

# Le acque, i sogni, l'inconscio e gli archetipi nella poesia di Remo Pagnanelli

Rinaldo Caddeo

«Il segno del liquido» - nota G. Gramigna nella prefazione ad *Atelier d'inverno* [da qui in poi *A.d'i.*] - «si prolunga attraverso tutto il libro» (p.7): «La circolazione *liquida* ossia continua, non contraddittoria, pervasiva, sfuggente del sogno (si prenda il termine in stretto significato fisiologico, ma anche non-fisiologico) è incalzata da un desiderio di solidificazione, di *nominazione*: di rapprendersi in frastaglio preciso di ghiaccio, se si vuole. La poesia di Pagnanelli capovolge esattamente, credo, il senso del sonetto mallarmeano del cigno. È un viaggio a cui la glaciazione *manca*. Sono gli instancabili tentativi di fare rapprendere il flusso circolare, ripetitivo dell'Es» (*idem*).

Il filosofo G. Bachelard, in uno dei suoi studi sull'immaginario, *L'eau et les rêves*,<sup>1</sup> distingue tra un carattere e una funzione di superficie dell'acqua che trovano la sintesi più espressiva nel mito di Narciso, e una connotazione più profonda che informa l'opera di Poe e si enuclea nel complesso di Caronte e in quello di Ofelia.

Nell'opera di Poe individua:

une eau spéciale, une *eau lourde*, plus profonde, plus morte, plus ensommeillée que toutes les eaux dormantes, que toutes les eaux mortes, que les eaux profondes qu'on trouve dans la nature. *L'eau*, dans l'imagination d'Edgar Poe, est un superlatif, une sorte de substance de substance, une substance mère.<sup>2</sup>

In Poe si possono scoprire i due tipi di acqua distinti da Bachelard, quella lieve e cristallina della gioia e quella opaca e greve della pena. Ma se ogni acqua inizialmente pura e limpida è destinata ad intorbidarsi e appesantirsi, non accade mai il contrario. La *rêverie* può prendere spunto da un'acqua gaia e chiara e ricca di riverberi che fiottano luce dalla superficie ma mette capo a un'acqua lenta profonda e cupa.

Or, en *poésie dynamique*, les choses ne sont pas ce qu'elles sont, elles sont ce qu'elles deviennent. Elles deviennent dans les images ce qu'elles deviennent dans notre rêverie, dans nos interminables songeries. Contempler l'eau, c'est s'écouler, c'est se dissoudre, c'est mourir.<sup>3</sup>

Subito prima Bachelard aveva scritto:

chez Edgar Poe, le destin des images de l'eau suit très exactement le destin de la rêverie principale qui est la rêverie de la mort.<sup>4</sup>

L'acqua, con quelle caratteristiche di cui abbiamo detto prima, assume e fornisce una simbologia di invito e di incontro con la morte:

Dès maintenant, nous devons noter la séduction en quelque manière continue qui conduit Poe à une sorte de *suicide permanent*, en une sorte de dipsomanie de la mort. En lui, chaque heure méditée est comme une larme vivante qui va rejoindre l'eau des regrets; le temps tombe goutte à goutte des horloges naturelles; le monde que le temps anime est une mélancolie qui pleure.<sup>5</sup>

Sans le savoir, par la force de son rêve génial, Edgar Poe retrouve l'intuition héraclitienne qui voyait la mort dans le devenir hydrique. Héraclite d'Éphèse imaginait que dans le sommeil déjà, l'âme, en se

détachant des sources du feu vivant et universel, "tendait momentanément à se transformer en humidité". Alors, pour Héraclite, la mort, c'est l'eau même. "C'est mort pour les âmes que de devenir eau" (Héraclite, frag. 68).<sup>6</sup>

Bachelard si sofferma su un episodio del *Gordon Pym* in cui Poe describe le caratteristiche straordinarie dell'acqua *purpurea* e viscosa di un'isola i cui requisiti ricordano facilmente quelli del sangue.

C'est Poe lui-même qui a écrit: "Et ce mot, - sang - ce mot suprême, ce roi des mots, - toujours si riche de mystère, de souffrance et de terreur, - comme il m'apparut alors trois fois plus gros de signification! Comme cette syllabe vague (*blood*), - détachée de la série des mots précédents qui la qualifiaient et la rendaient distincte, - tombait, pesante et glacée, parmi les profondes ténèbres de ma prison, dans les régions les plus intimes de mon âme! (*Gordon Pym*, p.47). On s'explique donc que, pour un psychisme aussi marqué, tout ce qui, dans la nature, coule lourdement, douloureusement, mystérieusement soit comme un sang maudit, comme un sang qui charrie la mort. Quand un liquide se valorise, il s'apparente à un liquide organique. Il y a donc une poésie du sang. C'est une poésie du drame et de la douleur, car le sang n'est jamais hereux."<sup>7</sup>

Le lacrime e il sangue delle liriche e dei racconti di Poe sono nutriti dal sangue e dalle lacrime che cadono dalla natura. Si tratta di un influsso malefico che discende dal cielo sulle acque, un'influenza astrologica, materia tenue ma tenace, dislocata dai raggi del sole ma più spesso della luna come una malattia.

Cette *influence* apporte à l'eau, dans le style même de l'alchimie, la *teinture de la peine universelle*, la teinture des larmes. Elle fait de l'eau de tous ces lacs, de tous ces marais, l'eau-mère du chagrin humain, la matière de la mélancolie. Il ne s'agit plus d'impressions vagues et générales; il s'agit d'une participation matérielle. Le rêveur ne rêve plus d'images, il rêve de matières.<sup>8</sup>

Bachelard giunge alla formulazione di un «complexe de Caron» e di un «complexe d'Ophélie».

La mort est un voyage et le voyage est une mort. "Partir, c'est mourir un peu." Mourir, c'est vraiment partir et l'on ne part bien, courageusement, nettement, qu'en suivant le fil de l'eau, le courant du large fleuve. Tous les fleuves rejoignent le Fleuve des morts. Il n'y a que cette mort qui soit fabuleuse. Il n'y a que ce départ qui soit une aventure. Si vraiment un mort, pour l'inconscient, c'est un absent, seul le navigateur de la mort est un mort dont on peut rêver indéfiniment.<sup>9</sup>

L'imagination profonde, l'imagination matérielle veut que l'eau ait sa part dans la morte; elle a besoin de l'eau pour garder à la mort son sens de voyage. On comprend dès lors que, pour de telles songeries infinies, toutes les âmes, quel que soit le genre de funérailles, doivent monter dans la barque de Caron.<sup>10</sup>

### Ofelia è il simbolo del suicidio femminile, poiché

Elle est vraiment une créature née pour mourir dans l'eau, elle y retrouve, comme dit Shakespeare, "son propre élément". L'eau est l'élément de la mort jeune et belle, elle est l'élément de la mort fleurie, et, dans les drames de la vie et de la littérature, elle est l'élément de la mort sans orgueil ni vengeance, du suicide masochiste. L'eau est le symbole profond, organique de la femme qui ne sait que pleurer ses peines et dont les yeux sont si facilement "noyés de larmes". L'homme, devant un suicide féminin, comprend cette peine funèbre par tout ce qui est femme en lui, comme Laertes. Il redevient homme - en redevenant "sec" - quand les larmes ont tari.<sup>11</sup>

C'est l'eau rêvée dans sa vie habituelle, c'est l'eau de l'étang qui d'elle-même "s'ophélise", qui se couvre naturellement d'êtres qui meurent doucement.<sup>12</sup>

Pendant des siècles, elle apparaîtra aux rêveurs et aux poètes, flottant sur son ruisseau, avec ses fleurs et sa chevelure étalée sur l'onde. Elle sera l'occasion d'une des synecdoques poétiques les plus claires. Elle sera une chevelure flottante, une chevelure dénouée par les flots.<sup>13</sup>

Sirene, ondine, ninfe, fate, dame delle fontane che si pettinano le lunghe chiome ... non è soltanto la forma della capigliatura che fa pensare all'acqua corrente ma le ondulazioni permanenti del suo movimento.

