

LUIGI RICCIO

«PROVIAMO ANCORA»
CONSIDERAZIONI MACROTESTUALI
SU UNA RACCOLTA DI PAGLIARANI

I. «MISTICA LINGUA DEL CORPO»

Quando nel 1977 Elio Pagliarani pubblica per la Cooperativa Scrittori¹ *Rosso corpo lingua oro pope-papa scienza. Doppio trittico di Nandi*, Gabriella Sica, in postfazione, pone subito l'accento su una questione di fondamentale importanza: la raccolta sarebbe infatti costituita su

un'ampia divaricazione fra significante e significato, dove la semanticità si sposta sul primo elemento [...]. Una complessa e fitta rete di significanti imprigiona e cela, nel *Doppio Trittico di Nandi*, il senso del testo, il suo messaggio: ricostruendo le simmetrie e le dissimmetrie, gli scarti e le ripetizioni interne alla ragnatela pazientemente intessuta dai significanti, si potrà estrarre la struttura formale dell'opera. In questo modo il significante poetico con i suoi significanti supplementari, fonetici, timbrici, ritmici, cessa di divenire il termine di un rapporto obbligato e univoco per istituirsi come il significato di sé.²

Una simile considerazione, che di per sé non parrebbe distinguere in alcun modo la raccolta da qualsiasi altro libro di poesia avente – in quanto tale – una struttura macrotestuale, né soprattutto farla risaltare rispetto ad altre rispondenti al modello descrittivo per catene isotopiche teorizzato da Testa³, assume un nuovo significato alla luce di un'ulteriore precisazione: a venir ripetuto, nel *Doppio trittico*, non è “genericamente” un gruppo di temi con relative aree semantiche, come ad essere messi in parallelo, in contrasto, in successione non sono

¹ Progetto editoriale nato nel 1972 ad opera della cosiddetta “costola romana” del Gruppo 63 – ovvero Alfredo Giuliani, Angelo Guglielmi e Giorgio Manganelli, a cui si aggiunse Pagliarani dopo il suo trasferimento a Roma nel 1960 e che furono già responsabili nel 1964 della pubblicazione della rivista «Quindici» – e con la collaborazione, fra gli altri, di Italo Calvino e Paolo Volponi. Fine della Cooperativa era l'opposizione alle tendenze di mercato predatorie dell'epoca, in reazione – in particolare – all'acquisto da parte della Rizzoli di un numero cospicuo di case editrici in crisi.

² GABRIELLA SICA, *La lettera analitica*, postfazione a ELIO PAGLIARANI, *Rosso Corpo Lingua Oro Pope-papa Scienza. Doppio Trittico di Nandi*, Roma, Cooperativa Scrittori, 1977, p. 43.

³ Cfr. ENRICO TESTA, *Il libro di poesia. Tipologie e analisi macrotestuali*, Genova, Il Melangolo, 1983.

altrettanto “genericamente” i valori di poesie pur differenti fra loro; ad essere ripetuto, ad essere messo in parallelo, in contrasto, in successione è – letteralmente – un insieme fisso di significanti in un insieme sintattico e metrico – salvo volute eccezioni – altrettanto fisso. La *ragnatela* intessuta da Pagliarani, insomma, è ragnatela fisica, non solo retorica, data dalla differente disposizione spaziale dei medesimi elementi o dal loro scambio equipollente in un sistema chiuso.

Un simile approccio alla materia poetica da parte di Pagliarani non può essere scisso dalle affini sperimentazioni effettuate poco prima dal compagno di lotta Nanni Balestrini – che nel 1963 pubblicava il suo *Come si agisce* – e da Amelia Rosselli nelle sue *Variazioni belliche*, dell’anno successivo. A loro volta, come notato da Nivia Lorenzini, queste sperimentazioni – che pur si concretizzeranno in risultati completamente differenti – non possono essere accuratamente comprese «senza tenere presenti le parallele, sincroniche sperimentazioni delle arti: la pittura informale, [...] l’esplorazione dei territori virtuali della letteratura potenziale alla Queneau o alla Butor e soprattutto della musica atonale»⁴, particolarmente importante anche per la musicista, etnomusicologa e compositrice Rosselli. Difatti, nello stesso modo in cui l’informale in quegli anni includeva nelle proprie opere anche l’intervento fisico dell’autore nel loro spazio materiale, e nello stesso modo in cui i *Cent mille milliards de poemes* di Queneau, del 1961, richiedevano l’intervento fisico del lettore – chiamato a ritagliare e a disporre a piacimento i versi dei dieci sonetti iniziali della raccolta – per esistere, così la neoavanguardia italiana decise di porre al centro della propria poesia il concetto dello spazio fisico occupato dai testi.

Volendo contestualizzare meglio tali modelli di Pagliarani e prendendo in considerazione per prima la Rosselli, nel saggio del 1962 *allegato a Variazioni belliche, Spazi metrici*, è presente un’importantissima testimonianza sulla tecnica compositiva della raccolta, ovverosia l’“incassare” ogni poesia entro un quadrato dal lato equivalente a quarantacinque battute di macchina da scrivere: «nello stendere il primo rigo del poema fissavo definitivamente la larghezza del quadro insieme spaziale e temporale; i versi susseguenti dovevano adattarsi ad egual misura, a identica formulazione»⁶. Tale strategia, volta a superare al contempo il verso libero e i concetti tradizionali di metrica – quantitativa o accentuativa che fosse – ha un risultato concreto: la modulazione dell’esperienza e soprattutto della voce poetica attraverso la sua restrizione in uno spazio fisico e cronologico precisamente limitato:

⁴ NIVIA LORENZINI, introduzione a NANNI BALESTRINI, *Come si agisce e altri procedimenti*, Roma, DeriveApprodi, 2015, p. 14.

⁵ I *Tagli* di Fontana, ad esempio, risalgono al periodo 1958-1968.

⁶ AMELIA ROSSELLI, *Variazioni belliche*, in *Le poesie*, a cura di E. Tandello, Milano, Garzanti, 2020, p. 340.

Nella lettura ad alta voce ciascuno dei versi era poi da fonetizzarsi entro identici limiti di tempo, corrispondenti questi agli eguali limiti di lunghezza o larghezza grafica previamente formulati dalla stesura del primo verso. Anche nel caso che un verso avesse contenuto più parole sillabe lettere e punteggiature che non un altro, il tempo complessivo della lettura di ciascun verso doveva rimanere per quanto possibile identico. Le lunghezze dei versi erano dunque approssimativamente eguali, e con esse i loro tempi di lettura.⁷

Il poeta può farsi quindi vero e proprio fabbro della sua espressione, malleandola in forme che superano la semplice impostazione metrica e strofica sfociando nella dimensione materiale del verso. Non solo, ma un simile intervento, in quanto delimitazione geometrica di un'esperienza lirica reale, "eleva" la dimensione della poesia da quadratica e dunque bidimensionale – ovvero sia di controllo spaziale della parola scritta in sé – a cubica e dunque tridimensionale, e cioè di controllo spaziale, nonché temporale, del mondo percepito e di cui la parola è riflesso⁸. Memore di ciò e concentrandosi sul concetto di governo della dimensione fisica, come vedremo, Pagliarani rovescerà l'orizzonte, esercitando un controllo materiale su una parola di per sé tridimensionale – in quanto frutto di dialogo "a voce alta" e non di esperienza interiore – e che l'intervento sul tridimensionale ricerca.

