

ISSN: 2611-8378

ANVUR area 10

Pubblicato online www.rossocorpolingua.it il 30 aprile 2024

© Associazione letteraria Premio Nazionale Elio Pagliarani

La città ambiente della storia nella visione di Elio Pagliarani e di Guy Debord

Lidia Popolano

RIASSUNTO

Nelle opere di Elio Pagliarani, e soprattutto nella sua produzione letteraria centrale, si possono cogliere delle analogie sostanziali con le analisi sociali e politiche compiute dalla prospettiva situazionista e, in particolare, con le riflessioni del filosofo e cineasta francese Guy-Ernest Debord, tra i fondatori dei movimenti Internazionale Lettrista e Internazionale situazionista. La tematizzazione di questa prossimità permetterà di chiarire alcuni aspetti del pensiero di Pagliarani che ritengo siano stati sinora meno esplorati.

PAROLE CHIAVE: "città" "pseudo-bisogni" "abitudini" "psicogeografia" "*détournement*"

ABSTRACT

In the Elio Pagliarani literary output, we can perceive substantial analogies with the social and political analyses carried out by the French philosopher and filmmaker Guy-Ernest Debord with particular reference of his reflections from a situationist perspective, considering that he was one of the founders of the Lettrist International and Situationist International movements. The thematization of this proximity will

allow to clarify some aspects of Pagliarani's thought that, I believe, they have been so far less explored.

KEYWORDS: "city" "pseudo-needs" "habits" "psycho-geography" "détournement"

Introduzione

L'interesse sempre vivo per la ricerca poetico-letteraria di Elio Pagliarani risiede sia nel suo originale laboratorio stilistico-creativo che solo in parte lo inserisce tra i movimenti italiani dell'Avanguardia e della Neo-Avanguardia, sia nella sua sferzante critica della società della merce, capace di permeare ogni aspetto della vita individuale e sociale, al di là dei bagliori accecanti del boom economico.

Nella seconda metà del Novecento, la Poesia italiana veniva attraversata da un intenso processo di rinnovamento aperto da un lato alla ricerca in campo formale, dall'altro alla crescente preoccupazione per le conseguenze del progresso industriale e del cosiddetto 'benessere' sulle persone, intese sia come individui che come componenti della società. A tale riguardo, nelle opere di Elio Pagliarani, e soprattutto nella sua produzione letteraria centrale, si possono cogliere delle analogie sostanziali con le analisi sociali e politiche compiute dalla prospettiva situazionista e, in particolare, con le riflessioni del filosofo e cineasta francese Guy-Ernest Debord, tra i fondatori dei movimenti Internazionale lettrista e Internazionale situazionista. La tematizzazione di questa prossimità permetterà di chiarire alcuni aspetti del pensiero di Pagliarani che ritengo siano stati sinora meno esplorati.

Un'indagine preliminare, per inquadrare il periodo della loro produzione letteraria, vede le opere saggistiche, letterarie e visuali di Debord ben note già negli anni Cinquanta. I due artisti potrebbero avere avuto più di un'occasione per incontrarsi, per leggere le rispettive opere o, quanto meno, potrebbero avere risentito del cosiddetto 'Zeitgeist', ossia dello spirito del tempo. La raccolta *Cronache e altre poesie* di Elio Pagliarani esce infatti per Schwarz nel 1954 e la raccolta *Inventario privato*, per Veronelli nel 1959. Debord aveva dato in quel periodo alle stampe *Mode d'emploi du détournement* e *Théorie de la derive* per la rivista letteraria e artistica brussellese «Les lèvres nues» ¹

(rispettivamente nel maggio e nel novembre del 1956 e poi nel 1958) e aveva distribuito un film e un cortometraggio indipendenti (*Hurlements en faveur de Sade* ² nel 1952 e *Sur le passage de quelques personnes à travers une assez courte unité de temps* ³ nel 1959). La copiosa corrispondenza di Debord ⁴ veniva inoltre pubblicata in Francia già a partire dal 1952 e fino al 2008. Altri articoli scritti in forma collettiva per l'organismo letterario e artistico d'avanguardia «Internationale lettriste» fin dal 1953 spiegavano come costruire concretamente una 'situazione'. Riferendomi a Elio Pagliarani, il poemetto *La ragazza Carla* ⁵ veniva pubblicato in «Il Menabò» ⁶ n. 2 per Giulio Einaudi nel 1960 e *Lezioni di fisica* per Scheiwiller, nel 1964, decisamente prima del libro più noto di Debord, *La Société du spectacle*, uscito a Parigi per i tipi di Éditions Buchet-Chastel nel 1967 e poi per Gallimard nel 1992. Quest'ultima edizione conteneva anche i *Commentaires sur la société du spectacle* in cui Debord sistematizzava e aggiornava, appunto, la teoria della Società dello spettacolo. I raffronti cronologici dunque situerebbero il laboratorio creativo e filosofico dei due intellettuali approssimativamente nello stesso periodo, in particolare durante la più che trentennale fase di elaborazione del poemetto di Elio Pagliarani *La ballata di Rudi*, pubblicata da Marsilio nel 1995. Risulta infatti che Pagliarani abbia concepito l'idea nel 1961 e che, attraverso fasi alterne, abbia deciso di concludere l'opera negli anni Novanta, pur considerandola ancora incompiuta.

