

Paolo Zublena

Il senso dell'inverno

Pagnanelli e la poesia italiana del secondo Novecento

Sprich-
Doch scheide das Nein nicht vom Ja.
Gib deinem Spruch auch den Sinn: gib
ihm den Schatten*

Paul Celan

Mi risveglio dal sonno, è una notte d'inverno,
lontani sono i sogni, il libro è caduto

Franco Fortini

Se per il giovane Pagnanelli l'attività di studioso e quella di poeta risultano tra loro - almeno per quanto concerne stile e metodo¹ - ben delimitate (la monografia su Sereni gioca infatti su un serrato ma sobrio confronto con i testi poetici e con la letteratura critica), procedendo gli anni - e lo nota acutamente Enrico Capodaglio nel suo contributo alla presente pubblicazione -, questo doppio canale tende a confluire in una disciplina di scrittura che da un lato aumenta la simulazione discorsiva della poesia (progressivamente sempre più sfociante nella prosa poetica), dall'altro tende a movimentare la prosa saggistica come testimonia l'aumento di procedimenti analogistici e di espressioni ellittiche, nonché l'uso di una sintassi inclinante a effetti di affastellamento talora affannoso.

Le ragioni di tale convergenza tra poesia e critica, testimoniata anche da quelle creature mediane e sintetiche che sono gli interventi di riflessione sulla propria esperienza poetica, possono essere individuate in un'originaria passione che non può non sentire ogni intervento come militante: una sequela di sassi lanciati nello stagno della società neocapitalista distratta dall'inquinamento semiotico, alla luce di una scommessa sulla resistenza del senso nei segni assediati dal rumore di fondo, e dunque con un investimento in primis etico.

Non lascia dubbi a questa proposito l'importante intervento *Punti per una improbabile etica-poetica*, che mostra il poeta confinato dalla società in uno spazio

catacombale, posizione defilata da cui deve svolgere funzione di archiviato di quei contenuti archetipici che fondano la Tradizione e insieme ne costituiscono il pregio, ormai prossimi a sparire nella generale indifferenza fomentata dal potere politico: «Il poeta [...] ha di nuovo un ruolo cardine da svolgere. Più che identificarsi con *la verità* [...], la poesia è la Memoria di ciò che nel suo cuore di umanità, le forme di potere cercano di obliterare»². In questa azione, politica più che anodinamente culturale, trovano comune spazio la parola del poeta e quella del critico.

La riflessione di Pagnanelli sulla poesia italiana del secondo Novecento, suo precipuo campo d'indagine, produce - dall'inizio degli anni '80 fino alla morte - un largo numero di saggi e recensioni, apparse in sedi perlopiù non accademiche, oggi in larga parte raccolte nel volume curato da Daniela Marcheschi *Studi critici. Poesia e poeti italiani del secondo Novecento* (Milano, Mursia, 1991)³. Nonostante la scarsa attenzione della stampa e delle pubblicazioni accademiche, questo volume dovrebbe essere un passaggio obbligato per il contemporaneista intenzionato a fare luce su quel periodo cruciale per la poesia italiana che furono gli anni '70-'80.

Dai primi anni '70 muove infatti, a mio avviso, la svolta più rilevante di tutto il Novecento poetico (anzi: forse il secolo trova ivi la sua fine anticipata). Nella estrema *varietas* dei modi, il nuovo paesaggio poetico presenta alcune costanti che caratterizzano la sua novità: in primo luogo la desoggettivazione (non solo frantumazione del soggetto come da vulgata psicoanalitica, ma più ancora sua scomparsa a favore di una pluralità non corale di soggetti distinti, con conseguenze notevoli sul piano della enunciazione); il confronto scoperto con la dimensione del sacro (che va dall'ipotesi di trascendenza di Luzi alla rappresentazione «ateologica» sceneggiata da Caproni, dalla laica meditazione sull'«oltre» di Sereni all'inquieta religiosità di Giudici, senza dimenticare le ritornanti ombre della totale alterità in Zanzotto); il tentativo di reperire un senso, impegnandosi nell'operazione paradossale ma sommamente feconda (si pensi a Celan) di piegare la lingua a dire l'indicibile, dopo che le avanguardie avevano trascinato la decrepita lingua borghese all'ironica asignificanza. Tutti questi aspetti, ora meglio visibili in virtù della maggiore distanza temporale, erano già presenti nel libro di Pagnanelli, magari non organizzati in una lettura sinteticamente storicizzante, ma di continuo ricorrenti nelle analisi dei diversi poeti, dando così luogo a una preziosa lettura "a caldo" di un processo la cui configurazione, quando i saggi in questione venivano elaborati, era ancora incerta.

La visione critica di Pagnanelli trova il suo centro emblematico nella figura dell'inverno: inverno della storia e inverno dell'arte, sotto la cui specie ha luogo la poesia. A questo proposito, i riferimenti bibliografici presenti nei testi rimandano a un saggio di Marzio Pieri (studioso il cui saggismo da geniale *Wanderer* della cultura è per Pagnanelli un sicuro e frequente punto di riferimento) - uscito nel 1979 a commento della antologia mondadoriana *Poeti del Novecento* curata da Mengaldo -, dal titolo *Inverno del Novecento*⁴ (in cui però la metafora invernale investe poco più del titolo stesso), e al subcapitolo *II mythos dell'inverno: ironia e satira* del noto libro di Northrop Frye, *Anatomia della critica*⁵ (dove Frye delinea la figura del moderno *desdichado* impegnato nella vana ricerca di un senso, travolto dalle spirali dell'ironia tragica).

La *métaphore obsédante* dell'inverno, utilizzata criticamente per Penna, Sereni, Bertolucci⁶ (per Caproni la si riscontra come elemento isotopico insito nel testo⁷), e altrove per Doplicher⁸ e Fortini⁹ caratterizza in particolare un intero saggio dove diventa immagine-guida, a partire dal titolo, *Paesaggio invernale (o quasi)*, scandendo la convincente panoramica sulla poesia recente. Così Pagnanelli:

Una allegoria, più di altre, mi ha abbagliato negli ultimi tempi con la suggestione di un possibile *concetto generale*, quella, p. e., che la poesia stava e sta attraversando una stagione *invernale*, un vero e proprio inverno-inferno, che poi debordando dai limiti estetici, ci compete e compenetra tutti. Credevo che, per omologia e parallelismo, alla discesa del *rigore* invernale si appaiasse quello stile *testamentario, refertuale*, che si riscontra, con opposte ragioni, da Montale a Sanguineti, la fascinazione di una poesia-prosa prossima al grado zero, ridotta, non senza una certa grandiosità, al rivolo musicale, al balbettio e al silenzio. Ora scorgo anche l'altra faccia della medaglia, l'altro versante di una scrittura dalla qualità semantica altissima. [SC 222-223]

Segue la rassegna dei poeti, che, pur nell'uniforme atmosfera invernale, si segnalano per la tendenza al recupero del senso, in genere non estranea a uno scandagliante dialogo con la tradizione. Una residua fiducia nella parola, dunque, pur conscia del limite di dicibilità dell'altro e della desertica natura del contesto sociale, animata da un'insopprimibile esigenza etica:

Luzi con l'attesa di una comune rinascita o destino, Fortini con l'orizzonte socialista, Bertolucci con la pratica dell'opera quale esercizio di felicità, Zanzotto con lo scandaglio dell'umano, troppo uma-

no, Giudici nel contenitore uterino della Lingua Madre, Caproni con la danza «acrobatica», Sereni con le screziature del sublime, danno a quest'inverno i colori di un'esperienza da farsi e non da respingere, la misura morale sulla virtualità della poesia alla continuazione nella parola. [SC 225]