A porre invece l'accento sul piano bidimensionale è Balestrini, che in apertura a *Come si agisce* pone una nota che permette di comprendere immediatamente quale sia il proprio modo di affrontare la spazialità della poesia: «Le poesie che compongono ciascuno dei quattro poemi di questo libro si sviluppano su una superficie piana. Considerandole in questo modo, si determinano tra di esse differenti relazioni e ordini di lettura come appare evidente dalle tavole riprodotte nell'Appendice»⁹. La sintassi assolutamente frammentaria e alogica delle poesie, assieme all'ambiguità dei soggetti e all'assenza di contesto obbligano infatti il lettore a «darsi da fare per crearsi in proprio una dimensione di fruibilità»¹⁰ attraverso la disposizione geometrica dei testi su un piano. Questa permette di

⁷ E del resto *Variazioni belliche* appare in tutto e per tutto come un canzoniere di fortissimo argomento lirico, dove però la durata dell'esperienza poetica non è più genericamente lunga o breve, bensì fissata entro limiti geometrici e cronometrici ben precisi che permettono al massimo di non essere sfruttati del tutto. Racconta ancora la Rosselli: «interrompevo il poema quando era esaurita la forza psichica e la significatività che mi spingeva a scrivere; cioè l'idea o l'esperienza o il ricordo o la fantasia che smuovevano il senso e lo spazio» (ivi, p. 341).

⁸ «Tentai osservare ogni materialità esterna con la più completa minuziosità possibile entro un immediato lasso di tempo e di spazio sperimentale. Ad ogni spostamento del mio corpo aggiungevo tentando, un completo "quadro" dell'esistenza circondantemi; la mente doveva assimilare l'intero significato del quadro entro il tempo in cui essa vi permaneva, e fondervi la sua propria dinamicità interiore» (ivi, p. 339).

⁹ N. BALESTRINI, *Come si agisce*, in *Come si agisce e altri procedimenti*, cit., p. 30.

¹⁰ N. LORENZINI, *op. cit.*, p. 16.

realizzare in maniera simultanea un'operazione non troppo diversa da quella proposta da Queneau due anni prima, pur ponendo alcuni perni di lettura fissi – lemmatici o sintagmatici, che nella loro ripetizione in più punti dei singoli poemi mettono l'opera a metà fra l'estremo puramente creativo dello sperimentalista francese e quello puramente reiterativo di Pagliarani – e rinunciando ad una totale intercambiabilità dei versi, concentrandosi insomma sulla ricerca di un significato, di un itinerario attraverso il macrotesto, da parte del lettore, non tanto sulla produzione potenziale di testi autonomi. Così facendo, nota ancora Lorenzini,

Si applicano sperimentazioni che [...] non potevano non coinvolgere chi, come Balestrini, puntava a mettere in discussione non solo «l'univocità di senso», in nome dell'imprevedibilità delle soluzioni, ma assieme l'univocità dell'autore e della stessa «compagine materiale», della struttura, insomma, della sostanza dell'opera.¹¹

Tale ruolo demiurgico nei confronti del materiale poetico preesistente è ricoperto però anche dallo stesso Balestrini all'interno della raccolta, che – al di là di «poesie acustiche», formate cioè dalla trascrizione di campionature provenienti da registrazioni audio – nella sua appendice riporta non soltanto la sezione *Poesia concreta* – che include i primi cronogrammi del poeta, ovverosia poesie realizzate attraverso veri e propri collage di ritagli di giornali – ma anche e soprattutto la sezione *Poesia elettronica*, contenente la spiegazione tecnica delle poesie *Tape Mark I e II*¹². Di queste poesie, realizzate attraverso un calcolatore elettronico programmato per ricombinare secondo una struttura predefinita sintagmi tratti da brani preselezionati, la seconda è di particolare importanza: effettuando lo stesso tipo di attività materiale domandata al lettore, Balestrini qui ricombina sintagmi tratti direttamente dalle poesie che compongono la raccolta, chiudendo il cerchio. Da Balestrini, insomma, viene richiesta non solo la completa attenzione del lettore, ma anche il suo coinvolgimento attivo, postulando un lettore partecipe a sua volta – nel senso più materiale del termine – del libro.

Analoga attività da parte del lettore è richiesta anche dall'altrettanto poeta-demiurgo Pagliarani per motivazioni ideologiche molto precise. Fin dai tempi de *La ragazza Carla* – la cui edizione definitiva venne pubblicata nel 1960 sul secondo numero de «Il Menabò» – la sua poetica sfocerà, come riportato da Federico Falli,

In un utilizzo programmatico della tecnica della trascrizione o della pseudo-trascrizione [...]. La narrazione delle vicende personali, opportunamente condotta con un linguaggio tecnico già pronto, prelevato da saggi e interventi preesistenti, [...] consente al lettore di ricostruire il senso, interpretando autonomamente

¹¹ Ivi, p. 14.

¹² Cfr. N. BALESTRINI, *Come si agisce e altri procedimenti*, cit., pp. 225-26.

porzioni di realtà scritta. [...] Pagliarani sfugge quindi al *cul-de-sac* di una costruzione poetica tradizionalmente accettata, [...] esorcizzando il rischio insito ne *La ragazza Carla* di proporre un testo che sia soltanto prodotto da subire, o, per dirla con Roland Barthes che sia soltanto *leggibile*. Un testo, vale a dire, che prevederebbe un lettore-consumatore passivo, e che, in questo moto unidirezionale che procede dalla produzione alla consumazione, annullerebbe l'aspirazione rivoluzionaria della poesia d'avanguardia, impegnata al contrario nel tentativo di vitalizzare e rendere attivo il fruitore.¹³

Pertanto, lo sforzo necessario al lettore in sede esegetica per ricostruire e decodificare – attraverso la ricomposizione e lettura dei materiali e riferimenti extratestuali interpolati alla poesia – un testo che viene fondamentalmente da lui prodotto sul momento, impedisce alla radice la possibilità di un suo consumo passivo. Tale tecnica di trascrizione, che nasce da questo poemetto per poi venir sublimata dalle quattro successive raccolte, consiste nella «totale o parziale riscrittura di un intero testo preesistente – sia nella forma più moderata del collage tra porzioni trascritte da testi differenti, sia in una composizione personale che potremmo chiamare calco o imitazione»¹⁴. Risultati tangibili di ciò sono, ad esempio, brani de *La ragazza Carla* che interpolano alla narrazione la trascrizione di un manuale di dattilografia¹⁵:

È dalla fine estate che va a scuola
Guida tecnica per l'uso razionale
della macchina la serale
di faccia alla Bocconi, ma già più
Metodo principe
per l'apprendimento
della dattilografia con tutte dieci
le dita
non capisce se è un gran bene, come pareva in casa,
spendere quelle duemila lire al mese
Vantaggi dell'autentico
utilità fisiologica, risultato
duraturo, corretta scrittura
velocità resistenza
PIANO DIDATTICO PARAGRAFO PRIMO
(RC, p. 124)

¹³ FEDERICO FASTELLI, *Dall'avanguardia all'eresia. L'opera poetica di Elio Pagliarani*, Firenze, Società Editrice Fiorentina, 2011, p. 34.

¹⁴ Ivi, p. 37. Si noti inoltre come i semi di questa tecnica fossero stati già gettati nel lontano 1927 da Vladimir Majakovskij – di cui Pagliarani fu attentissimo lettore –, che nel poema *Bene!* include trascrizioni di referti documentali relativi alla Rivoluzione d'Ottobre.

¹⁵ Si citano d'ora in poi le opere di Pagliarani in forma abbreviata nel testo con le seguenti sigle: RC = E. PAGLIARANI, *La ragazza Carla*, in *Tutte le poesie*, a cura di A. Cortellesa, Milano, il Saggiatore, 2019; LFF = ID., *Lezione di fisica & Fecaloro*, in *Tutte le poesie*, cit.; DTN = ID., *Rosso corpo lingua oro pope-papa scienza. Doppio tritico di Nandi*, cit.; EP = ID., *Esercizi platonici*, in *Tutte le poesie*, cit.

