

Enrico Capodaglio

L'attivismo poetico di Remo Pagnanelli

1. Nel 1981 esce la raccolta *Dopo*,¹ ventuno testi, alcuni dei quali assai lunghi, tesi a sprigionarsi da gabbie metriche, fidando molto sull'intonazione e sul gesto verbale, cioè sulla mimesi ritmica e sintattica del parlato, in genere in un monologo, che è anche conversazione presunta con un'amante, ormai persa. Leggiamo:

Rannicchiato intorno al corpo
aspettando il freddo e il sonno o una simulazione,
appena consapevole dello stare allontanandomi
e dello sprofondare
col rumore degli ultimi petali, penati grigio-azzurri
meno che mai confortevoli e menomati
ma pure sempre gli ultimi a parlarmi
sotto le mentite spoglie di te
(...)

L'autore ha venticinque anni e colpisce la sicurezza dell'atto con cui si presenta, con una avanzata identificazione della persona con la voce. Pagnanelli ha già scritto il libro su Sereni² e ha distribuito il suo talento tra i due piani: in critica è disposto ad esprimersi e a nascondersi nella lettura equilibrata, con rare metafore, quasi con uno stile da raffinato paesaggista, in poesia invece lascia erompere il suo sé già tormentato, pullulante di forze incomposte e centrifughe. La critica è vista per ora come atto di coscienza estetico-morale e di solidarietà affettiva, la poesia invece è sentita come emersione dell'Es, dell'inconscio (anche prima dei suoi interessi psicoanalitici più convinti) se già nel primo testo c'è il processo per libera associazione ("petali/penati").

Già in *Dopo* la presenza di Sereni e, in misura minore, di Montale³ sono assunte criticamente e amorosamente contestate.

Amorosamente, perché le loro parole e le loro atmosfere sono considerate alla stregua di fatti oggettivi, di frammenti di esperienza reale.

Contestate, perché il parlato sereniano, ormai percepito come eufonico, è o dilatato fino all'exasperazione o spezzato da cambi di ritmo, di tono e persino di timbro (p. 9):

- e una voce sibilante di scherno,
non scherzo a dire che somiglia a una sirena,
a dirmi di scappare verso la morte. Sarà che ancora esiste
nel turbinare delle foglie quella casa
e il viale se così si può chiamare quella discesa spaccata
d'inverno e d'estate...
(...)

Il sibilo di sirena nasce forse da *Una visita in fabbrica* di Sereni:

e di toccarsi (del resto i nostri corpi
non erano cose da vedere nemmeno in vita,
meraviglie di decrepitezza).
Di sicuro ci sarà nebbia e farà freddo,
comunque spero di stare solo, senza
nessun intermediario, per riannodare .
una certa storia con te, d'amore
dopo la vita...

Il tema dell'amore impossibile per la donna come prova generale e presentimento della morte totale è costante nella raccolta. La stessa via del sogno ne è intersecata. Le catene associative o le miscele nei versi di immaginazione e critica, di memoria e giudizio, nell'elaborare il lutto d'amore, attingeranno proprio al sogno la loro ispirazione. Tale tendenza, ancora inconscia, diventerà sempre più consapevole a mano a mano che il suo apprendistato si consoliderà. Sempre più marcato sarà il suo approssimarsi alla Rosselli (non so se per influsso o affinità inconsapevole) nella quale però la logica linguistica e semantica è più rigorosa. In Pagnanelli infatti lo scarto dalla realtà convenzionale non è globale ma c'è un andirivieni come di uno che abiti in tante diverse case, una delle quali è la realtà vigile, l'altra il 'mezzosonno', l'altra ancora il sogno. Nella Rosselli l'intera realtà è trasposta da sempre e per sempre in un altro mondo possibile conflittuale che non mira ad intaccare la cosiddetta realtà (essendo per lei impossibile), bensì a sfidarla, mentre in Pagnanelli la realtà è come bucherellata e far versi vuol dire per lui cascar dentro nelle buche e poi riprendersi di continuo.