Sebbene le influenze reciproche o quantomeno i contatti tra i due pensatori non siano ancora appurati né tantomeno documentati, gli elementi cronologici in nostro possesso non contraddicono l'ipotesi dell'esistenza di punti di accostamento temporalmente e idealmente plausibili. In particolare si evidenziano, come vedremo, la convinzione dell'azione del potere sulla massa attraverso 'necessità' o 'pseudo-bisogni' indotti, ma anche della possibilità sopravvivenza di una messa in atto di un 'gesto' individuale o corale capace di favorire l'attenuazione o l'annullamento dell'abitudine suscitata, per l'appunto, dalle false necessità. Questi sono i punti che mi propongo di evidenziare nel presente lavoro e che spero possano costituire la base per ulteriori ricerche ed eventuali approfondimenti.

L'abitudine e la necessità

Com'è noto, Elio Pagliarani è molto interessato alla condizione esistenziale umana. In *Cronache e altre poesie*, aveva già evidenziato quello che era il destino umano in una società in cui egli non vedeva garanzia di sicurezza e di stabilità per tutti e in cui i comportamenti stereotipati degli individui componenti della massa erano determinati dalle loro necessità scese ai livelli di sussistenza. Nel cap. I del romanzo in versi *La ragazza Carla*, così Pagliarani descrive il contesto in cui abita la protagonista:

Chi c'è nato vicino a questi posti
non gli passa neppure per la mente
com'è utile averci un'abitudine
Le abitudini si fanno con la pelle
così tutti ce l'hanno se hanno pelle

La descrizione che Elio Pagliarani fa delle trasformazioni della città di Milano tra gli anni Cinquanta e i Novanta, viste attraverso gli occhi dei personaggi delle sue opere, sembra essersi evoluta al di là delle aspettative, nella visione odierna di una qualunque città moderna. In *Onori*, così la scrittrice canadese Rachel Cusk descrive infatti un quartiere portoghese contemporaneo, visto attraverso lo sguardo testimone della scrittrice protagonista:

I negozi erano gli stessi che si vedevano nel centro delle città di tutto il mondo e i caffè erano inevitabilmente versioni turistiche di se stessi, come in ogni altro luogo, così che tale rigenerazione cominciava a somigliare a una maschera di morte. L'Europa sta morendo e poiché singole parti vengono sostituite mentre muoiono, diventa sempre più difficile capire cos'è finto e cos'è vero e forse lo capiranno quando tutto sarà sparito.

E anche Debord rievoca la trasformazione del territorio da spazio funzionale alla vita, a spazio funzionale alla produzione e distribuzione della merce. In *La società dello spettacolo*, nella tesi 165, così esprime il passaggio epocale degli anni Novanta:

L'accumulazione delle merci prodotte in serie per lo spazio astratto del mercato, che doveva infrangere tutte le barriere regionali e legali, e tutte le restrizioni corporative del Medioevo che preservavano la *qualità* della produzione artigianale, doveva allo stesso modo

dissolvere l'autonomia e la qualità dei luoghi. Questo potere di omogeneizzazione è l'artiglieria pesante che ha abbattuto tutte le muraglie cinesi.

E ancora, nella tesi 168 leggiamo: «Sottoprodotto della circolazione delle merci, la circolazione umana considerata come un consumo, il turismo, si riduce fondamentalmente alla facoltà di andare a vedere ciò che è divenuto banale.»

D'altra parte, il paesaggio urbano di *Inventario privato*, la raccolta di poesie non teatralizzate e non narrative, composto da Pagliarani nel medesimo periodo di *La ragazza Carla*, è un elemento compiutamente capace di evidenziare la solitudine dei protagonisti all'interno del dissidio che li dilania, contestualizzando efficacemente il privato all'interno del perverso meccanismo sociale e politico. La città qui contribuisce quasi 'attivamente' alla disumanizzazione, suggerendo gli itinerari dell'abitudine, casa-lavoro-casa-svaggi, già scopertamente cristallizzati nella loro definita toponomastica e agitando lo spettro della morte irriducibile. Nel testo *A riporto*, II Parte di *Inventario privato*, così l'autore vede i due giovani protagonisti:

È difficile amare in primavera
come questa che a Brera i contatori
Geiger denunciano carica di pioggia
radioattiva perché le hacca esplodono
nel Nevada in Siberia nel Pacifico
e angoscia collettiva sulla terra
non esplode in giustizia.

E poi con amara ironia nella Parte I, 9 di *La ragazza Carla*.