Oppure poesie come *Dalle negazioni*, contenuta in *Lezione di fisica & Fecoloro*, in cui al dialogo epistolare col pittore Giò Pomodoro si fonde – in maniera meno esplicita – il linguaggio ultra-tecnico della sillogistica – tratto in questo caso da *Sintassi logica del linguaggio* di Rudolf Carnap –, che sarà nuovamente visibile nella struttura del *Doppio trittico*:

Una variabile
 è piuttosto un simbolo con una determinata proprietà
 Ma quale
 se la variazione di significato di un simbolo non è possibile entro un linguaggio
 dato che ciò rappresenterebbe il passaggio
 da un linguaggio all'altro
 Se «Q» è un pr costante da «Q(x)» sono derivabili
 le proposizioni «Q(Praga),» «Q(a)» e «Q(b)» che non sono
 però derivabili da «Q(a).» Ciò mostra che mentre x è una variabile, «a» pur indeterminata
 è una costante: in altre parole «a» designa una (certa) cosa
 soltanto, per il momento, non è detto quale.
 Per durare a vivere non intendo realizzare
 di nuovo un atto che sia un'affermazione
 Giò robusto e chiaro: ma non puoi garantirci
 altro che la tua intenzione
 niente oggettivamente ci distingue baro da non baro

(LFF, p. 160)

O ancora, successivamente allo stesso *Doppio trittico*, esperimenti come quello degli *Esercizi platonici* – del 1985 – in cui, come affermato dallo stesso Pagliarani, non è stato «fatto altro che trascrivere e scandire il linguaggio colloquiale di Platone (del Filebo, soprattutto; ma anche delle Lettere e, nell'apertura finale, del Convito, come è trasparente) quale è stato reso in lingua italiana nella versione e interpretazione di Enrico Turolla» (EP, p. 264), eliminando pertanto qualsivoglia elemento originale a giungendo a risultati molto più affini a quelli delle «poesie concrete» di Balestrini.

È dunque attraverso questi concetti – il governo fisico del poeta sulla voce poetica, la postulazione di un lettore-demiurgo e la manipolazione da parte di entrambi del materiale “già scritto” dall'autore o da terzi – che è possibile iniziare a tracciare il disegno della struttura macrotestuale del *Doppio trittico*, dove questi raggiungeranno un'importanza poetica, politica e strutturale finora inaudita.

2. «SE È NEL CODICE È GIÀ INCASTRATA, NANDI TI ABBIAMO FREGATO»

Come detto, la *ragnatela* intessuta da Pagliarani fra le parti del *Doppio trittico* è ragnatela anche fisica, e ciò per la particolare struttura con cui è composta l'opera. Questa è costituita da quindici poesie, ripartite in tre sezioni – chiamate «parti» –, le prime due contenenti sei poesie e la terza solamente tre: tuttavia, di queste quindici poesie sono “reali” soltanto le sei della prima sezione, intitolate –

secondo una nomenclatura che come detto deve molto alle riflessioni sillogistiche già avvenute in *Dalle negazioni* – (a): *proviamo ancora col rosso*, (b), (c), (aI): *provano ancora con l'oro*, (bI) e (cI). All'atto della lettura, infatti, viene svelato come la seconda sezione contenga in realtà le medesime poesie, senza variazioni – delle quali viene però modificato l'ordine materiale, che ora appare (a), (aI), (b), (bI), (c) e (cI) – e la terza ospiti la fusione di queste stesse poesie, unite in coppie secondo un ordine ancora differente – (a-bI), (b-aI) e (c-cI) –. Pertanto, se l'incipit di (a): *proviamo ancora col rosso* è «proviamo ancora col rosso: rosso, un cerchio intorno, poi rosso su rosso: Nandi ci fosse / col rosso un cerchio di rosso un punto sette punti di rosso se fossero» (DTN, p. 206), e quello di (bI) «provano ancora col pope: pope, intorno un gran colonnato, poi pope su pope: Nandi ci fosse / sul pope un colonnato di popi, un punto sette punti del pope caprini se fossero, e i tre sopraccigli cisposi» (ivi, p. 214), l'incipit di (a-bI) sarà: «proviamo ancora col rosso: rosso, un cerchio intorno, poi rosso su rosso: Nandi ci fosse / provano ancora col pope: pope, intorno un gran colonnato, poi pope su pope: Nandi ci fosse / col rosso un cerchio di rosso un punto sette punti di rosso se fossero / sul pope un colonnato di popi, un punto sette punti del pope caprini se fossero, e i tre sopraccigli cisposi» (ivi, p. 230). Già solo dalla lettura di questi incipit, inoltre, è altrettanto evidente l'altra fondamentale caratteristica della raccolta: le poesie delle coppie che formano la terza sezione seguono grossomodo lo stesso “modello” sintattico e metrico, limitandosi a sostituire al loro interno una parola o un sintagma chiave con un altro e ad agganciare alla struttura preesistente ulteriori pezzi come nel caso del v. 2 di (b) (ivi, p. 208), in cui alla matrice «col X un X di X un punto sette punti di X se fossero» viene aggiunto il sintagma «e i tre sopraccigli cisposi». In generale, inoltre, le prime quattro poesie della raccolta¹⁶ appaiono seguire un medesimo “canovaccio” rispetto al quale Pagliarani compie una serie di modifiche che vanno dall'impercettibile ma costante – tali insomma da venir lette senza che il lettore se ne accorga – al radicale – facendo immediatamente suonare un campanello d'allarme –, come se ci si trovasse dinanzi ad un continuo scarto rispetto alla stessa poesia di partenza e come se, sostanzialmente, Pagliarani operasse una continua trascrizione di sé stesso. Ad esempio, tenendo presente il modello del v. 4 di (a): *proviamo ancora col rosso* – «più stretti intasati dal rosso, che segue i bordi dell'angolo, deborda oltre l'angolo rosso» – (b) modifica completamente la prima proposizione in «costretti nel viluppo dei corpi», lasciando tuttavia un familiare «costretti» al posto di «più stretti», per poi attuare cambiamenti molto più subdoli sostituendo «i bordi dell'angolo» con «ai bordi del triangolo» e troncando il novenario «deborda oltre l'angolo rosso» nel senario «deborda oltre il corpo» che però, per motivazioni che verranno discusse in seguito, proprio in virtù della sua debordazione sul verso successivo potrà

¹⁶ (c) e (cI), come si vedrà e come risulta evidente già dal loro non essere interessate dallo scambio di posizioni fra la seconda e la terza parte della raccolta, sono da considerare a sé stanti.

alleviare la diversità lessicale del colon attraverso la familiarità acustica di un analogo novenario – «deborda oltre il corpo / nel tempo» – in tal modo ricostruito¹⁷. (*aI*): *provano ancora con l'oro* (*DTN*, p. 212), invece, lasciando intatto il segmento «che segue i bordi dell'angolo», diversamente da (*b*) modifica in maniera chiara l'inizio della prima proposizione – che diventa «d'oro intasate dall'oro» – e utilizza la debordazione del proprio senario finale – «deborda oltre l'angolo» – per concluderlo in un calco perfetto di (*a*). Infine, (*bI*), che apre il verso con un grossomodo familiare «corrosa intasata di popi», pur lasciando sostanzialmente intatta la sua intelaiatura lessicale apre alla completa assenza di modello di (*cI*) attraverso l'effettiva *corrosione* – interpolandovi un ottonario – della struttura metrica tripartita adottata finora¹⁸. Fra la consueta somma di due novenari – «corrosa intasata di popi, / di popi che seguono i bordi» – con un senario “debordante” sul verso successivo in un novenario – «debordano oltre / si spargono» – viene inserito un ulteriore colon – «del colonnato dei popi» – con l'evidente volontà di far perdere al lettore il ritmo finora tracciato.