Bachelard suffraga e articola queste riflessioni con una serie di riferimenti alle letterature e al folklore. Conclude il capitolo:

Chacun des éléments a sa propre dissolution, la terre a sa poussière, le feu a sa propre fumée. L'eau dissout plus complètement. Elle nous aide à mourir totalement. Tel est, par exemple, le voeu de Faust dans la scène finale du Faust de Christopher Marlowe (trad. Rabbe): "O mon âme, change-toi en petites gouttes d'eau, et tombe dans l'Océan, à jamais introuvable." (...) L'eau rend la mort élémentaire. L'eau meurt avec le mort dans sa substance. L'eau est alors un *néant substantiel*. On ne peut aller plus loin dans le désespoir. Pour certaines âmes, *l'eau est la matière du désespoir*.<sup>14</sup>

Presumibilmente Pagnanelli non doveva ignorare queste pagine (vedi *A.d'i.* p. 64) - «poteva essere il Lete o l'Acheronte senza il relativo / complesso, dato che il problema non era l'attraversamento». Sta di fatto che se ci sono tre *topoi* contigui e concatenati che possono contenere e delineare, in tutte le sue molteplici pieghe snodi sfaccettature la mappa complessa della poesia di Pagnanelli, questi sono il sogno la morte e le acque, con i rispettivi annessi e connessi: sonni, risvegli, fasi intermedie tra il sonno e la veglia...insonnia, torpore, amarezza, tristezza, malinconia, paura, pianto, dolore, angoscia, stupore, tepore, stanchezza, abbandono, deliquio, dolcezza... fiumi, mari, piogge, laghi, nubi, alghe, spume, muschi, muffe, pesci, nebbie, ghiacci, vino, tè, latte, grandine, e soprattutto orina, sudore, lacrime, sangue, capelli, paludi, gorghi, gocciolature, acquitrini ...

Ma analizziamo più concretamente e dettagliatamente come si pongono, si contrappongono e si coordinano in alcuni testi a partire da *Atelier d'inverno*: - p. 21 «bronco gocciolante», «il sonno», «un pianto / lagrimoso e di fanciullo» - p. 24 «sonno d'alba alga / e acque deboli e tiepide», «trascinato da erbe svelte nel rosa torbido» - p. 35 «gradoni / scivolosi», «entriamo nell'acqua / bassa e brumosa per il ritorno (ma ognuno di noi è / triste» - p. 37 «dentro un sonno d'alba», «ci sogniamo», «si guastano le mani / dissolvono su dita porose» - p. 44 «un guado di sabbia e foglie», «il tuo dream song» - p. 46 «la sonagliera della taigà», «il ritmo del risucchio» - p. 47 «entra nel laureto tremolante / con l'acqua a metà delle caviglie poiché si somigliano alquanto al corridoio d'alabastro e alle lenzuola pulite» - p. 49 «nel mezzo dello stagnoletto», «nel finale di un sogno» - p. 51 «dal metasogno», «un pasto caldo, il fresco nel parco», «la meta del sogno» - p. 54 «flumen taciturno», «file di teste / di morti», «i bambini miniangeli» - p. 58 «una cisterna romana», «adatta per seppellirsi», «ora comunque ricoperta con frasche leggere / fascine che colano il verde nelle alghe delle pareti» - p. 60 «le ferite sanguinano dolcemente», «il campo onirico è grigio» - p. 62 «dalla città notturna e sotterranea dei bagni» - p. 64 «il Lete o l'Acheronte», «sulle rive di un'acqua obliosa», «un tunnel di verde» - p. 69 «un tronco nodoso senza fronde», «tritume della foce» - p. 73 «Un sogno», «nel sonno», «capigliatura», «*deliquio del fiume*», «trascinano sotto», «nel profondo», «un dolore...» - p. 75 «Patine e muffe», «l'insonnia», «il profondo sonno», «Origliando-orinando» - pp. 77,78,79 «Versi per una bambina», «un'aria celeste di mare», «a cavallo della balena che come un / delfino ci imbuca nella frescura», «apri al sonno le rose delle ascelle», «nella bianchezza / d'una pioggia minutissima-autunnale», «il generale Inverno ti prepara guadi e foreste», «ho un latte per scioglierti i capelli», «l'angelo di Blake», «m'inabisso fino alle lacrime», «i cari pennuti penati», «un'istantanea della malinconia», «nel giro della marea» - p. 80 «bocche di dolcezza», «gonfie d'acqua nella poltiglia roseoceleste», «angeli di gelo,

legni e carte / di morti» - p. 81 «affilati dal piovasco», «questa forza torrenziale / e triste del cuore adolescente», «cosparsa di foglie cupe / e salmastre...» - p. 82 «il corso del fiume», «fasci di foglie nell'acqua lentissima», «memoria di fresche emazie luminescenti nella notte» - p. 83 «celesti acque in cui riposare. / Vi si piegano i giunchi in corsa estenuati. / Dormienti transitano a palme aperte» - p. 84 «gronda fittamente», «intriso di lacrime simili a liquami», «nelle profonde arche di uno scosceso giardino / dove discorrono immutabili piante.../ la dorsale la carcassa di un'onda sotterranea / soavemente transfuga nelle adiacenze di verdi acque / morte dal cupo splendore» - p. 85 «nebbia inconfondibile», «verbi lenti, lentissimi», «fiumana d'erba» - p. 86 «tappeto di rose acquatiche», «onda pelvica», «vento di burrasca», «molli declivi di torba ed erica», «un dio fanciullo», «ombre del sangue», «sulle stradelle del mare» - p. 89 «nel gorgo», «nel solito smeriglio verde / del mare» - p. 90 «in una nebbianebbione», «come ancora la sognava» - p. 91 «in luogo dell'onda», «mare-male», «ghiaccio», «nebbia» - p. 92 «in faccia al mare», «Acque spesse», «province ctonie» - p. 95 «su bianchi fondali inessenziali musica di grandine / docile torbida», «vetri sotto un diluvio di foglie brunite, ali palpebrate, lacrime a fiotti» - p. 96 «verde alga», «il mare», «leggermente diluvia», «tutto sembra muoversi ma in fondo tutto è fermo / / si fanno brevi giri in barca», «spume battono sui vetri», «scivoliamo nei letti di canne» - p. 97 «un fon autunnale di docce di foglie» - p. 98 «lo sforzo del pianto l'assopisce sul pelo dell'acqua», «sbiancati vegetali», «capo brinato» - p. 99 «umido finale», «sfondo del mare», «le teste di foglie brune vedute remare nell'acquamorta» - p. 101 «un'onda pelvica e vinoso», «diluvio d'amore di una bambina come me del tutto / bagnata.../ grappoli di dita che tiravano capelli nella / nube di nebbia», «umidi tumuli e sepolture» - p. 102 «dalla parte del fiume e di tutte le specie d'acqua / devia la nube d'erbe soffocante» - p. 103 «futuro d'acque e piante stabili» - p. 104 «nell'acqua della piscina ferma e vuota» - p. 105 «la curva della pioggia», «la bagna una mano sfondata» - pp. 106-107 «Dal fondo», «nebbie adorate», «nebulosa di lavacri fumanti», «l'aria brumaia», «le acque del profondo», «vasca», «lavandino», «schiume di gengive», «bave» - p. 108 «imbevuta dalle grandi piogge», «olio da lampade» - p. 109 «La luna di settembre», «bianca fanciulla», «la palude del sangue».

In *Preparativi per la villeggiatura*: p. 12 «gabbiani», «galleggianti» - p. 13 - «sguardi fluviali», «la nettezza del mare» - pp. 14-15 «Paesaggi», «le palesi tonalità del sonno», «il lago fermo come il cielo» - p. 16 «un diluvio di fiori», «temporale devasta gli argini» - p. 20 «vino di brividi e schiume» - p. 21 «stanze chiarite dall'orina del mattino» - p. 22 «sta affogando», «L'amore ci inonda», «D'acquitrini e nastri di rapide derive» - p. 24 «il sangue corre a fiumi per i campi», «il mare», «le flotte di neve», «sull'acqua dell'aria» - p. 25 «gelati o sciolti in pozzanghere» - p. 26 «ondulati mormorii d'acqua» - p. 28 «la pioggia più spessa» - p. 30 «pioggia notturna» - p. 31 «nel mare» - p. 32 «Il rovescio di un oceano», «delfini spruzzano» - p. 33 «le solitudini del mare» - p. 34 «sciocco sciolto», «canali traversati / da campagne sanguigne», «acciaio lagunare», «mitezza limbale» - p. 36 «intorbano», «dio di fango» - p. 37 «sulla spiaggia», «tè», «limpidi cigni che tingono le acque malinconiche», «dalla caligine dei bicchieri e dal torpore iemale» - p. 40 «dagli stagni» - p. 41 «i boschi del mare», «le selve d'acqua», «i numi delle onde accese» - p. 42 - «fanciullo adriatico», «nell'estivo fiorire del mare / in un'erica sepolcrale sorella all'autunno», «gli orti sono invasi da spume presto secche» - p. 43 «dall'acqua che ha memoria», «le chiome negroargenteo dagli aromi morti, / prossime al celeste, umidamente vive» - p. 48 «onde così innumerevoli», «angeli persuasi», «cimitero» - p. 49 «il fronte comune d'acque e piante», «foce» - p. 50 «nell'amaro mare», «appressandosi l'acqua al tuo