Ciò dipende certo anche dalla indecisione storica, che ben pochi risparmia, sul senso della poesia, ad aggiustamenti di tiro personali, ma pure dalla precoce fiducia nella capacità della poesia stessa di avventurarsi ovunque. Ci sono nella raccolta anche giudizi un po' secchi (p. 22), a volte rese autobiografiche a pochi passi dallo sfogo (p. 29), ma il pregio dei testi sta anche in quei rari casi nel tono, da conscio attore solitario, il quale tocca il pubblico proprio parlando solo a se stesso, denudandosi nelle proprie inguaribili contraddizioni. La severa dignità del costituirsi di una personalità così esigente dà già un suo convinto valore espressivo ai versi (in una recitazione prossima al cosiddetto teatro dell'assurdo), che si leggono come purificati della loro leggera scontrosità e dal rifiuto di autoindulgenza.

2. Nel 1984 esce *Musica da viaggio*, poi incorporato in gran parte in *Atelier d'inverno*.⁶ Sono passati tre o quattro anni ed il clima è già molto cambiato. L'elaborazione del lutto per la fine dell'amore nonché di una tradizione poetica catartica è conclusa, almeno nei testi. Inizia una sperimentazione che lambisce il raggio d'influsso di Sanguineti, insistendo sempre più anche sull'esperienza psicoanalitica, con aumento di poesie metodologiche, di interrogazioni semiologiche *in corpore vivo*, nel senso che l'autore è cavia e sperimentatore: riflette sulla lingua attraverso atti espressivi. Nei versi di *Dopo* c'era un sentimento della realtà più immediato e per questo più angosciato, perché il poeta veniva colpito da un'antagonista potente cui riconosce ogni diritto: la realtà stessa. Da *Musica da viaggio* comincia il contrattacco del soggetto poetante, sia con la corazza di un mestiere più duttile e avvertito sia con una maggior chiarezza, direi, filosofica: la realtà esterna in sé (grondante a

priori dolore e confusione) non esiste, ma posso trasformarla e riprodurla io nella lingua, senza abbandonare la natura per un contesto artificiale, quello della tecnica compositiva. Anche il mio inconscio, infatti, è una forma di realtà, indipendente da me, e quindi naturale e reale proprio come il mondo esterno. Se io lo lascerò parlare, giacché ha una sua lingua (Lacan entra in gioco), potenzialmente poetica, se io lo tradurrò e lo renderò udibile, il mio lavoro non sarà solo tecnico ed artigianale né solo immediato e pulsionale. Il mio inconscio è infatti culturale e naturale insieme.

Con questo spirito il poeta lavora appunto in un atelier, nel lungo inverno immaginato alla Bertolucci, col solito gesto di chi cita i suoi modelli nell'affetto di una distanza storica incolmabile.⁷

Atelier d'inverno è scandito in tre periodi, intitolati *Glaciazioni*, *Pratiche dissolutive*, *Musica da viaggio*, e chiede ai lettori agilità di sensi e di mente, perché agli uni e all'altra si rivolge, attraverso i repentini scarti, sia di stile che di senso, che vi si operano, bruschi eppure non privi di civile dolcezza. Baudelaire rappresenta se stesso, in una delle poesie intitolate *Spleen*, come un vecchio salottino lubrico, nel quale sono disseminate tracce di mode sorpassate: "Je suis un vieux boudoir plein de rose fanées, / Où gît tout un fouillis de modes surannées". Così gli stili di Pagnanelli (maschere di carne dei pensieri e delle emozioni) sono raccolti ed esposti in un atelier da pittore o da sarto, ma senza troppa nostalgia, si è detto, in una giovinezza nuda e vitale, nella quale lo stile fosse l'uomo intero, ma con un dolore acuto, non però accidioso, bensì operoso, sperimentante, in specie nella terza parte della raccolta, *Musica da viaggio* appunto.

In essa c'è un disgelo che consiste nel cercare di trasformare la nevrosi in dolore, il disorganico in organico. Eccone un esempio (p. 15):⁸

Si apre un varco nella declinante
disperazione — l'usura rovina
inesorabilmente anche lei -
Nella circostanza dovrei sciorinare
sequenze memorabili e invece una
sabotante leggerezza candisce
ogni parola di stranezza e vengono
in mente rime irritanti o di
uno sporco irripetibile...
(....)