Ma quei due
hanno avuto poche sere per parlare
la prima fu d'impaccio
la seconda
che risero ragazzi per un tale
che parlava da solo d'una bomba
e un altro poco
altro che bomba, all'incrocio di via Meda

la circolare lo piglia sotto se non era svelto

il tranviere

Una Milano dunque mortifera, quella descritta dal poeta nelle due opere. Un cielo d'acciaio opprimente come la cappa esistenziale in un campo di lavoro, dove in cambio del proprio impegno fisico, si possa ottenere al massimo la sopravvivenza. Ma il percorso di Carla e Aldo, i due protagonisti di *La ragazza Carla*, è in qualche modo anche storico, svolgendosi sul crinale tra il tardo modernismo delle scintillanti Gallerie e le crude manifestazioni operaie di piazza; tra la città della moda e quella della metallurgia. Non si tratta già più solo della rappresentazione dell'azione alienante del lavoro, favorita dalle necessità elementari, ma è evidente anche il richiamo alla massificazione dei consumi e alla trasformazione della produzione artigianale in produzione di massa.

Questa visione opprimente della città contemporanea ha un ruolo rilevante anche nell'opera di Guy Debord. In *La società dello spettacolo*, tesi 172, leggiamo un'analisi della pianificazione del territorio urbano e della gestione dell'isolamento degli individui pur inseriti in gruppi artificiali:

Ma il movimento generale dell'isolamento, che è la realtà dell'urbanismo, deve anche contenere una reintegrazione controllata dei lavoratori, secondo le necessità pianificabili della produzione e del consumo. L'integrazione nel sistema deve recuperare gli individui isolati in quanto individui *isolati insieme*: le fabbriche come le case della cultura, i villaggi turistici come i «grandi agglomerati», sono specificamente organizzati ai fini di questa pseudo-collettività che accompagna l'individuo isolato anche nella *cellula familiare...*

Nell'ultima fase del suo pensiero, Debord descrive poi in che modo la gestione dispotica del territorio — benché temperata dal potere attraverso il riconoscimento dei diritti dello spettatore divenuti grandiosi e terribili —, governi il tempo nelle due direzioni. Così, nei *Commentari sulla società dello spettacolo*, nella IV tesi ⁷ rileva: «Il governo dello spettacolo, che attualmente possiede tutti i mezzi per falsificare l'insieme della produzione nonché della percezione, è padrone assoluto dei ricordi e padrone incontrollato dei progetti che plasmano l'avvenire più lontano.»

Uno spettacolo inteso, oggi diremmo, come il 'matrix' del celebre omonimo film delle sorelle Lana e Lilly Wachowski ⁸, in cui l'umanità dorme un sonno illusorio, e dove non è più possibile smascherare il potere che lo genera e lo mantiene.

Milano città dei ritratti e dei segni e mappa psicogeografica (d'interferenze)

La Milano di *La ragazza Carla* è già come un sistema di 'segni' in un film, ricco di situazioni ottiche e sonore. Lo sguardo di Pagliarani, come nel cinema di avanguardia, è girovagante. L'oggetto delle sue osservazioni sembra essere la banalità quotidiana. I percorsi di transizione, pur topograficamente e toponomasticamente dettagliati, lasciano l'impressione di essere in realtà sconnessi tra di loro e con le parole dei protagonisti, così come appaiono sconnessi i ritmi della narrazione, non seguendo il canonico alternarsi di situazioni limite con momenti rasserenanti. I tagli nella costruzione, analogamente ai tagli nel montaggio di un film, ben testimoniano l'effetto straniante dell'assenza di un intreccio narrativo classico — d'altronde vi prevale l'impianto dell'opera poetica, benché frammentata, rispetto a quello dell'opera narrativa —. L'assenza di una storia in un'opera è d'altronde ciò che qualche decina di anni prima aveva realizzato e poi teorizzato la scrittrice e poetessa statunitense Gertrude Stein (1874-1946). In questo brano del saggio *Ritratti e ripetizione* ⁹, Stein dichiara le sue intenzioni nella costruzione del ritratto di un personaggio:

Una cosa che voi tutti sapete è che nei tre romanzi scritti in questa generazione, non c'è, in nessuno di loro una storia. Non ce n'è nessuna in Proust, in *The making of Americans* o in *Ulysses*. E questo è ciò di cui dovete iniziare ora a rendervi conto in questa descrizione che vi sto dando del fare ritratti.

La Milano, quale sistema contemporaneo di ritratti e di segni, origine e causa di frastornamenti e disorientamenti, ha un ruolo di contrappunto in qualche modo analogo a quello svolto dalle antagoniste e dagli antagonisti nel 'laboratorio creativo' dello stesso Pagliarani, evidenziando, attraverso la narrazione dei problemi sociali dell'Italia del dopoguerra, le ingiustizie di classe e l'alienazione dei soggetti a causa del lavoro, ma anche la via possibile per il riscatto degli oppressi. Uno stile in negativo non meno importante di quello più

strettamente pedagogico-didascalico della cosiddetta poesia civile di quegli stessi anni. Un linguaggio per contrappunti che Guy Debord conosce bene e che, in *La società dello spettacolo*, tesi 211, definisce un 'linguaggio della contraddizione' nel quale «la critica della cultura si presenta *unificata*: in quanto essa domina la totalità della cultura — la conoscenza come la poesia — e in quanto non si separa più dalla critica della totalità sociale.»