Il rinvenimento del senso e la tensione verso il sacro - lo si diceva sopra - sono elementi che contraddistinguono i risultati più notevoli della lirica dell'ultimo trentennio: a Pagnanelli tutto ciò è ben chiaro. Si legga questa enunciazione di poetica:

cosa resta da fare ai poeti? Innanzitutto, piegando le seduzioni heideggeriane in direzione del *sensò* e non dell'ontologia linguistica, riascoltare le parole dell'Origine, quelle che fanno lo *specifico* della poesia, adattarsi all'idea che in noi funzionano spesso livelli cerebrali inferiori e di un tempo arcaico, comprenderne le ragioni differenti, per quanto possibile, con i filtri di uno stile "controllato"; in sostanza accogliere l'*apparente* contraddizione e arbitrarietà del segno in un progetto di rifondazione civile (debole e/o forte che sia). Solo così i termini di Fine del Novecento e di Inverno della Storia potranno avere una svolta-virata positiva o comunque pro-positiva. La poesia è per me operazione *archeologica*, nella duplice direzione di discorso del Principio e conservazione e custodia di ciò che è andato perduto o che si sta perdendo, di ciò che comunque il nostro cervello antichissimo vede di continuo "ri-affiorare".¹⁰

Sono righe dense e consapevoli, improntate su un eclettismo che individua le responsabilità filosofiche, etiche (anche politiche), culturali della poesia senza per altro censurarne l'irriducibile essenza, anzi conferendole un ruolo-guida, di heideggeriana memoria.

L'operazione può essere così ridotta: il poeta torna al suo compito più alto e peculiare, la ricerca del *sensò*¹¹. Tale senso poggia su una concezione di fondo palesemente heideggeriana: «ri-ascoltare le parole dell'Origine» è proposizione interamente riconducibile al filosofo tedesco, per il quale l'azione del poeta nel tempo della povertà (metafisica) consiste nel porsi in ascolto¹² per accogliere l'autorivelazione (come *verbum*) dell'Essere obliato in quanto ridotto all'ente (sommo esempio Hölderlin, somma realizzazione la poesia pensante-pensiero poetante). L'«Origine» (*Ursprung*) è l'essenza dell'arte, instaurazione come inizio che fonda, salto (*Sprung*) in avanti, disvelamento della Verità nel suo storicizzarsi¹³. Ma la posizione heideggeriana sembra corretta alla luce, si direbbe, del pensiero di Derrida. Se Heidegger riconosce (in *Der Ursprung des Kunstwerkes*) che nella poesia si attua lo storicizzarsi della verità (che è non-essere-nascosto

dell'ente), Pagnanelli non sembra disposto a seguirlo, infatti: «Più che identificarsi con la verità [...], la poesia è la Memoria di ciò che nel suo cuore di umanità, le forme di potere cercano di obliterare»¹⁴. L'«operazione *archeologica*» consiste sì, dunque, nel «ri-ascoltare le parole dell'Origine, quelle che fanno lo *specifico* della poesia» (il *pensiero rammemorante*¹⁵), ma «piegando le seduzioni heideggeriane in direzione del *sensu* e non dell'ontologia linguistica» per «accogliere *l'apparente* contraddizione e arbitrarietà del segno in un progetto di rifondazione civile». A parte la finale apertura sulla società, tale progetto ripete la critica di Derrida a Heidegger: il filosofo francese vede la separazione tra significante e significato, concepita come un legame arbitrario, come l'elemento fondativo dell'illusione metafisica che percorre il pensiero occidentale fin dalle origini greche, dal momento che il significato si pone come indice di una presenza piena originaria, di cui il significante sarebbe la traccia esteriore. Se infatti Heidegger, ammettendo la fondamentale *differenza* tra essere ed ente aveva già colto l'assenza originaria insita nel segno - il quale non nasconde un *significatum*, ma la traccia di una cancellazione iniziale, egli non rinunciò a presenziare questa assenza nel linguaggio. Ma tale inclusione nel linguaggio (nominazione) finisce - secondo Derrida - per determinare ontologicamente la *differenza*, mantenendola nel campo della metafisica, mentre essa è innominabile, non ha un'essenza propria, non rimanda ad alcuna presenza (Derrida conia allora il non-nome *différance*)¹⁷. Pagnanelli pare più vicino a questa ipotesi di senso "ridotto", che a quella heideggeriana dell'essere che abita il linguaggio¹⁸: un progetto di archeologia della memoria che se da una parte punta all'Origine, dall'altra tende a una catalogazione e salvaguardia (ancora Heidegger) dei reperti del linguaggio e della Natura («il poeta è custode non solo del linguaggio come patrimonio della specie e della Memoria, ma il custode di quel museo che raccoglie i reperti (per tramandarli) della Natura»¹⁹): e qui Heidegger si accompagna a Jung, magari filtrato attraverso la critica archetipica di Frye, non senza forse un che di fortiniano nell'idea di tradizione da trasmettere per fondare il futuro²⁰.

Altra caratteristica ineludibile della poesia come viene concepita da Pagnanelli è il rapporto con il sacro: «C'è una parte della vita e del mondo che la poesia, istituzionalmente, contende *all'indicibile* e consegna all'esperienza del *sacro*, non al religioso (come p. e. accade agli ermetici)» (SC 56). E anzi: «Si deve scindere con nettezza che la religiosità appartiene al *dopo*, al sociale, alla storia, mentre il sacro pertiene a una

invariante sovratemporale dell'umanità» (SC 57-58)²¹. Per quanto a tale tesi converga una larga fascia di studi antropologici e di storia delle religioni (ad es. Otto, Kerényi ed Eliade), nonché l'opinione stessa di molti poeti, anche in questo caso non si può trascurare il precedente di Heidegger. Già in *Hölderlin e l'essenza della poesia*, la famosa conferenza romana che segna la svolta del pensiero heideggeriano, il filosofo afferma: «Poetare è l'originario nominare gli dèi»²². E più avanti, altrove: «perché la parola del poeta dev'essere "il sacro"? [si riferisce al verso di Hölderlin «das Heilige sei mein Wort», «il sacro sia la mia parola»] Perché chi sta "sotto benigna temperie" ha da nominare soltanto ciò che egli presentando, ascolta: la natura. Destandosi, essa rivela la sua propria essenza come il sacro»²³. La poesia, dunque, in quest'epoca di cieli (dicono i più) vuoti, è la più praticabile forma di soddisfacimento di quel bisogno insopprimibile dell'uomo, rimasto senza risposte dopo che il crollo della *ratio* ha lasciato la strada aperta all'*horror metaphisicus*²⁴. I grandi poeti italiani sopra citati non sono certo venuti meno a questo confronto - come nota Pagnanelli -, tutti alla ricerca dell'Alterità, più o meno fiduciosi che fossero in una «vera presenza»²⁵. Anche in questa caso Pagnanelli non rinuncia alla carica politica della dimensione sacra: «Ritengo che la poesia sia sempre comunicazione e *martirion* (testimonianza e sacrificio), parola che regge il peso della sconfitta sostanziale nell'impossibilità d'una solvibilità pratica del cambiamento (e qui ammetto tutto il magistero avantestuale di Fortini)»²⁶. Non a caso la formula «testimonianza e sacrificio» ricalca un giudizio di Mengaldo su Fortini (come critico) - da Pagnanelli stesso citato nella monografia su tale poeta - che vede attiva nella poetica dell'autore ebreo-valdese-comunista «una concezione di tipo religioso del poeta come testimone e martire»²⁷. Insomma, sia il poeta che il critico non possono impegnarsi in una solitaria impresa decostruzionistica venata magari di nostalgia per le trascorse solide «presenze», ma devono spendere politicamente la loro ricerca non certo impelagandosi in una concezione sgangheratamente eteronoma della poesia, bensì fidando nella sua natura originale di *skándalon*, accresciuta dall'emarginazione socioculturale del poeta ridotto a *vox clamantis in deserto*²⁸.