Questa tripartizione del verso inizialmente lunghissimo del *Doppio trittico*, va notato, è un'altra costante della raccolta che, oltre ad evidenziarne – assieme alla predilezione per il novenario, specie se ripetuto –¹⁹ una simbologia numerologica già chiara dal suo titolo e dalla sua partizione, concede a Pagliarani – come si è potuto vedere – un ulteriore modo di procedere per scambio e manipolazione di tessere testuali nonché per rendere ancora più manifesta la sua tendenza al *provare ancora* con esse, della quale si dirà altro più avanti. Tuttavia, questa tendenza

¹⁷ Inoltre, attraverso l'eliminazione della parte di colon debordata dal v. 4 di sul v. 5, tale procedimento permette, in sede di lettura, di restituire parzialmente quest'ultimo verso di (*b*) alla struttura metrica presente anche al v. 5 di (*a*) – «si sparge sul tempo di rosso, / rosso fin dentro il midollo dell' / osso del tempo, rosso di vento» –, che usa dei novenari per i primi due cola e non un dodecasillabo e un novenario come inizialmente sembrerebbe fare (*b*). Analogo valore sembrerebbe assumere anche la debordazione al v. 4 di (*aI*), mentre in (*bI*) la corrosione metrica oggetto della poesia – della quale si dirà più avanti – si manifesta ulteriormente attraverso la rottura del novenario iniziale, per quanto non canonico, ridotto dalla debordazione al senario «sul tempo dei popi». È da notare, infine, come il terzo segmento del v. 5 di (*b*), (*aI*) e (*bI*) subisca invece una progressiva degradazione, che parte dal decasillabo iniziale di (*a*) – «osso del tempo, rosso di vento» – passando per il novenario di (*b*) – «fin dentro il midollo dell'osso» – e il senario di (*aI*) – «dell'osso del tempo» – fino ad arrivare al decasillabo finale di (*bI*) – «al midollo dell'osso del tempo» –, al quale viene però agganciato un distruttivo quarto colon.

¹⁸ È a tal proposito interessante notare come, nel primo verso della raccolta in cui questo fenomeno avviene, ovverosia il v. 2 di (*bI*), il colon “di troppo” nel suo recitare «e i tre sopraccigli cisposi» sembri proprio prendersi gioco di tale struttura.

¹⁹ Come nell'emblematica sezione dei vv. 4-6 di (*b*) che, sfruttando la già citata debordazione, recita: «che segue ai bordi il triangolo, deborda oltre il corpo / nel tempo, si sparge sul tempo del corpo, sul corpo scavato dal tempo fin dentro il midollo dell'osso / tempo del corpo nell'intreccio», con l'uso finale di un novenario non canonico che sfuma nella definitiva rottura del ritmo.

reiterativa, applicata in special modo alle sei parole chiave che formano il titolo dell'opera e secondo uno schema più o meno fisso nonché numerologicamente connotato, ha anche un altro ruolo: unita alla particolare disposizione delle poesie nella sezioni della raccolta, avvicina la macrostruttura del *Doppio trittico* a ciò che, nella letteratura italiana, ha sempre rappresentato il concetto di schema fisso per eccellenza, ovverosia il genere metrico della sestina. Pur essendo composta da sole tre sezioni – e non dalle sette che a questo punto ci si aspetterebbe – e non seguendo nella disposizione dei testi nella seconda alcun tipo di *retrogradatio*, la suggestione esercitata dalla sestina sulla raccolta è tanto più evidente quanto più si comprende come questa sia non tanto una suggestione metrica o strutturale – per quanto senz'altro muova la memoria del lettore in tal senso il far seguire a due sezioni connotate dalle stesse sei parole chiave, prese singolarmente e diversamente disposte, una sezione di congedo in cui queste parole sono unite in coppie, come anche l'adottare per quest'ultima parte della raccolta lo schema ABABCC tipico della sestina narrativa – bensì una suggestione sostanzialmente procedurale. Adottando le categorie tecniche utilizzate da Santagata nel suo *Dal sonetto al canzoniere*, si può dire che Pagliarani rinunci ai concetti di «connessione di equivalenza» e «di trasformazione» canonicamente intesi – ovverosia di mutamento o permanenza di un medesimo elemento tematico, formale o lessicale all'interno di una serie di microcontesti fondamentalmente differenti fra loro²⁰ –, effettuando invece – come si è potuto vedere – slittamenti minimi da una condizione base di equivalenza semitotale fra i vari microelementi strutturali. Se insomma in Petrarca si possono e devono seguire i percorsi evolutivi o conservativi di precisi punti fissi in un contesto totalmente cangiante, nel *Doppio trittico* la prospettiva appare invertita: ciò che viene seguito, nella raccolta, è invece il mutamento totale di elementi fluidi – e che sono tuttavia i cardini tematici dell'opera – in un preciso contesto fisso – logico, metrico e lessicale – che funge da intelaiatura. In questo modo nessuna poesia si evolve o mantiene lo status quo – diegetico o di valore che sia – rispetto alla precedente, dato che l'intera raccolta procede in realtà, applicando a livello macrotestuale la caratteristica principale delle parole-rima nella sestina di cui queste sono analogamente intelaiatura, per slittamento semantico rispetto ad una matrice unica. Seguendo le linee teoriche già tracciate nella *Lezione di fisica* con la prima poesia del cosiddetto *Dittico della merce*, *La merce esclusa* (*LFF*, p. 181), questo procedimento appare inoltre come una rifunzionalizzazione del «principio di scambio» capitalistico: laddove – secondo l'analisi compiuta a suo tempo da Ferruccio Rossi-Landi, al quale il componimento è dedicato, ne *Il linguaggio come lavoro e come mercato* – tale principio viene applicato dal Capitale anche alla lingua, mercificandola in maniera tale da poter far valere

²⁰ Cfr. MARCO SANTAGATA, *Dal sonetto al canzoniere. Ricerche sulla preistoria e la costituzione di un genere*, Padova, Liviana, 1989, pp. 37; 45-46.

qualsiasi parola quanto qualsiasi altra, Pagliarani pare farne uso per combatterlo e, in tal modo, restituire il «valore d'uso» originario ai significanti.

In ogni caso, la tendenza reiterativa di cui sopra – specie se concretizzata nel susseguirsi di cola lessicalmente simili che fungono da differenti tentativi di esecuzione o nell'uso spasmodico delle figure retoriche dell'addizione, della ripetizione e dell'allitterazione²¹ – e l'uso incipitario nelle prime quattro poesie del verbo «provare» creano nella raccolta una costante atmosfera da “prova microfono” – come se il poeta volesse saggiare le possibilità dei suoi strumenti – o da “prova audio”, come se il poeta volesse invece sottoporre al lettore la miglior versione di se stesso, cosa evidenziata da commenti metatestuali come il v. 8 di (*b*), «odora solo di corpo: troppo corpo Nandi o troppe parole sul corpo o un corpo sgomento dal corpo?», in cui la consapevolezza di aver infranto la struttura metrica tracciata dal v. 8 di (*a*)²² con *troppe parole sul corpo* porta a ricominciare daccapo la poesia ai versi successivi, o il finale del v. 5 di (*b*₁), «papi di vento: bel ritmo». Analogamente, segnali riferiti in maniera evidente alla lettura ad alta voce come le debordazioni metriche di cui si è parlato in precedenza o la “presa di fiato” in (*b*)²³ al v. 6 – ovvero sia l'utilizzo della parola «fiato» per preparare il lettore al successivo colon eptadecasillabo e senza interpunzioni²⁴ – ancorano la raccolta ad una dimensione fisica che, proprio in virtù del rapporto fra questi segnali e l'effettiva struttura del verso, ben si inserisce nel contesto storico tracciato in precedenza, oltre a rendere manifesta – col supporto della fortissima deissi spaziale e della frequente tendenza alla descrizione materiale – la prima grande isotopia semantica della silloge, quella della corporeità ostentata per riscattarla dalla repressione della mistica e dalla reificazione e mercificazione subite dal capitalismo. È

²¹ Come riporta Sica: «sulla base di un ristretto spettro di fonemi consonantici e vocalici, si forma un sistema in cui gli stessi suoni, in combinazioni simili o volutamente diverse, sono ripetute in parole differenti» (G. SICA, *La lettera analitica*, cit., p. 46). Ottimo esempio, da lei stessa sottolineato, potrebbe essere il v. 3 di (*a*): «maCChia a Cavallo dei CerChi di rosso Che Cola in un angolo, mobile rosso su CerChi».