letto» - p. 51 «tutto sanguina. / Il fiume sfinendosi», «fluisce non so che / polline o sudore» - p. 52 «bottiglie morandiane», «liquide rose», «pozzi bianchissimi», «aliti imputriditi», «lacrime», «foglie / sanguinanti», «sprofonda nel sudore» - p. 57 «arbor vitae», «chioma verdebruna», «una viva sorgente» - p. 58 «L'astro esangue / che rossastramente indica / i ponti e le porte d'acqua» - p. 64 «l'antico adriatico, pozza artica e gelata», «afferma di volermi per popolare le acque / d'una diversa qualità di luccio» - p. 65 «grovigli di licheni d'un canale di raccordo, / là dove le furie si sporgono in un gelido candore» - p. 68 «una sponda di sabbia da un fiume deviato», «sepolitura» - p. 73 «tale mare» - p. 75 «fra gli stagni» - p. 77 «la pioggia non offusca» - p. 79 «il mare», «melanconia» - p. 80 «lo striscio emaziale», «inarcarsi di morti», «le acque inarrivabili / nonostante la bassezza, e del tutto incoscienti, / inconse, per opacità, per esilio cromatico» - p. 81 «in pozze di foglie», «la cadenza finale» - p. 82 «quando stai per morire e fra nubi e pioggia» - p. 84 «il fiume dei / capelli giovani, la scura magrezza delle ferite. / Come onde chiare volano i sogni» - p. 85 «lacrime (di cocodrillo?)», «andavano a tingergli il palato» - p. 86 «i pesciolini / morti, sparsi alle radici» - p. 87 «buio fetido degli acqui-trini», «i tonfi sordi della storia» - p. 89 «gocce tremolanti», «vetri sangui-nanti», «Siepi e stagni», «pioggia dalle minuscole mani» - p. 91 «il prato all'inglese / rinfrescato dalle lacrime delle ville», «Lentamente andiamo verso il litorale» - p. 92 «incurvandosi nei ruscelli» - p. 93 «(i detti memo-rabili l'inghiotte il sonno, le acque della destinazione non ci sono state destinate)» - p. 94 «il pavor nocturnus», «allagarmi d'orina» - pp. 98, 99 «Nord», «fluisce come miele», «muschi rasi a microrganismi verdi e rossi», «attendere il vascello postale» - p. 100 «le palle di neve», «le carte arrotolate», «un rigore insanguinato» - p. 101 «erbe aromatiche, rivoli di fiori, resine profumate», «il mito del sonno dolce», «La morte» - p. 102 «boschi rossi», «fragranti lane friabili piogge», «macchie», «capelli», «tristezza», «i morti sono qui contigui, / molli moltitudini spalla a spalla coi daini».

Si tratta di un elenco per altro schematico e incompleto, utile come testimonianza e paradigma del ricorso di immagini situazioni sensi e procedure, associazioni e dissociazioni che, isogenetiche alle caratteristiche formulate da Bachelard a proposito di Poe, configurano un inesausto ed inesauribile discorso dell'inconscio: «è tutta la *struttura del linguaggio* che l'esperienza psicoanalitica scopre nell'inconscio». <sup>15</sup> Sogni e desideri, non si limitano a proiettare una storia soggettiva, fatta di emozioni, intenzioni, incontri, fallimenti, memoria ecc., sull'inconscio oggettivo archetipico della cultura, come in un contenitore vuoto da riempire, ma progettano e rimodellano nella scansione ritmica e nella modulazione tonale dell'idioletto, gli archetipi collettivi e la lingua della tradizione.

Le immagini poetiche non affermano né indicano nulla, ma tendono l'una verso l'altra, suggeriscono o evocano l'umore che informa la poesia. Cioè esse esprimono o articolano l'umore. L'emozione non è caotica né inarticolata: sarebbe restata tale se non si fosse trasformata in poesia, e quando questo avviene essa è la poesia e non qualcosa che le sta dietro. <sup>16</sup>

*L'archetipo* per Frye è «un'immagine tipica e ricorrente» <sup>17</sup> non solo nell'esperienza strettamente letteraria ma anche nella comunicazione più generalizzata.

Le immagini ricorrenti, o più spesso ripetute, danno, per così dire, la tonalità, e le immagini modulanti, isolate ed episodiche vanno viste in rapporto ad essa, nell'ambito di una struttura gerarchica che è l'analogia critica della forma della poesia stessa. <sup>18</sup>

Apparentemente enigmatica fino a risultare impenetrabile, in realtà la poesia di Pagnanelli risulta consentanea a un'analisi archetipica e fornita di quella *unité d'imagination* che Bachelard riscontra a proposito di Poe.

Questa unità non implica monotonia o povertà, ma esattamente il contrario: una costellazione di temi e significati amalgamati e dilatati da un nucleo unitario.

L'acqua, con i suoi annessi e connessi, per la sua struttura materiale e per le sue implicazioni simboliche, piega in sé e da sé spiega una complessità e molteplicità di temi e significati che, soprattutto nell'ultima raccolta del Nostro, corrisponde ad una elasticità di immagini acustiche e visive che evolve in un andamento metamorfico, che avvolge e sviluppa e contraendo espande la volta del senso.

La metafora è allora un evento semantico che si produce nel punto di intersezione tra diversi campi semantici. Tale costruzione è il mezzo attraverso il quale tutte le parole prese insieme ricevono senso. Allora, e solo allora, la torsione metaforica è ad un tempo un evento e un significato, un evento significante, un significato emergente creato dal linguaggio.<sup>19</sup>

Se, come Leibniz, asserisce, le pieghe sono nell'anima e l'anima è piena di pieghe virtuali (idee) e in atto (intenzioni, abitudini):

L'elemento genetico ideale della curvatura variabile, o della piega, è l'inflessione. L'inflessione è il vero atomo, il punto elastico. Klee la enuclea come elemento genetico della linea attiva, spontanea, testimoniando così la sua affinità con il Barocco e con Leibniz, opponendosi a Kandinsky, cartesiano, per il quale gli angoli sono duri, il punto è duro, messo in movimento da una forza esteriore.<sup>20</sup>

L'inflessione ha l'andamento degli oggetti frattali (Mandelbrot) e presenta le ricorrenze dell'omotetia interna.

La trasformazione dell'inflessione non ammette più simmetria, né piano privilegiato di proiezione. Diventa vorticosa, e viene attuata per ritardo, per dilazione, piuttosto che per prolungamento o proliferazione. In effetti la linea si ripiega in spirale per differire l'inflessione in un movimento sospeso tra cielo e terra, che si allontana o si avvicina indefinitamente a un centro di curvatura, e, a ogni momento, "prende lo slancio o rischia di abbattersi su di noi". (...) La turbolenza si nutre di turbolenze, e, nel disfarsi del contorno, finisce fatalmente o in schiuma o in criniera. L'inflessione stessa diventa vorticosa, mentre la sua variazione si apre alla fluttuazione, diventa fluttuazione.<sup>21</sup>

le lacche le lune dei corridoi  
si ricordano dei nostri sguardi  
stanchi e si guardano nell'imitarli.  
Il silenzio non compete che la campagna  
(P.p.v., p. 11)

Il testo esordisce con un'allitterazione in "l" seguita da un'annominazione (corridoi-ricordano) a sua volta in rima imperfetta interna con un elemento del verso successivo (si ricordano-si guardano), in posizione di chiasmo con un'assonanza-allitterazione (sguardi-stanchi) che si riproduce subito dopo (imitarli).

Il circuito serrato di rimandi fonetici non istituisce un gioco omofonico fine a se stesso ma, come suggerisce Pasternak nella sua *Autobiografia* a proposito di musica del verso, fa «risuonare dei significati».

La polivalenza semica e la funzione di contrasto fonico-iconico delle prime due parole della poesia (il suono aspro e consonantico di «lacche»: cisterna, cavità del terreno, anca, coscia, sostanza colorante che dà una squillante lucentezza alle vernici; il suono dolce e vocalico di «lune»: luce spettrale smorzata e avvolgente delle lampade dei corridoi) inflette fluttua e fluidifica l'effetto di raggelamento della parola «lacche» nell'allitterazione liquida.

Si è compiuto un rovesciamento dell'evento naturale: non è il soggetto a ricordare (per esempio, ricordo o ricordiamo di aver visto le lacche le lune dei corridoi ecc.) ma gli oggetti («le lacche le lune dei corridoi / si ricordano dei nostri sguardi»).

É come se noi ci fossimo perduti, annegati negli oggetti («nostri sguardi / stanchi») a tal punto che questi, impregnati di noi, rinviandosi specularmente i «nostri sguardi», avessero assorbito la nostra facoltà visiva e mnemonica («si ricordano», «si guardano nell'imitarli»).