Passando all'altro punto cui si è fatto cenno sopra, la desoggettivazione, è necessario notare come Pagnanelli percepisca più volte tale fenomeno²⁹, ma non ne faccia un elemento fondante come quelli già esaminati. E infatti, non per caso, anche nella sua attività poetica il piano dell'enunciazione è comunemente gestito da un solo soggetto

di patente carattere autobiografico, certamente frammentario nella tensione tra conscio e inconscio, ma non moltiplicato. La ragione principale consiste però nella subordinazione di questo tema alla tesi critica forse più cara a Pagnanelli, quella sintetizzabile nelle formule interdipendenti «ingresso della prosa in poesia» e «romanzizzazione della poesia». Si legga questa passo:

la *linea* che mi ha *segnato* fin dall'esordio è quella che parte da Montale (quello *transcodificante* e *miscellaneo* di *Satura*, argomentante e altamente *pensieroso*) e seguita, sotto il filo rosso della *poeticità* della prosa, giù fino a Sereni, Bertolucci e Giudici. La "prosa" per Montale (e ciò trova probante riscontro negli studi fondamentali di Mengaldo ne *La tradizione del Novecento*) è il "grande semezaio di ogni trovata poetica" e lo stigma invariante di un progetto opposto all'ermetismo prima e ai rigurgiti neoromantici e mistici degli "innamorati" odierni. Al contrario, la poesia dei nomi citati *supra*, è una lezione di disponibilità storica e umana, una convinta apertura "contestuale". La melanconia che connota il loro "purgatorio" è anche indice di una grandezza e stile "laico" che non sopporta alcuna falsa promessa salvifica nel lavoro e nell'opera.³⁰

E ancora, a proposito di Sereni, Pagnanelli afferma che «Il tessuto poetico ora si costruisce sulla plasticità e la transcodificazione, sulla dialogicità, cioè i cardini del romanzo come teorizzato da Bachtin» (SC 72). Più distesamente, su Bertolucci:

C'è equivalenza tra il modello transfrastico e transcodificante del poema [di Bertolucci] e le conclusioni di Bachtin; non solo la lirica si «romanzizza» divenendo plastica e dialogista, ma, nella sua incompiutezza, il romanzo-poema non tende più a rappresentare la totalità né lo specifico borghese (come in Lukács). *La camera da letto* è la prova palmare che le idee di Bachtin possono trovare utile applicazione fuori del romanzo in senso stretto. Anche se la plurivocità o polifonia è un dato di partenza della lingua e non una costruzione letteraria, sta allo scrittore sfruttarla descrivendo un mondo decentrato, a conferma della contraddittorietà del soggetto e della presenza di molteplici voci che lo attraversano. [...] Altra convergenza con Bachtin la ritroviamo con la potenzialità che il romanzo ha di parodiare non solo gli altri generi, ma i modi stessi dei romanzi passati [SC 100]³¹

L'idea della poesia prosastica, o della prosa in poesia, è uno dei capisaldi della vulgata critica novecentesca. Non è questo il luogo per discuterne la difficile individuazione logica, che è in stretto rapporto con la carenza di definizioni

soddisfacenti di cui soffre il concetto di prosa (in genere anzi precisato per via negativa a partire dalla poesia). Si può però osservare come, pur contenendo un fondo di verità (non si può negare che il linguaggio della poesia seconduvecentesca cambi, e notevolmente), tale tesi soffra di una certa vaghezza che ne consente l'applicazione a esperienze poetiche le più divergenti³². A mio avviso, più che di ingresso della prosa, sarebbe meglio parlare di apertura della poesia ai più diversi codici, registri e stili linguistici, sovraneamente al parlato, le cui peculiarità lessicali e movenze sintattiche cambiano il volto della poesia italiana fin dal crepuscolarismo (altri fenomeni: uso di dialettismi, alto tasso di deissi spazio-temporale tra concretezza pragmatica e rimando all'indistinta alterità, uso - specie nei neoavanguardisti - di frasi fatte³³). Ciò osservato, vale la pena di notare come anche il Montale di *Satura* (che Pagnanelli situa a *primum* di questa linea con il cuore, non certo con le date) attui questi procedimenti, senza che per questo si possa parlare davvero di prosa, ma piuttosto di uso ironico della lingua comune, certo nell'ottica bachtinianamente e romanzescamente parodistica giustamente osservata da Pagnanelli. Che di certo ha ragione parlando per la generazione successiva a Montale di «apertura contestuale» dello stile, a patto di precisare (come del resto fa più avanti), che tale disponibilità non segna una rinuncia al colloquio con il sacro e alla ricerca di senso, ma anzi colloca tali tensioni - potenziandole - su un piano di comunicazione: appunto testimonianza e martirio.

Indiscutibile appare invece la «romanizzazione» della lirica. Certamente la contrapposizione che Bachtin metteva in atto negli anni '30 tra romanzo e poesia lirica³⁴ oggi non sussiste più. Come d'altronde proprio Bachtin aveva preconizzato³⁵, nella poesia entrano la plurivocità e il plurilinguismo tipici del romanzo: «il romanzo porta in essi [negli altri generi letterari] la problematicità, la specifica incompletezza semantica e il vivo contatto con l'età contemporanea incompiuta e diveniente (col presente aperto). Tutti questi fenomeni [...] si spiegano con la trasposizione dei generi letterari in una nuova zona particolare di costruzione delle immagini artistiche (la zona di contatto col presente nella sua apertura), zona per la prima volta conquistata dal romanzo»³⁶. Il romanzo porta con sé una libera e feconda pluralità: «La romanizzazione della letteratura non è affatto l'imposizione agli altri generi letterari di un canone di genere letterario ad essi improprio ed estraneo. Infatti di un simile canone il romanzo è del tutto privo. Esso per natura non è canonico. È plasticità per eccellenza. È un genere che eterna-

mente cerca, eternamente indaga se stesso e rivede tutte le proprie forme costituite. Soltanto così può essere un genere che si costruisce nella zona di contatto immediato con la realtà in divenire. Perciò la romanzizzazione degli altri generi letterari non significa la loro sottomissione a canoni estranei, bensì la loro liberazione da tutto ciò che di convenzionale, necrotico, enfatico e inerte frena il loro sviluppo, da tutto ciò che accanto al romanzo li trasforma in stilizzazioni di forme superate»³⁷.

Come risulta dal suo passo sopra citato, Pagnanelli coinvolge la decentrazione del soggetto nel movimento di romanzizzazione della poesia, ciò che è certo condivisibile, per quanto tale fenomeno rechi più profonde radici gnoseologiche. Per quel che concerne i modi della presenza del romanzo in poesia, sarà bene precisare che in genere essa non si manifesta in macrotesti caratterizzati da un *continuum* narrativo, ma semmai in una narratività a brani inserita in un disegno fluido ed ellittico, magari con una dubbia coerenza delle isotopie di luogo e persona, producendo risultati dunque sempre aperti alla pluralità del senso.

Pagnanelli, quindi, ha ragione nel cogliere movenze romanzesche in molti dei poeti da lui analizzati, magari solo nella tensione a una forma di romanzo nostalgicamente sperata e di fatto irrealizzata (Sereni), ovvero nella coincidenza della concezione del tempo tra romanzo contemporaneo e poesia "romanzesca" (Bertolucci), mentre assai più perplessi lascia la categoria di «romanzo in versi» riferita a Montale, d'altronde radicata in un *poncif* largamente diffuso nella critica, ma che andrebbe attentamente meditato (mi pare che in Montale ci sia, e solo a livello di *Bufera*, una tentazione di romanzo - cui certo fa pensare il primo titolo di quella raccolta, appunto *Romanzo*, poi non a caso mutato insieme alla costruzione del macrotesto, modificata in direzione antiromanzesca - in seguito abbandonata e sostituita da una dinamica delle isotopie di persona irriducibile al romanzo, nonostante qualche testo in cui si verificano confronti tra donne - *L'orto*, *Incantesimo* - o tra situazioni - *Anniversario* - che però non si inscrivono mai in un *plot*).

