissime origini: cioè cantare eventi

reali, certo nella versione consentita dai tempi, che troppo raramente concedono oggimai agli eventi di essere memorabili». E se «tutti i poemi epici raccontano degli eroi, di vicende della storia», è Pindaro che, «attenuandosi, Dio piacendo, le guerre riconobbe che gli atleti erano diventati ormai gli eroi, i più splendidi rappresentanti di una nuova epoca» (Frungillo 2009: 7). Certo, questa di Frungillo è l'epica «consentita dai tempi»: le eroine sono protagoniste di un mito costruito dal potere e sostenuto dalla chimica, in tempi nei quali lo sport e la guerra non sono affatto in antitesi (tacendo le armi in concomitanza con le competizioni sportive), bensì, al contrario, sono legati a doppio filo, perché il primo (in quanto – come scrive Frungillo – «nucleo centrale» della propaganda) è funzionale alla seconda, che corrisponde alla guerra fredda. Il mito è quello delle nuotatrici della DDR, eroine capaci di abbattere record e conquistare medaglie e gloria, grazie a un'armatura scolpita nella carne dal doping, che trasfigura, virilizzandoli, i loro corpi femminili. È un mito fondato sull'abuso dei corpi (e con essi delle soggettività), che si esercita con particolare successo su quelli femminili. Le protagoniste del poema sono le quattro nuotatrici Ute, Lampe, Karla e Renate, a cui si aggiunge la figura del dottor Starkino, il medico che somministra loro ogni mattina una pillola azzurra prima dell'allenamento in piscina¹². E se, come ricorda l'autore nelle sue *Note al testo*, già nella Grecia antica l'attività degli atleti era affiancata dal lavoro dei medici, che avevano i loro laboratori all'interno del villaggio sportivo

12 Come spiega l'autore nelle *Note al testo*, queste figure rappresentano le quattro nuotatrici della staffetta trionfatrice ai Giochi olimpici del 1980: Rica Reinisch, Andrea Pollack, Ute Geweniger, Caren Metschuck; il vero nome del medico del Regime, cui allude la figura del dottor Starkino, è Manfred Ewald.

(Frunghillo 2009: 113), durante la guerra fredda gli atleti tornano a essere «i più splendidi rappresentanti di una nuova epoca», ma in una prospettiva inedita. È su questa prospettiva che *Ogni cinque bracciate* apre uno squarcio. Per capirlo può essere utile appuntare lo sguardo proprio sulla forma. Nella forma metrica dell'ottava il poema richiama esplicitamente la tradizione del poema rinascimentale italiano in ottava rima. E il pensiero non può non correre al capolavoro di Tasso, intertesto fondamentale anche della *Ballata di Rudi* di Pagliarani. La gabbia formale si presenta rigorosa: cinque canti, ciascuno composto da cinque sequenze, ciascuna composta da cinque ottave. Il primo canto è preceduto da una specie di proemio a due facce, una in prosa e l'altra in versi, e la quinta sequenza del quinto canto coincide con l'Epilogo. La sistematicità ossessiva della forma sembra riflettere la tensione verso la perfezione del corpo-macchina dell'atleta e del gesto atletico ripetuto ritmicamente, «in cerchi regolari d'acqua e di cloro», come sono ripetute le distanze nuotate, una dopo l'altra, dalle quattro atlete nella staffetta, la cui storia si decide «in centesimi di secondo» e, d'altra parte, «si potenzia nella squadra la voglia di vittoria». La struttura formale su base cinque è una specie di calco del modello di allenamento praticato dalle atlete protagoniste del poema: un respiro ogni cinque bracciate, per affinare la tecnica natatoria e aumentare la velocità riducendo le pause fino al limite dell'umanamente possibile. Le atlete nelle competizioni sono *come* i versi di un'ottava; infatti lo schema formale della staffetta modella le loro identità: è «la rima/ che dispone a staffetta la loro vita». Ma il metro dei singoli versi non è regolare: all'endecasillabo si alternano misure più brevi e più lunghe, senza una norma precisa. Lo schema delle rime

viene rispettato, ma molte rime sono imperfette. E i versi della parte proemiale non sono disposti in ottave. La forma della tradizione epica italiana è richiamata, insomma, a distanza critica. Nei discostamenti dalla misura canonica sembra manifestarsi una singolarità, sembra intervenire uno scarto dell'individuo rispetto all'identità collettiva. È anche attraverso questo scarto che si mostra la condizione di abusate delle protagoniste. Si notino i versi che concludono quello che può essere individuato come proemio e che, infatti, precede il primo canto:

Sano è solo l'uomo che aderisce al proprio stato,
che vive d'un sol fiato,
ma la loro condizione io canto
in parole, che sono filari di luce,
lo stupore di fanciulle di fronte alla secca
che la Storia produce.

Una forma della tradizione viene piegata all'espressione della prospettiva degli eroi dell'era moderna: atleti alienati dalla loro identità e che, nella loro parabola proiettata verso la post-umanità, esprimono il risvolto autodistruttivo del mito della velocità. Se – come si legge nella citazione da Alan Finkielkraut posta in epigrafe al poema – «l'uomo moderno è colui che batte i record», il loro superamento è penitenziale, perché «i record stessi ci inquietano. Hanno cessato di essere inebrianti: ormai siamo troppo veloci, e lo sportivo da simbolo dell'umanità in movimento rischia di diventare la cavia della post-umanità. Così entreremo, senza averlo voluto, in un nuovo paradigma» (Frunghillo 2009: 13). Il mito della velocità, della prestazione e della produttività attraverso la

manipolazione della natura e dei corpi, è un grande mito fondativo della modernità. Frungillo individua le quattro nuotatrici di una staffetta che supera un record come figure-chiave, in quanto vittime sacrificali scelte per essere plasmate nella forma dell'eroe (sono corpi femminili che subiscono una metamorfosi, diventando «terra di conquista della Storia»), di questo processo di trasfigurazione dell'umano, che è un tratto della modernità, e – dentro la gabbia formale del respiro «ogni cinque bracciate» – lascia emergere la loro soggettività di «anime azzurre» (azzurro è il colore della pillola che viene loro somministrata ogni giorno nello spogliatoio), modificando dall'interno il loro mito: da vittime sacrificali trasfigurate in eroine (eterodirette) a soggetti imprevisi.

5. «*Nella terra dei fantasmi*». *Canto di una ragazza fascista dei miei tempi* di Anna Lamberti-Bocconi

Nel 2010 esce *Canto di una ragazza fascista dei miei tempi*, un poemetto in cinque parti di versi prevalentemente endecasillabi. L'autrice, Anna Lamberti-Bocconi, ha già pubblicato altri libri in versi e in prosa e scritto testi di canzoni per diversi artisti. È con questo poemetto che si inserisce in un'area della poesia del nuovo secolo riconducibile a una funzione Pagliarani. Sono soprattutto due gli indici di tale funzione: la dimensione epica in chiave parodica, che «suona a vuoto come un simulacro», e l'emersione di punti di vista stranianti e soggettività imprevisi.

L'impianto è apertamente scenico, con l'indicazione del personaggio che di volta in volta prende la parola: «ragazza fascista», «poetessa», «madre», «Francesco». L'apertura è affidata alla «ragazza fascista».

Tutta la prima parte è occupata dal suo racconto in prima persona di un passato senza futuro: «se fossi viva sarei non so cosa/ bruciavo come grano sulla brace» (Lamberti-Bocconi 2010: 5). La conclusione, invece, è appannaggio della «poetessa», con le sue prerogative: «e tener alta la bandiera dei morti, parlare/ con loro come mito, anche nel futuro,» (Lamberti-Bocconi 2010: 31). La «poetessa» parla ai morti e plasma le loro storie in forma di miti: è un mito la storia della «ragazza fascista», emblema di un tipo umano e sociale e rappresentante di un'epoca; ed è un mito la storia di «Francesco», tifoso dell'Inter e guerriero da stadio, che prende la parola nella quarta parte. Questa di Lamberti-Bocconi è l'epica della ribellione giovanile, che ricorda con evidenza il Balestrini di *Vogliamo tutto* (1971) e, soprattutto, dei *Furiosi* (1994), romanzo-e-popea in undici canti di un gruppo di tifosi milanesi. Ma nel tipo di rimodulazione del modo epico messo in atto nel *Canto di una ragazza fascista dei miei tempi* si avverte soprattutto la presenza di una funzione Pagliarani. Il personaggio della poetessa è un'incarnazione parodica del poeta epico, che si muove «nella terra dei fantasmi» a interrogare i potenziali eroi del proprio poema. Ma gli inferi corrispondono alla realtà urbana milanese («Ti voglio raccontare di Milano») e gli eroi sono impegnati in campi di battaglia vuoti di senso. È particolarmente significativo, in questa prospettiva, un gruppo di versi della quarta parte, in cui la ragazza fascista paragona le proprie lotte al «furore» dei tifosi:

Poco orizzonte vedo qui dall'alto
se la forza si annega nel furore;
io che pensavo ad un mondo migliore,
o meglio, a un ideale di fulgore,

riconosco il tamburo nelle tempie
di questa gioventù, ma non il timbro.
Strappare gli striscioni del nemico
e basta, è azione senza dimensione.
La fede per la fede senza Storia
non è vero alimento del valore,
mi suona a vuoto come un simulacro,
non c'è l'eroe che dentro sa bruciare.

L'effetto della rima che tiene insieme i sostantivi «furore»/«fulgore» e gli aggettivi «migliore»/«valore», combinato con quello della sintassi, che sposta in un passato indeterminato («io che pensavo a un mondo migliore») o nega («non è vero alimento del valore») le qualità positive, allinea di fatto la lotta dei tifosi a quella della ragazza fascista, che riconosce in una «azione senza dimensione» il proprio stesso destino di eroina degradata a «simulacro». L'immagine della «terra dei fantasmi» è dunque anche un'allegoria dell'epos nel mondo contemporaneo: il poeta-narratore si mostra alla ricerca di voci e di storie, attraversa l'inferno cittadino, e dialettizza la propria parola con quella altrui, in una tessitura dall'ordito straniante.

Ricorrendo al dispositivo retorico-cognitivo dello straniamento, Lamberti-Bocconi dà voce a soggettività altre e imprevedute: una ragazza divorata da un ribellismo autodistruttivo («la condizione senza via d'uscita/ che aveva indirizzato la mia vita»), che aderisce al fascismo per il tramite di una figura maschile dominante («mi donai in quella sera del liceo/ all'uomo cavaliere della luna/ al pallido fascista in accensione»), ma «la storia era bucata» e la rivolta «era finita male», con la droga,

l'«eroina di piazzale Libia»); un ragazzo in conflitto con il padre operaio («tutta la vita in fabbrica a sputare») e appartenente a gruppi di tifosi ultras («per l'Inter siamo pronti anche a morire»); una madre che, figlia perfetta dell'ordine patriarcale, non capisce più il mondo circostante («Venni educata solo ad esser bella/ per arrivare a un matrimonio buono/ la casa in centro, i figli, la montagna,/ un uomo da ammirare e da aspettare.»).

Sono tutte soggettività alienate, per le quali il canto della poetessa tenta di allestire uno scenario di (ri)fondazione epica. Al dispositivo dello straniamento si associa quello della metalessi, che implica la violazione dei confini tra i livelli diegetici della rappresentazione e del mondo rappresentato. Si noti come, in conclusione, il personaggio della poetessa si mostri nell'atto di volgersi indietro a osservare gli eroi e le eroine del proprio canto epico in una postura dialogica:

POETESSA:

E io poeta?

Son stata affascinata

dai vostri fuochi neri di rovina

dalle cinghiate sopra i labbri rotti,

vi ho immaginato e dato le parole

le passioni perdenti le ho sentite

a schiaffo, voi ragazzi di fragore

corrosi dalla voglia di riscatto

di ognuno contro tutti, e tutti contro;

quei genitori che non han capito

la guerra dentro come divampava;

le colpe che procedono dai padri

da millenni a ritorcersi sui figli,
e madri timorose, e padri biechi,
i macellai con la mannaia in mano.

6. «Essere cenere».

Perciò veniamo bene nelle fotografie di Francesco Targhetta

Perciò veniamo bene nelle fotografie esce nel 2012 e di nuovo nel 2019, con l'etichetta editoriale di «romanzo in versi» esibita sulla copertina. È una lunga narrazione in versi divisa in trenta parti. Alle misere cronache di vita quotidiana di un gruppo di post-studenti, intellettuali precarissimi in una città del Nordest italiano, si intrecciano scorci della Grande Guerra, oggetto della tesi di Dottorato del protagonista nonché voce narrante del romanzo in versi. La narrazione è tutta alla prima persona, singolare o plurale, e interna alla storia. È un'epica corale dell'immobilità: racconta storie in serie, bloccate e senza evoluzione, in un Duemila che sembra in ritirata verso gli anni Ottanta del Novecento. Su un basso continuo di degrado e paralisi si apre, nel IV capitolo, uno squarcio sulla Storia e si istituisce un parallelismo tra la Grande Guerra e la sua piattaforma retorico-figurale, da un lato, e le esperienze lavorative squalificanti e umilianti a cui sono costretti i protagonisti, dall'altro:

Alla multinazionale dei telefoni
stanno snellendo il personale
mitragliando soprattutto i call center,
mentre gli austro-ungarici mirano
ai nostri velivoli che disturbano

la loro avanzata: quando precipita
Baracca, in mezzo ai boschi di roveri,
è quando il cliente (alla sesta parola
del centralinista) butta giù
il telefono – *stok* –
 lasciandolo col *tuuu*
della linea che si stacca.

Nei versi immediatamente successivi, Targhetta prende i dati concreti di un'esperienza quotidiana deprivata e polverizzata e li avvolge nel velo retorico dell'eroismo epico: così uscire «contro un freddo continentale» è un gesto che fa sembrare «eroi», «su biciclette gravate da lucchetti/ immani (i soli che resistano/ agli smerci locali)», gravate cioè dal degrado dell'ambiente in cui si muovono questi personaggi, le cui imprese vengono eternate dagli scatti delle fotocamere: «(*le nostre imprese, un giorno,/ su foto scattate coi cellulari*)». Il parallelismo tra la vita paralizzata dei personaggi e la guerra prosegue lungo tutta l'opera, come segnale, prima di tutto, di uno scollamento tra i codici e gli ambiti dell'esistenza che non si incontrano né si scontrano ma corrono paralleli parodizzandosi reciprocamente a distanza. Se c'è la conquista di uno spazio, è «uno spezzone di sei ore» in un «tecnico aziendale», «ultima sezione/ di un indirizzo che sparirà». E la stanza dello studioso è assimilata alla dimensione ristretta e cavernicola della trincea, intesa come riparo e condanna:

La tua guerra, così, diventa un inferno,
trincea la tua livida stanza, da cui solo
si esce se storditi di grappa, eppure

sai bene: la condanna è per chi resta,
la pena della legge marziale,
come quel fante del novantanove
della sessantesima divisione
che a Nervesa si rifiutò di uscire:

Uno dei passaggi più significativi dell'opera è nel capito XIV, quando le parole di un soldato della Grande Guerra vengono immesse sulla pagina, problematizzate e demistificate nella loro sostanza alienata:

È MEGLIO VIVERE UN GIORNO DA LEONE

CHE CENT'ANNI DA PECORA,

un soldato ci scrisse, di rosso

sulle pietre, come una ferita:

da bambino, però, visitando

l'ossario, ti chiedevi perplesso

come fosse possibile:

anche una pecora, pensavi,

ha i suoi slanci, forse lontani

dai più eroici clamori, ma in

trecentossantaquattro giorni

e novantanove anni in più,

qualcosa di meglio, rispetto

al leone, deve per forza

venirne fuori.