²² Laddove «dove il vento è rosso: troppo rosso Nandi o troppe parole di rosso o un rosso sgomento dal rosso?» è composto da due decasillabi e un novenario, il v. 8 di (*b*) risulta composto da un dodecasillabo, un decasillabo e un novenario.

²³ Dove il fiato, nella dimensione orgiastica di «viluppo dei corpi [...] / nel bosco del corpo sulla spiaggia dei corpi dove il vento / odora solo di corpo», non può non riferirsi anche all'atto sessuale, atto fisico, represso e – per le motivazioni che vedremo – opposto alla mistica per eccellenza. Non solo, ma l'adozione della dimensione erotica risponde a delle precise riflessioni fatte già al tempo della *Lezione di fisica* quando – nella seconda poesia del *Dittico di Fecaloro, Fecamore* – oggetto della polemica anticapitalistica è la mercificazione dell'Eros e soprattutto – seguendo le teorie di Norman Oliver Brown – la sottomissione del «principio di piacere» al «principio di realtà» (cfr. *LFF*, p. 198).

²⁴ Lettore che a quel punto, giunto il verso successivo, non mancherà di approfittare immediatamente della virgola presente all'inizio per prendere fiato e leggere un secondo eptadecasillabo, a cui seguirà, per ristabilire la normalità, un endecasillabo a maiore.

dunque evidente che entrambi questi approcci alla sfera fonica nascano proprio da tale dimensione fisica della poesia – nonché dalla coppia di poesie più “fisiche” della raccolta, quella basata sulla parola «corpo» e quella descrivente in maniera estremamente materiale l’esatto contrario del corpo, ovvero il mistico «pope-papa» –, e ciò avviene poiché Pagliarani, per opporsi allo schema poetico chiuso, conservativo e infinitamente riproducibile per eccellenza incarnato dalla sestina, sovrastruttura poetica sovrapponibile alla sovrastruttura sociale, nonché per ovviare alla problematica dell’eccessivo distacco della poesia dalla realtà materiale, decide di sostituire alla parola «mistica» della poesia la *lingua* materiale del corpo e cioè del dialogo fisico²⁵. Non solo, ma se – come affermato da Giovanni Raboni nella sua introduzione ai *Quattordici sonetti* di Patrizia Valduga – la forma chiusa, e a maggior ragione quella ciclica della sestina, è «luogo deputato ad un rischio personale e magari mortale, di un accanito corpo a corpo con i fermenti e i fantasmi della propria immaginazione»²⁶, è evidente che tale *corpo a corpo* sia, nel *Doppio tritico*, da inserirsi – oltre che nella già citata dimensione fisica – nell’orizzonte tematico sostanzialmente manicheo sotteso dalla raccolta. Un orizzonte in cui – opponendo al «rosso» delle descrizioni naturalistiche²⁷, del sangue e della rivoluzione che «proviamo» all’«oro» consumistico²⁸ del capitalismo che

²⁵ In tal senso sono certamente da tenere in considerazione gli esperimenti compiuti attorno alla sestina – meno di dieci anni dopo, con la pubblicazione nel 1984 di *Rame* – da Gabriele Frasca, poeta incredibilmente attento alla dimensione performativa e al contesto “dello studio di registrazione” e della musica commerciale, tanto da includere in diverse delle sue raccolte, al di là degli svariati riferimenti al mondo del rock, vere e proprie *ghost track*. Di particolare interesse è proprio la *ghost track* di *Rame, dissestina (per cocci giusti e mani di luciana)*, una sestina che, anziché ripetere unicamente le sue parole-rima, riscrive i medesimi sei versi – seguendo la struttura tipica del genere metrico – per tutta la durata della poesia. In definitiva, come scriverà Giancarlo Alfano nella sua postfazione al volume *Lame*, «è per questo motivo, infine, che Frasca è così attento al valore dell’esecuzione, non solo in quanto *performance* d’autore, ma come rapporto di ciascun lettore col testo: dichiarare infatti che la metrica italiana è ‘più sillabotonica che meramente sillabica’ significa affermare che essa è connessa strutturalmente al respiro e all’intonazione, e che pertanto impone l’esecuzione, la *ruminatio*: giacché, come ha ribadito ancora in *Novena*, ‘solo chi ruminava digerisce versi’» (GIANCARLO ALFANO, *Il mobile volere*, postfazione a GABRIELE FRASCA, *Lame. Rame + Lime seguite da Quarantena e Versi rispersi*, Roma, L’orma, 2016, p. 433).

²⁶ GIOVANNI RABONI, *La poesia che si fa. Cronaca e storia del Novecento poetico italiano (1959-2004)*, a cura di A. Cortellessa, Milano, Garzanti, 2005, p. 380.

²⁷ Si veda il v. 7 di (*a*): «rosso il bosco se dirama nel bosco quel vento rosso fiori rossi su gambo rosso con petali rossi nel bosco rosso del tempo».

²⁸ Non solo connotato fin dal primo verso in (*ai*) come «un nugolo di dollari carta, poi oro su oro, in lingotti», ma oggetto – così da corrompere irrimediabilmente, un po’ come il volponiano nugolo di «mosche del capitale», la struttura creata da (*a*) – ai vv. 6-10 della prima trascrizione di materiali scritti da terzi – si potrebbe dire proprio coloro che «provano» – della raccolta: la *réclame* di un servizio di fusione e saggio metalli preziosi offerto dalla cassa di risparmio di Roma. Tale trascrizione, si noti, ha un importantissimo precedente già nella *Lezione di*

«provano», nonché, come detto, opponendo al «corpo» nudo e avvinghiato ad altri il mistico «pope-papa» garante «dell'oro della fame-serbatoio della forza-lavoro» (*DTN*, p. 215)²⁹ – le parole chiave che formano la fazione rivoluzionaria e quella borghese sono a tal punto avvinghiate nella lotta da scambiarsi costantemente posizione – cosa che vedremo avere un valore non soltanto “combattivo” – e, anzi, da sembrare un corpo unico come corpo unico è il contesto in cui sono inserite, come corpo unico, anzi moderno Yin e Yang ciclico e complementare tanto quanto il precedente, sono le due figure umane – una completamente rossa, una completamente d'oro³⁰ – ad opera di Piergiorgio Maoloni che compaiono avviluppate in uno scontro mortale sulla copertina della prima edizione della raccolta.