La Milano presente in *La ragazza Carla* è in particolare una metropoli polimorfa e multivocale, dove tanti sono i volti e le voci che affiancano in modo inedito la protagonista, nelle riflessioni sulle trasformazioni sociali in corso e sui radicali cambiamenti che si stanno prospettando nella visione del mondo. Ciascuna voce, con il proprio linguaggio, anche quello del pressoché totale silenzio. Pensiamo ad esempio al datore di lavoro o al cognato di Carla, a cui Pagliarani non dà quasi mai la parola, anche se in più parti dell'opera si riconoscono i diversi punti di vista e le conseguenze delle loro azioni. Ma i silenzi si manifestano funzionali per evidenziare i drammatici meccanismi sociali della formazione del 'consenso' e le situazioni mortificanti ben conosciute dagli anziani e amaramente subite dai giovani. È un'operazione rivoluzionaria quella della consapevolezza, come vedremo più avanti, la cui esigenza leggiamo con tutto il suo carico drammatico già in questi versi del cap. II, 2 di *La ragazza Carla*: «È nostro ed è morale il cielo / che non promette scampo dalla terra / proprio perché sulla terra non c'è / scampo da noi nella vita.»

Il racconto della catastrofe affettiva di Carla rappresenta dunque per Pagliarani l'opportunità di fare risaltare la crisi sociale e politica in atto, non sostituendovisi, ma suscitando un sentimento di collera nell'assistere allo squallore delle relazioni e nel prendere coscienza dell'impotenza a contrastarlo, essendo piegati a forza nel circolo infernale della necessità-abitudine.

Ma il vagare compulsivo di Carla oltre a rappresentare il passaggio evolutivo dell'acquisizione di consapevolezza della propria condizione, ha anche una forte analogia con il concetto di 'derive' debordiana e testimonia un possibile uso creativo del proprio tempo come sperimentazione di una diversa vita quotidiana basata sul desiderio, invece che sull'abitudine. La ragazza infatti esplora a piedi, senza meta né vincoli orari; sceglie mano a mano il percorso in

base a ciò che vede intorno, con l'atteggiamento straniato della persona che lo vede per la prima volta; lascia che l'architettura occupi il centro del campo visivo ma anche che l'occhio intuisca l'altrove che occupa lo spazio del cielo. La consapevolezza del controllo sulla propria vita emerge chiaramente nel corso della derive, nel cap. III, 6 di *La ragazza Carla*:

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

Nella *Théorie de la dérive*, Guy Debord spiega appunto che «la deriva, nella sua unità, comprende nello stesso tempo questo lasciarsi andare e la sua contraddizione necessaria: il dominio delle variazioni psicogeografiche attraverso la conoscenza ed il calcolo delle loro possibilità.»

Poi Carla inconsciamente si dirige verso la fantasmagoria delle vie del centro. Emerge così la messa a tema, da parte del poeta, del rischio che la casualità degli itinerari sia solo apparente, perché per lui evidentemente, come esprime anche Debord in *Théorie de la dérive*, l'azione del caso o forse dell'inconscio «è naturalmente conservatrice e tende, all'interno di un nuovo quadro, a ricondurre tutto all'alternanza di un numero limitato di varianti, ed all'abitudine.»

Dal ruolo 'antagonista' della metropoli di Pagliarani, utile a formare la consapevolezza della propria condizione, dunque, si passa alla concezione di 'situazione' debordiana, ossia di un momento di vita reale arbitrariamente costruito per immaginare un urbanismo non mercificato e non settorializzato, dove, attraverso le visioni della poesia e di una nuova architettura, si possono armonizzare i sentimenti privati con i bisogni sociali. Gli itinerari di Carla possono essere assimilati dunque a concrete 'mappe psicogeografiche' situazioniste, che Debord suggerisce per contrastare le mortifere abitudini: casa, lavoro, palestra, supermercato, casa; per abbandonare la strada dell'obbligo e della necessità, e per mappare la città attraverso la guida di flussi psichici ed emotivi dettati dall'intuito o dal desiderio, in modo da lasciare emergere le sensazioni che nascono dagli attraversamenti imprevedibili.

A questo riguardo, è interessante l'evoluzione di Carla, alla fine del poemetto, cap. III, 7, quando acquista un nuovo coraggio dato da una rassegnazione che non è passiva né ottusa, ma segue la raggiunta coscienza del contesto in cui vive e della sua condizione:

..... Carla ha la faccia seria mentre provano
allo specchio, mentre Nerina insegna e Carla impara
a mettere il rossetto sulle labbra: ci deve essere in un cassetto
un paio di calze di nylon, finissime
Bisogna provarle.