La rivalutazione del modello antieroico della pecora problematizza la scritta in rosso sul muro e la rivela fasulla in bocca a un soldato-massa, i cui reali pensieri potrebbero al contrario corrispondere a quelli del

protagonista bambino. Ma questo «pensiero che ora, chissà/ perché, brucia» accostato al racconto del tragitto verso gli uffici universitari dove consegnare la tesi produce uno scarto straniante, un salto logico: «E poi all'improvviso niente più traffico:/ esistono ancora vicoli acciottolati/ in quei mezzogiorni di gelo sfatto/ [...] Attraversi gli ospizi della/ città, per consegnare la tesi,». Finché il protagonista non incontra un'altra scritta su un altro muro: «i messaggi dei fattoni sui muri –/ LA DROGA NON CI BASTA,/ dietro una colonna nascosta,/ dove si ignora se non basti perché ne serve ancora/ o forse chissà, perché serve altro.» Ciò che serve sembrerebbe essere, allora, prima di tutto una risposta alla domanda di senso sulla propria esistenza e sul mondo circostante; e il soffocamento operato persino sulla possibilità della domanda accomuna il soldato della Grande Guerra (ripetitore di formule della propaganda di chi abusa di lui) al tossicodipendente e, pure, al giovane intellettuale precario di un secolo dopo:

ma neppure i burocrati, stavolta,
e le firme e la modulistica, riescono
a bloccare i trattati di pace: la guerra
finisce a gennaio, come i vecchi
di polmonite, e per un istante,
tornando sulla bici con le falci
del sole deglutite nei nervi, senti
che c'è qualcosa, sotto, che potrebbe
essere cenere,
e sembra chiedere, a martello,
proprio adesso, “*a cosa servi?*”

a cosa servi?”, proprio adesso,
sul più bello.

Si noti, soprattutto, il rilievo prodotto, a livello visivo, dallo spostamento a destra del senario dal solenne ritmo dattilico «essere cenere», composto da due parole speculari sul piano prosodico nonché legate strette da un doppio legame fonico (assonanza e omoteleuto). La «cenere» deriva dall’orrenda insensatezza scoperta dai soldati nelle trincee della Grande Guerra; in questa prospettiva la traccia epica è, anche nel caso in questione, orientata a rovescio: il mito di fondazione riguarda un’identità collettiva incenerita. Del resto «Caporetto sinonimo di sfascio/ mica è una bella eredità». E alla particolare tensione epica a rovescio, in questo romanzo in versi, si associano – e concorrono a costruirla – gli effetti di un fenomeno di romanzizzazione che si manifesta nell’intreccio di voci e nel fitto dialogato, nella citazione di parole altrui e nella bivocità generata dall’adozione di un lessico di ambito bellico, eroico ed epicizzante, per raccontare il degrado e lo sfascio fisico ed esistenziale dei protagonisti, «non dalla parte degli ultimi/ ma ultimi davvero», perché il loro adattamento a una vita annegata nelle merci e nello squallore, in conclusione, «mica è un’impresa, è solo molto/ peggio di quanto avevano/ promesso».

Lecture critiche e sguardi di rimando

Perché Pagliarani. Un avvicinamento in nove passi di Francesco Muzzioli

PRIMO PASSO. Ho prediletto Pagliarani fin dall'inizio, ai tempi della mia tesi di laurea sulla "poesia sperimentale". Ero già allora fortemente *brechtizzato* e tra i Novissimi Pagliarani era evidentemente quello che mostrava con più immediatezza una istanza politica. Ho dovuto leggere attentamente Adorno per capire come la "separatezza" degli altri fosse un'altra modalità di contestazione. Nello stesso tempo, però, non mi è mai sembrato giusto separare Pagliarani dall'area sperimentale del Gruppo 63: non mi pareva fuori, semmai all'ala sinistra del movimento.

SECONDO PASSO. Non solo perché il suo racconto si svolge in versi e quindi lavora con procedimenti che allontanano il linguaggio dalla prosa, ho riconosciuto abbastanza presto che quello di Pagliarani non era un semplice realismo di "personaggi tipici in circostanze tipiche". Ed era evidente che la realtà sociale che gli forniva il contenuto non era avvolta da alcun mito: non il mito della classe operaia motore della storia che dominava la sinistra di allora, ma neppure il mito del sottoproletariato vergine di storia che caratterizzava la coeva esperienza di Pasolini. Per Elio si potrebbe parlare di una *ricerca* impregiudicata nella complessità sociale reale.

TERZO PASSO. Si pensi alla *Ragazza Carla*, in buona dose inserita nella antologia fondativa dei Novissimi. Se in quel poemetto c'è un argomento sociologico, esso è relativo a un ruolo lavorativo intermedio. Carla è una aspirante segretaria. Il suo posto è quindi a metà strada, è sottoposta al potere (e si accorge subito di quanto pesante sia), ma in qualche modo di lato, non al livello dei più bassi subalterni. Pagliarani ce ne mostra il doppio sfruttamento, trattandosi di un soggetto femminile, perché già a quell'altezza nel mercato ci sta anche un mercato del corpo, con le sue leggi non scritte. Il poemetto mette il suo obiettivo su un addestramento alla maschera sociale, su un processo diffuso di susunzione nell'industria.

QUARTO PASSO. Ma a guardar bene l'impegno di Pagliarani non è esclusivamente descrittivo (per quanto abbia il suo valore la percezione dell'evoluzione della piccola borghesia del nord Italia). L'impegno di Pagliarani è soprattutto etico. Però attenzione: non una reprimenda morale sul comportamento dei suoi personaggi e ancor meno una satira. Né, viceversa c'è pietosa comprensione, punto di vista umanista e nemmeno umanitario che lamenti le sorti dei sottoposti. La sua è una morale integrale, che parte dallo stato di necessità («Necessità necessità verbo dei muti»...). In questo senso, la qualità dei personaggi diventa la capacità di sopravvivenza nella giungla della città, la Milano industriale con il suo «cielo d'acciaio che non finge / Eden e non concede smarrimenti». Questo tipo di etica "ferrea" esclude anche ogni compensazione di tipo lirico. Non a caso la conclusione è la bellissima rima equivoca tra "amare" verbo e "amare" aggettivo («amare lacrime»).

QUINTO PASSO. Così la morale in Pagliarani non prende la strada dell'esortazione né quella del compianto. Prende, semmai, la strada dell'invettiva. Se, quindi, è vero che il suo sperimentalismo consiste in una forma di plurilinguismo, sia di linguaggio che di generi e di toni (vedi quegli scarti anche metrici tra un segmento e un altro della *Ragazza Carla*, per non parlare della frammentazione radicale della *Ballata di Rudi*, definibile un "poemetto a pezzi"), tuttavia l'impennarsi dell'invettiva dimostra: 1) l'uso polemico del linguaggio, attivato come un corpo contundente; e 2) una istanza non dialogica, perché l'invettiva tende a escludere il suo destinatario e a negargli la risposta. Messaggio senza replica. E vedi l'utilizzo, nel Pagliarani più tardo, del testo di Savonarola negli *Epigrammi ferraresi* (il perentorio «Tu sei marcio», ecc.).

SESTO PASSO. Ci si emoziona con Pagliarani? Eccome, anche la rabbia è un'emozione e non delle minori. La rabbia, poi, genera *scompostezza*. Ed ecco raggiunto, in questa marcia di avvicinamento progressivo, un altro punto di appoggio importante. Il modo di comporre i suoi poemetti. Come dicevo, già la *Ragazza Carla* presenta disuguaglianze formali e *décalages* bruschi, ma soprattutto *La ballata du Rudi* è un vero e proprio testo di montaggio. Le varie parti provengono da momenti diversi, da ripensamenti e risistemazioni. Sicché i personaggi e i loro destini si perdono. Da questo punto di vista, Pagliarani coincide pienamente con l'opera *disorganica* dell'avanguardia. E in questa mancanza di unità può essere inserito senza problemi il brano meno narrativo (meno "antropomorfo", direi) di Pagliarani che è *Rosso corpo lin-*

gua, una serie di variazioni insistenti e incalzanti sui gangli della vita sociale (il corpo, il denaro, il linguaggio, la religione, la scienza) e sulle possibilità di alternativa affidate all'espansione simbolica del colore rosso («rosso, un cerchio intorno, poi rosso su rosso», ecc.). Pagliarani “vede rosso”.

SETTIMO PASSO. La frammentazione ad alto grado della *Ballata di Rudi* va intesa nell'ambito di un processo di *straniamento*. La mia prima impressione “brechtiana” è stata poi confermata e approfondita nel tempo. Pagliarani è uno dei pochi autori brechtiani del nostro secondo Novecento. E non solo perché ha tenuto in vista il teatro, come autore nonché come critico attentissimo con il suo *fiato dello spettatore*. Lo straniamento, infatti, non è esclusivamente una tecnica di recitazione, ma è un atteggiamento artistico complessivo. Significa passare attraverso un punto di vista non preordinato e innescare una visione insolita e sorprendente. Significa anche un movimento contraddittorio, perché si guarda contemporaneamente dall'interno e dall'esterno di una situazione. Già il personaggio di Carla è portatore un simile spostamento; è dentro e fuori del meccanismo dell'*assunzione*. Ma forte straniamento c'è anche in *Lezione di fisica*: straniamento nel senso di una *critica* implicita, che demistifica la sostanza poetica, troncando il suo andamento normale e immettendo livelli “prosaici” di discorso, allusivi di una base materiale che sta fuori, ma torna continuamente con l'assillo del rimosso.

OTTAVO PASSO. Proprio dalla tecnica di montaggio possiamo ricavare la distanza di Pagliarani – anche quando opera nel citazionismo – con la logica del postmoderno. La sua composizione non vuole soltanto riunire i lacerti eterogenei del mondo. La ricerca è quella che deve evidenziarne la *disparità*. Eccoci quindi giunti, dopo il progressivo avvicinamento, nel cuore di questa scrittura. Che è la logica del comporre; che sta, in altre parole, in un fondante elemento musicale, ma – al di là di quanto può risultare dal computo metrico, da rimbalzi di significanti o simili – proprio di musica moderna. Fondamentale è la *dissonanza*.

NONO E ULTIMO PASSO. Un piccolo corollario aneddótico. Tutti ricordiamo quando Elio leggeva i suoi testi. E per prima cosa colpiva il suono della voce, per niente armoniosa. Poi era curioso il suo modo di avvicinarsi al libro per leggere bene. Ma soprattutto era caratteristico il gesto che, con la mano eventualmente libera, si muoveva segnando il ritmo come un direttore d'orchestra. Sì, Elio orchestrava la sua poesia. Per carità, non dico che gli attori che lo hanno letto in passato o lo leggeranno in futuro non abbiano il diritto, come tutti gli interpreti, di orchestrarlo a modo loro. Dico solo che quel ritmo lui lo teneva sempre ben presente: lo sentiva *pulsare* ed era per lui l'*essenziale*. La pulsione dell'alternativa.

Concreti furori: sentimento sociale e letterarietà di Roberto Milana

“Credere il genere umano perduto e non avere febbre di fare qualcosa in contrario...”. Questi, come si sa, erano gli *astratti furori* vittoriniani in *Conversazione in Sicilia*. Certo, specifici e altri contesti motivano questa condizione di sofferta abulia esistenziale, quello storico prebellico piuttosto tragico e annichilente e quello letterario ancora pieno di forme inveterate di protagonismo dell’io, di quella *carità di sé* che Pagliarani poi denunciava a sé stesso nel risvolto del suo primo libro *Cronache e altre poesie* del 1954, con immediata e severa coscienza critica (prima traccia dell’epigrammatico “siamo in troppi a farmi schifo”).

Alla luce di questo doloroso revisionismo dell’impegno, e parafrasando parole così dense e drammatiche, diciamo che invece l’opera e direi, avendolo conosciuto da tempo, la vita di Pagliarani, sono sempre state *agitate* da *concreti furori*, espressi in una ferma e dolce partigianeria, così lontana dal determinismo ideologico e dalle sue aporie. *Concreti furori* caratterizzati da un’attenzione fenomenologica e appassionata alla complessità dei torti sociali contemporanei in una cronaca letteraria del malessere presentata in un rilievo quasi etologico a formare un’epica feriale in tempi e spazi spezzati nel ritmo e nella narrazione.

Nel continuum poetico di Pagliarani circolano tante persone figurate, dantesca mente cioè nel senso costitutivo dell’espressione, in tratti ica-

stici ognuna col proprio gesto o la parola quotidiani di pena e di affermazione, declinazioni della pietà oggettiva

“I goliardi delle serali in questa nebbia/hanno voglia di scherzare: non è ancora mezzanotte/e sono appena usciti da scuola... Non so quanta saliva ha da secernere/la ragazza incollando francobolli... E l’accompagna Piero/che fa stenografia perché non vuole fare il ciclista col padre... Ma a Camilla queste storie non piacciono, mica è certa/d’aver fatto bene a entrare in borsa”.

Comunque tagli di vita di alta intensità semantica dove parlano i corpi e i pensieri fittamente con un dinamismo umano e progressivo che riscatta ogni mediocrità di status, ogni solitudine del relato sfruttamento moderno, indicando vie nuove induttive e libertarie alla politica.

L’atto espressivo di Pagliarani nasce e continua nelle sue diverse scritture con quello che Alfred Adler, lo psicanalista ribelle al freudismo, chiamava il sentimento sociale, una spinta naturale ad aderire al mondo degli altri.

“Un significato personale non è un vero significato... Una parola che avesse senso solo per una persona sarebbe una parola senza senso”. (*What Life Should Mean to You*, p. 69).

Ma *L’enfer c’est les autres*, insegna Sartre certamente, ma in quel fuoco ci sono anche le utili possibilità del paradiso. Questa applicazione al confronto corporale e politico col mondo e i monnaroli, come diceva l’amato Belli, si dota nel tempo di strumenti della più raffinata raziona-

lità letteraria. Proprio quelli che alimenteranno il tocco di libera pedagogia nella leggera e ferma moralità dei suoi testi letterari e nell'impegno di formazione nei suoi laboratori, a offrire sponde nuove, più sicure a giovanissimi intellettuali un po' persi, alle prese col riflusso politico generazionale della seconda metà degli anni settanta tra tossicodipendenze e terrorismo. Si trattava delle sponde della letterarietà come valore direi istituzionale, filologico, espressivo, sociale, tutto da poter rovesciare e ricostruire meglio al tempo che ci tocca vivere.

“Ho già detto altre volte di credere ad una funzione sociale della letteratura, funzione che non esaurisce, beninteso, la letteratura, ma che è verificabile oggettivamente a prescindere da ogni intenzionalità. La funzione è quella di mantenere in efficienza, per tutti, il linguaggio...” (Intervento, in Gruppo 63, *Il romanzo sperimentale*, Milano 1966).