Ma in definitiva la tensione verso un romanzo impossibile, la vocazione narrativa insomma, è veramente una delle caratteristiche più notevoli della poesia anche recentissima (si pensi allo stupendo libro di Cesare Viviani, *L'opera lasciata sola*³), e non a caso anche lo stesso Pagnanelli cercava di metterla in atto nel campo attiguo della propria esperienza poetica, così caratterizzata dallo scorrere di frammenti autobiografici procedenti nel flusso psichico secondo la diversa logica

dell'inconscio: una «vita in versi» non tranquillamente decantata, ma esplosiva in un nugolo di *membra disiecta* difficilmente incastrabili tra loro.

Passando in rassegna i temi discussi, si sarà notata la presenza di alcuni autori centrali per il Pagnanelli critico (e per molti versi, anche per il poeta, secondo una logica di continuità di cui si è già detto). In una posizione di faro filosofico, si trova certamente Heidegger, sia pure con la fondamentale perplessità di cui si è detto. Su di lui, come su Bachtin - assai importante -, non mi pare il caso di aggiungere altro.

Occorre invece dire di un'altra presenza costante negli scritti di Pagnanelli, quella di Maurice Blanchot, in particolare come autore di quel libro straordinario che è *L'espace littéraire*, da Pagnanelli già incluso nella bibliografia del volume su Sereni, a testimonianza di una lettura della prima ora, e certamente fondante. Da Blanchot, pensatore di solido impianto heideggeriano - ma privo di quella fiducia nella «verità» della parola del filosofo tedesco e invece dominato dalla sensazione di un vuoto che fonda la parola, *infinito intrattenimento* che riempie il nulla originario³⁹ -, Pagnanelli ricava alcune idee di fondo che percorrono molti dei suoi scritti: il libro unico mai finito come conseguenza dell'incompiutezza costituzionale dell'opera⁴⁰; la «solitudine essenziale» come condizione dell'opera⁴¹; l'«altra notte», il fuori cui la poesia rimanda⁴²; la scrittura come condizione della morte, il kafkiano «scrivere per poter morire»⁴³. Il «pensiero audace» (Lévinas) di Blanchot rappresenta per Pagnanelli una via radicale alla percezione dell'assoluta alterità in poesia, magari a tratti sentita anche come una tentazione di stampo neoidealistico, ma fortemente suggestiva, e la cui rilevanza andrebbe controllata anche in Pagnanelli poeta. Per Blanchot, scrivere è «consegnarsi all'interminabile» e obliterare se stesso, cadere nella solitudine essenziale per entrare nell'«assenza di tempo», nel *neutro*: «Scrivere è entrare nell'affermazione della solitudine, dove incombe la fascinazione. È consegnarsi al rischio dell'assenza di tempo, dove regna l'eterno ricominciamento. È passare dall'io all'Egli, di modo che ciò che mi avviene non avviene a nessuno, è anonimo per il fatto che mi concerne, si ripete in uno sparpagliamento infinito. Scrivere, è disporre il linguaggio sotto la fascinazione, e, per mezzo di esso, restare in contatto con l'area assoluta, là dove la cosa ridiventa immagine, dove

l'immagine, da allusione a una figura, diventa allusione a ciò che è senza figura, e, da forma disegnata sull'assenza, diventa l'informe presenza di questa assenza, l'apertura opaca e vuota su ciò che è quando non c'è più mondo, quando non c'è ancora mondo»⁴⁴. Né si possono dimenticare le impressionanti pagine di Blanchot sul suicidio, scaturente dalle medesime necessità della scrittura e, in un certo senso, da essa, che sola rende la morte possibile, superato⁴⁵. È facile pensare che Pagnanelli, sempre così attento - anche a prescindere della sua decisione ultima - al tema del suicidio negli autori che studiava, vi abbia a lungo meditato sopra.

Per cambiare decisamente lidi, non si può tacere la presenza negli scritti di Pagnanelli di una fitta serie di rimandi a studiosi appartenenti alla scuola formalistica (e alla scuola di Tartu) o allo strutturalismo. Molto citato è Jurij Lotman (specie per la sua *Struttura del testo poetico* e per *Tipologia della cultura*, scritto insieme a Boris Uspenskij), di cui viene sovente adottata la formula della «semantica a più gradini», oltre che le tesi culturologiche. Tra i russi sono citati Tynjanov, Mukarovsky, Tomasevkij. Non mancano i linguisti (Saussure, Hjelmslev, Jakobson, Weinrich). Tra gli italiani figurano Cesare Segre e, spesso, Maria Corti, per arrivare - su sponde più decostruzionistiche - a Stefano Agosti (citati anche gli studi metrici di Bertinetto); tra i francesi si trovano la Kristeva, Barthes e Riffaterre.

Nel complesso, l'impressione è di un'ottima conoscenza dello *status studiorum* con una certa latitudine disciplinare, anche se non si sfugge al sospetto che la presenza capillare di questa bibliografia maggiormente "tecnica", derivi - nei casi più pleonastici, quando consiste nella sola citazione della tesi di fondo che contraddistingue genericamente l'autore-*auctoritas* citato - da una sorta di ansia di distinzione da quel folto gruppo di predicatori glossolalici e misticheggianti il cui simulato *pathos* è solo il frutto di un cialtronesco (nei casi migliori: ingenuo) diletterismo.

Più serrato, e anche fruttuoso, pare il confronto con gli studiosi italiani che hanno scritto di singoli poeti o, più in generale, della poesia italiana novecentesca⁴⁶, i quali diventano interlocutori del discorso critico, attraverso il vaglio delle loro proposte. Uno di essi, in particolare, è citato quasi in ciascun saggio tra quelli dedicati ai grandi fino alla generazione di Giudici e Zanzotto: si tratta di Pier Vincenzo Mengaldo, la cui continua presenza si spiega con l'instimabile lavoro da lui svolto sulla poesia italiana novecentesca, sfociato negli anni '70 in particolare nella antologia mondadoriana e nel primo volume della *Tradizione*

del Novecento, oltre che in numerosi articoli, tutto materiale (in primo luogo i rilievi linguistici, com'è ovvio) che Pagnanelli ha ben presente, tanto da inserirlo continuamente nella discussione, soffermandosi in specie sull'indicazione mengaldiana di un settore della poesia novecentesca caratterizzato dalla narratività in versi.

Un silenzio - è ben il caso di dirlo - censurante è rimasto calato finora sulla presenza più forte e influente negli scritti di Pagnanelli, quella della psicoanalisi. L'uso di tale disciplina nell'indagine letteraria portata avanti nei saggi raccolti in *Studi critici* - di per sé evidentissimo anche solo a partire dai frequentissimi tecnicismi di tale ambito disciplinare - è liberamente eclettico, rifacendosi meno al magistero di teorici della letteratura e critici che hanno tentato di modellizzarne l'impiego (Orlando, Agosti, Lavagetto, ben poco citati da Pagnanelli) che alla lettura diretta dei classici, in particolare Freud, ma anche Jung, Lacan e Matte Blanco. Particolarmente interessante per Pagnanelli è il legame tra poesia e inconscio. Pur non indulgendo mai alla semplificazione sintetizzata dalla nota formula di Fónagy (il significato corrisponde al conscio, il significante all'inconscio), Pagnanelli è convinto che molte strutture profonde della poesia derivino dalla voce dell'Es, visto però come sospeso di continuo tra ontogenesi e filogenesi, oggetto della stratificazione avvenuta fin dai tempi arcaici, con una certa tendenza all'eresia junghiana. Come nella migliore critica psicoanalitica, comunque, l'obiettivo non è puntato sulla biografia dell'autore, ma sulle realizzazioni testuali riconducibili a date strutture psichiche, alle emergenze ascendenti dalla cantina dell'Es. Caratteristica importante dell'Es è il suo essere senza tempo, assenza di tempo che l'Es si porta dietro quando entra nel testo contrastando con il tempo lineare del conscio: la suggestione psicoanalitica si unisce così a una concezione della temporalità nell'opera tipicamente blanchotiana (vedi *supra*) e anche bachelardiana⁴⁷.