La poesia, secondo l'aforisma di Goethe, è buona ad accompagnare, non a guidare, e l'autore sembra indicare che essa non esprime verità speciali (non guida) ma è insieme di suoni, rivelativi anche in sé, quasi il linguaggio poetico possa essere segno e referente (a condizione sempre che analogie emotive e mnestiche risalgano dall'inconscio, che l'inconscio sia quello d'un poeta, che il contesto dell'incoerenza sia coerente etc.). Tuttavia il poetare di Pagnanelli, come espressione globale, cioè del soma come della psiche, non è fisso alla lotta con la lingua (non è gioco metalinguistico, come chiarisce Pieri nel testo citato), bensì urta con le altre forme di realtà, esterne ed interne. Egli poeta ovunque, infatti, nel suo viaggio spezzettato, sia nei subitanei paesaggi lirici (stagioni e colori ambientano in un clima postimpressionista i monologhi

beckettiani) sia dietro i paesaggi, nei passi impervi, glaciali ed impossibili nei quali si pensava tempo fa che la poesia gelasse.

Come affronta Pagnanelli questa coraggiosa convivenza, un po' autopunitiva, con un mondo prosaico e gretto, ma che lo aizza e lo sollecita alla nominazione, spesso anche irritandolo? Egli non esprime soltanto le *trances*, le estasi, che pure ogni tanto lo legano agli dei e alla natura, ma indugia negli andirivieni del ragionamento, a volte nei suoi mozzi percorsi (*MdV*, p. 34):

lo avevano detto, detto, lo ripetevano
i rimbalzi degli specchi sulle acque notturne,
le salme intraviste, altro che il ritrarsi
delle forze, il futuro in forme di pianta, o
peggio, di pietra,
lo dicevano
al traversante di un giardino luminoso
fra due corsi di fumo, angolo d'imprevista
estate, di stare approssimandosi all'isola
detta degli addii e degli dei, degli addii
degli dei.

Oppure sviluppa legami analogici con opere letterarie e psicoanalitiche, mischiando il tutto a ribadire nel testo poetico la dispersione prepotente delle cose.

L'autore ricorre a Freud più come al diagnostico che come al pensatore ed adotta egli stesso un'attitudine medica, nel tentativo non solo di esprimere i legami tra il soma e la psiche, ma anche di guarire gli affini con solidale spirito sociale, in virtù della descrizione della malattia. È come se un medico di acuta intuizione diagnostica ci sfogliasse quelle foto crude che si trovano nei libri di patologia, alternando le spiegazioni tecniche con improvvisi, affettuosi, auspici di guarigione e di salute. In *Cadenza d'inganno*, ad esempio (titolo che è un omaggio a Raboni), un repentino riferimento alla teoria di Freud, poi dismessa, sulla seduzione infantile, irrompe in un paesaggio marino con bambina, che già cercava di trasmettere un senso proprio, per poi, dopo aver subito il ruvidore della riflessione (come più o meno avviene nell'esperienza reale) tornare alla *synousia* con il senso più vivo di quello scenario.⁹

Montale scrive a proposito di Gozzano che egli è stato il primo "che abbia dato scintille facendo cozzare l'aulico col prosaico". Il prosaico sta per Pagnanelli nella nevrosi, in quanto essa venga recepita come la cruda prosa dell'angoscia fisiologica, nel flusso psichico com'è, caotico, fangoso. In essa ci troviamo come nel *vieux boudoir* nel quale, in modo frammentario e scoordinato, emergono idee, ricordi, intuizioni, stimoli eterogenei della quotidianità psichica "dal momento che ogni oggetto è un pensiero / e viceversa"

(*AdI*, p. 29). L'aulico è dato dalla felicità linguistica, dalle accensioni di senso che, nell'epoca della vergogna verso l'espressione lirica (storicamente inevitabile) sono possibili, di tanto in tanto, solo in quanto il poeta sa di non aver eluso il nudo dolore etico dell'esistenza non sublimata. Il dolore prosastico e mozzo, umiliante e senza scampo è sempre lì, anche ricorrendo

all'interpretazione che attraverso la psicoanalisi ne diamo, anche godendo delle così brevi gioie poetiche.

È abbastanza chiaro che, scintillando nel cozzo, prosaico ed aulico non siano più tali. Le luci aguzze di un intelletto iperlucido (seppur impersonale) e inquieto non bruciano la tenerezza, la divinazione, l'umano sentire; anzi si protendono ad essi come verso un avvenire possibile. C'è una riserva di energia da spendere.