Questa specie di manutenzione del linguaggio è presente in mobilità nell'intera scrittura di Pagliarani, già dalle prime prove si rompe continuamente quell'unità naturalistica dei dialoghi e dell'ambientazione con scarti di voci e di inquadrature a impedire l'attribuzione stanca del significato ovvio e suggerire altre opportunità semantiche. Il fenomeno si fa più intenso di movimento ne *La ragazza Carla* dove l'edificio del poemetto è frammentato in piccoli piani differenti di narrazione con immagini e parole di riporto con il senso tortuoso del percorso dell'oppressione di Carla e poi per li rami di grande ispirazione, arrivare a quella festa mobile della *Ballata di Rudi*, dove altrettanti spazi e tempi

si dilatano filosoficamente in una dialettica di blocchi ora narrativi ora dichiarativi di sintassi fluida e affabulatoria. C'è sempre qualcosa di filmico nel linguaggio poetico di Pagliarani, come già rilevato sia in sede critica che nelle stesse sue intenzioni espressive, ma in superamento del neorealismo e verso i movimenti di macchina nervosi della Nouvelle vague, non solo nelle improvvise sequenze narrative ritagliate in montaggio, ma nell'azione sulla langue stessa, sul corpo dell'italiano storicamente in progress, tesa verso un'assidua definizione visiva e fonica dell'intimità del moderno sfruttamento sociale attraverso un tallonamento godardiano dei personaggi e una registrazione diretta di eventi. L'intimità in un lirismo straniato in cui penetrano le sottili forme dello sfruttamento nella nuova società di massa che si affaccia dagli ultimi anni cinquanta fino addirittura alla condivisione odierna dell'io del malessere che comporta. Sono atti sofisticati del nuovo dominio senza padroni, in apparenza. Pagliarani ha colto i temi nuovi di un conflitto classista mai sopito e di una forte attualità culturale, basti pensare alle riflessioni di filosofia sociale del coreano Byung-chul Han.

Fenomeni ormai radicalizzati dalla diffusione della tecnologia digitale e forse anche nell'esperienza audiovisiva di Videor allora Pagliarani sentiva la necessità di forme di resistenza e, rievocando il frasario di allora, di riuso del mezzo, piccoli atti di guerriglia semiologica, per una invece attualissima sopravvivenza di specie.

Pagliarani ha portato l'avanguardia nel canone, con un'operazione copernicana e nuovissima nell'accidentato Novecento. Gli elementi d'avanguardia del suo sperimentalismo si ricompongono in una scrittura non finita e culturalmente risolta, in un linguaggio di forte intensità so-

ziale che si fa letterario in dialogo fitto con le componenti direi secolari della tradizione e si colloca nel canone italiano tra gli scrittori che toccano senza folclore e programmaticità lo spirito del tempo e del paese vivo.

Soggetti a scomparsa. L'esempio di Elio Pagliarani di Vincenzo Frungillo

In un suo famoso intervento, dal titolo *Avanguardia e mediazione*, Franco Fortini accusa i *novissimi* di essere autori di un'arte priva di *Vermittung*, ossia di mediazione formale, e di essere quindi assoggettati alla spinta entropica del contemporaneo. Scrive Franco Fortini nel suo intervento saggistico:

«Il paradosso dell'Avanguardia [...] è quello di non accettare l'incarnazione (è peccato di spiritualismo, sempre ...), di rifiutare quello che qui viene chiamato il “compromesso” (connotandolo come spregevole e ambiguo) e che è invece, molto semplicemente, l'opera nella sua oggettività. [...] In questo caso è verissimo che l'Avanguardia ignora la mediazione perché si situa “prima” del momento del diniego. Ma, se vi si arresta, non è; si congela nella sua negazione. O, se è, si media (si esprime) in forme altre da quelle artistiche-letterarie»¹³.

A questa critica risponde Elio Pagliarani con la prima lettera-poesia che apre *Lezione di fisica e Fecaloro*, ma l'intera produzione poetica del nostro potrebbe essere letta alla luce di una mancata “incarnazione”. Lo stesso piglio etico, con la conseguente declinazione drammatica, anche se stemperata da una naturale ironia del poeta romagnolo, è frutto di un interrogativo sulla sparizione di un corpo ideale. Questo nodo è evidente nel legame tra i tre poemi: *La ragazza Carla*, *Lezione di fisica e*

¹³ Fortini Franco, *Avanguardia e mediazione*, in *Verifica dei poteri*, Einaudi, Torino, 1989, p. 77.

La ballata di Rudi. Due sono, in particolare, gli elementi che si possono rilevare:

l'assenza in Pagliarani di una qualsiasi forma di metafisica o di mitoteologia che giustifichi il corpo del testo in una sintesi assoluta o superiore;

la messa in crisi del corpo dell'eroe protagonista come centro ideale della memorizzazione.

Il venir meno di due capisaldi della tradizione epica occidentale induce il poeta a ritentare in maniera nuova, e adatta ai tempi, il genere. Un'indicazione di lettura del poemetto *La ragazza Carla* Pagliarani la offre in sottotraccia già nella dedica iniziale dove troviamo scritto:

«Un amico psichiatra mi riferisce di una giovane impiegata tanto poco allenata alle domeniche cittadine che, spesso, il sabato, si prende un sonnifero, opportunamente dosato, che la faccia dormire fino al lunedì. Ha un senso dedicare a quella ragazza questa *Ragazza Carla*?»¹⁴.

Accogliendo la richiesta del poeta, si può prendere sul serio la sua dedica e tentare proprio da qui una prima lettura del suo romanzo in versi. La domenica è il giorno del riposo, è il giorno della sospensione dal ritmo lavorativo. La festa, stando alla tradizione ebraico-cristiano, ha origine dal riposo di Dio mentre l'uomo al lavoro è il risultato della pausa del motore primo. Anche agli occhi della credente Simone Weil questa verità ha un suo peso: «Iddio ha potuto creare solo nascondendosi. Altrimenti ci sarebbe stato egli solo». La pausa domenicale ha quindi il senso di una riconciliazione: lo spazio domestico, lo spazio del proprio mondo, riacquista senso grazie a questo giorno d'ascolto. C'è un ri-

14 Pagliarani Elio, *La ragazza Carla*, in *Tutte le poesie*, Garzanti, Milano, 2006, p. 125.

conoscersi, anche se in lontananza, con il *deus absconditus*. Quest'elemento religioso in Pagliarani viene completamente eluso, cancellato. Carla è l'impiegata che salta il giorno della *pausa* per asservirsi alle forze di produzione. Andrea Cortellessa scrive nella sua introduzione al volume Garzanti dedicato al poeta romagnolo: «Nessuna poesia scalcia quanto questa. Nessuna evoca con tanta struggente potenza l'aldilà di se stessa: proprio quando, *proprio perché*, nega tutti gli aldilà. È questa la sua forza più grande.»³ La storia di Carla, e la cronaca dell'impiegata che l'ha ispirata, nega la certezza di uno spazio narrativo certo, mancando un occhio extrastorico che preservi gli eventi, li ricomponga: non è data una sintesi né storica né extra storica. La stessa lingua del poema è completamente assorbita dal quotidiano. Con una forma di collage futurista, le scritte e le pubblicità della Milano sfavillante di quegli anni vengono riportate nel testo:

[...] Odeon bar cinema e teatro
un casermone sinistrato e cadente che sarà la Rinascente
cento targhe d'ottone come quella
TRANSOCEAN LIMITED IMPORT EXPORT COMPANY¹⁵.

La lingua è quella “verissima” del quotidiano. Gli esempi sono molteplici come l'uso dei verbi *calare* (invece di *scendere*), *mollare*, *pigliare*, *smerciare*, *tirare avanti*; o anche l'uso degli avverbi derivanti dal parlato, *a braccetto*, *a spasso*, *di faccia* per dire *di fronte*, *di fresco* per

15 Pagliarani Elio, *La ragazza Carla*, in *Tutte le poesie*, Garzanti, Milano, *op. cit.* p. 136.

dire *da poco*⁵. Le coordinate spaziali date al lettore sono però molto precise:

Di là dal ponte della ferrovia
una traversa di via Ripamonti
c'è la casa di Carla, di sua madre, e 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 Romagna¹⁶.

Pagliarani mette in scena la Milano delle periferie dove vivono gli immigrati di ogni specie, i lavoratori che si accontentano di impieghi precari o a cottimo. Quelle che oggi diremo vite precarie. Nel corso della narrazione irrompe di tanto in tanto la voce della macchina e, anche se il dettato poetico di Pagliarani è vicino al realismo di questi anni, già si notano le cifre di quella che verrà detta poesia sperimentale¹⁷:

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

16 Pagliarani Elio, *La ragazza Carla*, *op. cit.* p. 125.

17 L'accostamento che più spesso si è fatto negli anni a proposito de *La ragazza Carla* è stato con *La capitale del nord* di Giancarlo Majorino. Ma i critici degli anni Sessanta hanno riconosciuto come antesignano di Pagliarani soprattutto Jahier come ha fatto Franco Fortini in *Le poesie italiane di questi anni*, Il Menabò, n. 2, 1960 e successivamente Adriano Spatola in una recensione a *Lezione di Fisica* comparsa su Il Verri, il 20 Febbraio 1966. Cfr. inoltre Andrea Cortellessa, *La parola che balla*, pp. 11-19, in *Tutte le poesie*, *op. cit.* Cortellessa fa una precisa ed attenta ricostruzione delle tendenze realiste e futuriste attive in quegli anni a Milano e che hanno influenzato la poesia di Elio Pagliarani.

di faccia alla Bocconi, ma già più

Metodo principale

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

Vantaggio dell'autentico

utilità fisiologica, risultato

duraturo, corretta scrittura

*velocità resistenza*¹⁸

Chi canta l'alienazione è la stessa macchina al lavoro o la lingua spersonalizzata.

Ciascun esercizio deve continuarsi

sino ad ottenere almeno

tre ripetizioni consecutive

senza errore alcuno e perfettamente

incolonnate

O quella povera zoppina, la più svelta

a macchina

Quando il dispositivo per l'inversione

automatica del movimento del nastro, o per difetto

di lubrificazione o per mancanza

del gancio

*non funziona*¹⁹.

18 Pagliarani Elio, *La ragazza Carla*, p. 130.

19 Ivi, p. 131.

Nel racconto compaiono addirittura due prospettive: quella di Carla e quella della macchina, anche se non c'è ancora il totale prevalere della seconda sulla prima:

No, no, no – Carla è in fuga negando
una corsa tra i segnali del centro non si nota
se non c'è fra i venditori di sigarette
un meridionale immigrato di fresco
ancora curioso di facce
avanti in marcia
chi ci mette la carica?
scapigliata pallidona
non è vero se non urli, come, paonazzo strabiliare,
quel tale per diffondere un giornale
questo no. Ho paura, mamma Dondi ho paura
c'è un ragno, ho schifo mi fa schifo alla gola
io non ci vado più²⁰.

Carla è ancora il soggetto della narrazione in versi ma si prepara quanto avverrà con la versificazione informale di *Lezione di fisica*. Le ragioni di questa alienazione profonda dell'eroina Carla e della lingua sono quindi lasciate presagire dal lettore. Qui possiamo proseguire sulle tracce del nostro primo indizio; nella trama di questo poema contemporaneo la figura del padre è assente. Carla vive con la madre e la sorella Nerina, non ci sono figure maschili, è il femminile che domina. Gli unici personaggi maschili sono Aldo e Angelo, il cognato di Carla, che

20 Ivi, p. 145.

condivide gli “scricchiolii” del letto con Nerina. L’assenza del padre però è questa volta evocata dal poeta. Recita l’*incipit* della parte sei del poema:

Come quelli che non seppero servirsi nell’assenza
del genitore è un trauma poi se manca
la frutta sulla tavola, nessuna scusa a Carla
la pazienza di Aldo sa concedere²¹.

Agli occhi del lettore diventa rilevante la frutta in mezzo al tavolo, viene da pensare alla lirica di Hölderlin *Brod und Wein* dove “il di di festa” è appunto simboleggiato dalla tavola apparecchiata per sospendere il tempo e lo spazio, la relazione tra gli umani e gli dei fuggiti²². Ma noi sappiamo, per voce dello stesso Pagliarani, che il tentativo di evocare gli dei, o un dio, in “parole d’oro” è naufragato a Milano contro “parole di ferro e d’acciaio”²³. E infatti nei versi immediatamente successivi troviamo scritto:

Tacitamente passa una domenica
che uno gira da solo e l’altra è in casa,
procedendo poi i giorni come al solito
come strumento

21 Ivi, p. 150.

22 Cfr. Heidegger Martin, *Hölderlins Hymne «Andenken»*, Vittorio Klostermann, Frankfurt am Main, 1982, tr. It. *L’inno Andenken di Hölderlin*, Mursia, Milano, pp. 55-105, 1997.

23 L’espressione si riferisce alle parole usate da Pagliarani per commentare la sua scelta di poetica. Lo fa in una nota del 1990, parlando di se stesso in terza persona. Pagliarani Elio, *Tutte le poesie*, op. cit. p. 462: «Quando andò a Milano, sui diocott’anni, scrisse o disse, con un 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 e d’acciaio, che andava cercando.»

come strumento di tesaurizzazione
come strumento di tesaurizzazione l'oro in Europa
s'arriva a un altro sabato, ma casca
un approccio, o si perde per aria: domenica bis²⁴.

L'assenza del padre si lega al tema della domenica. La domenica diventa il motivo principe della "tesaurizzazione", ossia della mercificazione del reale. Pagliarani dà voce, così, a quella società che verrà poi detta "dei senza padri"²⁵. Già Caproni aveva tradotto le vicende di Enea assecondando un punto di vista contemporaneo, ponendo l'accento sull'incapacità dell'eroe troiano di mettere in salvo il padre, di sostenere tutto da solo il peso di una tradizione²⁶. Nel poema di Pagliarani l'assenza si fa sentire nella stessa lingua, lo scenario capitalista diventa il soggetto stesso della narrazione, così si radicalizza la crisi dello spazio poetico. Quest'esperimento non può tenere conto di un ultimo fattore: il postulare l'assenza di un padre metafisico e biologico ha in Pagliarani la conseguenza inevitabile della perdita dello spazio *ideale* che rappresenta da sempre il corpo dell'eroe epico. Di fronte a questa verità, Carla rischia di scomparire del tutto. Chi rischia non è l'eroina Carla, ma lo stesso spazio della rappresentazione.

24 Pagliarani Elio, *La ragazza Carla*, p. 150.

25 Mitscherlich Alexander: *Auf dem Weg zur Vaterlosen Gesellschaft*, trd. It. *Verso una società senza padre*, Feltrinelli, Milano, 1977. Cfr. inoltre Zoja L., *The Father*; Routledge, London, 2001, tr. It. *Il gesto di Ettore*, Bollati Boringhieri, Torino, 2002, per un raffronto tra archetipi classici e figure contemporanee dell'alienazione psicologica. In particolare sull'assenza del padre.

26 Cfr. Caproni Giorgio, *Il passaggio d'Enea*, in *Il terzo libro*, Torino, 1968 : «Enea che in spalla/ un passato che crolla tenta invano/ di porre in salvo, e al rullo d'un tamburo/ ch'è uno schianto di mura, per la mano/ che ancor così gracile un futuro/ da non reggersi ritto [...]» Sarà poi negli anni settanta il poema *Il disperso* di Maurizio Cucchi a tematizzare il tempo dei senza padri.