L'adozione della «forma sestina» – e la conseguente mancanza di rispetto del genere metrico – si dimostra, alla luce di ciò, non casuale, ed è anzi da contestualizzarsi sia tematicamente che storicamente. Se però isotopia semantica fondamentale della raccolta è anche quella della comunicazione verbale esemplificabile con la parola chiave «lingua», che si manifesta sia attraverso il riferimento extratestuale alla dimensione fonica intesa come modalità e tecnica del suono registrato³¹ sia attraverso una costante disposizione enunciativa o performativa, tale concetto assume un valore ambiguo, corrispondendo al contempo sia alla fisicità dialogica che alla sovrastruttura poetica che tale fisicità dovrebbe contrastare e generando in tal modo seri dubbi su come questa possa effettivamente avere un valore antitetico. Per quanto ciò possa sembrare insolito se inserito nell'orizzonte manicheo di cui sopra, una simile problematica serve in realtà a Pagliarani per inquadrare un dibattito sulla possibilità di utilizzare o meno in maniera realmente rivoluzionaria la poesia che, presente anche nella *Lezione di fisica & Fecaloro* e con al centro anche la forma della sestina, andava avanti da quasi vent'anni. Con la pubblicazione presso Feltrinelli nel 1959 del suo *Poesia e errore*, Franco Fortini,

fisica con la poesia *Vicende dell'oro*, incentrata sul concetto di «sistema aureo» e interamente formata dalla trascrizione di un non meglio precisato articolo apparso sulla «Stampa» dell'economista Ferdinando di Fenizio, salvo che per il commento in corsivo finale compiuto dall'Io lirico (*LFF*, p. 169).

²⁹ Ne dirà Fastelli: «le parole-concetto che compongono il titolo [...] riassumono infatti, o meglio sarebbe dire rappresentano [...] un'antitesi tra utopia e distopia [...] come volontà di verifica e bilancio di questo mondo rispetto a una progettazione – quella sì razionale – di miglioramento sociale e umano» (F. FASTELLI, *Dall'avanguardia all'eresia. L'opera poetica di Elio Pagliarani*, cit., p. 78).

³⁰ Dal punto di vista grafico, fra l'altro, le sfumature di colore utilizzate per queste figure sono le medesime utilizzati per scrivere il titolo dell'opera, con il rosso del disegno utilizzato per il trittico «Rosso corpo lingua» e l'oro utilizzato per l'antitrittico «oro pope-papa scienza».

³¹ Dimensione già fondamentale – negli stessi anni – per Balestrini, che attraverso registrazioni di repertorio o effettuate da lui stesso ed accuratamente campionate – o fedelmente riportate, a seconda dei casi – realizzò le sue «poesie acustiche» e le sue note trascrizioni.

da convinto marxista, si era infatti già allora interrogato su queste stesse tematiche, legando, come spiegato da Giulio Ferroni,

Il discorso poetico alla verifica dell'«errore» che domina l'orizzonte della vita contemporanea e insieme della stessa poesia: quanto più si definisce con perfetto equilibrio, con ferma scansione metrica e ritmica (con un uso di notevoli suggestioni letterarie, prima fra tutte quella di Brecht),³² tanto più la parola cerca di interrogarsi continuamente sul senso e sui limiti del suo rapporto con la realtà, di staccarsi da sé stessa, dal suo manifestarsi nel presente, e di rivolgersi al futuro. Dal seno stesso della bellezza sorge lo straniamento, la negazione del contesto entro cui si svolge la parola, dei suoi stessi fondamenti.³³

Ne derivarono due conseguenze: in primo luogo il recupero della forma del «perfetto equilibrio» e della «ferma scansione metrica e ritmica» per eccellenza – la sestina, attraverso la poesia *Sestina a Firenze*, dal titolo eloquentissimo – dopo decenni di disuso interrotti unicamente nel 1950 da Ungaretti con il suo *Recitativo di Palinuro*. In secondo luogo un pessimismo generale, una consapevolezza del «senso della propria 'futilità, instabilità', nella convinzione, dichiarata più volte da Fortini, che ogni poesia è 'sempre un'ode alla polvere'»³⁴, che troverà sfogo anche e soprattutto nella *Sestina a Firenze* e, nella fattispecie, nella sua quinta strofa:

Ritorno, in cima alla memoria sale,
e ne sorrido, quel tempo: ero erba
e sono, che dissolto al sole il fiore
sibili rade sillabe d'argento
al vento inaridito delle pietre
e pieghi in pace all'ombra della terra.³⁵

Non sorprende, pertanto, che nello stesso anno, su «Il Verri», nel recensire la raccolta Alfredo Giuliani parlasse di «tono sconfitto». Tuttavia, solo due anni dopo, su «Nuova Corrente» viene pubblicata *Lettera a Franco Fortini*, poesia scritta da Pagliarani – e poi confluita come *Proseguendo un finale* nella *Lezione di fisica* – proprio per approfondire le questioni poetico-politiche introdotte da Fortini. Il quesito, come parafrasato da Fastelli, diventa sostanzialmente il seguente:

³² Che verrà recuperato – proprio come modello di partecipazione civile dell'intellettuale, attraverso il teatro, alla collettività – anche dallo stesso Pagliarani per i «recitativi» di *Lezione di fisica* & *Fecaloro*.

³³ GIULIO FERRONI, *Storia della letteratura italiana. Il Novecento e il nuovo millennio*, Milano, Mondadori, 2013, p. 512.

³⁴ *Ibidem*.

³⁵ FRANCO FORTINI, *Poesia e errore*, in *Tutte le poesie*, a cura di L. Lenzini, Milano, Mondadori, 2014, p. 123.

Se l'intellettuale o meglio, riprendendo Gramsci, il letterato è per definizione un esponente della borghesia dominante, in che modo è possibile un suo impiego politico in chiave rivoluzionaria che, in quanto tale, lederebbe i suoi stessi privilegi? E, ammesso che tale lotta sia possibile, in che modo questi, isolato e abbandonato dalla società della produzione, può riuscire a non rinchiudersi nella celeberrima torre d'avorio, ovvero perdersi nella sterilità di un gioco letterario che, rimanendo pura teoresi, finirebbe per avvalorarsi come l'unica forma di cultura ammessa dalla società alienata?³⁶

La risposta è contenuta nella *Lettera*:

E ti farò un esempio: solo nel Diciassette, messi in moto
 già sorte e tempo a ritmo di rivolta
 Lenin toccò con le sue mani un pane
 più costoso di tutti i suoi sospetti:
 proprio ciò sto insinuando, che se avesse
 capito di persona il prezzo infame
 della fame, a spezzare una spirale
 un ingorgo della storia, i suoi muscoli incapaci
 piuttosto che capaci come furono
 non avrebbero retto nello sforzo.

(LFF, p. 144)

Per Pagliarani, insomma, il poeta-rivoluzionario ha bisogno della sua condizione di borghese per avere i mezzi materiali necessari alla suddetta rivoluzione e tuttavia, come espresso in *Difficoltà ideologiche del lavoro poetico*, scopo del poeta d'avanguardia deve essere, da lì in poi, «di discriminare al massimo fra borghesia e intellettuali, di inserire un cuneo nel sintagma borghesia intellettuale»³⁷, ovvero utilizzare gli strumenti intellettuali borghesi per distaccarsi da essi stessi. Lo scambio Pagliarani-Fortini andrà avanti sino al 1963, deviando su differenti argomenti, e tuttavia aveva già avuto un risultato ben preciso: il via libera all'adozione della forma "reazionaria" della sestina per poterla scardinare dall'interno e renderla da lì innanzi "rivoluzionaria", la possibilità di utilizzare i "mezzi di produzione" poetica della sestina per finalizzarli a risultati completamente differenti³⁸.

³⁶ F. FASTELLI, *Dall'avanguardia all'eresia. L'opera poetica di Elio Pagliarani*, cit., pp. 24-25.

³⁷ E. PAGLIARANI, F. ROSSI-LANDI, *Difficoltà ideologiche del lavoro poetico. Sperimentalismo e impegno*, «L'illuminista», VII, 20-21, 2007, p. 105.