C'è comunque uno scritto di Freud che ha colpito più degli altri Pagnanelli, ed è lo splendido saggio *Das Unheimliche*⁴⁸, dedicato a palesare la natura "familiare" del Perturbante.

Può anche la poesia avere effetti «perturbanti»? Certamente sì, se si vuole seguire Pagnanelli, che cita spessissimo il saggio freudiano occupandosi di testi poetici⁴⁹. Ecco un caso (a proposito di Giudici) con tanto di firma (la citazione hoffmaniana, che segue *l'exemplum* freudiano): «L'aria che si respira in *Akt* [...] è quella rarefatta del terminale funebre, dove il perturbante la fa da padrone. Il mago Sabbiolino sta nell'intimo delle nostre case e alle nostre spalle come un sosia di segno avverso» (SC 119). Ho l'impressione

però che Pagnanelli consideri il Perturbante in modo diverso da Freud, il quale comunque sfiora, nel saggio citato, tasti filogenetici pericolosamente junghiani. Il Perturbante appare più di una volta legato al rapporto con il sacro. Così un passo su Giampiero Neri: «In *Liceo* possiamo affermare che avviene una conversione dal religioso al sacro al Perturbante, in un conclusivo accomodamento nella categoria del misterioso» (SC 136). E, a proposito di Sereni, «Da ciò che può apparire negativo e “ombrato” (junghianamente), oppure *rimosso* (quante analogie il procedere per analogia del cervello può concepire!), si inizia il movimento del ritorno, quell'entrare nella datità linguistica che ci permette di cogliere, seppure in brevi attimi, lo scheletro dell'Es» (SC 59). Il rimosso, dunque, che poco più oltre il luogo citato viene precisato nella sua natura di Perturbante, subisce il fatale paragone con l'Ombra di Jung (ciò che è relegato nell'inconscio sulla base di giudizi di valore dell'Io, però largamente esemplati su quelli della comunità): su tale base sembra lecito intuire tra le righe la proposta di una sua dipendenza dall'evoluzione della società. Quindi il Perturbante per Pagnanelli è sì il familiare, ma confina con il sacro e il misterioso, consiste in ciò che viene relegato nell'Ombra con l'evolversi individuale e collettivo. Niente nella società del mercato trionfante è stato messo in cantina come la consapevolezza della nostra finitudine, l'angoscia per la morte, la tensione verso quel *fuori* prima e dopo il mondo. Niente è così comune a tutti, ma la nostra società non ama che ciò venga ricordato: si comporta come le tre signore borghesi al *café del Fascino discreto della borghesia*, che di fronte alla terrificante storia di morti, fantasmi e omicidi raccontata dal soldato - quanta di più *unheimlich* si possa umanamente concepire - si mostrano del tutto impassibili e indifferenti, preoccupate soltanto dell'incresciosa carenza di bibite. E allora, per chi è diverso dal montaliano «uomo che se ne va sicuro, / agli altri e a se stesso amico, / e l'ombra sua non cura che la canicola / stampa sopra uno scalcinato muro», l'urgenza dell'orrore metafisico nel nostro secolo deve trovare uno sbocco privilegiato nell'esperienza dell'arte, dove la si può riscontrare sia fortemente tematizzata (il cinema di Bergman in genere, e la poesia *Aubade* di Philip Larkin - splendida e terribile - come sommi esempi), sia più sottilmente allusa in faglie di testi soprattutto poetici dove scorgiamo delle «toppe d'inesistenza» che danno per un attimo il brivido dell'*oltre*.

Dunque si potrebbe ipotizzare - e lo faccio allontanandomi solo apparentemente da Pagnanelli, rispetto alle cui parole tale ipotesi mi pare per molti versi in posizione di consequenzialità

- che la poesia (l'arte in genere) abbia la stessa funzione che Leszek Kolakowski riconosce al mito: dare una risposta all'orrore metafisico scindendo l'esperienza dell'Assoluto dall'accertamento della sua sussistenza, praticare cioè un attingimento alla sfera del sacro privo di certezze ontologiche⁵⁰. Si tratta di preferire - sempre secondo Kolakowski - alle due formule «*la realtà condizionata non può essere spiegata, ma non esige neppure di essere spiegata*» (scettico-empirista) e «*il mondo condizionato esige di essere spiegato ed è spiegabile*» (razionalista-idealista), quella libera e inquieta «*il mondo condizionato esige urgentemente di essere spiegato, ma non è spiegabile*»⁵¹, soluzione che può poggiare sul timore, ma anche su di una «autocoscienza radicale»⁵². Ed è bene aggiungere che questo rischio esistenziale è una turbativa per l'ordine costituito, che lo maltollera. Secondo le già ricordate parole di Pagnanelli, infatti: «la poesia è la Memoria di ciò che nel suo cuore di umanità, le forme di potere cercano di obliterare».

Spiegare il non spiegabile. Nominare l'indicibile. È il destino paradossale ma vertiginoso della poesia dopo Hölderlin. È anche, al secondo e più umile grado, la missione del critico che deve illuminare il testo con giusta luce garantendone la pluralità di senso, senza pretendere di spianarlo con banalizzanti razionalizzazioni. Un compito che Pagnanelli assolve con passione, tenendo affilati i suoi strumenti critici, ma senza mai pensare di coprire e censurare quell'indelebile «colore del vuoto» che - irriducibile nodo di senso e assenza - unisce le singole esperienze dei grandi autori studiati, come tanti accordi con la stessa tecnica.

Come era chiaro dai *Punti per una improbabile etica-poetica*, i poeti più cari a Pagnanelli sono Sereni, Bertolucci e Giudici, cui sono dedicati i più notevoli tra i saggi raccolti in *Studi critici* (l'altro importante punto di riferimento, Fortini, gode della già citata monografia in volume). Due saggi, il primo lungo e impegnato, riguardano Penna, apparente intruso data la sua estraneità alla linea "prosastica" costruita da Pagnanelli. Altro autore caro è Caproni, il cui *Conte di Kevenhüller* viene analizzato in poche ma dense pagine, come in tre, ma interessanti, pagine viene affrontato *Idioma* di Zanzotto. Altre presenze notevoli sono gli amici Giampiero Neri e Eugenio De Signoribus e ancora Volponi, Loi, la Bemporad, per fare solo alcuni nomi. Fuori dagli *Studi critici*, esiste anche la già ricordata monografia su Fabio Doplicher.

I saggi su Sereni, come bene dimostra Simona Morando nel suo intervento, riprendono e parzialmente correggono la monografia del 1980. Oltre alle preziose e fini analisi variantistiche (*Racconto di una bozza di Sereni*, SC 49-53) e al convincente riepilogo della parabola poetica dell'autore diletto in *Ricordando Vittorio Sereni* (SC 67-74), il saggio che emerge tra gli altri e si dimostra destinato a occupare un posto importante nell'attuale panorama della critica sereniana è *L'altra scena: «Lavori in corso» di Sereni* (SC 56-66). Obiettando in parte a quanto affermato in precedenza nella monografia, Pagnanelli nota come la presenza «dell'enigmatico e del misterioso» (SC 56) sia già attiva in *Frontiera*, per poi screziare sempre di più la poesia di Sereni con l'«intrusione del discorso dell'*altrove* e dell'*altro*» (*ibidem*). La tensione verso il sacro si addentra nelle faglie del testo, la poesia diventa «un sapere archeologico, uno scavare che riporta alla luce segnali indecifrabili, feti di un alfabeto possibile che il poeta, dominato da forti resistenze, si ostina a relegare nella dimensione dell'enigmatico» (SC 59); si precisa cioè come luogo del rimosso-Perturbante-Ombra di cui si diceva sopra. Il pezzo forte del saggio sta nel commento ai mirabili versi sereniani «Altre sono in cammino nell'agonia e nell'estasi / nuove ombre mi inquietano che intravedendo non vedo». Pagnanelli vi scorge «l'apprendimento speciale, attento-disattento del *mezzo sonno*», che è «lo spazio e il tempo dell'intuizione, della veggenza, della captazione dell'invisibile» (SC 64)⁵³. L'intravedere è la percezione del *frammezzo*, del *tra*, categoria attraverso la quale, nella vacanza del reale, la poesia dell'ultimo Sereni tende al vuoto silenzioso.