Carla non lo sapeva che alle piazze
alle case ai palazzi periferici succede
lo stesso che alle scene di teatro: s'innalzano, s'allargano
scompaiono, ma non si sa chi tiri i fili o in ogni caso
non si vede [...] ²⁷

Lo spazio scompare senza motivo, la stessa precisione geografica, esibita all'inizio del poemetto, viene ora spezzata mentre entrano in scena assenze che pesano: ci sono i primi segni del “corpo nero”, matrice dell'indeterminazione, che campeggia al centro del poema didascalico *Lezione di Fisica*. Il paradigma è già quello della rivoluzione tecnologica che verrà poi cantata nelle opere successive. E di fatto Carla scompare nel finale e con lei scompare la narrazione in versi. Pagliarani conclude la vicenda della giovane segretaria con un coro nel quale questa volta, riprendendo la tradizione delle tragedie manzoniane, pone le questioni etiche fondamentali ed una relativa dichiarazione di poetica:

*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 comprende per dare
empito e farsene diritto:
non c'è risoluzione nel conflitto*

27 Pagliarani Elio, *La ragazza Carla*, op. cit. p. 151.

*storia esistenza fuori dell'amare
altri, anche se amore importi amare
lacrime, se precipiti in errore
o bruci in folle o guasti nel convitto
la vivanda, o sradichi dal fitto
pietà di noi e orgoglio con dolore²⁸.*

A quale morte si riferisce Pagliarani? Torna nel finale di un poema epico la morte. La morte però non è più quella a cospetto del padre, sublimata in un accordo biologico di conservazione di fronte alla potenziale dispersione, la vita che si rigenera dalla morte o viceversa la morte che fa tutt'uno con la vita²⁹. Per questo motivo il poeta abbandona la narrazione in terza persona per coinvolgere direttamente il lettore in un *noi* comune. Il personaggio di Carla scompare e con esso la possibilità di un corpo *ideale*. La morte è ora una sensazione che il lettore avverte direttamente sulla propria pelle, “è diamante sul vetro”, qualcosa di pre-

28 Ivi, p. 153.

29 Il riferimento è a un archetipo dell'epica occidentale, l'episodio finale dell'*Iliade* è che racconta la venuta di Priamo presso l'accampamento acheo per chiedere la restituzione della salma del figlio. Questo celebre libro è stato commentato in diversi sedi, ma è illuminante quanto scrive Furio Jesi a questo proposito: «Il XXIV canto è uno dei più misteriosi dell'*Iliade*. È il canto notturno in cui Priamo si spinge fino alle navi degli Achei, fino alla tenda di Achille, per ottenere il riscatto del cadavere di Ettore. Ed è il canto in cui le leggi eroiche dell'inimicizia fra gli uomini sembrano rotte da leggi più profonde e più rare a manifestarsi: quelle dell'umana commozione, della *partecipazione* al dolore altrui, del sentimento filiale. [...] Il cadavere di Ettore è il simbolo di quell'elemento di morte che sta nel seme della procreazione. Nel discendere agli Inferi per ottenere il cadavere di Ettore, Priamo ricerca quella parte di morte che trasmise al di fuori di sé nell'atto del generare Ettore. Nel generare è quindi implicita una partecipazione alla morte: passato e avvenire sono partecipi della morte: antenati e figli sono i vincoli che l'uomo ha con la morte. Ma dai suoi predecessori l'uomo trae vita, e nei suoi figli l'uomo trasmette la vita. È quindi quel flusso di vita – nel cui centro sta l'uomo presente – che è mescolato di morte.»? Jesi Furio, *Cesare Pavese, il mito e la scienza del mito*, in *Letteratura e mito*, Torino, Einaudi, 2002, pp. 155-156. Su questo aspetto ho provato a dilungarmi in Vincenzo Frungillo, *Il luogo delle forze. Lo spazio della poesia nel tempo della dispersione*, Carteggi letterari Le edizioni, Messina, 2017.

verbale. Il poeta ha alle spalle nessuna tradizione umanistica e nessuna trasmissione: “ristagna il ritmo/ e investe lo stesso corpo a mutamento”. Carla ha alle spalle l’assenza dei padri e il vuoto di una tradizione che non prefigura alcuna successione. La tradizione viene meno, viene meno il padre biologico, manca qualsiasi riconoscimento. Il corpo di Carla è ora il centro stesso di “una dialettica senza risoluzione”, è lo spasimo dell’alienazione e il corpo dell’eroina diventa il nostro stesso corpo. Questa è la metamorfosi che la morte regala al poeta nel finale del poema. Lo stesso nome di Carla svanisce, al suo posto ognuno può segnare il proprio nome. Nella figura dell’eroina si annuncia un nuovo tempo che trova il suo senso nella dinamica dei corpi: “non c’è risoluzione nel conflitto/ storia esistenza fuori dell’amare/ altri anche se amore importi amare/ lacrime, se precipiti in errore”. Anche a questa condizione, si traduce in amore e in pietà questo nuovo sguardo sul mondo: “o bruci in folle o guasti nel convitto/ la vivanda, o sradichi dal fitto/ pietà di noi e orgoglio con dolore”. Gli ultimi versi lasciano in eredità una sensazione amara ma necessaria, che il rapsodo contemporaneo capti i rivolgimenti del singolo senza però la certezza pregressa, genetica, mito-poetica, che questa evocazione valga come rappresentazione di uno spazio comune.

Lezione di epica e Pagliarani di Francesco Targhetta

Se è a partire dall'epica che ho voluto costruire questo intervento sul mio rapporto con la poesia di Elio Pagliarani, è anche per un senso di colpa radicale che nutro verso di lui e che, a dieci anni abbondanti dai fatti, è il momento di condividere o, forse dovrei meglio dire, confessare. Nelle settimane successive alla pubblicazione di *Perciò veniamo bene nelle fotografie*, il romanzo in versi che mi uscì per Isbn a metà febbraio 2012, ci fu un'intensa fase di promozione, che comportava per me un dialogo quasi quotidiano con l'allora Ufficio stampa della casa editrice Giulia Osnaghi. La quale un pomeriggio mi scrisse per propor-mi una presentazione romana per fine marzo; a introdurmi sarebbe stato Andrea Cortellessa, e i gestori del Kino, che avrebbe ospitato l'evento, avevano espresso il desiderio che la serata fosse arricchita dalla lettura di qualche passo tratto da *La ragazza Carla*, modello ineludibile di quel libro. All'estremo gradimento per l'idea volli aggiungere nella mia risposta a Giulia un rilancio azzardato, ossia la proposta di invitare Pagliarani stesso, di cui ignoravo le condizioni di salute ma che sapevo vivere a Roma, a presenziare e magari leggere al suo impareggiabile modo. Il nostro dialogo quel giorno proseguì per qualche mail fino a una secca replica di Giulia in cui a un link era accompagnata la frase (l'archivio di gmail non mente): "Pagliarani è morto stasera". Quello scambio avvenne infatti l'8 marzo 2012. Cortellessa, che poi in quella

presentazione romana si incaricò di leggere, a quel punto *in memoriam*, alcuni stralci de *La ragazza Carla*, parla, nella sua postfazione alla riedizione mondadoriana del 2019 di *Perciò veniamo bene nelle fotografie*, di «bontempelliana simmetria» a proposito del sincronismo tra l'uscita del mio romanzo in versi e la scomparsa di Pagliarani, ma ignorava questo dettaglio, che forse lo avrebbe spinto a tirare in ballo riferimenti più inquietanti.

In quella stessa postfazione Cortellessa cita più volte Pagliarani, definendolo, in un passaggio, «lettore attento dei “crepuscolari” ma già delle loro matrici ottocentesche». Bene, è proprio da quella “linea crepuscolare”, verso cui avevo sempre avuto una predilezione e che avevo approfondito durante gli anni di dottorato e il successivo assegno di ricerca sul simbolismo italiano di fine ‘800, che sono arrivato a Pagliarani, indagandolo dapprima nelle sue due raccolte degli anni ‘50, maggiormente debitrice della nostra tradizione poetica tra i due secoli. Da quel Pagliarani, curiosamente, e non da *La ragazza Carla*, pescava la mia antologia del liceo, il Guglielmino-Grosser, che accoglieva soltanto *I goliardi delle serali*, a proposito della quale parlava di «mimetismo realistico» e di «grigia banalità di reperto del mondo contemporaneo» (che però, puntualizzava una citazione di Alfredo Giuliani, «cessa quasi sempre di essere banale grazie alla verità della scrittura»). Fu il mio primo incontro con Pagliarani. Ecco, non mi stupisce se da qui, ossia da un «racconto in versi»³⁰ già pieno di personaggi e battute immersi nella caligine della città, sia nato in me il desiderio di approfondirne la cono-

30 A. Cortellessa, *La parola che balla*, introduzione a E. Pagliarani, *Tutte le poesie (1946-2005)*, Milano, Garzanti, 2006, p. 8.

scenza, in rigoroso ordine cronologico. I *Fiaschi*, che raccolgono poesie scritte tra il 2003 e il 2009, cioè proprio gli anni della mia ricerca universitaria, testimoniano l'iniziale adesione a quel Pagliarani, menzionato, ad esempio, in modo esplicito nella poesia *Il treno dopo*, scartata dalla raccolta ma poi reintegrata nella sezione *Fondi* nella ristampa per Le Lettere del 2020; la lirica si chiude con una citazione da un testo di *Inventario privato* («Non devi amarmi se ti sbriciolo / su una tovaglia lisa. E non mi ami»), dove ad attirarmi erano, oltre all'asimmetria sentimentale, la rima «Elisa [che chiudevo il mio testo]: lisa» e la forte assonanza tra quell'«ami» e «Elio Pagliarani», che mettevo a suggello del prelievo.

In quei versi l'amore entrava nello sfondo urbano, sotto il «cielo contemporaneo» di una Milano dalle tinte ammodernate rispetto all'*entre deux siècles* che però giungevano a me inevitabilmente sbiadite, una città «dura [...], metallica e impietosa»³¹ dove un io lirico poteva finalmente inoltrarsi e cantare la propria stessa reificazione. È stata questa la grande lezione di Pagliarani: nella sua poesia «la percezione dell'uomocosa, a differenza che in tanto espressionismo e crepuscolarismo, non risparmia il soggetto»³². Nelle memorabili *Due ottave dal diario milanese*, con riferimento ai barattoli di latta da colpire con le palle alla fiera, si legge «la mia faccia, mamma, gli assomiglia», e senza arrivare al noto «Non so se avete capito: / siamo in troppi a farmi schifo» è chiaro quanto Pagliarani abbia precocemente compreso come il meccanismo capitalistico non escluda nessuno, renda tutti collaborazionisti, e come

31 Ivi, p. 16. Senza dubbio questo sguardo su una città cui non si appartiene ha dato molto alla Padova dei miei primi due libri.

32 Ivi, p. 11.

la poesia debba dare voce a «quanto di morte noi circonda», senza arretrare o sottrarsi al suo ruolo, e soprattutto senza autoindulgenza. Nessuna torre d'avorio e nessun piedistallo da cui osservare gli altri spettano al poeta: la «pietà oggettiva» con cui si racconta l'ingresso nella vita adulta di Carla Dondi è stata fondamentale per aiutarmi a correggere gli eccessi di querimonia ed elegia (ma anche di ironia) che l'apprendistato crepuscolare mi aveva lasciato.

È stata, di più, lezione di vita e di sguardo verso gli altri e soprattutto verso sé stessi: la poesia di Pagliarani continua a invitare a diffidare di sé sempre, e nella marea di *autofiction* contemporanea mi sembra un ammonimento tanto inascoltato quanto prezioso (paradosso in forma interrogativa: è forse la poesia più che la prosa, oggi, a dare spazio e ascolto all'altro da sé? Da questa prospettiva è possibile che *La colpa al capitalismo* sia il libro più pagliarianiano che abbia scritto). Invita, di più, a diffidare di tutto, e non è un caso che la sua sia una poesia fondata su un raffinatissimo plurivocalismo, su un continuo contagio di punti di vista e parole che è incerto, ben presto, in quale direzione proceda, anche perché coinvolge un narratore che, più che veristicamente eclissato, sembra nascondersi dietro un giornale letto distrattamente sul filobus (vd. *Ripensavo la tua gioia, il tuo alimento*), apparendo tutt'altro che escluso, piuttosto incluso a intermittenza, rispetto a quanto accade sulla scena. Questa mutevolezza di calibratura della voce del narratore nel racconto mi pare una delle peculiarità tecniche più innovative di Pagliarani, poi radicalizzata nelle campiture e nei montaggi sempre più ellittici de *La ballata di Rudi*, il cui scivolamento delle focalizzazioni e delle battute in un flusso aperto e disorientante, la cui epica corrosa, co-

ralità e moltiplicazione delle angolazioni sono penetrati in modo decisivo in *Perciò veniamo bene nelle fotografie* (l'incipit, in compenso, omaggia *La ragazza Carla*) e persino nell'impostazione narratologica de *Le vite potenziali*.

È in queste sperimentazioni che emerge la carica epica della sua poesia, la sua coralità, la sua attitudine a registrare i tratti più profondi (e perciò sfuggenti, di solito, a un'indagine in presa diretta) del proprio tempo e a intercettare certe pieghe della civiltà del benessere in anticipo rispetto a sociologi e filosofi, come solo la poesia migliore sa fare: non a caso rileggere oggi Pagliarani è fonte di incessanti riattivazioni semantiche e ricaricamenti di senso, per cui molti suoi versi sembrano rigenerarsi, trasmutare e ricadere sulla stretta contemporaneità a mo' di granate lanciate da decenni di distanza. Il risucchio venefico del mondo del lavoro, i compromessi che trascina con sé, l'aziendalismo e l'adattamento *corporate* (quel meravigliosamente ambiguo «e son dei loro» in *La ragazza Carla*, II, 2), l'introiezione della dialettica servo/padrone (ma Praték, qui, c'è ancora), la somatizzazione attraverso i disturbi alimentari, l'assunzione di «tranquillanti» e «sonniferi» come sola soluzione a forme depressive devastanti proprio perché indeterminate nelle cause («da quali campi sono reduci ora?», dal *Rap dell'anoressia o bulimia che sia*) sono caratteri precipui della società tardo-capitalistica che Pagliarani coglie con rara lucidità (lui, Pasolini, Bianciardi, e poi?), tanto da diventare un modello di riferimento non solo per molti poeti ma anche per alcuni prosatori che del mondo del lavoro hanno fatto il centro della propria scrittura (penso a Giorgio Falco).

Torno, per avvicinarmi alla conclusione, alla postfazione di Cortellessa a *Perciò veniamo bene nelle fotografie*: mentre nella *Ragazza Carla*, pur nella sua brevità, si rappresenta un cambiamento (una dolorosa “formazione”), il mio romanzo in versi racconta uno stallo, un «falso movimento»³³, da cui il titolo. Se l’epica in Pagliarani era «*interdetta*: intravista, tentata»³⁴, oggi diventa semplicemente impossibile: non resta, *data la colpa al capitalismo*, che verificarne gli effetti, a bocce ferme e senza alcuna possibilità di azione, in una «penitenza autoinflitta» che è il modo rimasto di «dire il dissenso». Il «vuoto immenso» evocato in questo mio testo, nonché l’immaterialità informatica tematizzata ne *Le vite potenziali*, erano già allusi nella danza spettrale che chiude *La ballata di Rudi* attraverso una serie di affondi in ambiti, dall’alta moda alla burocrazia, dalla genetica all’economia (nella straordinaria *Adesso la Camilla gioca in borsa*: tra gli apici di Pagliarani tutto), che hanno finito per dominare e monopolizzare il discorso contemporaneo. Ma è il pieno, appunto, che svuota, l’eccesso che nullifica (anche questo c’era in Pagliarani: «bisogna fargli vedere che c’è tanto da fare e bisogna dargli / tanto da fare che a nessuno rimanga in capo una sola idea propria»).

Chiudo su una nota stilistica e su un’ipotesi critica. In una lettera a Fausto Curi del 2000 Pagliarani parla del suo impegno, «già dai miei vent’anni precisi, all’abbassamento del linguaggio poetico», e aggiunge «abbassamento perseguito non privilegiando un linguaggio programmaticamente basso e umile, ma con l’ampliamento del lessico, con l’attri-

33 A. Cortellessa, *Tutte le direzioni*, in F. Targhetta, *Perciò veniamo bene nelle fotografie*, Mondadori, Milano, 2019, p. 254.