Nella poesia *Da una curva* (*AdI*, p. 17), “i fianchi di opalina senescenza” cozzano con una ripugnante impresa ginnica:

(...)
- dentro una chiazza tremolante
forse orina, risalgo a tentoni
con stile goffo, di rana...
i tratti di un lago sconosciuto,
fermo nel postcoitumtriste.

Nella diffidenza verso ogni misticismo del corpo, in questa aspirazione all'impersonalità estrema, si esprime un'ambizione di ascoltatore, più che di strumentista, dei suoni della psiche e del corpo: amore, disperazione, estasi e rancura filiale contro gli dèi (negli anni '80 richiamati in vita dal politeismo filosofico e dal 'nichilismo attivo') oppure sperma, sudore, orina che siano.¹⁰ Desta interesse l'impresa non facile di una dilatazione del poetare *in physiologicis*, di cui cito un esempio riuscito (*MdV*, p. 11):

(...)
II
Non è toccata
A me, mi ha solo sfiorato
È toccata ad altri stavolta...
(Sperimentarti chiarezza
Definitiva, non a me che ne
Dormo sudato e tranquillo
Come un uccello
Suonando la velocità mortifera).

(Non resistere, consegnarsi
A un silenzio perfetto, sognare
Morti una duratura malattia).

Tutte queste 'identità': l'io intellettuale, lirico, psicoanalitico, affettivo, somatico, emergono a turno nei versi, come energie diverse che dialogano grazie a una strana dolcezza democratica di una poesia esigente fino al disdegno, ad un'equità prospettica dell'autore. Siamo di fronte alla molteplicità del sé, assodata e ribadita più volte da Nietzsche in poi, al sé come società o confederazione di forze. Non si tratta solo di elegia della frammentazione, bensì anche di assunzione di responsabilità storica.¹¹ Benché Pagnanelli scriva in *Dopo, Quasi un consuntivo*: “(...) e lo vedono / tutti che non andavo d'accordo con la Storia (...)”, c'è in lui la coscienza del posto di guardia che proprio la storia gli ha assegnato nel cammino di ronda.

3. Passaggi estatici e controlli critici, affondi psicoanalitici e *trances* pittoriche alla Kandinskij, giacché ai pastelli di Sereni succedono chiazze ad olio pastose, anche se più scoperte, e perciò prive di quella crudeltà involontaria della vita che è nei versi dell'ammirato e amato poeta di Luino. Il poetico nasce dalla compresenza e dal contrasto, perciò, delle due anime di Pagnanelli, sicché non mi stupisce che nell'estrema sua produzione, cioè in *Preparativi per la villeggiatura* e nei vivaci e stimolanti testi degli ultimi anni, raccolti in *Studi critici*,¹² la distribuzione del talento di cui ho parlato all'inizio della mia lettura sia scompaginata: la poesia cercherà di farsi alternamente musicale ed ideologica, mentre la critica esprimerà una volontà di appropriazione e di ebbrezza linguistiche, con un procedimento drammatizzante (di ascendenza pasoliniana): con creazioni di eventi mentali, con clausole stilistiche, metafore ardite, fuochi d'artificio di citazioni. Una sintassi che procede per spiazziamenti, per attacchi e scarti, proprio come in una partita a calcio, in un impeto agonistico scoperto e spesso vittorioso.

La sperimentazione di Pagnanelli in poesia non è né ludica, né ispirata ad una politica letteraria, ma nasce da un oltranzismo umano, dal vivere sempre più rischiosamente, in una passione vitale e poetica così forti da minacciare le proprie fonti, lontane come sono da ludi, da conforti di prestigio sociale, da esercizi ironici a volte salvifici.

Gli anni dall'83 all'87 sono fittissimi di letture saggistiche. Non parlo solo di letteratura ma anche di testi filosofici (Nietzsche, Bachelard, Derrida), semiologici (Barthes), di psicoanalisti (Lacan), di fisici (Prigogine). E così non solo il flusso critico ma anche il getto della poesia raccoglie teorie e spezzoni di tesi di tanti autori e li trascina nel suo progetto estremistico.