Proposte critiche rilevanti sono contenute anche nei saggi bertolucciani su *Viaggio d'inverno* e *La camera da letto*⁵⁴. In *Gli «inverni» di Bertolucci* (SC 81-98) Pagnanelli individua i termini della novità dell'autore di *Viaggio d'inverno*, che non risiede nella narrativa, ma nella cancellazione dell'io poetante disperso negli atonali «versi a macchia» che indulgono a una *Wanderung* dove il *narratum* non regge. Il tempo storico si scioglie nell'atemporalità psichica, nel cui seno il verso fluisce fra le note aritmie, viaggiando sì verso l'inverno, ma mostrandosi sempre dolcemente avvinto a un purgatoriale autunno. L'angoscia nasce a contatto con il Perturbante, rimosso che torna da un tempo arcaico sia mitico che individuale, creando una «felice *contraddizione*» dove la «normalità» del «proprietario medio-borghese un pò conservatore» si dimostra un «*travestimento*» sotto al quale si intravede il mistero non svelato: una richiesta di morte dolce, sguardo sull'altro

riversato nella poesia.

Con *Il tempo del romanzo ne «La camera» di Attilio Bertolucci* (SC 99-106) l'attenzione critica si precisa sul fattore tempo: in una lirica «romanizzata» e transcodificante, che ha accolto la categoria bachtiniana della plurivocità (realizzando quindi anche un'apertura contestuale, e prestandosi sovente al meccanismo della parodia)⁵⁵, il Nuovo Tempo abbandona del tutto la mimesi naturalistica. Nel "poema" bertolucciano contrastano il tempo lineare della crescita individuale e della Storia - che ha funzione di copertura delle pulsioni -, e il tempo ciclico delle stagioni, della Natura - che concorda con il non-tempo dell'Es -: allo stesso modo si pongono la trama-travestimento da una parte e la libertà immaginativa liminale dello spazio tra il sonno e la veglia, sfociante in un continuo perdersi che significa un irrisolvibile morire, sedato dal «vizio consolatorio della poesia-nevrosi» (SC 104).

Dei tre saggi su Giudici il più notevole è *Giudici o della «sottrazione»* (SC 112-119), lettura di *Il ristorante dei morti e Lume dei tuoi misteri*. Pagnanelli accoglie il rifiuto della critica più accorta circa la natura crepuscolare della poesia di Giudici, tesi un tempo in gran voga: i personaggi crepuscolari erano passivi, quelli di Giudici sono in continua fuga dal destino cui tentano di sottrarsi. Constatata la novità linguistica di Giudici, che cerca l'altro nella lingua della comunicazione di quando in quando screziata dal sublime, Pagnanelli nota la pluralità di *personae* e la collocazione metropolitana dei travet giudiciani, ma precisa utilmente: «andrei cauto nel riconoscere la vita sociale come unica esperienza dell'uomo, visto almeno l'alto tasso tematico e "occasionale" occupato dal cosiddetto "onirismo": evidentemente il sogno non rappresenta solo l'altra faccia (fuggiasca) o di pace della veglia, ma una vera e propria peregrinazione e viaggio in un continente nuovo dominato dalle pulsioni» (SC 113-114). La *falsa prosa* ad alto tasso lirico di Giudici - secondo la formula di Mengaldo - non indulge mai a un'ipotesi di realismo (come ha rozzamente visto certa critica). Difatti, l'«isotopia centrale» è, per Pagnanelli, quella «del travestimento e dell'elusione» (SC 116), presente sia nei personaggi così kafkiani, sia nella lingua in forma di frequentissime figure antifrastiche, principe l'ironia: travestimento consapevole che copre e lascia intravedere la melanconica pulsione a sparire nelle cose, la presenza del Perturbante funebre.

Da ricordare sono anche le brevi osservazioni di Pagnanelli sulla poesia di Zanzotto (in *Servire la lingua* - su *Salutz* di Giudici e lo zanzottiano *Idioma* -, SC 121-127), lotta

per dire l'indicibile che oscilla tra maniera e pre-lingua, sempre sbilanciata verso l'altro. Interessante la notazione sul confronto Giudici-Zanzotto: «Se dovessi sintetizzare possibili concomitanze tra Giudici e Zanzotto non avrei dubbi nell'identificarle nel rapporto privilegiato con la Madre Lingua e con l'Indicibile, nel tratto comune di una condizione liminare, in una tonalità che suona testamentaria ma non consolatoria» (SC 124).

Pur breve, desta interesse la lettura del *Conte di Kevenhüller* in *Caproni e i limiti* (SC 75-80). Viene notata la natura *argomentante* della poesia caproniana: «In pochissimi libri degli ultimi anni [come in questo], la poesia ha mostrato la sua attitudine a esemplificare (non semplificare) per icone il portato del pensiero, a estrinsecarlo nella godibilità e scorrevolezza delle "arie"» (SC 75-76). Vengono poi identificate come isotopie dominanti il Bianco, luogo di annullamento dell'io sconfinante verso l'altrove, e la Parola-Bestia, porta mai apribile cui però si deve bussare continuamente. Altro carattere del *Conte* è la violenza, vista come un rituale di sacrificio imposto dalla sacralità crudele della poesia⁵⁶.

Resta, tra i blocchi considerevoli, da dire dei due saggi su Penna (*Alcune «Stranezze» di Penna*, SC 11-32; *Verifiche intertestuali in Penna*, SC 33-40). Pagnanelli analizza il linguaggio di *Stranezze*, cogliendovi come figure dominanti la litote, l'iterazione e l'ossimoro, e trova la ragione della chiusura lirica penniana non solo nella difesa, ma soprattutto nella ludicità convergente all'eros. Penna è poeta in cui domina l'Es, e inconscia è la sua volontà di scardinamento: «la tranquillità e la pseudosaggezza del poeta nascondono una tremenda e disperata lotta della pulsione *desiderante* per rompere gli argini dello stile, sentiti come filtro e rimozione sublimante» (SC 34).

Ci sarebbero ancora da notare diversi risultati critici: le ottime considerazioni di Pagnanelli sul rapporto tra Leopardi e i poeti marchigiani contemporanei (*Leopardi e la recente poesia marchigiana: la nozione di Natura*, SC 199-213); le obiezioni a Brevini sulla poesia dialettale ([*Sui poeti dialettali del '900*], SC 214-217); l'acutezza delle pagine su Neri; fuori dagli *Studi critici*, la monografia su Doplicher, dove gli strumenti psicoanalitici trovano il loro oggetto più consentaneo; la splendida e quasi preveggente analisi del primo libretto - *Case perdute* del 1986 - di Eugenio De Signoribus, «senz'altro il talento poetico più interessante degli ultimi anni» (SC 201), il cui centro poetico viene individuato in una dialettica tra chiusura, apertura civile e necessario ritorno

all'introflessione, dove però importa anche il tentativo di scatto ([*Su Eugenio De Signoribus*], SC 193-195); l'analisi delle omologie tra poesia e pittura (*Pittura e poesia: invasione di campo*, SC 234-237), dove si nota che l'elemento della *simultaneità*, da sempre presente nella pittura, ha fatto il suo ingresso in letteratura sotto la specie del nuovo «tempo *acronologico*» (SC 236).