34 A. Cortellessa, *La parola che balla*, cit., p. 47.

buire possibilità, capacità di poesia a tutta la lingua italiana nel suo insieme». Ecco, in questo testo cita Pascoli. Che ha dato vita, coi *Poemeti*, alla poesia narrativa italiana contemporanea. Che ha sperimentato per primo nel '900 un vero plurilinguismo. Che è stato modello fondamentale per il Pasolini poeta. PPP. Pascoli-Pagliarani-Pasolini. Non può essere questa, ben poco esplorata, una delle linee della poesia italiana del '900 più fertili nel XXI secolo?

Laboratori e contemporanei dintorni

Una fucina di poeti: il laboratorio di Elio Pagliarani di Felice Paniconi

Sauro Albisani, Gualberto Alvino, Arnaldo Colasanti, Claudio Damiani, Carla De Bellis, Paolo Del Colle, Sandra Petriggiani, Claudio Giovanardi, Giuliano Goroni, Valerio Magrelli, Danilo Plateo, Antonio De Rose, Sandra Petriggiani, Chiara Scalesse, Franca Rovigatti, Gabriella Sica, Alberto Toni, Pietro Tripodo, Gino Scartaghiande...

Non ricordo come entrasti a far parte del gruppo del Laboratorio di Elio Pagliarani che si riuniva presso la galleria di Plinio de Martiis in via Pompeo Magno 6/B a Roma, sicuramente me ne parlò Walter Pedullà al termine di una sua lezione alle cinque della sera. Comunque fu un incontro per me fondamentale: il mio matrimonio con la poesia. In seguito vi portai i miei amici, Gualberto Alvino, Arnaldo Colasanti, Paolo Del Colle, Claudio Damiani, Claudio Giovanardi, Giuliano Goroni, Pietro Tripodo... tutti oggi scrittori affermati.

Giunsi al corso timido e come impaurito, ma stabilii subito un ottimo rapporto con Elio Pagliarani, che riusciva con una facilità incredibile a parlare di poesia e a insegnare i segreti dell'arte. Era impossibile non scrivere frequentandolo, sentendolo leggere mentre dava ritmo al verso con la pipa che batteva sul tavolo. La prima cosa che appresi fu proprio questa: il ritmo. Rivelazione fondamentale per uno come me che veniva dalla campagna con nel sangue ancora caldi sentimenti. Quando Elio leggeva *La ballata di Rudi* si sentiva il sudore, la salsedine, le mani cal-

lose e forti, la sofferenza umana, l'aria della riviera, ho così imparato che i versi devono essere letti per trovare la loro autentica dimensione. Un altro elemento fondamentale era la novità, l'originalità, la ricerca di una metafora che facesse sobbalzare il lettore sulla sedia; come dimenticare *Cavallo trapezio*, ma tutto questo poi era ben indicato nel sottotitolo del corso: *Regole del ritmo e tecniche della versificazione*.

Ogni sera interveniva uno scrittore e così ho conosciuto Arbasino, Malerba, Scialoja...

Una sera, ricordo, si parlava dei Limericks, Elio con Gianni Rodari ne spiegavano i meccanismi e il funzionamento e dopo la teoria si passava alla scrittura e poi alla lettura e al commento. Io ne scrissi subito cinque, trovando una vena inesauribile ma uno, *Il cieco di Lucerna*, fu molto apprezzato e mi aiutò a vincere la timidezza, tanto che Elio Pagliarani mi affidò il compito della raccolta di fine corso.

Il cieco di Lucerna
Un vecchio cieco di Lucerna
un giorno acquistò una lanterna
a chi gli chiese il perché dell'acquisto
Non mi serve vedere ma esser visto
Rispose il lumeggiante di Lucerna

Una sera (il 13 maggio) giunse trafelato Nanni Balestrini, poeta famoso ma considerato in quegli anni un "rosso estremo". Disse che gli avevano sequestrato le poesie tra cui una *Ballata della Signorina Richmond* di imminente pubblicazione e ci invitò a scriverla di nuovo insie-

me con un collage: ognuno di noi doveva scrivere un verso in cui doveva comparire una parola del titolo: VANAMENTE I CARABINIERI CERCANO DI SEQUESTARE LA SIGNORINA RICHMOND QUALE ARTEFICE DEL COMLOTTO. Venne fuori un interessante poemetto che fu pubblicato in seguito su Linus. Forte di questo esperimento poetico la settimana seguente proposi una poesia in cui i versi, ben scanditi nella cesura, in due emistichi, potevano essere “smontati e rimontati” secondo una tecnica che oggi si direbbe basata sul computer.

Il tempo è cattivo
Rita è nel libro... di poesia
come gocce strisciando
sui vetri scendono
verdi parole
Lo spirito è impazzito
d'amore e di noia
col suo sogno
che non riesce a volare
Il vento con la criniera
al vento come una cavalla
calpesta correndo il nostro
giardino e gli alberi
Il tempo è cattivo
Rita è nel libro di poesia
il poeta si sta suicidando

Vennero fuori tantissime poesie che fecero molto discutere e animarono più di una serata. Riporto uno dei tanti testi.

Il tempo è sul letto
Rita è cattiva
dal libro strisciando
come gocce di poesia
sui vetri parole
verdi scendono
Lo spirito è di noia
d'amore è impazzito
col suo riesce a volare
che non sogno
Il vento come una cavalla
al vento con la criniera
calpesta correndo gli alberi,
il giardino e il nostro tempo
Rita è cattiva
nel libro si sta suicidando
il poeta di poesia

Alcuni incontri furono dedicati agli stornelli, agli epigrammi. Tra le mie carte, miracolosamente, sono riuscito a trovare alcuni.

Fiore di calle
c'è uno stornello in cima a un monte
se mi aiuti tu lo porto a valle
Fiore di sasso
scrivere uno stornello è cosa dolce
sembra quasi d'andarsene a spasso
Fiore di pianta
allo stornello mio un bacio manca

se glielo dai tu vedrai che canta
Epigramma finale di un poeta epigrammatico
Vivendo non sono servito molto
forse servirò meglio morto.

Ricordo che per la lettura conclusiva, mentre raccoglievo i testi e formulavo la locandina, arrivò sconsolato un poeta da Frascati dicendo che gli avevano rubato le poesie. Io mi misi a ridere pensando all'amara sorpresa dello scippatore, ma poi aiutai il poeta a riscrivere il testo e come titolo proposi *Poesie perdute in pullman*. Per la lettura conclusiva Elio Pagliarani mi diede un indirizzario, io passai un'intera serata a scrivere indirizzi con una mia amica universitaria, ma alla fine nacque un diverbio e lei per dispetto sicuramente avrà gettato nella spazzatura le buste, se nessuna lettera arrivò ai destinatari. Questo fece arrabbiare molto Elio che donandomi il suo libro uscito negli Oscar Mondadori mi scrisse come dedica: "A Felice Paniconi con ammirazione e una delusione".

Il Laboratorio, oltre a creare un cenacolo di poeti, ebbe il merito di riportare l'attenzione sulla poesia, su un linguaggio nuovo fatto di invenzioni poetiche, capace di parlare di tutto. Erano anni magici, era il decennio dopo il Gruppo 63 e i Nuovissimi con una Roma antica e calda: San Lorenzo ribolliva di poeti, quasi una fucina fiorentina rinascimentale, e poi c'erano gli incontri, le serate pubbliche con Franco Corbelli e Simone Carella, in cui la difficile e quasi illeggibile poesia degli anni sessanta andava alla ricerca di un pubblico. Erano gli anni dei sassi

di Lama, dell'Università in rivolta e della pantera. Per risolvere tutto, e ingannare il potere, si faceva ricorso alla fantasia ed alla poesia.

I laboratori di Elio Pagliarani continuarono per alcuni anni vicino a Piazza del Popolo, sempre in una galleria di Plinio De Martiis, poi alla Casa dello Studente in via de Lollis e infine in via dei Coronari. Io, oltre ai laboratori, cominciai a frequentare la casa di Pagliarani in via Margutta, andare da Elio significava consegnarmi a un vortice di forti emozioni: non appena, varcato il portone, entravo nel cortile e salivo le scale esterne, tra grandi alberi, fiori e rampicanti in libertà. La casa sembrava senza mura e poggiare direttamente sui libri tenuti in ordine, o disordine, da semplici assi di legno. Spesso si andava insieme alla fiaschetta di via della Croce parlando continuamente di poesia; là, mentre Elio svuotava e caricava la pipa con dita febbrili, leggevo qualche mio testo e lui batteva la pipa sul tavolo per tenere il ritmo: era sempre estremamente («patologicamente» diceva) scrupoloso, e non ammetteva imprecisioni o debolezze.

Andai a trovarlo con la sua *omnia* garzantiana sotto il braccio in via degli Ammiragli: dal nome mi sembrava che la spiaggia e il mare viserbese fossero come andati a trovarlo, per sostenere un uomo che aveva le mani da marinaio e una pipa di schiuma, un poeta che aveva messo in versi la durezza e la bellezza della vita.

Un lascito prezioso di Gualberto Alvino

Nel 1977 partecipai al Laboratorio di Elio Pagliarani presso la galleria La Tartaruga con Claudio Giovanardi, Giuseppe Manfredi, Arnaldo Colasanti, Felice Paniconi, Edoardo Albinati, Marco Lodoli, Paolo Del Colle, Chiara Scalesse, Sandra Petrignani e molti altri giovanissimi poeti, critici e letterati romani. L'argomento del corso era l'epigramma, tema per me intollerabile, sia perché lontano anni luce dai miei interessi d'allora, sia soprattutto perché inorridivo al solo pensiero di dover lavorare a tema. Insofferenza e ingenuità della giovinezza.

«Non scriverò mai un epigramma – risposi alla sua domanda sul motivo della mia partecipazione –: sono qui per saccheggiarti. M'interessa il tuo tono, la musica che insegui e pieghi ai tuoi fini: bassa media alta; inferno purgatorio paradiso. Tu sei tra i pochi che riescano oggi a tramutare in canto persino il ronzio d'un'ape. Voglio conoscere i tuoi segreti di fabbricazione».

Mi sbirciò con un lampo di diffidenza: detestava gli eccessi e la tracotanza. Ero un ragazzo troppo sicuro di sé: altero, sprezzante, e lui preferiva – *incredibile dictu!* – gli allievi compiti, gentili, ammodo.

Invece scrissi non uno, ma decine di epigrammi che riuscirono a strappare il suo pieno consenso (Elio era un pedagogo non meno discreto che sapiente, larghissimo di “voti”).

Ma non fu un idillio.

Una sera, dopo la lezione, in pizzeria, parlai malissimo di quello che all'epoca si chiamava «clan Moravia» (Pasolini, Morante, Maraini, Siciliano...):

«Detesto – dissi – i romanzi di Moravia quasi quanto i suoi accoliti: spadroneggiano nei giornali, in televisione, dappertutto, e a stento sanno fare la propria firma».

Con Moravia non aveva nulla, assolutamente nulla da spartire, eppure si scagliò contro di me con un'acredine che mi paralizzò e mi tolse l'appetito.

Pensai d'essere uscito definitivamente dalle sue grazie, ma mi sbagliavo: giorni dopo invitò me e altri compagni di corso a casa sua, in via Margutta, e fu affabile, paterno, tenerissimo:

«Ho letto – sussurrò con la sua inseparabile pipa di schiuma tra i denti – il brano di romanzo che mi hai dato: niente male, proprio niente male. Sai lavorare benissimo sulla lingua. Mi piacciono molto le tue torsioni formali. Devi solo cercare di essere meno severo quando scrivi»: parole testuali, impresse a fuoco nella mia memoria.

Mi sfuggì il senso di quel «severo» e non ebbi il coraggio di indagare, ma riflettei per settimane, con più d'un incubo notturno, e alla fine mi parve di capire: alludeva alla rigidità del mio linguaggio, sempre pertinacemente aulico, senza la minima escursione verso il basso.

In quell'anno imparai molte cose, come tutti voi, del resto. Queste soprattutto: l'elasticità e l'artigianalità compositiva, la necessità di suonare non una ma molte corde e l'importanza fondamentale della revisione: tornare sui propri passi continuamente, instancabilmente, ossessiva-

mente, «perché – ripeteva – ogni correzione spalanca davanti ai nostri occhi un nuovo mondo».

In una delle ultime lezioni trovai una piena conferma alla mia intuizione: ci parlò, infatti, di come intervenne su un suo antico testo, *Se facessimo il conto delle cose* (da *Inventario privato*, 1959), in cui – se non ricordo male – una luce al neon si tramutava in «lampada fulminata», conferendo al dettato maggiore asciuttezza in grazia dell'efficacissimo correlativo oggettivo. Variantista convinto, ne rimasi incantato. Permettetemi di leggerlo per intero, giacché lo considero uno dei testi più commoventi – in senso ovviamente etimologico – del nostro indimenticato maestro:

*Se facessimo un conto delle cose
che non tornano, come quella lampada
fulminata nell'atrio alla stazione
e il commiato allo scuro, avremmo allora
già perso, e il secolo altra luce esplose
che può farsi per noi definitiva.
Ma se ha forza incisiva sulla nostra
corteccia questa pioggia nel parco
da scavare una memoria – compresente
il piano d'assedio cittadino in tutto il quadrilatero
e curiosi dei pappagalli un imbarazzo
ci rende, per un attimo, dicendoti dei fili di tabacco
che hai sul labbro, e perfino una scoperta
abbiamo riserbata: anche a te piace
camminare? (e te non stanca? che porti
tacchi alti, polsi, giunture fragili*

*che il mio braccio trova a fianco,
il tuo fianco, le mani provate sopra i tasti
milanese signorina)
se ci pare che quadri tutto questo
con l'anagrafe e il mestiere, non il minimo buonsenso
un taxi se piove separé da Motta
Ginepro e Patria poltrone alla prima
ci rimane, o dignità, se abbiamo solo in testa
svariate idee d'amore e d'ingiustizia.*

È passato quasi mezzo secolo da allora, e quella “classe” si è dispersa. Per qualche anno continuai a frequentare alcuni di voi, ma poi le circostanze della vita ci hanno separati. Tuttavia, non ho mai smesso di pensarvi e di sentirvi come compagni di scuola, come figli di quel padre leale, burbero e generoso.

Incontri con Elio di Marco Caporali

Incontrai la prima volta Elio Pagliarani il 12 novembre 1985, il giorno in cui era uscita su Reporter una mia recensione a *Esercizi platonici*. Lo chiamai per informarlo e mi disse di portargli l'articolo. Diverse volte ebbi modo di tornare nella sua casa di via Margutta, ma la ricordo ancora con gli occhi di quella prima volta. In quell'oscuro atrio, seduto di fronte a me leggeva l'articolo, soddisfatto lo riponeva e mi chiedeva, senza che io gli avessi accennato al mio scrivere versi, di tirar fuori le mie poesie, sicuro che le avessi nella borsa. Così iniziò la nostra amicizia, con passeggiate nel quartiere che avevano spesso per meta le bancarelle di libri. Inesauribile narratore di storie e di aneddoti, appassionato conoscitore di antichi libri e del loro valore, la sua compagnia era fonte inesauribile di riflessioni e stimoli.