E ancora, qualche riga dopo, nel cap. III, 7, il poeta prende la parola contrassegnandola con il corsivo:

*Ma non basta comprendere per dare
empito al volto e farsene diritto:
non c'è risoluzione nel conflitto
storia esistenza fuori dell'amare
altri, anche se amore importi amare
lacrime, se precipiti in errore
o bruci in folle o guasti nel convitto
la vivanda, o sradichi dal fitto
pietà di noi e orgoglio con dolore.*

Elio Pagliarani ha in effetti già fatto intravedere al suo personaggio un 'altrove', evocandolo nell'istante in cui negava la sua esistenza. Si tratta di una tecnica sperimentata dai cineasti di avanguardia negli anni Quaranta e altresì analoga alle distorsioni geometriche e ai paradossi delle opere di Maurits C. Escher (1898-1972) quando adombra un altrove inconoscibile e un contenuto avvolto in sé topologicamente. Pagliarani però in *La ragazza Carla*, non si ripiega nella propria interiorità: al contrario, si apre a esplorazioni nello spazio, a connessioni, a figure di diffrazione. Guarda la realtà attraverso gli occhi dei personaggi e qui soprattutto di Carla, pur in quell'ambiguità data dallo sperimentare situazioni nuove, attraverso la griglia interpretativa della generazione precedente. Ne risulta una visione 'non una', oggi certamente più matura e sviluppata filosoficamente — risultando dal passaggio epocale

dall'umano al post-umano — ma che Elio Pagliarani anticipa sociologicamente e artisticamente.

Il montaggio metonimico utilizzato da Pagliarani compare in maniera evidente in *Lezioni di fisica*, con l'accostamento di aree disciplinari differenti e l'interruzione dei testi poetici con frasi 'detournées' — ossia distratte e riconvertite, volendo usare la terminologia situazionista — da opere letterarie e quotidiani d'informazione; ma anche con l'utilizzo di strumenti sintetici del pensiero, quali istruzioni o tabelle, affiancati a testi appassionati e appassionanti che non mancano di sottolineare la contiguità tra la vita e la morte. Attraverso l'impianto didattico-sperimentale, Elio Pagliarani in quest'opera suggerisce — inserendosi a pieno titolo nel dibattito e nella critica sociale — il passaggio dalla crescita individuale alla necessità dell'azione corale, anche multidisciplinare. Giocando sulla performance in pubblico, inoltre, il poeta riattiva tutti i canali della comunicazione con i lettori-fruitori, forse in parte dispersi dalla struttura narrativa dei precedenti lavori, e compie un ulteriore passo verso l'arte cubista e la poesia, o il cinema, contemporanei. Ritorna anche qui l'analogia con il pensiero di Guy Debord che, in *La società dello spettacolo*, nella tesi 208, definisce il *détournement* come «il linguaggio fluido dell'anti-ideologia».

Anche se non vi compare un ambiente-cultura unitario, Pagliarani ritornerà alla narrativa nel suo secondo romanzo in versi, *La ballata di Rudi*, dove però l'intreccio viene frammentato ulteriormente in 'parti' o 'brani' — talvolta divisi al loro interno in sezioni distinte con titoli autonomi, altre volte raggruppati in blocchi narrativi —. Vi si rafforza l'importanza del territorio come uno degli antagonisti con cui si confrontano i personaggi, oltre che tra di loro. La poesia della seconda metà del Novecento vede così concretizzarsi non solo la scissione interiore che era stata protagonista del modernismo, ma anche la scissione nella struttura e nella forma, per cui è difficile distinguere la persona che parla, il linguaggio e il contesto assumono rilevanza da protagonisti e il montaggio delle scene allontana l'opera dallo stile lirico, per farle assumere ancora di più quello cinematografico. Nella prima parte del poemetto, il contesto è rappresentato dall'umanità che ruota attorno a una balera sulla riviera adriatica, contrapposta e in dialogo con la popolazione di lavoratori del mare

che svolge l'attività di pesca nel medesimo tratto di costa. Nella seconda parte, il territorio di riferimento è la Milano virtuale degli affari e degli intralazzi, sorta accanto a quella dell'industria e della catena di montaggio, e contrapposta al tentativo disperato di un tassista abusivo di uscire dal 'dispositivo' dei regolamenti e delle licenze. Il finale procede in molte direzioni tortuose, quasi a volere calcare le differenti anime della metropoli, nello spazio come nel tempo, ma anche a sottolineare l'estrema complessità del contesto-Milano e la pluralità di voci presenti.

La sovrapposizione di spazi e forme di vita apparentemente inconciliabili è chiamata dalla filosofa statunitense Donna Haraway (1944-) 'modello di rifrazione' o 'mappa d'interferenza' e non serve, come d'altronde neanche per Pagliarani, a mappare bidimensionalmente i luoghi in cui si manifestano le differenze sociali, ma a osservare gli effetti del moderno — soprattutto in luoghi che non compaiono nei circuiti turistici o che nei percorsi quotidiani vengono rimossi all'attenzione — e ad accostare con altra consapevolezza il degradato, l'oggetto d'incuria, il fuori luogo. Seguendo questa chiave di lettura, si evidenzia la mappa d'interferenza harawayana tra i braccianti del mare e gli animatori della balera, tra il tassista abusivo e il ricco cliente, oppure tra il tassista stesso e la moglie.

In particolare, nel capitolo IX, tra i braccianti del mare che 'si ostinano': «[Baiuchela] dice che è possibile ogni volta / pescarne quintali, che l'ostinazione è quella, quella pescata quella notte a Classe / che rinnova delusione senza rassegnazione che non ha senso pensare / che s'appassisca il mare».