Il sovvertimento della traccia mnestica implica un ribaltamento della relazione tra contenente-vista-memoria e contenuto-oggetti. Oggetti non più o non solo simbolo o «objective correlative» dell'umano sia pure in una condizione di deprivazione, di estraneità o di inappartenenza, ma riappropriazione rovesciata e beffarda dell'umano il cui correlativo è l'impotenza e il silenzio.

Non siamo noi ad appartenere o a non appartenere agli oggetti in quanto essi non appartengono o appartengono a noi ma viceversa: in quanto noi apparteniamo o non apparteniamo agli oggetti essi non appartengono o appartengono a noi.

Questo rovesciamento, in cui ciò che è visto diventa il vedente, il senziente il sentito, l'intelletto l'intelligente, è compiuto anche nel testo a p. 13; ne sono soggetto «sguardi fluviali», «maschere ocra», collegabili con «le lacche e le lune» del testo precedente con le «lievi larve di ragazze ora gorgoniche ora gentili», di p. 14 ("Paesaggi"), «le strane fanciulle, le fuggitive attente» di p. 16, «le statuette di pietra serena» di p. 20, «L'impronta di una voce chinata su sé» di p. 22, «i superbi dromedari» di p. 23, gli «alitati d'avori, dei docili assenti» di p. 24, gli «ex giocatori» di p. 25, i «piccoli ritardatari» di p. 26, «l'anima» di p. 30, «i giardini» di p. 31, «le anatre» di p. 33, i «minuscoli numi» di p. 34, il «dio di fango» di p. 36, i «limpidi cigni» di p. 37, «il drago di Shakespeare» di p. 39, «le oche» di p. 40, «uccelli di specie lontana» di p. 42, «le chiome negroargente» di p. 43, «le anime dei vecchi e dei bambini» di p. 44, «il volto di beltà» di p. 45, «due banchi di cupi avori» di p. 48, «lo stuolo fraterno, il fronte comune d'acque e piante», e «colombe» e «querceti» di p. 49, gli «olivi tremanti» di p. 51, gli «(invisibili)» di p. 55. «l'arbor vitae» di p. 57, «la gibigianna in fuga», «l'astro esangue» di p. 58, «la compagna che mi ha domandato (...) ventosa, bianca mongolfiera» di p. 60, «la pianta-clessidra» di p. 62, l'«Angelo dello Sterminio» di p. 63, «l'antico adriatico, pozza artica e gelata» di p. 64, «le furie» di p. 65, «l'iddio minore» di p. 75, l'«uccello scrosciante e infioccato» di p. 76, «Amore» di p. 79, «la bocca antiquaria» di p. 80, il «sarto dei sentieri» di p. 89, «il ragazzo» di p. 90, «l'angelo fulvo» di p. 91, «i *variopinti*» di p. 92, «il pavor nocturnus» di p. 94; e in *Atelier d'Inverno* per esempio: «esclamante allodola» p. 39, «un uomo grande / dagli attributi femminili capezzoli elefantiaci, / (...) / mio padre» p. 43, «fra un uccello padre / e l'altro figlio» p. 49, «i bambini miniangeli» p. 54, «*San Matteo rifiutato*» p. 55, «l'età degli anancasmi l'era geologica e caparbia dei mani e delle madri» p. 59, «brucofarfalla» p. 65, «angelo ermafrodito» p. 73, «angelo di gelo» p. 80, «Dormienti» p. 83, «dove discorrono immutabili piante» p. 84, «apparizioni di verbi lenti, lentissimi, oro marcescente e bruno» p. 85, «un dio fanciullo» in "I fratelli" p. 86, «Il dio della stupefazione» p. 91, «farfalle» p. 100, «il furore del dio germano» p. 101, «balena deagostini» p. 108, «bianca fanciulla sulla mongolfiera» p. 109.

Anime, angeli, santi, fantasmi edipici, efebi (fanciulli o fanciulle), larve, spettri, demoni, dei minori (quanti i riferimenti ai lari ai penati e ai mani soprattutto in *A.d'i!*), attinti alla tradizione folklorica e letteraria antica e moderna,<sup>22</sup> o scoperti ed inventati *ex-novo*, piante e animali (soprattutto volatili e acquatici), astri, oggetti, impronte, colori, forme... non portano od eseguono annunci o messaggi definiti o definitivi. Soggetti di una metonimia radicale, non fungono da tramite che di una conoscenza autopropulsiva. Configurano metamorfosi teratologiche derivate ambigue lenticellari, tanto volubili e aleatorie quanto

necessarie e ineluttabili, che spesso riducono elementi rigidi e stati solidi, lungo gli scrimoli e gli scisti di una teoria variabile e stratificata della disgregazione, a stati ed elementi acquatici o gassosi, o in equilibrio instabile, tra prevalenti condizioni di coesione debole, fluttuante, e indurimenti improvvisi e asprezze impreviste. Mentre si manifestano con tratti più o meno antropomorfici, si flettono e ripiegano circolarmente su di sé.<sup>23</sup> Metafore luminescenti soffuse morbide delicate, ma spesso ironiche e terminate fagocitatoriamente da uno spegnimento una sparizione una dissolvenza una sepoltura una pietrificazione o una disintegrazione. Epifanie enigmatiche sfuggenti ancipiti vibranti elusive-allusive alacri repentine, ma a volte letargiche e inerziali, alonate e *crepuscolari*. Come scrive Surdich nei riguardi dell'ultimo Caproni: «sembianze spettrali, figure diafane, fantasmi inafferrabili, ombre dalle "voci afone" ("Foglie"), apparizioni e sparizioni, "asparizioni", come dal titolo "Asparizione", di una poesia».<sup>24</sup> Prosopopee dell'inconscio, labili instabili e transitorie ma non per questo meno vive tese energetiche drammatiche.

Valga quando Pagnanelli stesso scrive in *La ripetizione dell'esistere. Lettura dell'opera poetica di Vittorio Sereni*:<sup>25</sup>

Si parla a ragion veduta di *sentimento della frontiera*, per l'atteggiamento del poeta sempre in ansia e in trepidazione per sé e per gli altri e condizionato da un costituzionale senso di inferiorità di fronte agli eventi. Questo atteggiamento che rende mobile l'orizzonte sereniano, fatto di trasparenze e di subitane apparizioni della memoria pronte a farsi allucinazioni («i tuoni, i fuochi, i fari della notte») è caricato da una «tensione morale sempre più evidente ed intensa pur nel suo istintivo pudore».

A proposito di questo suo *sentimento della frontiera*, in cui il soggetto poetante è adibito e abitato da un travaglio fantasmatico e da un movimento erratico della parola prossimi, per alcuni aspetti, a quello dell'*io straniero* di cui parla Edmond Jabès (vedi più avanti), vorrei collegarmi con l'ultima delle *personificazioni* su elencate, quella di una poesia sintomaticamente intitolata "A se stesso (contro)": «il pavor nocturnus».

Non intendo prendere in considerazione la vasta e multiforme opera saggistica di Pagnanelli, se non mediante rapidi e sporadici accostamenti a quella poetica, ma a questo punto non posso fare a meno di riferirmi al saggio apparso sul numero 7/87 di «Testuale» (pp.7-8) in cui Pagnanelli esamina *Liceo* di G. Neri:

Ma si sa che, nel *bilancio energetico*, al distacco del mondo esterno corrisponde un vero fiotto sulle formazioni intrapsichiche: queste si riassumono, palesemente, nella *digestione* di un lutto fondissimo, nell'essenza *tragica* del poetare, che aumenta quanto più i livelli sovrasegmentali e prosodici si approssimano al grado zero, quanto più si attenua la coazione a ripetere traumi sofferti nell'infanzia (che trova una sua precisa spia nell'ossessivo richiamo alla natura e alla memoria, alla realtà della guerra e all'alone notturno degli animali). Neri è *homo nocturnus* non per scelta espressionistica, ma per l'imperativo che gli deriva da un seguito patimento del *pavor nocturnus*. L'universo parallelo degli animali, di cui il poeta sente il fascino, è quello dell'epoca primordiale e arcaica, dell'angoscia ancestrale, delle epifanie improvvise e sconvolgenti. Attrazione e repulsione, fascino e angoscia, vanno di pari passo e rappresentano il plafond su cui si muove lentamente la circospezione e l'astuzia delle "guide", alla ricerca costante di "piste". (...) La *deviazione* dell'oggetto fobico non elimina la suggestione di questa poesia; cambiando orizzonte, non si riesce comunque a cancellare l'archetipo della Caduta, che anzi rimbalza sul lettore in una pendolarità o dialettica emozionale fra il proprio vissuto e la Lettera (e viceversa).

Gran parte di queste riflessioni, effettuato l'opportuno aggiustamento di tiro, ritengo che possano essere adattate a un più che proficuo e acuto autocommento dell'autore alla propria opera poetica.