Quando, nel febbraio del 1988, quasi dieci anni dopo un'analogha iniziativa, inaugurerò presso il centro culturale La ragnatela, in via dei Coronari, un laboratorio di poesia, mi prese come assistente, o almeno così mi sentivo. Ho vaghi ricordi e quel che mi aiuta è un articolo che scrissi allora per la cronaca romana de Il Messaggero. Gli incontri si tenevano ogni giovedì alle 17,30, per un totale di quindici e un costo complessivo di 150.000 lire, 70.000 per gli studenti. Della quarantina di partecipanti, pochi erano i giovanissimi, a differenza di quanto accadeva, credo, nel suo primo laboratorio. Subito Elio invitò a rompere il ghiaccio, chie-

dendo ai presenti di leggere i loro testi, per entrare nel vivo di un lavoro comune. Far nascere le considerazioni tecniche dalla pratica di scrittura, riducendo al minimo i preliminari teorici, era alla base del suo metodo di lavoro, a cui mi attenni nei laboratori che in seguito ho tenuto, in particolare con i ragazzi a scuola. Di quel laboratorio ricordo la presenza un giorno di Amelia Rosselli come insegnante e di due poeti partecipanti, Paola Febbraro (che li conobbi) e Fabio Ciriachi che conoscevo appena. Ricordo anche lo spunto che una volta prese da un articolo su una sfilata di alta moda. A partire dalla considerazione che ogni linguaggio può diventare linguaggio poetico, ci cimentammo con la cronaca giornalistica, ma pure con regole fisse come quelle del limerick.

Nel giudicare i versi, Elio non aveva mezze misure, approvava, a volte con entusiasmo, o rifiutava, con i sensi, prima che con l'intelletto. D'altronde la poesia, come l'arte in genere, era per lui questione di pancia. Ricordo letture collettive nella sua casa di via Margutta. Ascoltava con attenzione ed esprimeva consenso o scontento. Ricordo ad esempio una volta che rimase colpito dalla poesia di Gianfranco Palmery, che non conosceva e di cui credo piacesse l'inusuale qualità della scrittura, l'originalità di una voce estranea alle tendenze dominanti. O quando gli feci conoscere Cristina Annino. Lì era l'estrema libertà espressiva ad affascinarlo, e quando seppe che pubblicava con Corpo 10 si sorprese e intristì, di fronte alla sordità della grande editoria. Raramente i suoi rifiuti erano dettati da idiosincrasia. Sapeva intendere i punti di forza, nonché i rischi in agguato, del banale in alcuni, dell'astruso in altri. Per lui non esistevano nell'arte vie maestre, pur essendo impegnato in una precisa progettualità. Ma le questioni "politiche", importanti nella sfera

pubblica (quando ad esempio rifiutò di pubblicare su *Ritmica* un saggio sulla metrica contemporanea che mi aveva commissionato, pur riconoscendo il valore dei poeti presi in esame, a scapito di altri), non intaccavano la sua capacità di rilevare la poesia ovunque essa fosse. Rifuggiva dalle spiegazioni e i suoi consigli erano attinenti a quel che ascoltava o leggeva, senza nessuna posizione aprioristica. Amava la poesia in quanto tale. Quanto più era astratta – diceva – tanto più aveva bisogno di elementi che la facessero restare a terra, di stazioni narrative, come nella favola di Pollicino che lasciava dei piccoli segni per ritrovare il sentiero.

Due furono le riviste che creò in quel periodo e a cui mi chiese di collaborare: la già citata *Ritmica* e *Videor*, videorivista edita dalla Camera blu. Le videocassette rispondevano alla necessità di documentare l'esecuzione della poesia, il suo aspetto performativo, e il primo numero era dedicato a un grande performer appena scomparso, Adriano Spatola. Rispondeva alla necessità di registrare le diverse modalità di narrazione orale, a partire da una duplice fonte, colta e popolare, il cabaret dadaista e futurista e la poesia a braccio. Elio credeva nello stimolo reciproco tra i generi, e riteneva l'esperimento di *Videor* “un po' come il primo cinema rispetto al teatro. Mediante il video – mi disse in un'intervista per *l'Unità* – vogliamo accrescere il valore d'uso, far durare la performance oltre l'evento”. E quando gli chiesi se le sue esecuzioni, in cui si esaltano le modalità fonico-ritmiche della partitura e le modulazioni della voce, alternando a momenti di concitazione verbale e gestuale, accompagnati da improvvisi sbalzi di tono, fasi più distensive, non si situasse a metà strada tra lettura tradizionale e teatro, rispose che la de-

finizione poteva andar bene “se con teatro si intende quello del Living, un teatro di corpo, fiato, respiro, gesto”. Aggiungendo che “l’arte è essenzialmente sensoriale. È la scienza ad essere intellettuale”. E la passione comune per un teatro che privilegiasse tale dimensione creò fra noi un ulteriore legame, come quando ci recammo insieme al teatro India nel 2000 allo spettacolo *Mythos* dell’Odin Teatret. Amava il teatro di Barba dai tempi di *Ferai* e rimase impressionato dall’intensità espressiva di Iben Nagel Rasmussen, attrice storica del gruppo.

Fu la pratica della trascrizione, del montaggio e della scansione, a sollecitare la mia scrittura quando decisi di confrontarmi, nel mio libro di poesia e variazioni *Il silenzio venatorio*, con l’opera di Kierkegaard e con gli stessi *Discorsi a tavola* di Martin Lutero, a cui Elio aveva attinto in quanto vi è di più corporeo e viscerale. Mi stimolava in particolare il linguaggio filosofico del libro grazie al quale ci siamo incontrati, e che più di tutti mi è caro, *Esercizi platonici*, ossia la forma più chiusa, meno teatralizzata della sua poesia, pur attraendomi il contrasto e l’antitesi propria degli epigrammi, in cui pure l’alterità rispetto ai linguaggi correnti trova sostegno e sostanza nel passato. Negli *esercizi* la modalità dominante è l’interrogazione, un argomentare interrogante, dove l’assertività è corrosa dal dubbio. È un interrogarsi intorno a ciò che sfugge a una definizione, all’elemento indeterminato della scrittura poetica, all’inafferrabile concetto di arte. Un interrogarsi sul rapporto tra oggetto, corpo, memoria e parola, tra i sensi e la razionalità, in cui l’espressione colloquiale viene distillata fino a un massimo di forza espressiva. Per concludere, nel variegato territorio dei suoi insegnamenti, tra i più deci-

sivi è un memorabile verso degli *Epigrammi ferraresi*: “Come è sera rompi il muro: non uscire dalla porta”.

Sul corpo della parola. Esperimenti in laboratorio di Carla De Bellis

Ho frequentato assiduamente il Laboratorio di Elio Pagliarani per due anni, dalla fine del '76, nel '77 e nel '78. Ricordo bene La Tartaruga di Plinio De Martiis, mitica galleria d'arte, e la casa di Elio e Cetta nascosta con le sue segrete magie dietro il grande portone di Via Margutta; soprattutto ricordo l'intensità di quella esperienza. In realtà, a me non piace parlare di 'ricordo', perché 'ricordare' è come incorniciare una fotografia e tenerla lì, a distanza, relegandola, magari anche con rispetto e amore, a un suo passato non più recuperabile; piuttosto preferisco parlare di 'memoria', cioè di un tessuto intimo, inalienabile e vitale, quindi sempre attivo, di esperienze. Ed è proprio la vitalità costantemente attiva della memoria ad addirsi alla vicenda del Laboratorio di Elio Pagliarani.

Devo confessare che il primo impatto è stato per me quasi traumatico: il luogo, gli incontri, la molteplicità delle voci, la figura energica rude e geniale di Elio, e quel respiro così vario e nuovo di un'inquietante idea di poesia, mi facevano star male. Mi pareva di non capire, all'inizio avevo una sensazione di estraneità. Eppure pochi anni prima mi ero laureata – e, come si suol dire, brillantemente – proprio in Letteratura italiana con una tesi su un poeta, un poeta 'scapigliato', Emilio Praga; cominciavo anche a lavorare nella mia Università, la Sapienza. Perché, allora, quel malessere? Quale novità mi stava mettendo alla prova? Di sconvolgente c'era appunto il ruotare della prospettiva su vari campi e soprattutto il modo – aperto, peraltro, e dinamico – di intendere e di

‘maneggiare’ il linguaggio poetico. Quell’intimità, ma battaglia e interrogativa, con la poesia, con il ‘corpo’ della poesia. Un continuo, acceso, corpo a corpo.

Nel *Margutta 70*³⁵ – libro prezioso che attesta proprio l’esercizio della memoria come esperienza vigile e attiva, per cui il tempo è un *continuum* impastato di novità –, Cetta Petrollo riporta alla luce, fra l’altro, alcuni documenti a stampa, testimoni del lavoro del Laboratorio. Sono due manifesti delle letture pubbliche di poesie fatte in giro per Roma alla fine dell’anno di Laboratorio, uno del ’78, l’altro dell’81. Conservo quello del ’78, perché ero nell’elenco dei poeti recitanti. Anche quelle letture pubbliche sono state un esperimento e un’avventura.

Nel libro di Cetta viene citato un altro documento raro e prezioso: il Bollettino del Laboratorio di Poesia, di cui uscirono solo due numeri, ora introvabili, nell’81. Quel filo di angoscia, che aveva accompagnato la novità dell’esperienza, si era presto dissipato a favore, invece, dell’entusiasmo per la fitta dialettica conoscitiva in cui ormai ero entrata. Tanto che avevo scritto un saggio piuttosto lungo come resoconto e bilancio della prima fase del Laboratorio, e quel saggio apparve proprio nel primo numero del Bollettino (aprile 1981), con il titolo *Esperimenti e metodi del Laboratorio di poesia ’76-’77*³⁶. ‘Esperimenti’ e ‘metodi’: tutto era molto plurale, ed esplorativo. Però la convergenza era verso un unico tema e fine e domanda. Quali il tema, il fine, la domanda? E come sono stati articolati? Occorre sospendere per ora la questione.

35 Pubblicato a Genova nel 2019 per Editrice ZONA.

36 È sulla falsariga di quel saggio che viene ora redatto questo mio scritto.

Nel Laboratorio eravamo tutti molto giovani e ognuno all'inizio del suo percorso di poeta o di critico o di entrambe le cose insieme. Con il fervore di una continua scoperta, imparavamo a plasmare la parola poetica come fosse un duttile manufatto attraverso esperimenti ritmici e metrici, assemblaggi originali di parole già scritte, ritagli di giornale da suturare come oggetti visivo-verbali. E la lettura ad alta voce: la sonorità della voce poetante, che discende da arcaiche memorie, ora calata nella consapevolezza moderna della 'interpretazione' come atto creativo e insieme critico, in una replica d'arte e in una duplice 'riflessione'. L'artigianalità del 'fare' era inoltre sostenuta e orientata, in un'indagine assidua, da un robusto dibattito critico-teorico. Elio ad ogni incontro invitava un poeta o un narratore o un critico, un giornalista, un filosofo, uno psicanalista, perché saggiassimo i vari sguardi sulla poesia e la dimensione dei suoi vari volti.

Ecco che, allora, abbiamo visto aprirsi, proprio come un frutto, la parola "melagranica" di Toti Scialoja, quel grumo di suggestioni foniche da cui si spiccano schegge sillabiche a costruire per associazioni sonore le catene verbali di un testo. I *non-sense*, i Limerick di Toti Scialoja, e la fattura plastica dell'oggetto poetico con il gioco combinatorio del materiale fonico, le sorprese semantiche, i paradossi: la parola istruita dall'esperienza pittorica e con essa intimamente ibridata. Da un "gioco", energia creativa alimentata dalla pura gratuità, nasceva anche l'alfabeto fantastico della *Grammatica* di Gianni Rodàri, dove le parole sono magici suoni polisensu su cui rincorrere filze di significati, e come "sassi nello stagno" disegnano onde concentriche in superficie e muovono la sabbia del fondo. Fluida è la dimensione della fiaba, che trascor-

lora dal reale all'immaginario, e ambiguo il suo presente iteratamente imperfetto ("C'era una volta..."). Un'esplorazione di prospettive, nella consapevolezza della vicenda problematica della cultura occidentale che stava provando a rivedere le basi del razionale e dell'oggettivo alla luce di altre forze: l'emozione, la contemplazione, la fantasia.

Diversi strumenti vanno dunque offerti all'arte e alla conoscenza. Alla letteratura, se è "malattia", se è "menzogna": *Letteratura come menzogna*. Giorgio Manganelli, altro ospite del laboratorio, ha disegnato l'oggetto letterario come "taciturna trama di sonore parole", riproducendo nel linguaggio critico la sua struttura paradossale. L'ossimoro articola l'intera vicenda letteraria, ed è la chiave stilistica di un discorso critico, che descrive lo scarto tra la parola e il reale e l'"irriducibile ambiguità" della scrittura. Illusionismo e miraggi, beffarde utopie, l'estremo paradosso della morte e del nulla: in una sfera alternativa al reale, il linguaggio, amplificato dalle figure retoriche, moltiplica con furia le sue figurate alterazioni. Nel testo, in sé oscuro e provocatorio, il lettore può, soltanto, ciecamente "precipitare". Questo insegnava Manganelli.

L'opera e l'inconscio. Sergio De Riso, psicanalista, propone la relazione tra poesia e psicanalisi, in quanto prassi gnoseologiche fondate sul dire. Non un linguaggio puramente strumentale e comunicativo, ma il luogo del significante al confine tra "il dire e l'indicibile", dove entrambe le operazioni, poesia e psicanalisi, tendono a saldare i termini oppositivi di finito e di infinito. Torna la prospettiva psicanalitica con Ruggero Guarini, che richiama i saggi freudiani sul "*fort e da*", la cantilena del bambino dalla madre assente, per ribadire la polivalenza e l'efficacia di una parola aurorale, quale è quella stessa della poesia, in gra-

do di suscitare la presenza dell'oggetto assente attraverso il potere originario delle scansioni ripetitive del ritmo. Il discorso poetico, ancora una volta, appare sospeso “sul crinale del detto e del da dire”, la cui alternanza detta a vicenda piacere e angoscia. Finché una forma all'improvviso cattura ed esprime il non-detto.

Arriva Ferruccio Rossi Landi e fa una nuova proposta metodologica: prova a trattare una sola parola. Quale? La parola “ideologia”, con le sue irradiazioni filosofiche. Rossi Landi intende “rompere in tanti pezzi il concetto” e costruire un “catalogo ragionato” sulle flessioni semantiche del vocabolo tra gli estremi del “falso pensiero” e della “visione del mondo”. Ritrova Marx, che con Engels ha portato la dimensione ideologica a livello di coscienza critica inquadrandola in una prospettiva sociologica e politica.

Siamo invece di nuovo all'interno del linguaggio poetico con Mario Diacono, che torna sull'amato Ungaretti, calandosi all'interno del suo artigianato linguistico e osservando il gioco delle sue varianti. Il laboratorio di Ungaretti, denso di ricerche formali, fa della poesia un ineshausto “discorso sulla poesia”. Nel lungo lavoro ungarettiano il verso appare infine come l'“enunciazione estrema al di là della quale c'è il silenzio assoluto”, e il testo intanto si consuma “come un sasso lavorato dal mare, ossificato, diventando quindi atemporale”.

L'attitudine sperimentale del nostro Laboratorio ha messo in circolazione, fra l'altro, sul piano della ricognizione degli strumenti e della prassi dell'esercizio, alcune indicazioni dei Novissimi. Quando interviene Alfredo Giuliani, torna a quella proposta di scrittura come un “fare” sollecitato dallo “sperimentare”. La pratica della scrittura agisce in un

gruppo che si scambia esperienze e procede per prove seguendo un'operazione aperta, mai definitiva. Pagliarani così muove il meccanismo del suo “doppio trittico” *Rossocorpolingua* (1977) avviato dall'iniziale “proviamo”: “proviamo ancora col rosso”. Col “rosso”: fenomeno visivo e angoscia del significato; solo un colore materia di pittura, sfuggente alla forma, può però sciogliersi e aggrumarsi, duttile coagularsi nel giro di un disegno. Il ritmo creativo si apre a domande inesaudite.