Con il rammarico per la necessaria brevità di questa panoramica, ci si può chiedere infine quale sia stata la traccia lasciata da Pagnanelli critico. È un avvertimento. Per i poeti: risalire verso l'origine alla ricerca del senso, rivolgersi al *fuori* rischiando di continuo, tentando l'indicibile. Per i critici: non cercare la razionalizzazione censurante di tutto quel che il testo contiene, consapevoli che - celaniano (ma anche per Pagnanelli⁵⁷) - dare senso significa dare ombra. Ombra che nel tempo dell'inverno è lo spazio liminare da cui il poeta incede verso il cuore di tenebra dell'altro, con il coraggio, anche politico, di voltare le spalle a un mondo così convinto di esistere da credere di essere eterno, così sicuro di aver cancellato l'ombra da non accorgersi di nasconderla dietro le spalle.

* «Parla / Ma non dividere il no dal sì. / Dai anche Senso alla tua parola: / dagli Ombra».

¹ In qualche modo infatti la prima *plaque* di versi, *Dopo*, è comunque una ricognizione su Sereni, di tipo poetico, parallela alla lettura critica, così sobriamente acribica e focalizzata sull'oggetto, concretizzatasi nel volume *La ripetizione dell'esistere. Lettura dell'opera poetica di Vittorio Sereni* (Milano, All'insegna del pesce d'oro, 1980).

² R. Pagnanelli, *Punti per una improbabile etica-poetica*, «La Collina», 8, 1987, p. 11.

³ Tale libro verrà indicato d'ora in avanti con la sigla SC, seguita dal numero della pagina cui si rimanda. Altri notevoli scritti di Pagnanelli sono confluiti nelle due monografie *Fabio Doplicher*, Roma, Di Mambro, 1985 e *Fortini*, Ancona, Transeuropa, 1988 (per quest'ultima si rimanda al saggio a essa dedicato da Gualtiero De Santi nel presente volume).

⁴ M. Pieri, *Inverno del Novecento*, «Nuovi Argomenti», 62, 1979, pp. 187-209.

⁵ N. Frye, *Anatomy of Criticism. Four Essays*, Princeton, Princeton University Press, 1957, in it. *Anatomia della critica. Quattro saggi*, trad. di P. Rosa-Clot e S. Stratta, Torino, Einaudi, 1969, pp. 298-320.

⁶ Si veda SC 27-28 e 31 n, 41, 87, 91-92.

⁷ Cfr. SC 76.

⁸ R. Pagnanelli, *Fabio Doplicher*, cit., pp. 25-26 (con analoghi

riferimenti bibliografici a Pieri e Frye).

⁹ R. Pagnanelli, *Fortini*, cit., *passim*. Si veda l'intero capitolo *L'inverno e gli errori* (pp. 41-72), e gli altri accenni, numerosi in virtù della grande rilevanza tematica che l'immagine dell'inverno assume in Fortini. Qui l'inverno, più che metafora analitica, è presenza testuale fortiniana da commentare (e l'inverno in Fortini si risolve sempre in un utopico slancio verso l'estate).

¹⁰ R. Pagnanelli, *Punti per una improbabile etica-poetica*, cit.

¹¹ Sulla ricerca del senso si vedano almeno questi altri due passi di Pagnanelli, scelti tra i molti che potrebbero essere citati: «Il *sensu* così ampliato, è l'obiettivo della ricerca, l'anima del viaggio testuale, ciò che parla ma che sfugge» (SC 228); «al di là di tutte le operazioni che tendono a svuotarla, l'essenza della poesia rimane *semantica*, la sua richiesta e la sua valenza quella del senso» (SC 230).

¹² L'heideggeriano filosofo in ascolto della voce dell'Essere fa spesso capolino negli scritti di Pagnanelli: si veda ad es. SC 67

¹³ La manifestazione di questa tesi si trova in *Der Ursprung des Kunstwerkes (L'origine dell'opera d'arte)*, in M. Heidegger, *Holzwege*, Frankfurt am Main, Klostermann, 1950, in it. *Sentieri interrotti*, trad. di P. Chiodi, Firenze, La Nuova Italia, 1968, pp. 3-69. Così Heidegger: «L'essenza dell'arte è la Poesia. Ma l'essenza della Poesia è la instaurazione [*Stiftung*] della verità. Instaurare è qui inteso [...] come donare, come fondare, come iniziare» (p. 58). E ancora: «L'inizio [...] racchiude sempre in sé la pienezza del prodigioso e perciò la lotta con l'ordinario. L'arte come Poesia [...] è instaurazione come inizio» (p. 60). In sintesi: «L'arte è nella sua essenza origine e null'altro» (p. 61). Sulla poesia come origine, si veda anche M. Heidegger, «*Andenken*» («*Rammemorazione*»), in *Erläuterungen zu Hölderlins Dichtung*, Frankfurt am Main, Klostermann, 1981, in it. *La poesia di Hölderlin*, trad. e cura di L. Amoroso, Milano, Adelphi, 1988, pp. 95-180, alle pp. 173-176.

¹⁴ R. Pagnanelli, *Punti per una improbabile etica-poetica*, cit.

¹⁵ Di *pensiero rammemorante* Heidegger parla nel saggio su Hölderlin citato alla nota 13. Si legga in particolare questa passo: «L'abitare istituyente vicino all'origine è l'abitare originario nel quale soltanto viene fondato il poetico, sul cui fondamento devono poi abitare i figli della terra se è vero che essi *abitano poeticamente su questa terra (dichterisch wohnen auf dieser Erde)*. Il poetare *dei poeti* è adesso l'istituire del restare. Il restare dispiega la sua essenza come originario *pensiero rammemorante*. Questo non pensa soltanto al tempo stesso ciò che è stato e ciò che viene, ma pensa a ciò a partire da cui soltanto deve essere detto ciò che viene e in cui deve essere serbato ciò che è stato» (*La poesia di Hölderlin*, cit., p. 178.).

¹⁶ Si veda J. Derrida, *De la grammatologie*, Paris, Minuit, 1967, in it. *Della grammatologia*, Milano, Jaka Book, 1969.

¹⁷ Si veda J. Derrida, *La différance*, in *Marges*, Paris, Minuit, 1972, in it., *Margini*, trad. di M. Iofrida, Torino, Einaudi, 1997, pp. 27-57. Una traccia della *différance* derridiana nel lavoro critico pagnanelliano, si può trovare in SC 57.

¹⁸ Per Derrida *riduzione del senso* significa né riportare il senso all'essenza, né distruggerlo, ma «determinare la possibilità del *sensu* a partire da un'organizzazione "formale" che in se stessa non ha senso» (J.

Derrida, *Margini*, cit., p.183).

¹⁹ R. Pagnanelli, *Punti per una improbabile etica-poetica*, cit.

²⁰ Un'ulteriore occorrenza heideggeriana si trova nei *Punti per una improbabile etica-poetica*: «Il poeta, cioè colui che sta dalla parte della terra, di ciò che si sottrae all'apparenza del mondo, ha di nuovo un ruolo cardine da svolgere». La contrapposizione - lotta e unità insieme - tra terra e mondo, che caratterizza l'opera d'arte, viene delineata in *Der Ursprung des Kunstwerkes* (citato alla nota 13).

²¹ Lo stesso pensiero è espresso in *Fabio Doplicher*, cit., p. 14, e in *Fortini*, p. 145, dove Pagnanelli elabora la stimolante tesi dell'incidenza non solo del sacro ma anche del religioso nella poesia di Fortini e, quel che può stupire (ma convincere), anche nella sua posizione politica.