Per un rapido riscontro basti solo controllare quanti possano essere i verbi, in tutta la produzione poetica di Pagnanelli, che possano confermare il suo citato «archetipo della Caduta»: cadere, scendere, spogliare, seppellire, annegare, defoliare, spargere, declinare, rovesciare, rattrappire, spegnere, sparire, schiantare, dimenticare, struggere, rotolare, rovinare, sbriciolarsi, fuggire, inghiottire, scorporarsi, imbucare, sgranarsi, sprofondare ecc.

*Pavor nocturnus* non proprio o non solo dunque come paura della paura, angoscia esistenzialistica dell'impossibilità assoluta, premessa dell'*essere per la morte* o freudianamente come complesso di castrazione, ma come sentimento dell'impotenza tanto intensa e invasiva quanto dislocata nelle pieghe dell'imprevisto della contingenza quotidiana, lungo i disincanti allucinatori dei margini, gli agguati dello sguardo, le insidie della superficie, tra le epifanie dell'attesa, le evocazioni-invocazioni di congedo, i segnali di allerta dell'oblio, aggregati al *timore tremore* dell'invisibile, grazie a cui il visibile, come dice Jabès,<sup>26</sup> diviene «un invisibile ansioso di farsi conoscere». Qualcosa di simile a quanto scrive Michelstaedter in *La persuasione e la retorica*:

La *paura* che gli uomini credono limitata al dato pericolo, ed è invece il terrore di fronte all'infinita oscurità di chi in un dato caso si sperimenti impotente: poiché è portato fuori dalla sua potenza. L'infinito tempo dell'impotenza è qui manifesto ad ognuno: gli uomini muoiono o, se non muoiono, in cinque minuti invecchiano di decenni; e la distruzione della persona è manifesta in ciò che la paura le toglie affatto ogni potenza (Lucr., III, 157: «*concidere ex animi terrore videmus / saepe homines*»), per cui essa non fa neppure ciò che potrebbe fare - o fa il contrario: per non poter sopportar il pericolo gli uomini si gettano a certa morte, come le galline che folli di terrore pel passaggio d'una bicicletta, dal sicuro orlo della via piombano nel mezzo, starnazzano disperatamente davanti alla ruota e si fanno schiacciare.<sup>27</sup>

Ancora più interessante, di certo sapore kafkiano, quando dice in nota:

1) Il ribrezzo non è altro che la paura. Si prova ribrezzo per quelle cose che ci toccano o ci possono toccare, e di fronte alle quali siamo impotenti anche s'esse siano più deboli di noi. Intendo le piccole rapide bestiole, che s'avvicinano in modo inquietante e sono tenere o viscido o sudice al tasto o svelte negli scarti così che sono inafferrabili. - Il ribrezzo di fronte ai mali, il deliquio alla vista dei mali, è proprio della nostra impotenza di fronte a quei mali, che già ce li fa sentire adesso.<sup>28</sup>

Di questo *pavor nocturnus*, paura dell'oscurità nell'oscurità della paura, in Pagnanelli troviamo tracce e segnali a volte palesi ma più frequentemente spie occultate nei frattali e nelle nicchie più recondite delle strutture anagrammatiche, fino ad arrivare ai singoli fonemi:<sup>29</sup>

questi gabbiani, così diligenti nel dimenticare e ritegnosi se gli domandi l'ora del pasto, carnivori e, allo stesso tempo, immediatamente, pacifici, assiepati come pavoncelle galleggianti, pericolosamente prolifici, non sudati, come gli dèi, mai.

(P.p.v., p. 12)

Le particelle anagrammatiche stringono i nodi di una rete che, imbrigliando l'intero testo, ne libera le coordinate fonologiche e gli strati semantici più latenti e legati all'inconscio.

Per esempio, la particella anagrammatica *men* di *di-men-ticare* (uscire-fuori-di-*men-te*) si ripercuote in *immediata-men-te*, *pericolosa-men-te*; *ga* in *gabbiani galleggianti*, *car* in *carnivori dimenticare* ecc. (senza tener conto del complesso intrico di assonanze consonanze rime interne paronomasie ecc. che, come di consueto nelle poesie di Pagnanelli, ordisce il tessuto dei testi). Ma rivelatore è il ricorso dell'anagramma *pa*, seguito dall'anagramma *vo* o *vor* (*pavor*): «*pasto*, *carnivori*», e «*pacifici*, *assiepati* come *pavoncelle*». Questa scrittura anagrammatica o lo stesso anagramma ordinato diversamente ma in modo tale che le particelle che lo compongono siano sufficientemente ravvicinate e cogenti (interne cioè a quello che Saussure, nel suo studio sugli anagrammi, chiama un «*complexe restreint*»), per costruire una variante ipogrammatica, si susseguono capillarmente.<sup>30</sup>

La rete degli anagrammi collega «*dimenticare*» (parola cara a Pagnanelli) a «*carnivori*» che a sua volta si collega sia a «*pavoncelle*» che a «*pasto*», «*pacifici*», «*assiepati*».

«*Questi gabbiani*», proprio per la loro ritrosia e arrendevolezza, risultano più ambiguamente inquietanti, meno innocui innocenti e pacifici di quanto di primo acchito potrebbe apparire.

Sorta di angeli solleciti e infaticabili, emissari solerti e asettici del rimosso, ne sono anche il sintomo patologicamente e minacciosamente vorace e proliferante.

Agenti imperturbabili dell'angoscia, galleggiano «come *pavoncelle*» sul mare, matrice e dimensione, del più incerto e del più vasto, fatalmente collusi con le pulsioni del profondo.

«*Gabbiani*», inoltre, porta dentro di sé *gabbie*. Di *gabbie* Pagnanelli parla in quel saggio su Giampiero Neri (a Neri, non certo a caso, è dedicata la prima sezione di *P.p.v.*, di cui questa poesia fa parte: "Musica da camera") di cui prima:

Le *gabbie* di *Liceo*, le griglie, presentano mimeticamente il linguaggio come prigione e come liberazione insieme. La massiccia presenza, in questo libro, della natura incontaminata e degli animali che la popolano (a scapito del connubio uomo-città) fa pensare a quanto detto recentemente dalla Vegetti Finzi: secondo la psicoanalista, la natura sul punto di scomparire o scomparsa dalla scena dell'esistere umano, diventa il suo passato (nella retorica la sua *enciclopedia*, cui difatti moltissimi poeti oggi attingono, non per segnare una Neocarcidia ma per recuperare il perduto: penetrando in loro stessi la trovano quasi automaticamente), e il suo inconscio. In una poesia centrale, "Due tempi", si assiste alla metamorfosi che cambia la civetta da animale tranquillo e ridicolo a pericoloso abitatore dei nostri immediati dintorni. I due tempi quelli del giorno-normalità-mediocrità e della notte quale contenitore del disvelarsi del nuovo e del vero. Il finale, con il mesto ritorno della civetta al suo sepolto e qualunque destino, non distrugge l'*impressione* dell'Altro. Solo la poesia riesce a fermare l'attimo del rovesciamento ma non è in grado di fornirci che delle schegge del velo squarciato e del passaggio repentino. È sintomaticamente la *voce* a comunicare il cambiamento. Inevitabile il ricordo dell'albatro di Baudelaire, maestoso in volo e goffo a terra; la civiltà procede, freudianamente, attraverso la repressione degli istinti. La poesia agisce da parziale risarcimento della perdita. («*Testuale*», *idem*).

E ancora una volta parlando di Neri, Pagnanelli parla con altrettanta efficacia di sé.

I «*gabbiani*» del testo di Pagnanelli, parenti poveri e decaduti ma più disseminati e dissimulati, mimetici e mancini dell'albatro baudelairiano, potrebbero, per altro, essere fatti risalire al registro simbolico dell'inquietudine tanatologica in cui risulta inscrutabile l'albatro di Coleridge e il proteiforme bestiario allucinatorio-acquatico che l'accompagna in "La ballata del vecchio marinaio", immanente alla simbologia, intensamente lapidariamente manichea, dell'albatro di Baudelaire.

Esiste a mio parere, negli esiti più maturi e recenti della poesia di Pagnanelli, un altro archetipo connesso ma non assimilabile a quello dell'acqua con la sua simbologia e le sue personificazioni:

quando il sangue corre a fiumi per i campi, formando isole di piaghe gialle e crateri, tutti credono all'inoltrarsi della primavera. Invece, nella verde occlusione, è il destarsi, in giardini autunnali, alitati d'avori, dei docili assenti, rivoltati nella calma della sventura ... Di questa stagione, il mare possiede soprattutto limiti, contiene e rinserra le flotte di neve sul dorso grigio, come una montagna, di un vecchio bue, avvolto nel polline di uccelli fastidiosi come mosche. Nella foce dove vagano sospesi da eterno tremolio, l'oro e il pianto si toccano in silenzioso armistizio, legiferando sull'acqua dell'aria, sulle prime nebbie serene. Direbbero la luce la testa di un bambino che al risveglio fugga a tanto rantolare? (*P.p.v.*, p. 24)

Si tratta di un denso intersecato vorticoso raggrumarsi e dilatare, un intarsio fitto e fluido, di metafore e di similitudini, in cui l'una rilancia e funge da volano all'altra, secondo una tecnica accrescitiva, per altro tenuta serrata all'esito della propria concisione, tipicamente barocca e non inconsueta al Nostro.