A questo punto occorre riprendere proprio i quesiti lasciati in sospeso. Tirare le fila di un così complesso lavoro laboratoriale e interrogare la sua stessa domanda: quale il tema, il fine, la domanda. Il quesito essenziale è quello che tra gli stessi poeti e critici si stenta a pronunciare: perché ha alle spalle secoli e secoli di trattazioni e suona ormai ingenuo, perfino incolto, addirittura impudico. Che cos'è la poesia? È questa la domanda, articolata in mille modi, e implicita, che anima la fabbrile inquietudine del Laboratorio. Impudica: perché la poesia è un corpo, e se è un corpo, è un corpo da denudare.

Ma, prima di arrivare a toccarlo, quel corpo, occorre guardarsi intorno, per capire di quale fattura esso sia: ci si trova in una bottega artigianale, ci sono strumenti sottilmente materici, come, ad esempio, gamme di suoni da combinare o oggetti visivi, da ibridare (pagine, fogli, scrittura), e forme, forme da plasmare. Dunque la poesia è innanzitutto un'arte (“essa... è dopotutto un'arte”, ricordava Giuliani nell'introduzione a *I Novissimi*, 1961). Chiedendo lumi alla ricchezza semantica delle lingue antiche, ritroviamo in *ars* un 'modo', una 'maniera' attiva, o un'opera manuale che connette dei pezzi insieme; e non è un caso che *ars* abbia la stessa radice di *artus* (l'articolazione, la giuntura) e di

arma, che designa soprattutto un ‘arnese’, uno ‘strumento’, un oggetto per agire, per operare. *Ars*, *artus*, *arma*: dunque l’‘arte’ è un modo, una maniera, ed è un’operazione manuale che ‘articola’ i suoi strumenti e il suo gesto fabbrile. E questo tragitto temporalmente articolato e profondamente consapevole, alla fine produce i suoi plastici oggetti fatti di parole: parole-suoni, parole-ritmi, parole-immagini (soprattutto), parole-spettacolo, parole-danza. L’arte è sia il gesto con i suoi strumenti sia l’oggetto portato alla luce.

Se la poesia è *ars* (la prassi e le sue opere), allora è necessario che sia anche *modus*, la linea che delimita un corpo e la misura di un ritmo, il *metron* (la mano di Elio che scandisce il tempo). Tutto il repertorio tradizionale di metri, ritmi, figure, canoni e generi diventa essenziale non alla costruzione di oggetti che specchiano fermi sé stessi in un passato inattivo, ma al disegno di un bordo che delimiti sempre nuovi confini, anche temerari, anche aggressivi all’interno e al critico cospetto della realtà. Essenziale al disegno, al rilievo, alla plastica fattura, alla delimitazione di una ‘forma’. I plastici oggetti dell’‘arte’ sono dunque ‘forme’, la ‘forma’ investe la parola che perciò diventa forma di un ‘corpo’ assumendo la complessità di un organismo, duttile ma definito. Suoni, ritmi, retaggi tradizionali si selezionano e saldano a ricomporre un nuovo ‘corpo’. Continuando a utilizzare concetti remoti, possiamo dire allora di aver imparato dalla lezione di Elio, tra le pareti del suo Laboratorio, che la poesia, in quanto parola fatta corpo, appare anche un *medium*, è in posizione mediana, elemento mediatore tra estremi: non solo tra il ‘dire’ e il ‘non dire’, il ‘detto’ e l’‘indicibile’, tra la materia e i mondi astratti, ma anche tra le sorti sfuggenti dell’‘io’ e l’aspetto

magmatico della realtà. E, *arma* in quanto strumento mediatore di un rapporto e di un contatto, può per questo esserlo anche in funzione bellica, quando incisivamente concorre a combattere stereotipi e pregiudizi, ottuse obbedienze.

L'interrogativo sulla poesia è ancora aperto, e aperto resta, per gli artisti, con l'esercizio di pazienza e di consapevolezza, un impegno laboratoriale, colto e nuovo.

Nella sezione *Per Elio Pagliarani* del n. 254 della rivista *L'immaginazione* (aprile-maggio 2010) sono stati pubblicati questi versi che avevo scritto per Elio, con il titolo *La mano batte il tempo*:

La mano batte il tempo contro il tempo
falcia il grano dell'aria, la contrasta.
La voce è roca contro i suoni
avverte la tempesta
lacerata la menzogna delle cose
per menzogna più dolce e verità
più scabra.
Come corpo di donna la parola
chiede lotte amorose, corpo a corpo.
Corpo che fugge, velo da afferrare,
e quel corpo si libera e allontana
srotola l'ampia benda trasparente
che si stringe alle mani e oscura il nome.
Corsa e rincorsa, impeto e pazienza.
Lanciarsi in corsa e dopo stare in quiete
a raccogliere pietre e il sangue e il vetro
raggi plumbei e barlumi di ferite.

Ombroso della propria, è storia altrui:
stanando il tempo e il torcersi delle ore,
lo sfarinarsi dei friabili minuti
sul volto maculato del presente.
L'idea finge il discorso, si nasconde
negli esercizi della riluttanza.
L'antico indica il tornio,
i regoli e le squadre
il divenire instabile e le perse
stimate del vero sfatte in sangue.
Intelletto e memoria sono metri
di misure e rabbia, scatto di carne
speculato secondo conoscenza.
Calcare i segni già scritti col tratto
di penna più forte che sfonda il foglio
il suo bianco il suo nero,
esercizio del polso che la piaga
tenta del vuoto, l'abisso e il sepolcro
del Lazzaro duro a morire.
Parola su parola e la ribatte
l'assalta e sfregia corpo disamato
perché suono sia il senso o nessun senso.
Maglio che batte la roccia ferrosa
e vaglio del fuoco, fornace
a distillarne le gocce di sete
profetica invano e penitenziale.
Concetti e corpi, corpi di concetti
non probabile inganno di figure.
Tra piacere, bellezza, idea velata

quale mano indurita scaverà
la parola che sola percuotendo
poi risuoni? e dispera intanto
l'accesso alla misura.
Si fa il battito briglia della sorte
solitario possibile possesso
o esperienza incompiuta, litania.
Senso solo nel suono misurato
ma interminato, privo di confine,
vano dunque è ogni senso, anche l'alieno:
la fittile fattura, la menzogna?
Nulla è solo ricordo, Elio, se muove
vita ancora, solca arde e dilava:
un solo tempo senza strappi e colpe
accoglie impresso il suono della voce.
... (in un cono schiarito dentro l'ombra
scompare e appare il sorriso di Lia).

La tigre in corridoio di Antonio De Rose

La tigre in corridoio è un gruppo che nasce agli inizi degli anni '70. Oltre al sottoscritto, dei facenti parte del gruppo, stasera sono presenti Roberto (Milana), Danilo (Plateo) e Rosa (Romero). I numi tutelari del gruppo sono stati Amelia Rosselli ed Elio Pagliarani.

Il gruppo ha partecipato a e organizzato corsi e letture tenuti da Elio, e tra questi anche quelli che si sono svolti nella galleria La Tartaruga.

La tigre in corridoio è il gruppo che venne spontaneo definire orchestra vocale, dopo una loro festosa esibizione alle "serate di poesia" del giugno '75 alla Galleria La Tartaruga qui a Roma. Cercano infatti una poesia-folk, tentano cioè di inserire il loro discorso contemporaneamente in cadenze e ritmi di poesia detta a viva voce, recitata e magari cantata. I rischi del facile, del gradevole, dell'orecchiabile non sono pochi, ma loro ne sono estremamente consapevoli e la loro inclinazione-indicazione potrebbe anche condurre a esiti più importanti e significativi di quanto ora non si sospetti. (Elio Pagliarani – Periodo Ipotetico – gennaio 1977)

Su come leggeva Elio c'è poco da dire, ci sono i video che confermano che era unico e inarrivabile. Invece sui corsi si sa poco, era un insegnante meticoloso e tagliente: nulla gli sfuggiva, non una parola né una virgola. E sul contenuto era antologico, faceva esempi che spianavano la strada e ti facevano pensare e ripensare. Ricordo che una volta

presentai una poesia tra il sacro e il mistico e lui mi disse, molto semplicemente “... ma lascia stare...”. Invece quando una poesia gli piaceva restava per un po’ in silenzio e magari te la faceva rileggere.

Non ti prendeva per mano ma non ti perdeva d’occhio.

Nel 1980 La tigre in corridoio, con l’Opera Universitaria e l’ARCI di Roma e la collaborazione di Elio, organizza *VERSO IL VERSO*: cinque giornate di corsi e letture alle quali parteciparono poeti come Roversi, Pagliarani, Caproni (che andai a prendere a casa con Chiara Scalesse), Rosselli, Cimatti, Riviello, Scartaghiande, Sicari, Damiani, Bordini, Coviello, Di Francesco... e tanti altri.

Come presenza di poeti italiani, credo sia stata la più esaustiva e completa manifestazione che sia tenuta in Italia nel secolo scorso.

La tigre in corridoio ha continuato la sua attività di serate di lettura di poesia nel Circolo S. Alfonso gestito da Danilo Plateo e Elio è sempre stato presente e partecipe. Poi tutto è continuato grazie a Cetta, che ci ha sempre coinvolti nelle sue molteplici iniziative.

Una delle mie poesie che Elio apprezzava e che Cetta definisce “poesia d’amore” è *Per il mio rosmarino*:

Le colline e i mari possenti.

I tamarindi, i cocchi ed i banani.

Letteratura italiana nelle macerie

prima dell’ora continuare una strada

dopo l’altra su moli massacrati.

Lui stesso schiocca l’otturatore.

Tu ti fai ricordo non di altri ma di te.

Non ti piace il fuoco?

*Arrabbiato sempre nella stessa direzione
perché il tempo sta crepando di fame
e si ritrae all'orizzonte come un cannone
di fronte a un pubblico che inizia a spogliarsi
perché l'ha udito...*

*Tuttociò non necessita commenti
o assurda fiducia da ragazzina
come se affogassimo nel cuore
della stanza dai lini bianchi
che bruciano la dolcezza precaria dell'erba
a cui ogni filo più lucente corrisponde
un giorno spercato?*

La straniera di Rosario Romero

Quando arrivai a Roma nel 1975, avevo appena vent'anni.

Bilingue francese-spagnolo, scrivevo poesie in tutte due e le lingue.

Guido Galeno, il mio compagno di allora, e Danilo Plateo mi proposero di andare con loro e partecipare al Laboratorio di poesia di Elio Pagliarani, alla Tartaruga. Pur non parlando italiano lui mi accolse con curiosità e lesse le mie poesie in lingua originale. Le volte seguenti ne feci la traduzione, con l'aiuto di Guido, e cominciai a scriverne anche in lingua italiana.

Eravamo giovani poeti e si era creato un ambiente stimolante e motivante. C'era un'aria creativa e ironica, si giocava con le parole, le sonorità, la ritmica. Eravamo tutti dei piccoli rivoluzionari del linguaggio poetico. Furono momenti memorabili e ce ne fu uno in particolare.

È la sera del 14 ottobre 1986.

Stanno in un locale e lei, dopo aver bevuto un bicchiere di troppo per stare più vicino a sé stessa, si consegna ai presenti.

Sul palco, la luce proiettore come il lampione la inquadra,
diventa artista illusionista
e fra il pubblico c'è Pagliarani.

Il chiarore la acceca, nell'ombra lo intuisce, immobile e concentrato,
risponde poco.

Uomo dal gusto esigente e severo, valuta con cura rapida, gli basta un accenno, non di più, per giudicare.

Lei lo sa e si ferma in tempo, se no si secca.

È solo lui che cerca fra il pubblico.

Il suo consenso farà sì che si esibisca con forza e a pieno, un solo movimento della testa, un disappunto e le diventerà tutto buio, e pur avendo le sue ragioni, le crolleranno le convinzioni come se la moltitudine si annullasse e i tanti del pubblico si riducessero solo a uno.

Alla fine dello spettacolo è su di lui che confluiscono tutti gli sguardi.

È l'artista che tutti aspettano.

Mémoires di Rosario Romero

Novembre 2022

Il laboratorio di Periodo Ipotetico di Gabriella Sica

Questa è una testimonianza di eventi giovanili lontani, di esperienze vissute che sembrano appartenere al sogno più che alla realtà, di smaglianti intermittenze sfumate nella mente.

Per la terza volta in questo 2022 mi trovo involontariamente alle prese con un tema, quello dei padri, diventato stringente – chissà perché solo ora, forse a un passaggio di generazioni. Nel primo numero di Prato pagano, nella prima paginetta, editoriale non firmata ma di mio pugno, scrivo dei poeti nuovi, quelli degli anni Ottanta, della “parola ritrovata”: “Costoro non si affidano a qualcuno, sono diventati padri e madri di sé stessi, sono infine soli”. Lucida consapevolezza, fin d’allora, di appartenere a una generazione senza padri. Non che non abbia avuto maestri intorno a me, più grandi o più piccoli, e quelli preferiti che erano i coetanei, che mi hanno lasciato tutti una briciola luminosa del loro sapere e maestri che da luoghi e tempi lontanissimi mi hanno parlato attraverso le loro pagine e i loro libri. Nessuno nasce solo da sé stesso. E sono stati miei maestri anche gli alberi, gli animali, le vie del cielo e le vie della terra, gli intrecci meravigliosi e le circostanze che la vita ha convocato intorno a me.

Il titolo del mio intervento allude a un laboratorio che ha preceduto i laboratori pubblici di poesia tenuti con bella passione pedagogica da Elio Pagliarani a più tappe e in diversi luoghi, a cominciare dal 1978, a

cui hanno partecipato poeti giovani e meno giovani di quegli anni a Roma. Ne ricordo qualcuno, con un Plinio De Martiis, gallerista e fotografo, che metteva a disposizione La Tartaruga in via dell'Oca per eventi di poesia, oltre che d'arte. Per esempio quello in cui Elio dialogava affabile, da suo grande estimatore, con Amelia (Rosselli), precisa e attenta. E certo era già una vera bellezza avere davanti due figure così affiatate e speciali nel panorama della poesia di quel tempo. Tuttavia a quei laboratori ho partecipato poco per la semplice ragione che avevo già goduto del privilegio di un laboratorio di poesia personale e tutto per me, unica spettatrice, attenta, silenziosa e come sempre curiosa.