Indipendentemente dal suicidio effettuale, il tema del suicidio è frequentissimo.¹³ È un annuncio e progetto di morte che può anche aver costituito, in certe fasi, uno stimolante vitale. C'è fin da *Dopo* una tensione a vivere l'oggi, poetico e critico, come l'ultimo giorno, con un sentimento avventuroso della ricerca, un'agilità percettiva, una fiducia nel lavoro, che sono l'altra faccia della minaccia mortale. In questa tensione, critica e poesia diventano due forme d'uno stesso coinvolgimento radicale, in una vitalità protesa a salvarsi contro la duplice vanificazione della morte e della impersonalità della vita, a volere "anche fortemente un nome - che resista, lume per pochi o più, alla dimenticanza".¹⁴

I *Preparativi per la villeggiatura*¹⁵ costituiscono l'espressione di uno scrittore che da anni viveva di letture poetiche intensificate sicché tante vie gli si sbarravano, proprio perché già battute, mentre si profilava l'impervia via ferrata della poesia che sa di essere poesia, che si autoriferisce.¹⁶ Nello stesso tempo resta in lui la fiducia che poesia e vita si inglobino a vicenda. Il conflitto non è di facile soluzione. Da sempre aspirava ad uno strumento espressivo in grado di parlare di tutto, dalle funzioni corporee alle divagazioni dottrinarie, ora vuole appunto farlo sapendo di farlo. La musica da viaggio diventa musica da camera (come si intitola la prima sezione) nella quale si fanno numerose le brevi prose, anzi le poesie graficamente travestite da prose (p. 30):

l'anima, la cosa così detta, si risolse e accomodò nel cuore fondissimo della pioggia notturna, e persuasa (sedata e sedotta da se stessa, dalla favola dei ricongiunti), più non parlò, divenendo la cosa così

detta, l'anima senza nome.

Oppure si trovano prose vere e proprie, didascaliche, come questa dalla quale si fa chiaro l'intento anche metafisico della raccolta (p. 55):

bè, non ardo di nessuna giovinezza (gli invisibili), nemmeno nel visibilo.
Se li hanno spazzati senza riguardo, per questo vuol dire che lo stesso vivono
nella memoria, nella poesia che la memoria resuscita?

Non vivono, solo larve nella mente di qualcuno. Se li hanno spazzati via e la loro
gioventù non illumina alcun tramonto, non importa..., per qualche reverendo
Smith, per qualche metafisico scriba cristiano, essi solleticano il tumulo pesante
delle parole. Direbbero, per allentare la rabbia, che lo stesso albergano nei
nostri cuori. No, è finita per essi e nessuno, che non sia colpevole, pensa alla
trovata della poesia.

Si può parlare di una poesia negativa come si parla di una teologia
negativa? Questo è allora il caso di farlo. La poesia non può ereditare la carica
religiosa e rivelativa, si dice nel passo citato, eppure proprio nella negazione
dell'eredità essa si esprime. È sintomatico che si infittiscano nei testi le
presenze di dèi, forse gli 'invisibili' di cui si fa cenno nel testo: "dèi ventosi"
(p. 13), il "dio malinconico" che pittura il Palatinato (p. 34), il "dio di fango"
che non smette di pulirsi (p. 36); "i numi delle onde accese" (p. 41), "l'iddio
minore" che guarda sbigottito (p. 75), come a lungo si potrebbe continuare.¹⁷
Sono dèi che visitano i sogni dell'io poetante, dèi che sciamano nei luoghi
dove si accende un'illuminazione. Ma sono anche dèi cuscinetto, che
attutiscono l'urto tra l'unico uomo e l'unico Dio. È significativo che dove si
parla del divino al singolare si entri in un contesto drammatico, nel finale di
una poesia che è la più rosselliana della raccolta (p. 31):

nel mare allora andando in un'oscurità maggiore
sogna l'alito di Dio e vedine la chiarezza che salva.

In *Nella Wunderkammer (pensieri per E.)*, leggiamo, nella seconda delle sei
parti, (p. 70):

2

penetra solo dalla gioiosa sciagura di Dio,
ama il pericolo del giardino e della casa,
chiama a protezione i fanciulli purpurei
dai fondaci della primavera, della sera.