La prima e l'ultima immagine sembrano potersi saldare a un comune denominatore: il «risveglio» come «primavera» e alba della vita e della luce. Ma è un risveglio innervato e pervaso di ferite, «piaghe», «sventura», sanguinolento, nebuloso, effuso più di morte e distruzione che di vita e rinascita, o sia dell'una che dell'altra.

Ennesima inversione della simbolizzazione naturale-tradizionale della primavera e del sorgere della luce, essa ricorda *l'incipit* della *The Waste Land* di Eliot:

April is the cruellest month, breeding  
Lilacs out of the dead land, mixing  
Memory and desire, stirring  
Dull roots with spring rain.

Sono immagini in cui delicatezza e crudeltà, rivolta e acquiescenza, pulsione e rimozione, risparmio dell'energia psichica e disseminazione, primavera e autunno, memoria e desiderio, massimo e minimo, punti regolari e catastrofi, caos e cosmos, gli elementi della natura: terra, aria e soprattutto l'acqua, «l'oro e il pianto», opacità e lucentezza, vita-morte e nascere-morire, si compenetrano per divergere, confluiscono l'uno nell'altro per infastidirsi, allontanarsi, differire e ricongiungersi e riavvilupparsi di nuovo. È una visione apocalittica. Di un'Apocalisse non mancano alcuni degli ingredienti fondamentali: sangue, piaghe, il ridestarsi dei morti e il loro mescolarsi con i vivi, la commistione delle stagioni, degli elementi, dei colori, la Bestia Anti-Cristo («vecchio bue»), il bambino-sole-Cristo («la testa di un bambino»).

Indizi di *rêveries* apocalittiche sono diffusi in tutta l'opera poetica più recente di Pagnanelli (basti ricordare la frequenza delle immagini e dei riferimenti al sangue), ma essi trovano in alcuni momenti e passaggi, a una più cospicua assiduità e sistematicità. Con una cernita a campione in *A.d'i.* il testo di p. 103:

un dio si getta continuamente su noi.  
Per questo piangi e non dormi la notte,  
vedi i campi da ordinati vetri botanici  
sfigurarsi, il grano cambiato in scuro tabacco,  
sabbie alzate a dossi per coprire l'azzurro  
tenerissimo.

- Grande Giardiniere, *capo* (chiedo insistentemente),

data l'irrecuperabilità di questo, sarà possibile  
mutarlo in futuro d'acque e piante stabili....-

dove, l'apparente contraddizione dell'epilogo, (irrecuperabilità/recuperabilità, distruzione-  
morte / rinascita-vita), tra invocazione e profezia, colloca l'antitesi sullo stesso asse  
semantico: l'archetipo apocalittico. A p. 54: «flumen taciturno», «file di teste / di morti», «i  
bambini miniangeli intorno rifanno il gioco delle rose nelle nicchie», «(cominciano a  
murarsi in silenzio)», o a p. 32: «mininotizie / tragiche», «la sua mano vista allungarsi / in  
prossimità dell'ombra tremante annaspante dentro / stanze di nebbia», «bassura»,  
«smagliatura della rete sanguigna», o a p. 26: «una palpebra semiaperta / nel buio»,  
«risplende la coda di un lussureggiante / autunno appena bagnato, nel fondo di una  
sottonebbia o polvere immobile», «l'ala s'è spezzata», «l'estate / lontana e segreta», «si  
copriva di bianche / farfalle sul punto di gelarsi», «pioggia battente nel sonno». In *P.p.v.* a  
p. 31, in cui la teofania palingenetica include e assimila l'identità e la contrapposizione  
della rima interna "oscurità / chiarezza" («nel mare allora andando in un'oscurità maggiore /  
sogna l'alito di Dio e vedine la chiarezza che salva»), o a p. 51 di cui vale la pena riportare  
l'intero testo, lampeggiante di splendori barocchi e fauves:

in questa fase dell'anno tutto sanguina.  
Il fiume sfinendosi non s'inazzurra più,  
lo percorre un alito di schegge cenere  
che espelle gli ori del tramonto.

pare impossibile, ma dalla magrezza  
degli olivi tremanti, dalla magrezza  
arida e esangue, fluisce non so che  
polline o sudore.

Come nella poesia successiva, "Clinica" - «pozzi bianchissimi e ruotanti», «vertiginosi  
giardini», «aliti imputriditi», «il tuono delle regate», «lo zoo vuoto dalle foglie /  
sanguinanti, la schiera del gruppo / che si sgrana e sprofonda nel sudore» - il *sudore*,  
all'interno del medesimo "archisema", sigilla la struttura unitaria delle coppie antitetiche. A  
p. 63 l'«Angelo dello Sterminio» è richiesto (a p. 91 un «angelo fulvo schiocca l'archetto» e  
«le sabbie» seppelliscono i protagonisti della vicenda) di compiere la sua opera su di uno  
sfondo "idillico-ironico", «dove riflettono gli archetti grassocci / di pittori dimenticati». A  
p. 65 l'asparizione mitico-catastrofica delle «furie», in un contesto ancora una volta  
ironicamente dimesso, distonico, periferico («porte daziarie», «canale di raccordo»),  
suggerisce «pensieri del tempo, / passaggi di lusinghe e rimproveri, oggetti perfetti per  
dimenticare». A p. 67, le presenze misteriose, abitanti beffardi della polvere di cui sono e  
non sono parte, non ridono e ridono della polvere e di noi che ne facciamo parte e che la  
guardiamo. A p. 80: «un diverso inarcarsi di morti», a p. 81: «La cadenza finale / il  
pianissimo del soffio universale», o a p. 89 il passaggio del «sarto dei sentieri» (il vento, il  
gelo, la brina...ma non è necessario tradurlo in termini naturalistici) che lascia dietro di sé  
«vetri sanguinanti», «paraste spogliate», «la musica mortale», «pioggia dalle minuscole  
mani», «ombre allo sbando», «stoffe strusciate», «bende rigate» o «il cimitero di guerra» di  
p. 101...sussumono un'isotopia mitico-cosmologica che attraversa tutta l'opera ma che si  
intensifica nella fase finale della produzione di Pagnanelli. La frequenza di oscurazioni,  
adobramenti, eclissi, bagliori, caligini, gibigianne, sbiancamenti, pallori, epifanie,  
obnubilazioni, disforie, cancellazioni, tende a trarre la scala cromatica alle sue estremità,  
più in particolare il bianco, il colore del sudario, degli spettri, dei riti di passaggio, delle  
apparizioni, in oriente - «la purezza è un vessillo luttuoso / (lo prova il bianco orientale)»,  
p. 71 - ma, sia pure più marginalmente anche in occidente, del lutto e della morte. «State  
attenti al biancore - diceva. Esso nasconde un mostro avido». «Divorare è il suo motto».<sup>31</sup>

Ma in realtà l'uomo d'oggi, che non ha più un garantito fondamento nell'eterna necessità, e che

d'altra parte ha patito in sé la delusione del moderno messianesimo secolarizzato, fa l'esperienza di un tempo vuoto che, non più sostenuto dalla speranza, precipita nel nulla. Un "senso" davvero rispondente a questa esperienza non può consistere nel recupero di una totalità perfettamente compiuta in sé, nel trionfo del *logos*. L'esperienza moderna, assumendo per lo più senza avvedersene le categorie bibliche, ha percorso e fatto ripercorrere all'intera storia del mondo l'esperienza del supremo rischio del tempo, del reale che non è razionale, di una speranza che passa attraverso gli abissi dell'Egitto e di Babilonia, della notte di Getsemani, della croce, di Auschwitz, di ogni oscurità e di ogni corrompimento, fino all'apocalisse.<sup>32</sup>

Ironia e autoironia demistificano l'immaginario stesso del poeta (vedi pp. 94-95), accelerano la deriva apocalittica, l'inassimilabile respinge ogni risarcimento, l'insopportabile produce l'irreparabile...:

Abbiamo forse la tendenza a cancellare ciò che è insopportabile da dire, prima ancora di dirlo, e poi dicendolo? E appunto questa cancellazione ci impegna a mettere in parola ciò che nessuna frase saprebbe, a priori, esprimere. Vocaboli di cancellazione, più che vocaboli cancellati. Si può dire solo l'inizio dell'intollerabile, l'inizio, oh stimolante ingenuità, di una parola che si nega a se stessa; che tace per essere afferrata nel momento in cui tace. "Auschwitz - aveva preso nota - sfugge a questo inizio, resterà sempre anteriore ad esso; ferita di un nome indicibile, piuttosto che nome di una inguaribile ferita."<sup>33</sup>