Nel tempo appena precedente avevo aiutato Elio a confezionare *Periodo ipotetico*, fin dal n. 7, che porta la data luglio 1973. Freschissima di laurea (con Walter Pedullà, il professore che alla Sapienza aggregava studenti che volevano cambiare il mondo) avevo cominciato ad andare ogni tanto in quella via segreta di studi d'artisti e negozi d'artigianato che era allora via Margutta 53/a, in quella casa addossata a una montagna, immersa nella natura e certamente memorabile, a tentare di aiutarlo, capire prima i suoi orientamenti, raccogliere le poesie sue e degli altri, semplicemente ascoltarlo, come fossi a teatro, nei suoi bellissimi ricordi dei tempi milanesi con la voce cantante, e vederlo battere e pulire la pipa con compiaciuta lentezza. Osservare un poeta nel suo fare e creare poesia può essere per una ragazza felicemente contagioso. Ascoltatrice e curatrice, avrei dovuto firmare come segretaria di redazione di *Periodo ipotetico*, cosa che abbiamo tralasciato poi di fare, sia io che Elio. Non c'era bisogno di firmare niente, perché stavo di fatto andando, senza saperlo, a scuola di poesia, anzi alla migliore università di

poesia che ci fosse a quel tempo a Roma. In quel n. 7, fin da allora a testimonianza della mia presenza, Elio mi invita a pubblicare qualche cosa, e allora firmo una rubrica di cinema, Cinemario, in cui compare un mio testo su Alfred Hitchcock, Carmelo Bene e Giuseppe Bertolucci, in assoluto il primo da me pubblicato, a cui tanti ne sono seguiti ma non più sul cinema. Segno comunque di una mia passione per il cinema coltivata fin da bambina e da tempo estinta o evoluta nelle sue tante forme moderne. Molto fattiva fu la mia partecipazione al n. 11 di Periodo ipotetico in cui Elio di sua iniziativa antologizzava anche poeti nuovi, che andavo conoscendo in quel periodo, come Milo De Angelis, Carlo Bordini, Michelangelo Coviello (con cui aveva grande affinità), Gino Scartaghiande (che stava pubblicando *Sonetti per King Kong* per la Cooperativa Scrittori), Valentino Zeichen (pure autore della Cooperativa Scrittori con *Area di rigore*) e perfino il giovanissimo Valerio Magrelli che di anni ne aveva appena venti, come sottolineato nella prefazione. Era dunque pronto ad aprire laboratori per i poeti giovani, e certo per me quella frequentazione con Elio era stata simile a un involontario laboratorio, di cui ho da poco scritto, con più ampiezza, anche in un interessante libro di Tiziano Broggiato, *I padri della parola*, con un testo il cui titolo risulta un po' misterioso, *Prima della poesia c'era Elio Pagliarani*. E intendevo dire che prima che io cominciassi a pubblicare mie poesie c'era stato Pagliarani, che ne aveva di poesie da sventolare davanti agli occhi e alle orecchie, tra una declamazione e l'altra, a voce e a memoria, di qualche poesia amata, per esempio di Caproni o di Cardarelli, e qualche scintilla doveva pure suscitare intorno a sé, a Roma.

Tanto ascolto dei versi de *La ballata di Rudy*, a casa o per strada, o pure da Cesaretto, a vederlo felice nel dirli con tutto quel ritmo fisico da non stare più nella pelle, e quasi a ballare sia con il corpo che con la lingua, ha portato a un esito. Elio ha pubblicato presso la Cooperativa Scrittori brani della tormentata *Ballata di Rudi* con il titolo di *Rosso corpo lingua Oro pope papa scienza*, e ha chiesto alla ragazza Gabriella di scrivere un saggio, cosa che lei ha fatto con passione e serietà ma che da allora ha considerato giustamente non suo, come scritto da un'altra persona. Indotta dal clima generale, avevo scritto sul secondo Pagliarani mentre amavo il primo Pagliarani, quello lirico che pure, sempre a partire dal reale, non fa che fare cronaca e inventario del proprio vissuto amoroso a Milano, suo o di quella controfigura che era la ragazza Carla. Il libro con il mio saggio uscì nel gennaio del 1977, l'anno della mia trasformazione traumatica da libellula, mite spettatrice nel panorama della poesia anni Settanta, a farfalla nel giardino, anzi nel prato della rivista (Prato pagano) che mi inventai poco tempo dopo, cominciando a pensarci, per la precisione, fin dal 15 gennaio del 1978, quando mi installai in una casa da cui si vedeva il cielo, la mia prima casa (da scappata di casa) a Trastevere. E ricordo con gioia che alla prima e per me epica presentazione, il 30 gennaio 1980, del primo numero di Prato pagano, in una affollata galleria in via Giulia, dove in un angolo stavano Goffredo Parise e Giosetta Fioroni, c'era anche Elio (e pure Valentino), in un'ideale staffetta tra riviste di diversa generazione (e di ispirazione e temi molto diversi), cosa che mi viene da pensare solo ora, a distanza di tanti anni.

Quando, poco tempo dopo, nel 1981, incontrai a Milano Antonio Porta, come ricordo leggendo il mio diario, e gli parlai del mio primo libro in versi, mi disse che era in via di chiusura la collana gialla di Feltrinelli dove era appena uscito Valerio Magrelli, e mi propose la Cooperativa Scrittori, senza sapere bene che stava chiudendo. Un'epoca si stava sgretolando. Di disastri editoriali nei miei anni ne ho visti molti fin dall'inizio, non solo oggi. Già l'alba di quel nuovo decennio, niente affatto allegro e spensierato come invece si racconta, si profilava prodromo della crisi esistenziale ed editoriale che sarebbe arrivata, e che è stata per molti, in sostanza, piuttosto tragica. Del resto avevo già scritto della nuova solitudine del fare poesia. Da allora ogni libro è stato per me un'invenzione certamente, ma un'invenzione continua e tenace anche dal punto di vista editoriale, in un pellegrinaggio non facile ma sempre anche entusiasmante.

Non posso che concludere con tutta la mia ammirazione per una vita così bella, come si può leggere nel *Promemoria a Liarosa*, e ancora di più per la sua poesia. E con la mia immensa gratitudine per un maestro di artigianato della poesia e anche per un maestro sperimentale. Perché Elio è stato per me, più che un maestro di poesia (non gli ho mai dato una mia poesia da leggere, e in un certo senso non ne avevo ancora) un maestro sperimentale (mi considero una sperimentatrice in poesia, per cui ogni mio libro è diverso dal precedente e include sempre uno scarto, uno spiazzamento) e insieme un maestro di artigianato della poesia, con il suo fare concreto e reale, il suo *poiéin*. Quando penso a come potrebbe essere un poeta, lo vedo chissà perché come uno che fa per esempio una sedia, con pazienza e attenzione, come vedevo fare un tempo. Ecco,

questo è stato ed è per me Pagliarani, un artigiano della poesia moderna con l'eco dentro, ben mimetizzato, della tradizione e dell'antico.

E ogni tanto mi è capitato, da quei lontani anni giovanili, di evocare Elio in qualche mio verso, e convocarlo in una improbabile cena a tre, come in un sogno o in una di quelle ripetizioni proprie alla poesia:

Tu io e Pagliarani come un tempo
Non t'è passata certo di una cena
la voglia qui da me
ti piace la casa lo so e il quartiere
vivrai ora d'aria d'accordo
avrà altri pensieri
forse meno desideri conviviali
ci si poteva anche pensare per tempo
quando con agio si poteva è vero
farne una noi tre insieme di cena
potremmo ancora come un tempo
non conta quanto ne sia passato
salterà l'invitato di gioia
con nuovo bel fiato nel corpo
su su non sempre si muore
proviamo con la poesia proviamo
la dolce cena noi tre insieme
la cambiamo questa morte in vita
su su in alto i nostri cuori su più su
voi che ascoltate i bei respiri
degli amici felici più che vivi
con noi vi prego rimanete con noi

beati gli invitati a questa cena
sognatori di una più bella mensa
tu io e Pagliani come un tempo.

Gli ultimi sette versi di *Tu io e Montale a cena* li ho trovati in una precedente versione, in otto versi, forse migliore di quella sopra pubblicata, a riprova che si prova, si prova a fare versi, ma questi sono sempre mobili, si allungano, ci sfuggono dalle mani, dal tempo. E comunque li trascrivo per stare ancora un po' con Elio:

difendiamola su su questa vita
proviamo con il vino rosso
e la tovaglia rossa con i freschi fiori
fiori noi tre e tutti voi
eccoci amici, felici a cena
siamo qui più morti che vivi
siamo i commensali di questa mensa
tu io e Pagliarani come un tempo.

22-23 novembre 2022

La casa fatata di Danilo Plateo

Questo intervento più che un momento critico o filologico o letterario, insomma specifico, vorrebbe essere una speranza sentimentale, un flusso emotivo che accomuna le vite di due o più persone che si conoscono, dove l'esistenza in vita o l'esistenza in morte è marginale.

Il titolo “la casa fatata” si riferisce all'abitazione di Elio in via Margutta, dove il nostro gruppo veniva regolarmente e inspiegabilmente invitato dal vate.

Il fatto che Pagliarani gradisse i nostri scritti ci risultava inspiegabile e circolavano tra noi teorie strampalate e fantastiche tipo “mo' questo ce chiede dei sordi”, oppure “ma nun sara' frocio?”. Insomma qualcosa non quadrava, poi però alla resa dei conti offriva sempre lui, e del resto noi eravamo sempre a corto di liquidi e se non bastasse ci presentò un giorno anche la sua fidanzata, una certa Cetta Biancaneve, perfetta nella semiotica del luogo... Eh sì, perché la casa era una favola: l'entrata era monumentale, con giardino e fontana con annessa statua fluviale, poi dopo il portico una bella salitella, con un percorso a gomiti dove – tra una tornata e l'altra, arricchita da cespugli di rose e oleandri – c'erano queste casette... Beh, casette, certo niente a che vedere con le mie due camere e cucina a Centocelle, ma insomma dignitose. Un mondo fiabesco dove ti sembrava che da un momento all'altro potessero apparire i sette nani, in effetti poi apparve la citata Biancaneve o qualche mitolo-

gico fauno in versione generone romano, oppure come in effetti poi mi successe di incontrare il celebre Cesare Polacco, il famoso ispettore Rock della brillantina Linetti, che nei Carosello anni Sessanta risolveva ogni caso poliziesco e in vita sua, come mestamente confessava, aveva commesso un solo errore: era calvo perché non aveva mai usato la brillantina Linetti. Cosicché io e il mio amico fraterno Guido Galeno, come appunto confidammo una volta ad Elio, c'eravamo fidati, e a circa dodici anni, nel timore di una calvizie precoce, avevamo acquistato alla Standa di via Appia Nuova un economico sottoprodotto della brillantina Linetti che si chiamava Gommolina, e ci incollò talmente tanto i capelli che fummo costretti a tagliarli a spazzoletta. Naturalmente Elio sghignazzando ci prese per il culo a sangue, ma in compenso, conoscendo la sua proverbiale riservatezza, fummo felici di avergli provocato un attacco prolungato di buonumore.

Anche l'interno della *house* era spettacolare: al pianoterra sembrava di essere sul set di un film americano tipo quelli di Hitchcock o Billy Wilder... Un salone enorme con alle pareti librerie in legno massello del Tanganica, alte credo più di due metri, e poi una scala di faggio australiano che dava l'accesso, presumo, alle camere da letto e ai bagni. L'odore di questa orgia di legno prezioso era inebriante, anche se pure il vinilico dei mobili in truciolato che avevo a Centocelle non era male. Lui poi, malgrado la fama e l'età, era assolutamente immune da quella forma perversa di pipponismo culturale ed esistenziale che quasi sempre alberga nei professionisti che eccellono in qualsivoglia materia, dalla politica alla salsamenteria, e di questo noi, giovani inadeguati a tutto,

un po' scemi, maleducati, dislessici e anche perché no pure un po' violenti, saccenti e arroganti – ma sì abbondiamo – gliene eravamo grati.

Un giorno per provocarlo paragonammo la sua poetica politica a quella di Alessio Spano, il poeta squattrinato e retorico interpretato dal grande Vittorio De Sica nel film *Il segno di Venere*, che rivendicava di aver scritto un poemetto intitolato *Noi cerchiamo la pace* dove, a suo dire, sviscerava con acume la moderna condizione femminile anche se ambientava il tutto nel Medioevo, chiudendo il discorso davanti a un'adorante Franca Valeri con la frase “e chi vuol capire capisca!”. Elio ci guardò imperterrito, serio, minaccioso, poi caricando con calma la famosa pipa gialla da cui non si separava mai ci rispose icasticamente: “mo scenti che pataca”.

Insomma l'uomo dalla pipa gialla, piuttosto che del pipponismo, il poeta dal flusso ininterrotto piuttosto che del logorroismo, ci aveva liquidato giustamente con quattro parole in dialetto romagnolo.

La sua disponibilità era selettiva ma infallibile: un giorno gli chiedemmo, con poche speranze, di partecipare a una lettura happening a Villa Glori per i malati di AIDS a cui invece, con nostra sorpresa, aderì immediatamente. Nel gran finale della serata, dopo gli interventi, si aprirono le danze a cui parteciparono tutti, anche delle splendide e agili suore, preposte ai malati, che incrociarono col vate, un po' impacciato, degli indimenticabili passi di danza.

Ecco questo era il maestro Elio Pagliarani.

Per Pagliarani: qualche nota e una poesia di Valerio Magrelli

Conobbi Elio Pagliarani una domenica del giugno 1975, a Roma, presso la galleria La Tartaruga di Plinio de Martiis. Era in corso una lettura pubblica a iscrizione libera, e Pagliarani, seduto in platea, rimase incuriosito da un gruppetto di esordienti, tra cui me. Inizia così a frequentarlo (anche se sporadicamente), e a frequentare i suoi laboratori. Qualche tempo più tardi, con mia somma gioia, i miei primi versi vennero pubblicati sulla rivista *Periodo ipotetico*.

Ebbene, vorrei ricordare Elio con due mie composizioni, una breve prosa e una poesia. Di poesie, in verità, potrei aggiungerne molte, visto che feci mia la posizione contro il “poetese” (neologismo di Edoardo Sanguineti). Elio, infatti, ci spronava a parlare del panorama tecnologico che ci circondava, piuttosto che di una natura estranea alle nostre esperienze di cittadini. Da qui una serie di mie composizioni sull’auto-bus, sui telefoni, sulle carrozzerie delle auto. Aggiungo una lirica esplicitamente dedicata alle sfilate di moda, lirica che porta in esergo una sua citazione e una di Vladimir Nabokov. Ma vengo ai due testi.

I. Da *Che cos'è la poesia? Abbecedario poetico*

(Sossella 2005, Giunti 2013)

Tutto può diventare tema di una poesia: questo luogo comune va difeso ad oltranza per garantire la nostra libertà e insieme la varietà delle

specie. Conosco poesie che parlano di cibo in scatola, sesso, ferramenta, sapone, fiori, scioperi, violinisti, assenze, lussazioni, droghe o preti. Conosco poesie sulla poesia, su vacanze e omicidi, guerra e pace, cantieri, furti, amori. Mi piacerebbe che ogni lettore, anche senza credere in Dio, riuscisse a gettare sulla poesia quello stesso sguardo microscopico e compartecipe, appassionato e onnicomprensivo che Gerald Manley Hopkins posò sulla natura nei versi di *Pied Beauty*, ossia *Bellezza multicolore*:

Sia gloria a Dio per le cose variegate –
per i cieli pezzati come una mucca maculata;
per le rosee macchie punteggiate sulle trote che nuotano;
castagne cadute dai rami in tizzoni accesi; ali di fringuello;
paesaggi pezzati e spartiti – stazzo, maggese e terra arata;
e tutti i mestieri, congegni, attrezzi e il loro assetto.
Tutte le cose opposte, originali, esigue, strane;
tutto ciò che è mutevole, maculato (chi sa come?)
dal veloce, dal lento; il dolce, l'agro; l'abbagliante, l'opaco;
Colui che le ha generate, la cui bellezza non muta:
Lodate lui.

Dunque in poesia vale tutto? Tutto, tranne il tramonto con gabbiani. La poesia è come Dracula, ma invece di temere la luce dell'aurora, deve evitare l'ombra del crepuscolo. La poesia è come Superman, ma la sua kriptonite sono i richiami degli uccelli a sera. Quando scende il tramonto, svanisce la poesia. Quando un gabbiano arriva, lei se ne vola via.

II. *Pagliarani sul Niagara*

(*Le cavie*, Einaudi 2018)

Parlavi dei bambini,
dicevi della loro furia molecolare,
davanti alla cascata,
anzi, dietro il suo velo,
dentro un cunicolo scavato nella roccia
per sbucare sul retro delle acque.
Al buio, fra la guazza,
con quel film bianco che scorreva in fondo
velando il mondo,
come ficcati dentro un ombelico,
parlavi della nascita,
descrivevi la nascita,
affidavi alla nascita
la parola segreta di ogni storia:
CONTINUA.

editricezona.it
info@editricezona.it