³⁸ Non casualmente, proprio nel 1961 Balestrini pubblicherà per la prima volta la sua *Tape Mark I*: questa poesia, che apparentemente sembrerebbe riprendere la forma della sestina trascrivendo – con l'ausilio di un elaboratore elettronico – sintagmi tratti dai medesimi tre brani di tre opere letterarie in una struttura formata da sei stanze di sei versi ciascuna. Tuttavia, come nota Frasca e in maniera in un certo senso simile a Pagliarani, «del meccanismo della *retrogradatio cruciata* [...] non resta, nella casualità dell'elaboratore, più nulla e alle parole-rima si sono

L'uso "procedurale" – applicato fra l'altro non alla poesia ma all'intelaiatura di una raccolta – di questo genere metrico – adottato rigettandone però completamente la struttura – non è che uno dei modi possibili per utilizzare la «lingua» del Capitale contro sé stessa, per farla avviluppare in una lotta mortale volta a distruggere il suo stesso riflesso e per sfruttarne il battito vitale ritmico a vantaggio del «corpo» e della sua sopravvivenza. Come vedremo, non sarà però il solo, e gli stessi lineamenti del contrasto ideologico che ha finora caratterizzato tematicamente la raccolta ne usciranno irrimediabilmente trasformati.

3. «CERCHIO CREATO DA LINGUA E DA LINGUA SPEZZATO»

Quanto analizzato finora trova la sua sintesi nelle due poesie rimanenti della raccolta – (c) e (CI) – che, come detto, risultano essere sostanzialmente un corpo a sé stante. Al di là della loro estraneità alla struttura metrica e sintattica del resto della silloge e a qualsiasi tipo di spostamento radicale – giacché unicamente messe in successione per poi venir fuse assieme, laddove le coppie di poesie della terza parte della raccolta non corrispondono negli altri casi a poesie precedentemente contigue –, le parole chiave che esse rappresentano, «lingua» e «scienza», sono anche, in virtù del loro essere "semanticamente ambigue", esterne all'orizzonte manicheo di conflitto a cui appartengono le altre quattro. Se tuttavia gli scambi – sia posizionali che all'interno dell'intelaiatura metrico-sintattica – fra le poesie sono manifestazione del conflitto sottinteso dalla raccolta, l'estraneità di (c) e (CI) a tali fenomeni non fa che corroborare la loro estraneità anche al conflitto stesso o meglio il loro incarnare in sé stesse l'intero conflitto – tanto da non iniziare con il fazioso «proviamo» o «provano», bensì con il lemma stesso – e non solo una sua parte: è quest'ultimo dato a meritare particolare attenzione, giacché la particolarità di questi due componimenti – evidenziata dalla seconda parte in poi, in cui, abbandonati i loro ruoli apparenti di membri rispettivamente del trittico rivoluzionario e dell'antitrittico borghese, vengono posizionati successivamente agli altri quattro – sta nel loro essere a tutti gli effetti «poesie di poetica» e incarnare pertanto le basi teoriche e compositive alla radice di tutto il resto della silloge.

sostituiti tre brani da cui estrarre sintagmi» (G. FRASCA, *La furia della sintassi. La sestina in Italia*, Napoli, Bibliopolis, 1992, p. 390). Va tuttavia notato che anche per lo stesso Fortini la sestina poteva avere, almeno a livello ideale, un valore anticapitalistico: secondo Corrado Calenda, difatti, tale forma rappresenterebbe, in quanto in quel momento storico "morta" e pertanto esclusa dall'impianto consumistico, un passato da cui trarre comunque forza propulsiva per l'avvenire. Tutto ciò poiché «la soluzione appunto estremistica di Fortini, nutrita di tutte le ben note posizioni della critica marxista più autorevole, dai francofortesi, a Lukàcs, a Goldmann, a Brecht [...], identifica nelle 'forme morte, purché ben morte', il massimo di approssimazione possibile, in linea ideale e quasi sfidando il paradosso, ad ogni possibile ordine futuro» (CORRADO CALENDÀ, *Di alcune incidenze dantesche in Franco Fortini*, «Esperienze letterarie», IX, 1, 1984, p. 80).

Se i motivi dell'ambivalenza del termine «lingua» sono stati già messi a nudo, è dunque bene partire dall'analisi del significato che la «scienza» assume per Pagliarani:

scienza: scienza è conoscenza che includa
 la garanzia della propria validità
 l'opposto della scienza è l'opinione
 caratterizzata per l'appunto dalla mancanza di garanzia circa la sua validità
 Dall'idea adeguata dell'essenza formale di alcuni attributi di Dio
 si procede alla conoscenza adeguata dell'essenza delle cose Il concetto fondamentale della scienza
 è quello della legge scientifica
 e lo scopo fondamentale della scienza è lo stabilimento di leggi
 L'armamentario della scienza dimostra Kappa punto Popper nella Logica
 è diretto alla falsifica
 non alla verifica delle proposizioni: Nandi, sembra più bello
 ma c'è sempre il tranello
 continuando a lustrare il coltello.
 (DTN, p. 216)

Laddove – partendo dal presupposto poi enunciato da Jacques Derrida secondo cui «la grammatica è un prodotto storico al pari della logica»³⁹ – l'azione di poetica rivoluzionaria pagliarianiana si manifesta nella messa in discussione del linguaggio, dei generi e degli stilemi poetici canonici, inizialmente il concetto di «scienza» per come enunciato da Popper nella *Logica della scoperta scientifica* – da cui deriva la trascrizione presente nella poesia – pare assumere connotati positivi in virtù del suo analogo mettere in discussione tutto ciò che, rifiutando di essere messo alla prova, è considerabile come dogma. Tuttavia – considerando che secondo lo stesso presupposto anche la logica stessa è «prodotto storico» – come detto da Pagliarani «c'è sempre il tranello», giacché «Popper nella Logica è diretto alla falsifica / non alla verifica delle proposizioni»: la «scienza», insomma, pur nel suo iniziale valore positivo, non risulta applicata a sé stessa, tramutandosi in dogma incapace di mettere in discussione i propri procedimenti innanzitutto logico-linguistici e fare così autocritica, nonché perdendo ogni tipo di democraticità, che per Pagliarani si traduce nella rinuncia a quel particolare processo di dialettica – ancora a livello linguistico – tale da poter raggiungere un linguaggio “collettivo”, comprensibile e utilizzabile da chiunque⁴⁰. Conseguenza di ciò è, in

³⁹ JACQUES DERRIDA, *L'ordine della traccia*, intervista a cura di G. Dalmasso, «Fenomenologia e società», XXII, 2, 1999, p. 7. Ma in generale cfr. ID., *Della grammatologia*, Milano, Jaka Book, 1998.

⁴⁰ Tale mancanza di democraticità nella scienza, sottintende Pagliarani nella già citata *La merce esclusa* dimostrandosi attento lettore di Marcuse, dimostrerebbe – come notato da Fastelli – «che dietro l'apparente neutralità del sapere scientifico, esista un'ineludibile ideologia. Più nel dettaglio ciò che sembra emergere della società della tecnica è il proponimento di configurare la ragione, in particolare la ragione scientifica, come unanime, e, quindi, il 'progresso'»

questo caso, la superiorità dell'«opinione» proprio in virtù della sua «mancanza di garanzia circa la sua validità» e della conseguente predisposizione all'essere criticata, ma anche la superiorità della «lingua» stessa, intesa come lingua poetica rivoluzionaria che contiene in sé la massima garanzia della propria validità nel suo dover mettere necessariamente in discussione – così da poterlo fare per i suoi canoni – anche sé stessa. Prendendo in considerazione la «lingua», il quadro giunge però a complicarsi:

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

(DTN, p. 210)