L'assolutamente Altro, ciò che non dà revoca che agli antipodi della cenere-polvere-vapore e della pietra-stucco-bianca, moto dell'inanimato nell'anima dell'immoto, vita della morte nella morte della vita, non può essere più esorcizzato, né la Colpa perdonata: i "segni", "per essere giusti", assumono il carattere «di un rigore / insanguinato» (p. 100). Progressione e regressione, annuncio e rinuncia vanno di pari passo e si fanno più incalzanti, pervasi e corrosivi, in una danza macabra sempre più agile stringata incessante con «quella donna» (p. 66) e «compagna» (p. 60), con cui si è stabilita intimità e colleganza, sufficienti e necessarie, per arrivare fino in fondo, oltre la soglia, prima dell'inizio, «l'inizio dell'origine» (p. 98), là dove «non sarebbero praticabili incontri con ombre, dèi, fate, cioè alcuna consolazione da scribi. Attraverso questa porta senza referenti si può dimenticare e essere dimenticati, non possedere né essere posseduti. Addio storia, addio natura» (p. 101). "Pànta rèi" e il cerchio si chiude. La fine si congiunge con l'inizio, come una nenia una filastrocca, la morte con la vita:

*- quella luce  
non la potrai raccontare, bianca come un'opale  
danza la figura del nostro passare.  
l'oltreporta perinatale ... - (p. 98).*

Il polimetro di Pagnanelli utilizza una certa varietà di misure ritmicoprosodiche, pur mantenendo un'unità tonale che potremmo definire genericamente lirico-elegiaca, come il poeta stesso ci suggerisce: «Soffia, con i soffi che sai, dai giardini frondosi, / l'eleganza sconcia dell'elegia, la sua melanconia» (*P.p.v.*, p. 79).

La consueta interconnessione fonemico-retorica (due rime interne «sai / dai», «elegia / malinconia», varie paronomasie, assonanze e consonanze), è affidata nel primo dei due versi a un pentametro dattilico, con un andamento ritmico discendente, e nel primo emistichio del secondo verso ad un endecasillabo ascendente, seguito da un settenario discendente. Siamo di fronte, come questi stessi versi testimoniano, a un impasto metrico-linguistico, condotto secondo un'opzione non casuale delle regole e cadenze ritmiche attinte dalla tradizione, che sfrutta registri espressivi compresi in un'ampia gamma dello spettro lessicale e sintattico. Sintomatico, a questo proposito, la marcata antitesi fra i poli dell'ossimoro «l'eleganza sconcia», sintagma contrastivo di umore pasoliniano, meno

clamorosa e stridente di quanto in prima istanza potrebbe apparire, se si tiene conto che il vocabolo di registro "basso", appartiene alla tradizione più prettamente letteraria della lingua.

Tipico di Pagnanelli, che prosegue anche da questo punto di vista un filo conduttore che può annoverare i suoi precursori più vicini in Sereni e in Neri (senza escludere il crepuscolarismo migliore, Montale ecc.), la mimesi ironica e la mimetizzazione del "sublime" fermenta e interagisce dietro e sotto lo schermo dello stile mediocre.

Nostalgia gozzaniana e distacco ironico vengono enunciati e raffigurati nei riguardi delle iconologie e dei parnasi arcadici.<sup>34</sup>

verso i boschi del mare l'aria è un tronco color avana,  
le selve acqua e ali vellutate. Il settecento allora vola,  
volano i suoi lumini verso i numi delle onde accese  
("arcadia infinitesimale", *P.p.v.*, p. 41).

Settecento equoreo e solubilizzato, *arcadia infinitesimale*, che vola trasferendo e trasformando i suoi «lumini» in «numi», compenetrando luci, colori, elementi, acqua, boschi, aria, con una dinamica ritmica anapestica-ascendente.

la sabbia possiede il talento del tempo, non l'ira.  
Le arche travolte dalla sua pletora rosa mandano un lugubre fischio.  
Il polso trasale (l'estate è andata... ).  
(*P.p.v.*, p. 27).

In questo caso un ritmo dattilico discendente, che riproduce, almeno in parte, il distico elegiaco, si collega a una dichiarazione, sia pure celata, di poetica. La sabbia è protagonista anche di altri testi (vedi p. 68 e p. 91). Come nota Jabès:

Solo la sabbia può condurre una parola muta fino all'orizzonte. (...) Se occorresse un'immagine al Niente; la sabbia ce la darebbe. Polvere dei nostri legami. Deserto dei nostri destini. (...) Nel deserto, non vi sono né avenues, né boulevards, né vicoli, né strade. Vi sono, qua e là, orme appena accennate.<sup>35</sup>

Non priva di riferimenti possibili a Ungaretti ("Variazioni su nulla", "La Terra Promessa") e a D'Annunzio ("La sabbia del tempo", "Alcyone"), la dissoluzione come inclinazione naturale del tempo rappresentato dalla sabbia (anche le parole «talento» e «rosa» presentano un'ampia area semantico-connotativa correlata), ineluttabile e inarrestabile, avviene senza scoppi di odio o di rabbia, ancora più implacabile e luttuosa, proprio per questa mancanza di animosità o di risentimenti o rancori: ecco, se dovessimo indicare il *clinamen* dell'atteggiamento di fondo della poesia di Pagnanelli non escluderei questo testo, le sue immagini, il loro senso profondo. Poesia senza ostentazioni ideologiche o impuntature polemiche, in cui la sordina dell'*understatement* spesso ironico e/o autoironico, non impedisce di cogliere, semmai intensifica, la denuncia della crudeltà attuale dell'esistere, del *male di vivere* del nostro tempo, e pone una straziante, inevasa istanza di amore. (Quante volte non ricorre questa parola nei testi di Pagnanelli?)

Remo Pagnanelli ha esordito come poeta con Dopo, una plaquette che fin dal titolo del primo testo "Mezzosonno", richiama un poeta, Vittorio Sereni,<sup>36</sup> che Pagnanelli ha studiato ed esaminato approfonditamente e che ha lasciato su di lui un'impronta indelebile - certamente più accentuata e diffusa in questa prima raccolta, che presenta l'andamento colloquiale-narrativo di un resoconto autobiografico inciso da un rapido denso ed estenuato diario lirico-gnomico d'amore che sbocca drammaticamente nell'isolamento e nell'onanismo, - ma non assente, per esempio nella predilezione per gli inserti colloquiali o per una certa reticente remissiva cadenza suasoria, dalla produzione più matura delle

opere successive. Anche in Sereni i cenni e i richiami di ambienti lagunari e marini, sia pure meno ossessivamente, sono ricorrenti. Il corredo dei riferimenti letterari di Pagnanelli, del resto, è costituito da una rete di correlazioni e di interazioni i cui nodi si innervano alle sinapsi più interne del sistema nervoso della sua poesia. Si potrebbe compilare una lista di nomi, oltre a quelli già presi in considerazione, non meno importante nell'esperienza lirica che in quella critico-saggistica di Pagnanelli (Fortini, Doplicher, Campana, Gozzano, Montale, Mallarmé, Char, Freud ecc.); ma Pagnanelli non è epigono di nessuno, nemmeno di se stesso. Non ne ha avuto il tempo, anche se l'avesse voluto. Un impulso più incalzante e un'urgenza improrogabile sommuovono e sospingono gli strati profondi del suo poïein. Lacerando il velo di Maia, alimentano, sotto la cenere, il fuoco da cui scaturiscono e modella le "asparizioni" di territori inauditi, lo sconcerto necessario a un inesauribile sentimento di frontiera.

Milano, 7 ottobre 1991.