Ma più chiaro è il passo in cui la violenza subita viene fatta risalire a Dio
stesso (p. 97):

alla creazione si connette una quota più o meno alta di violenza. Quale più abile
degli architetti celesti, Dio presiede a questa mistura di bellezza appellato da
tremendo.

In ogni caso l'oscillazione è ancora molto forte tra l'aspirazione al bacio di
Dio (p. 90) e l'assillo del senso di colpa, al punto che il "Grande Corruptore", il
diavolo, vien detto consolante, in un eccesso di autopunizione in cui il

soggetto poetante si prescrive la pena (p. 94): “(...) vorrei / allagarmi d’orina, fra stupore e stupidità”.

In fondo la pulsione catartica è diventata fortissima, al punto da sopportare meno le nominazioni corporee che si riducono di molto rispetto alle altre raccolte: il sudore (pp. 12, 51, 52) e l’orina diventano castighi. Un mai sopito orfismo (nel senso presocratico) si esprime, oltre che nel tema del *soma-sema* (del corpo tomba e segno, secondo il duplice significato di *sema*), nelle invocazioni agli dèi, nei richiami continui al mare, alla sua nettezza (p.13), alle sue solitudini (p. 33), alla sua apertura, proprio per via di oscurità, alla chiarezza di Dio, al suo “estivo rifiorire”, alla sua capacità di riaccendere l’amore (p. 79).

La nominazione dei colori si fa così frequente da maculare ogni verso (p. 43): “come suggerite dall’acqua che ha memoria, / le chiome *negroargentee* degli aromi morti, / prossime al *celeste*, umidamente vive”. Si tratta di una passione pittorica che traluce anche dalle citazioni: dal mosaico bizantino di Teodora al gruppo del Laocoonte (p. 57), dal Riposo nella fuga in Egitto di Caravaggio (p. 91) al prediletto Bonnard (p. 22).

Lo stile viene detto¹⁸ comico-farsesco (p. 93), non tragico, con autoironie amare (p. 40):

(...)
durante la passeggiata del pomeriggio
ho pensato Dio è con noi
se le oche incolumi ora guardano
dagli stagni e non scordano
i bei tempi che furono.

L’inconscio¹⁹ è più volte assunto come fonte di una scrittura naturale solo che le sue voci sono tante e dissonanti: donde appunto l’inevitabile farsesco. L’impersonalità di tante forze presenti in noi,²⁰ di cui ho parlato a proposito di *Atelier d’inverno*, autorizzato anche dall’interesse sempre più intenso dell’autore per Nietzsche,²¹ aspira ad un impossibile unione in quest’ultima raccolta. C’è infatti la speranza, ironica, che attraverso l’inconscio parli Dio in noi.

Non ci resta che fronteggiare il male nell’atto flagrante del poetare. La sua è allora non già una poesia da interpretare, ma alla quale assistere come ad una *performance*. I suoi testi sono atti linguistici inconsci risalenti in superficie (Lacan), ma sono anche tentativi rischiosi di agire simbolicamente. A volte i testi risentono di questa fiducia eccessiva nel talento espressivo dell’inconscio (vedi p. 24), molto più spesso il risultato è efficace, e si finisce col crederci in questo nascosto ispiratore e fattore.

In un’estrema semplificazione, posso concludere che l’aspirazione ad un’unità si esprime nel desiderio di essere amato insieme dalla donna e da Dio. Ma il Costruttore è morto durante la fatica della creazione, Dio ha abbandonato il mondo: “Il cielo, il cimitero più vasto” (p. 71). Anche l’amore per la donna, si è visto, è impossibile.

Il testo cerca allora almeno in sé una sua unità di luogo e d’azione nello spazio interiore, con una componente scenica da non sottovalutare, da teatro

metafisico. L'ultima poesia, sipario che si apre, inizia con il mistico verso: "la luce più vasta è il buio" (p. 103).²²

Che cosa vuol dire? Che se la luce si diffonde sempre più si indebolisce fino a diventare buia, per cui la massima estensione possibile della luce è anche la sua negazione, come la morte non è che la stessa vita dilatata al massimo? O che la verità suprema della vita (la luce) è il suo nemico: la morte (il buio)?