²² M. Heidegger, *La poesia di Hölderlin*, cit., p. 55.

²³ Ivi, p. 72 (nel saggio su «*Wie wenn am Feiertage...*», «*Come quando al di di festa ...*»).

²⁴ Cfr. L. Kolakowski, *Orrore metafisico*, Bologna, il Mulino, 1990.

²⁵ Il riferimento è a G. Steiner, *Vere presenze* (trad. it. di *Real Presences*), Milano, Garzanti, 1992. Steiner sostiene che ogni artista e lettore alle prese con l'opera d'arte scommette sulla trascendenza presente in essa, suppone una vera presenza, appunto.

²⁶ R. Pagnanelli, *Punti per una improbabile etica-poetica*, cit.

²⁷ Le parole di Mengaldo sono citate in R. Pagnanelli, *Fortini*, cit., p. 111

²⁸ La tesi della *politicità* del poeta colloquante con la sfera del sacro e impegnato nella ricerca impossibile ma necessaria del senso viene da Pagnanelli altrove ribadita addirittura operando una *acris iunctura* tra heideggeriani e francofortesi (altra presenza di non poco momento nel suo orizzonte culturale): «*L'obscurisme* simbolico non può essere frainteso con la grammatica orfica ed ermetica. Solo con la perdita dell'io-centrismo, il *sensu* riemerge dalle profondità ctonie, per mettere le basi di una esperienza "vera" della dimensione estetica (vi si può scorgere una potenzialità contro il Potere, che riunisce gli auspici dei francofortesi con quelli, in apparenza distanti, degli heideggeriani)./ Il senso è sensato se si riconduce all'archetipo nei modi del ritorno del rimosso. Allora il *sensu* diviene l'indice del cambiamento e non solo del suo desiderio, di una metamorfosi che riprende l'argomentazione della *praxis*, dimostrando la verità della formula bachtiniana: ogni atto estetico è atto etico, con l'evenienza tutt'altro che trascurabile di una conciliazione tra dialettica e immaginario» (SC 229).

²⁹ Ad esempio in Sereni (SC 72) e Giudici (SC 113-114). Su questo tema, un primo fondamentale scorcio si deve ora all'esile ma notevolissimo libretto di Enrico Testa: *Pronomi*, Torino, il Segnalibro, 1996 [ma 1997].

³⁰ R. Pagnanelli, *Punti per una improbabile etica-poetica*, cit.

³¹ Analoghe osservazioni in SC 83.

³² Del resto proprio il poeta che l'*opinio communis* della critica considera il più indiziato di prosasticità, Attilio Bertolucci, ha potuto affermare quanto segue: «La poesia si nutre di prosa, utile a sfamarla, ma non ha contatti con essa. Può anche fingere di imitarla, ma guai se non è ben conscia di fingere, e la imita sul serio» (da una risposta di Bertolucci a *Sette domande sulla poesia*, in «Nuovi Argomenti», 1962, pp. 55-56).

³³ Per una attenta panoramica di questi fenomeni, si veda V. Coletti, *Storia dell'italiano letterario*, Torino, Einaudi, 1993, pp. 408-461.

³⁴ Si veda il fondamentale saggio *La parola nel romanzo* (1934-35), in M. Bachtin, *Estetica e romanzo*, trad. di C. Strada Janovič, Torino, Einaudi, 1979, pp. 67-230.

³⁵ Si veda il saggio *Epos e romanzo* (1938, 1941) in M. Bachtin, *Estetica e romanzo*, cit., pp. 445-482, per altro citato da Pagnanelli nel suo passo "bachtiniano" sopra riportato.

³⁶ Ivi, pp. 448-449.

³⁷ Ivi, p. 481.

³⁸ Milano, Mondadori, 1993.

³⁹ Si veda M. Blanchot, *L'entretien infini*, Paris, Gallimard, 1969, in it. *L'infinito intrattenimento*, trad. di R. Ferrara, Torino, Einaudi, 1977. E cfr. i riferimenti di Pagnanelli in SC 77 e 188.

⁴⁰ Cfr. *La ripetizione dell'esistere*, cit., p.151 n; *Fabio Doplicher*, cit., p.21 n.

⁴¹ Cfr. SC 135.

⁴² Cfr. SC 156.

⁴³ Cfr. SC 94.

⁴⁴ M. Blanchot, *L'espace littéraire*, Paris, Gallimard, 1955, in it. *Lo spazio letterario*, trad. di G. Zanobetti, Torino, Einaudi, 1967, p. 19.

⁴⁵ Ivi, pp. 78-88.

⁴⁶ Tra gli altri si possono citare Cesare Garboli e Gualtiero De Santi per Penna; Francesco Memmo e Paolo Baldan, Maria Antonietta Grignani e Luisa Previtiera per Sereni; Paolo Lagazzi e Marzio Pieri (di cui si è già notato il ruolo esemplare nei confronti di Pagnanelli) per Bertolucci; Alfonso Berardinelli per Giudici.

⁴⁷ Si veda in particolare G. Bachelard, *La poétique de la rêverie*, Paris, PUF, 1960, in it. *La poetica della rêverie*, Bari, Dedalo, 1972.

⁴⁸ Il saggio (del 1919) si legge in traduzione italiana in S. Freud, *Opere 1917-1923. L'Io e l'Es e altri scritti*, pp. 77-118 con il titolo *Il perturbante*. Importanti pagine a questo scritto di Freud ha dedicato Francesco Orlando, che vi impronta sopra uno dei suoi modelli freudiani per lo studio della letteratura: cfr. *Repertorio dei modelli freudiani praticabili*, in *Per una teoria freudiana della letteratura*, Torino, Einaudi, 1987 (la prima edizione del libro, priva del saggio citato, è del 1973), pp. 159-218, alle pp. 198-203. Si veda anche M. Lavagetto, *Freud, la letteratura e altro*, Torino, Einaudi, 1985, *passim*.

⁴⁹ Si veda ad es. SC 39,62,93, 119, 133-134 e 136.

⁵⁰ L. Kolakowski, *Presenza del mito*, Bologna, il Mulino, 1992.

⁵¹ Ivi, pp. 89-90.

⁵² Ivi, p. 99.

⁵³ Si ricorda, tanto per confermare con un'occasione intertestuale la permeabilità tra la critica e l'«altro mestiere», che il primo testo della *plaque* d'esordio di Pagnanelli (*Dopo*, Forlì, Forum, 1981) ha per titolo *Mezzosonno*.

⁵⁴ Cui andrà aggiunto R. Pagnanelli, *Bertolucci e le rose gelide del Novecento*, «Verso», 2, 1984.

⁵⁵ Nel recente libro-conversazione di Attilio Bertolucci a colloquio con il suo miglior critico, Paolo Lagazzi, il poeta ricorda Pagnanelli proprio per

questa lettura "bachtiniana" della *Camera da letto*: «Nella fola i timbri variano perché c'è prima il lupo, poi la volpe... Un mio giovane lettore, Remo Pagnanelli, purtroppo scomparso, aveva parlato di polifonia riferendosi a Bachtin, che allora era appena stato riscoperto» (Attilio Bertolucci e Paolo Lagazzi, *All'improvviso ricordando. Conversazioni*, Parma, Guanda, 1997, p. 131).

⁵⁶ Probabilmente la notazione sulla violenza nel *Conte* è memore del rilevante (e provocatorio) saggio di Marzio Pieri, *L'oscenità dell'anima, ovvero l'inverno di Dio*, «Paragone», 416, 1984.

⁵⁷ Si legga questo passo: «Fortini [...] cerca un senso, *un'ombra* che sta intorno alle cose e mai si scrolla» (R. Pagnanelli, *Fortini*, cit., p. 118).

In Annuncio e azione. L'opera di Remo Pagnanelli, "Istmi", 1-2, Arti Grafiche Stibu, Urbania 1997, pp.130-151.