E i braccianti che 'si scoraggiano':

Tutte le notti ancora degli uomini

si conciliano il sonno

lustrando coltelli che luccicano

dormono coi pugni stretti

si svegliano coi segni sanguigni delle unghie

sulle palme delle mani.

E invece ha senso pensare che s'appassisca il mare.

Ancora, nel cap. XXIV, C1

Dall'idea adeguata dell'essenza formale di alcuni attributi di Dio
Si procede alla conoscenza adeguata dell'essenza delle cose Il concetto
fondamentale della scienza]

è quello della legge scientifica

e lo scopo fondamentale della scienza è lo stabilimento di leggi]

L'armamentario della scienza dimostra Kappa punto Popper nella Logica
è diretto alla falsifica

Non alla verifica delle proposizioni: Nandi sembra più bello

ma c'è sempre il tranello

continuando a lustrare il coltello.

Eppure ha senso pensare che s'appassisca il mare.

E infine, nel capitolo XXVII, dove appare la voce dell'Autore: «Ma dobbiamo continuare / come se / non avesse senso pensare / che s'appassisca il mare.» dove la dislocazione della voce dell'Autore, rispetto alle diverse voci che animano il poemetto, rappresenta la sintesi emblematica di uno stesso dilemma, visto da prospettive diverse, ma anche vuole forse indicare la necessità della presa di distanza dalle opinioni diametralmente opposte, non per questo tacendole o esprimendole solo in parte. Tecnica che ancora una volta mette l'accento sul laboratorio filosofico e creativo del poeta, basato su un concetto di differenza che non è sinonimo di opposizione, ma che è capace di sganciarsi dai modelli del 'medesimo' proposti alla massa.

All'interno di una visione deterministica situazionista, è l'ambiente il principale fattore che modella il carattere e le azioni dell'individuo. Così i protagonisti di *La ballata di Rudi* sono cresciuti e vivono in microcontesti diversamente influenzati, quando non determinati, da fattori economici e sono dotati di specifici antagonisti.

Si nota dunque un'evoluzione del contrasto-conflitto, che, dallo stampo dualistico di *Inventario privato* e in parte in *La ragazza Carla*, e ancora nella prima parte di *La ballata di Rudi*, diviene confronto tra voci differenti, anche molto distanti nella geografia dell'opera, quali mappe d'interferenza, presentimento di complessità incontrollabile, e annuncio delle concezioni del post-umano. Così scrive l'italianista Marianna Marrucci in *Note per un commento a La ballata di Rudi di Pagliarani* ¹⁰:

nella Ballata di Rudi la narrazione prende corpo attraverso l'emersione, l'affollamento in modalità corali o — più spesso — conflittuali delle parole dei diversi personaggi, delle voci delle comunità e delle realtà geografiche e sociali che si muovono sulla pagina. In molti casi si possono rintracciare con precisione le singole battute di un dialogo.

I duetti tra il tassista Armando e la moglie evolvono nel fiorire di dialoghi apparentemente inconcludenti, come pure le battute tra Armando e quella pluralità di soggetti che tenta di trascinarlo nel mondo ambiguo e illegale in cui operano. Il conflitto umano/non umano tra l'operaia e la catena di montaggio lascia emergere la pluralità dei soggetti interessati: dalla moltitudine di tecnici e ingegneri addetti all'inganno del rallentamento della catena di montaggio, al datore di lavoro, o ai compagni di fabbrica. E ancora: la prospettiva di Camilla che da pensionata inizia a giocare in borsa, e dal dialogo binario tra lei e ciò che rappresentava il suo lavoro stabile, alla dipendenza tra lei e ciò che rappresenta in quel momento la finanza, attraverso il 'balletto' degli esiti illusori della borsa, evolve sviluppando un importante confronto con i famigliari. Il dialogo a più voci come strumento di consapevolezza, come movimento verso la realtà-verità, contro l'apparenza e la volatilità del dispositivo dello spettacolo, contro il 'balletto' che in questa accezione rappresenta non solo l'andamento altalenante della borsa, ma anche l'incomprensibilità e l'inattendibilità delle informazioni — basti citare la locuzione 'il balletto delle cifre' —.

E poi i giudici e i filologi professionisti a confronto con il pentito, negli ambiti della ripetizione del falso e della contraffazione della verità; gli imprenditori della moda alla sfilata, a confronto con le sacerdotesse dell'immagine e con le signore danarose, nell'immateriale mondo dell'immagine. Infine, in un finale vorticoso e irrefrenabile, i candidati al concorso che si misurano non solo tra di loro, ma anche con il computer a cui viene attribuita un'illusoria 'imparzialità'; lo spettacolo della violenza negli stadi come sfogo degli istinti di ribellione delle diverse solitudini nella massa; e ancora, il rivoltarsi nel baratro dei disturbi alimentari, contro sé stessi invece che contro chi impone il disvalore di un'immagine stereotipata del corpo.