NOTE:

- 1) G. Bachelard, *L'eau et le rêves. Essai sur l'imagination de la matière*. Paris, José Corti, 1942.
- 2) *Id.*, p. 64.
- 3) *Id.*, p. 66.
- 4) *Id.*, p. 65.
- 5) *Id.*, pp. 77-78.
- 6) *Id.*, p. 79.
- 7) *Id.*, p. 84.
- 8) *Id.*, pp. 89-90.
- 9) *Id.*, p. 102.
- 10) *Id.*, p. 104.
- 11) *Id.*, pp. 112-113.
- 12) *Id.*, p. 113.
- 13) *Id.*, pp. 113-114.
- 14) *Id.*, p. 125.
- 15) J. Lacan, *Scritti*, Torino, Einaudi, 1974, p. 489.
- 16) N. Frye, *Anatomia della critica*, Einaudi, Torino, 1969, p. 107.
- 17) *Id.*, p. 130.
- 18) *Id.*, pp. 112-113.
- 19) P. Ricoeur, *La metafora viva*, Milano, Jaca Book, 1981, p. 131.
- 20) G. Deleuze, *La piega*, Torino, Einaudi, 1990, p. 22.
- 21) *Id.*, p. 25.
- 22) Elementi che richiamano la *fabula* di Paolo e Francesca in *A.d'i.*, pp. 89-90; "La morte a Venezia" in *P. per la v.*, pp. 37, 42, 90; Amore e Psiche in vari testi per es. in *P.p.v.*, pp. 16 o 30 o 81, ecc.). L'uso di certi lessemi entrati a far parte della letteratura recente ma di origine dialettale come *gibigianna*: balenio di luce riflessa. Voce lombarda, forse nome composto, «nella seconda parte del quale si può riconoscere un *gianna* "strega" [dal nome della dea mitologica *Diana*, che sopravvive in tanti dialetti romanzi con i sensi di "fata", "strega" ed altri ancora (...)], tanto più che la "vecchia" e il "riverbero" sono spesso legati nella tradiz. pop. (G. Rohlf) e che il milan. *giübiana* "fantasma" [da *giobia* "giovedì", giorno delle streghe (...)] signif. anche "riverbero". (Cortellazzo-Zolli. *Dizionario etimologico della lingua italiana*, Milano, Zanichelli, 1980, vol. 2, p. 494). Goi, nel capitolo *Vecchia, Befana e gibigianna*. sostiene: «Un comune effetto ottico di cui Cherubini (1839) riporta s.v. "Véggia" (*Ballà la véggia*) un esempio: «Specie di nebbiarella che abbarbaglia dinnanzi agli

occhi prodotta un po' dalla caloria del terreno, un po' dal lustro dei raggi solari». Viene inoltre riferito che lo stesso nome viene applicato ad un effetto simile: «fa la veggia... Diciamo così il turbinio vorticoso de' moscerini natanti per l'aria». Attualmente il termine resta in dialetto e, meno frequentemente, in italiano, col solo significato di: «balenio della luce solare riflessa da specchi e sim.: barbaglio» (Battisti-Alessio, 1957, s.v. "Vecchia"). «Interessante è il parallelismo esistente con il termine "Gibigianna", al quale è stato legato il significato di "strega" (...). Si noti l'accostamento fra fenomeno fisico e alcuni personaggi mitologici del folklore di molti paesi: nell'elenco che riportiamo attingendo dal vocabolario, è evidente il parallelo instaurato in molte lingue europee fra "gibigianna" e alcuni esseri fantastici: "Fenomeni affini gli sono il *Suhrab* degli Arabi e dei Mori, la *Fata Morgana o del giorno* dei Siciliani, la *Lavandaja* dei Toscani, il *Mirage* dei Francesi, gli *Herbstfeile* dei Tedeschi o vogliamo dire il *Fils de la Sainte Vierge* de' Francesi» (Goi, *Il segreto delle filastrocche*, Milano, Xenia, 1991, p. 21).

23) Vedi per es. p. 30: «l'anima, la cosa così detta, (...), più non parlò, divenendo la cosa così detta, l'anima senza nome», o a p. 36: «le foreste s'inselvano (è mai possibile) in se stesse», o a p. 37: «C'è un'eclisse tesa e ostile», o a p. 65: «nel giro (...) oggetti perfetti per dimenticare», o a p. 91: «le sabbie muovono a coprirli.», o a p. 93: «i detti memorabili l'inghiotte il sonno», o a p. 94: «l'oltreporta perinatale» ecc.

24) L. Surdich, *Giorgio Caproni. Un ritratto*, Genova, Costa & Nolan, 1990, p. 106.

25) V. Scheiwiller, Milano, 1980, p. 56.

26) Jabès, *Uno straniero con, sotto braccio, un libro di piccolo formato*, SE, Milano 1991, p. 93.

27) C. Michelstaedter, *La persuasione e la retorica*, Milano, Adelphi, 1990, pp. 60-61.

28) *Id.*, p. 61.

29) «se nella lingua la parola è l'unità indivisibile del contenuto lessicale, nella poesia il fonema diventa non solo un elemento differenziatore di significato, ma anche portatore di significato lessicale» (J. Lotman, *La struttura del testo poetico*, Milano, Mursia, 1972, p. 152).

30) Senza la pretesa di essere esaurienti, per es., si veda a p. 16: «temporale devasta»; a p. 18: «sopraffazioni vegetali, so di adorarvi..., io che non ho coraggio di sfiorarvi, eppure sempre vi nomino»; p. 19: «protraeva»; p. 20: «la miopia che ci preserva il segreto dell'orto, / l'avello»; p. 22: «L'impronta di una voce», a p. 24: «piaghe», «primavera», «avori», «rivoltati», a pag. 34: «parrucche rivoltate che volano»; p. 35: «sopra il tempo rovinoso»; p. 37: «astronavi e piramidi»; p. 40: «primaverili le oche / passano sopra i gigli / possedute dal vento e dal sole / sopra le voci dei bambini tenuti / nei padiglioni non riverniciati»; p. 42: «prepara, è pronto ad avvolgersi», «pallido svolio»; p. 44: «dove è praticato il morire prima della morte e / un'estrosa sopravvivenza»; p. 46: «superata la svolta»; p. 48: «si pavoneggiano due banchi di cupi avori»; p. 50: «palme», «oro», «affievolirsi»; p. 52: «i palmizi e i vasi (...) d'oro»; p. 55: «spazzati via e la loro»; p. 56: «preparo», «disperazioni disperanti», «inverno»; p.57: «arbor vitae, / (vi corrispose un periodo di scarsi orrori)»; p. 59: «impalpabile», «volta», «ora», «era»; p. 64: «afferma di volermi per popolare le acque / d'una diversa»; p. 65: «passaggi di lusinghe e rimproveri»; p. 66: «porta invitava», «aveva promesso»; p. 67: della polvere», «passeggiando», «sopra», «orti» (...) «invasi», «della polvere», «nella polvere»; p. 69: «per il viaggio»; p. 70: «perversa primavera (...) occhiaie fondoscerri»; p. 71: «la purezza è un vessillo / (lo prova il bianco orientale)»; p. 74: «parodia», «parola», «volatizzi la rete», «v'imprigiona»; p. 76: «calore privo»; p. 78: «vero pianto»; p. 79 : «parlotta, chiacchiera, vedi»; p. 92: «i variopinti»; p. 98: «pace ritrovata»; p. 100: «padre eterno estremo servo», «palle di neve / del mio lavoro», «passatempo scambiato per valore»; p. 101: «la povertà». Fin dal titolo dell'opera, *Preparativi per la villeggiatura*, riecheggiano *paura*, *pavere-avere paura*, e la "parola-tema", disseminata nella filigrana dei testi precedenti, affiora e si manifesta in prossimità della fine, di fronte alla constatazione dello scacco, in quella recisa e impietosa resa dei conti con se stesso della poesia "a se stesso (contro)" di p. 94. Sintomatica a riguardo la serie dei «tremolio», «tremanti», «tremante», «tremaio», «tremende», «tremolanti», «tremendo» (rispettivamente a pp. 24, 51, 60, 75, 86, 89, 97), con le varianti «brividi», «trasale», «fremono», «orrori», «trepida», «impaurire», «trasalimento» (pp. 20, 27, 29, 57, 69, 71, 74).

31) Jabès, *id.*, p.123.

32) Quinzio, *Radici ebraiche del moderno*, Milano, Adelphi, 1990, p. 128.

33) Jabès, *id.*, p. 85.

34) Si veda per es. in *P.p.v.*, p. 91: «l'angelo fulvo schiocca l'archetto»; p. 63: «gli archetti grassocci di pittori dimenticati»; p.50: «uno stucco, uno splendido stucco»; p. 47: «stucchi biondi e spenti». Inoltre si veda la

perspicua e precipua dichiarazione di poetica in *A.d'i.* p. 99: «Et in Arcadia ego (la primavera)», «uno stile medio, da / commedia della villeggiatura, il rinfresco / di una pioggia in fuga e invece dell'albero / frondoso la verità del ramo scheletrico, / al posto della rosa, una pietra, sull'ulivo / petali decrepiti...», che trova varie verifiche e addentellati, non solo per il titolo dell'opera, ma nel tessuto simbolico complessivo di *P.p.v.*, (pp. 44, 52, 58, 62, 67, 68, ecc.).

35) Jabès, *id.*, pp. 30-31.

36) Vedi di Sereni, *Gli strumenti umani*, Torino, Einaudi, 1980, p. 17, la poesia "Gli squali": «Odi nel mezzo sonno l'eguale».

**In “*Kamen*”, rivista di poesia e filosofia, Vicolo del Pavone, III, n. 4, dic.1993, pp. 57-84.**