Il linguaggio, per sua stessa natura, è infatti portato ineludibilmente a formare dei codici fissi: allo stesso modo, dato che «se è nel codice è già incastrata», avere una poesia che sia completamente “anarchica” è sostanzialmente impossibile, giacché verranno costantemente a crearsi delle regole interne – dei *cerchi* –, potenzialmente in grado di diventare a loro volta schemi canonici. Non solo, ma la stessa lingua «rosso canale del corpo», espressione democratica di tutta la collettività in grado di ridare dignità ad essa e a tutto ciò che dal Capitale è stato escluso – corpo in primis – può rendersi «mistica», ovvero sia unicamente per iniziati al suo utilizzo, e pertanto strumento unicamente del privato di cui la “collettività-Nandi” «non sa che farsene». È dunque evidente che, a conti fatti, il problema di “de-democratizzazione a partire da uno stato teorico di democraticità massima” che affliggeva il concetto di «scienza» colpisca in maniera pressoché identica quello di «lingua». La cosa risalta in maniera ancora più chiara dalla fusione delle due poesie nella terza parte della raccolta, in cui – alternando due dittici anziché due singoli versi – per commentare tale criticità nel contesto di (*CI*) si utilizzano le parole di (*c*): «[...] Il concetto fondamentale della scienza / è quello della legge

come diritto cammino verso nuove libertà e nuove conquiste, verso un unilaterale miglioramento. In questo modo il reale e il razionale coinciderebbero, facendo in modo che la presente si configuri come unica società possibile poiché ‘i controlli tecnologici ci appaiono essere l’incarnazione stessa della Ragione a vantaggio di tutti i gruppi ed interessi sociali» (F. FASTELLI, *Dall'avanguardia all'eresia. L'opera poetica di Elio Pagliarani*, cit., pp. 56-57). Naturale conseguenza di questo procedimento capitalistico sarebbe, pertanto, che «la letteratura, per esempio (ma vale per l'arte in genere), non può assumere un ruolo sociale di primo piano in quanto non corrisponde al canone di razionalità» (*ibidem*), concetto al quale Pagliarani, come vedremo, opporrà strenua resistenza.

scientifico / (se è mistica è del privato, Nandi non sa che farsene, / se è nel codice è già incastrata, Nandi ti abbiamo fregato)» (*DTN*, p. 234). Di fronte a questa paradossale situazione, l'orizzonte teorico di Pagliarani si ribalta su sé stesso: altrettanto paradossalmente, infatti, l'unica cosa in grado di salvare la «lingua» è l'applicazione costante e implacabile della «funzione igienica»⁴¹ del metodo scientifico e dunque la costante messa in discussione degli schemi della propria poesia e della sua rivoluzionarietà. Giacché lo stesso cerchio creato dal linguaggio è anche «da lingua spezzato», ciò permette – secondo i principi illustrati poc'anzi – di ricominciare daccapo il ciclo sottinteso dalle problematiche insite nella «scienza», che incarna questo stesso processo di costante messa in discussione nonché la complementarietà delle altre coppie che formano la raccolta, da esso egualmente portate a ribaltarsi a vicenda. Non è dunque casuale che – proprio a partire da (*c*) – si assista ad una incrinatura – potremmo dire ad una rivoluzione – dello schema sintattico e metrico creato dalle poesie sul «rosso» e sul «corpo», fino alla sua completa rottura a causa della scientificità di (*ci*), ed è proprio alla luce di questo che la costante volontà di *provare ancora* espressa da Pagliarani assume un significato ulteriore che, in definitiva, non può dirsi separato dall'autoanalisi politica, dal contrasto ad ogni miope ortodossia rivoluzionaria e ad ogni mercificazione “monodimensionale” del dissenso. Ancora una volta, i semi di questa riflessione erano già presenti nella *Lezione di fisica*, incarnati dall'emblematico *provare* di *Trying/to/focus*, dove il “provare a mettere a fuoco” diviene il “mettere alla prova il mettere a fuoco”, ovvero sia la rivoluzione stessa:

Confidare disprezzo non è che obbietto
 questo per dimesso è si puritano consigliere qualche e spesso caca perché
 cesso al discorso il seguita che corpo del guardia una e lady la fradorme che
 pisciare generale il vedendo soldati i esaltano si: naturale è corporale bisogno nel
 appannare può lo vescica di debolezza né
 privato consigli di cacare sole del nome col rinomato re del Quattordici
 vale quanto liberale paese un in trafilare pisciare quel di foto
 mestiere suo del uno a sparare
 Luigi da è questo grande è
 piscia che sai Lo
 e spesso caca però
 fortissimo pagherebbero
 liberale stampa la altro 'le elicottero un tra albero 'l sceglie che cane fila in schierati G-men dei file le tra
 può si che sapere diretto fifa vascolare osmosi sarà colabrodo a piscia
 pisciare loro il anche perché
 regale è altri degli disprezzo che insisto
 (*LF*, p. 191)

Conclusi questi primi diciassette versi, in realtà, la poesia continua ancora a lungo, ma con una particolarità: ciò che segue è a tutti gli effetti una trascrizione

⁴¹ Cfr. E. TESTA, *Elio Pagliarani*, in *Dopo la lirica. Poeti italiani 1960-2000*, a cura di E. Testa, Torino, Einaudi, 2005, p. 166.

dei medesimi versi letti da destra a sinistra, seguita da una trascrizione di questi in ordine sparso e poi – alla fine di questa terza “stesura” dello stesso materiale linguistico – da un eloquentissimo intervento dell’Io lirico, che recita «(*Refrain: può continuare*)». Rompendo qualsivoglia schema sintattico o gerarchico – sia questo linguistico o soprattutto di pensiero –, insomma, Pagliarani compone una poesia le cui parti possono essere materialmente disposte e lette in qualsiasi ordine potenzialmente all’infinito – ottenendo in tal modo un risultato costantemente diverso – o che può anche essere letta così com’è, risultando in un’esperienza di per sé connotata da una marcatisima rottura del linguaggio canonico.

Al lettore attento non sarà passato inosservato il dettaglio più importante: si tratta, in maniera evidente, dello stesso tipo di procedimento adottato per la struttura del *Doppio trittico*. La disposizione spaziale costantemente cangiante delle poesie all’interno della raccolta – che potrebbe in questo modo comporsi, in potenza, di un numero pressoché infinito di parti –, unita all’assoluta rinuncia a qualsivoglia progressione narrativa o di senso, all’assenza di un punto ω definito laddove un punto α almeno linguistico è dato da (*a*) o dall’intera prima parte, nonché alla dimensione colloquiale “platonica”⁴² di un discorso finalizzato al mettersi in discussione – in questo caso rivolto costantemente, in una isotopia di persona, a Nandi, che qui ricopre il ruolo di “rappresentante” della collettività ma che, nella *Ballata di Rudi* di cui il *Doppio trittico* doveva far parte, si scoprirà essere un pescatore anarchico e dunque un emblema anche della stessa anarchia – ha pertanto un marcato valore innanzitutto politico: è, da un punto di vista dialettico, la *verifica* non soltanto di un pensiero e di un linguaggio poetico, ma anche la verifica – da parte del lettore-complice che può disporre e fondere a suo piacimento i poli del contrasto – dei rapporti e dei risultati del conflitto storico, materiale, *fisico*, fra rivoluzione e reazione. Sullo sfondo delle grandi agitazioni degli anni Settanta all’interno della cultura rivoluzionaria, è la messa in discussione della sovrastruttura socioculturale attraverso l’applicazione della dialettica marxista il vero *tema*⁴³ di questo libro. È quindi con questo ritorno alla dimensione fisica, spaziale della poesia che si riavvolge al punto di partenza il «cerchio» creato e spezzato dal *Doppio trittico di Nandi*.

⁴² Che risulta per nulla casuale se rapportata alla successiva pubblicazione dei già citati *Esercizi platonici*.

⁴³ Nel senso della «relazione che intercorre tra i due significati più originariamente e tenacemente iscritti nel suo spettro semantico: l’argomento e il senso» (DANIELE GIGLIOLI, *Tema*, Firenze, La Nuova Italia, 2001, p. 20).