Nella *Ballata di Rudi*, Pagliarani pone dunque al centro dell'ultima parte dell'opera il confronto in più ambiti, a molte voci e a vari livelli, quale immagine-baluardo della consapevolezza umana contro la solitudine data dalla tecnicizzazione, dall'illusione della razionalizzazione del pensiero, dalla cristallizzazione imposta di un'immagine artefatta della realtà.

Visionarietà dell'opera di Pagliarani

In *Glossa in margine ai Commentari della società dello spettacolo*, il filosofo Giorgio Agamben suggerisce che si può comprendere il messaggio positivo portato dalla deriva situazionista debordiana collocandola nel luogo che le compete: la fine dell'arte e il transito per il nichilismo, in quanto risposta resistente a carattere progettuale, concreta e di segno opposto a quella dominante. L'opera di Guy Debord, per Agamben, va dunque letta come manuale per la resistenza o per quello che definisce un 'esodo' in cui il campo d'azione sia rappresentato dalla pura potenza dell'intelletto, perché il mondo comincerà a parlare di questa trasformazione solo dopo essere stato totalmente rovesciato. In *La società dello spettacolo*, tesi 9, così si esprime infatti Debord: «Nel mondo *realmente rovesciato*, il vero è un momento del falso.»

Qual è stata allora la missione anticipatrice dell'opera poetica di Elio Pagliarani? Certamente quella di narrare gli affanni concreti degli individui massificati come consumatori, situandoli nel contesto socio-storico-geografico in cui si affacciava all'orizzonte uno 'spazio virtuale' — se così si può considerare il mercato delle valute — quel territorio di portafogli, cioè, che diverranno sempre più inconsistenti perché costituiti da prodotti finanziari e non più da merci reali. Se pensiamo che la prima borsa telematica nasce a fine anni Sessanta, e che l'esplosione del servizio di borsa telematica privata risale a quando il cittadino inizia a disporre del collegamento in rete, ossia dopo la metà degli anni Novanta, comprendiamo lo sguardo visionario e anticipatore di Elio Pagliarani. Così infatti scrive nel cap.II, 4 di *La ragazza Carla*:

Questa terra ha mercati
e sul mercato internazionale delle valute
libero o no, Cogheanu, il suo padrone tiene una rete fitta:
da un'area all'altra trasferiscono ogni giorno

valute in questo modo.

La fantasmagoria con cui veniva presentata la merce al consumo di massa già alla fine del secolo XIX, nella seconda metà del Novecento ha non solo ampliato a dismisura la quantità, ma ha anche trasformato il campo di azione: il valore di scambio della merce è infatti cresciuto a sfavore del suo valore d'uso, dissimulando il cambiamento in un trionfo di grandiosità e di atmosfera immaginifica da nuovo millennio e invadendo l'intera vita della persona. Le vicende di *La ballata di Rudi* si svolgono non a caso nell'intervallo di tempo che va dagli anni Cinquanta agli anni Novanta, ricalcando in gran parte la cronologia della composizione dell'opera.

Sotto gli occhi di chi è in grado di interpretare le trasformazioni in atto, la persona umana acquista valore non più dall'essere, ma dall'apparire, dopo essere passata per il delirio dell'avere. In *La società dello spettacolo*, tesi 17, così Guy Debord sintetizza il concetto: «La fase presente dell'occupazione totale della vita sociale da parte dei risultati accumulati dell'economia conduce a uno slittamento generalizzato dall'avere all'apparire da cui ogni «avere» effettivo deve trarre il suo prestigio immediato e la sua funzione ultima.»

Così, invece Pagliarani, nel brano di *La ballata di Rudi*, XX, Vanno a Cavallo:
Vanno a cavallo in quell'isola i cavalieri di Malta?

Sono davvero imbiancati quelli del Santo Sepolcro?

La funzione sociale del teatro, dell'apparato spettacolare, della banda militare]

la Chiesa Romana adotta i colori di Bisanzio Apollinaire Porfiriogenito, Cavaliere]

del Santo Sepolcro sia Rudi, e trovano ancora un vescovo apposta che lo benedice]

E l'eccellenza Coccia Balì di Milano lo tocca con la spada, lo tocca con la spada]

l'eccellenza Coccia agente di Borsa del Vaticano sulla piazza di Milano.

La trasformazione del sogno del XIX secolo nell'incubo dei secoli XX e XXI è ormai palese per pensatori come Debord o Pagliarani. Nella loro critica feroce alle trasformazioni della società, entrambi hanno individuato la città come la sede prioritaria del gesto di coscienza e di cambiamento per la formulazione di

nuovi presenti. È lì il luogo privilegiato dove si concentra il potere, ma anche dove si può esprimere l'autonomia del pensiero nel confronto con gli altri e dove ci si può opporre all'isolamento, alla visione utilitaristica della vita e alla disinformazione.