L'espressione non ha un senso univoco: manifesta la tendenza ossimorica dominante in ogni tradizione mistica. I mistici, contro la vulgata, sono stati spesso uomini d'azione, come nei suoi testi Pagnanelli il quale mistico non è, ma ci parla dell'impossibile in monologhi di brusca e libera purezza.

¹ R.Pagnanelli, *Dopo*, Forum, Forlì, 1981, p. 30.

² R.Pagnanelli, *La ripetizione dell'esistere*, Scheiwiller, Milano, 1980.

³ (*Dopo*, del resto, è il titolo della seconda sezione di *La bufera e altro*).

⁴ Tale alternanza è teorizzata da Pagnanelli nell'autopresentazione in Aa.Vv., *Poesia e tempo*, a cura di G. Garufi e R. Pagnanelli, il lavoro editoriale, Ancona, 1988, p. 96.

⁵ Forse con influsso di *io* di Dario Bellezza, letto e commentato nel 1984, nel quale si legge: "Sento come decrepitezza questo corpo volante (...)".

⁶ R. Pagnanelli, *Atelier d'inverno*, Accademia montelliana, Montebelluna, 1985

⁷ Cfr. P.Pieri, *Introduzione a Musica da viaggio*, Antonio Olmi, Macerata, 1984, p. 9, il quale definisce il senso delle frequenti citazioni di Pagnanelli.

⁸ I testi di *Musica da viaggio (MdV)* sono confluiti in gran parte in *Atelier d'inverno*, (*AdI*) talora con ritocchi: "anello picchiettato", *MdV*, p. 31, ad esempio, diventa "anello poroso", *AdI*, p. 98. Oppure lettere maiuscole diventano minuscole, non si sa se per scelta o per refuso, come nell'inizio di *Et in Arcadia ego (la primavera)*. La disposizione grafica dei versi è più rispettata, in virtù della pagina larga, nella edizione Olmi, dalla quale citiamo.

⁹ *MdV*, p. 23

¹⁰ Per una libera lettura psicoanalitica dei liquidi vedi G. Gramigna, *Prefazione a AdI*, cit., pp. 5-8. Su questa linea R. Caddeo, *Le acque, i sogni, l'inconscio e gli archetipi nella poesia di R.P.*, in "Kamen", n. 4, Vicolo del Pavone, Piacenza, 1993, pp. 57-65.

¹¹ Cfr. ancora la sua autopresentazione in *Poesia e tempo*, cit., pp. 96-97.

¹² R. Pagnanelli, *Studi critici, Poesia e poeti italiani del secondo Novecento*, a cura di D. Marcheschi, Mursia, Milano, 1991.

¹³ Cfr. F.Scarabocchi, *Una lunga consuetudine*, in "Hortus", n. 12, Stamperia dell'Arancio, Grottammare, 1992, pp. 85-88.

¹⁴ E. De Signoribus, *Primi preparativi*, introduzione a R. Pagnanelli, *Epigrammi dell'inconsistenza*, a cura di E. De Signoribus, Stamperia dell'Arancio, Grottammare, 1992, p. 19. Il volume raccoglie le poesie scritte dal 1975 al 1977, preordinate per la pubblicazione dall'autore.

¹⁵ R. Pagnanelli, *Preparativi per la villeggiatura*, Amadeus, Montebelluna, 1988.

¹⁶ M. Raffaelli scrive di una "misura di ferma e terribile autoreferenzialità", in *Poesia e residenza*, in "Hortus", n. 12, cit., p. 80.

¹⁷ Cfr. le pp. 76, 90, 94, 97, 98.

¹⁸ "Lo stilus tragicus non appartiene al genere della villeggiatura" (p. 93).

¹⁹ Lettera a D. Marcheschi del 15 novembre 1983, in "Kamen", n. 4, cit., p. 92.

²⁰ F. Nietzsche, *Frammenti postumi*, 1879-1881, 6(70).

²¹ Cfr. R. Pagnanelli, *Studi critici*, cit., pp. 8, 163, 198, 202, 204-5

²² Montale scrive, in *Satura (Xenia, I, 14)*: Tu sola sapevi che (...) il sereno è la più diffusa delle nubi".

In Annuncio e azione. L'opera di Remo Pagnanelli, "Istmi", 1-2, Arti Grafiche Stibu, Urbania 1997, pp.15-27.