Consapevole della transizione sempre più incontrollabile dalla natura all'artefatto-merce oggetto di decisioni strategiche e processi di produzione e riproduzione direzionati, Haraway suggerisce oggi di vivere la natura-cultura del post-umano indossando un atteggiamento dinamico 'eterotopico', in cui siano presenti tutte le contrapposte concezioni, non arrendendosi alle narrazioni economicistiche e alle ricostruzioni semplicistiche della Storia. A tal fine propone la riconfigurazione dei protagonisti delle situazioni locali, di volta in volta, in categorie contestualizzate al territorio specifico e alla sua storia, e comprendenti non solo il naturale e l'umano, ma anche l'artefatto e il non umano. In poche parole, Haraway propone di restituire la parola e il senso ai diversi protagonisti fino a oggi muti o inascoltati.

Se con il termine eterotopia oggi intendiamo da un lato uno spazio bivalente tra la fuga dalla realtà disperante verso un desiderio libero da condizionamenti, e dall'altro l'ampliamento del controllo sull'altrove, capace di donare speranza; se intendiamo cioè un luogo reale in cui possano convivere spazi normalmente non sovrapponibili, allora si tratta proprio di una visione eterotopica quella della città in Elio Pagliarani. Possiamo vedere questi squarci già nei primissimi versi del Capo I, 1 di *La ragazza Carla* dove s'introduce il tragitto di Carla da via Giuseppe Ripamonti a Porta Romana:

Ma c'è il momento che l'abitudine non tiene
Chissà che cosa insiste nel circuito
o fa contatto
o prende la tangente
allora la burrasca
periferica, di terra,
il ponte se lo copre e spazza e qualcheduno
può cascar sotto
E, poco più avanti:
..... Chi abita nel cielo e quanto paga

d'affitto? Ecco le lune
di Giove sopra i fili del telefono, il viale
sarà tutto magnolie e i giardinieri
avranno un grande lavoro.

Ma è nel finale tortuoso di *La ballata di Rudi* che Pagliarani suggerisce l'importanza di continuare a vivere sulle tracce del desiderio, 'come se' esistesse un futuro possibile. Si tratta di vivere attimi privi di coordinate umane già fissate e fecondi di nuove possibilità, sottratti alla ripetitività del lavoro alienato e del tempo libero massificato, e recuperati alla valorizzazione del personale percorso storico prodotto e vissuto, ma non separato dalla comunità reale.

Note

1 Rivista letteraria e artistica belga fondata ad Anvers da Marcel Mariën, facente parte delle riviste surrealiste del secondo dopoguerra nell'autunno del 1953, che ha terminato le pubblicazioni nel 1975. Faceva parte delle nuove riviste surrealiste del secondo dopoguerra, come *Temps mêlés*, le *Daily-Bul*, *Phantômas*. La ristampa della prima serie: Paris, Plasma, collection Table rase, 1978.

2 in *Internationale Situationniste*, n° 2, Paris, dicembre 1958. Traduzione italiana *Internazionale Situazionista*, 1994, Nautilus, Torino.

3 *Hurlements en faveur de Sade* [<https://youtu.be/U8o3ue5-IA8?feature=shared>] proiettato per la prima volta il 30 June 1952 al Ciné-Club Avant-Garde 52 nel Musée de l'Homme, Palais de Chaillot in Place du Trocadéro, è stato proiettato per la prima volta Nel Regno Unito nel 1957 presso l'Institute of Contemporary Arts in Londra. Nel film, il senso della provocazione era quello di superare il principio della passività dello spettatore e costringerlo a reagire vivacemente diventando protagonista.

4 Guy Debord, *Œuvres cinématographiques complètes*, Champ libre, 1978 ; rieditato. Gallimard, 1994. Il sottofondo sonoro che si sente all'ascolto è la registrazione della terza conferenza dell'Internationale situationniste tenuta a Munich nel 1959 come viene precisato all'inizio del film. <https://youtu.be/97SJfjeR0Qk?feature=shared>

5 Guy Debord, *Correspondance*, Vol. 1-Vol. 7: juin 1957 - novembre 1994, Paris, Librairie Arthem Fayàrd, 2008.

6 Il Menabò è stata una rivista letteraria in dieci numeri, senza periodicità fissa, fondata a Torino nel 1959 da Elio Vittorini e Italo Calvino le cui pubblicazioni terminarono nel 1966. Nel n. 2 (1960), oltre a *La ragazza Carla* di Elio Pagliarani, *Il mare dell'oggettività* di Calvino, 46 poesie di Roberto Roversi, un saggio di Franco Fortini *Le poesie italiane di questi anni*, e ancora, poesie di Paolo Volponi e di Francesco Leonetti.

7 Terzo volume della 'trilogia dell'ascolto' di Rachel Cusk, dopo "Resoconto" e "Transiti", in cui Faye, una scrittrice di mezza età, impegnata in seminari e festival letterari, si ritrova a parlare con chi, nel tentativo di conoscerla o intervistarla, confessa sulla propria vita molte più cose di quelle che riesce a strapparle.

8 *Commentaires sur la société du spectacle* è il saggio di Guy Debord pubblicato a Parigi nel 1988 per le Éditions Gérard Lebovici e rieditato per le edizioni Gallimard, Collection Blanche, Paris, 1992.

9 Il film, che ha vinto numerosi premi, tra cui quattro Oscar, è uscito nelle sale nel 1999 e ha avuto un forte impatto culturale. Dal 2012 è conservato nel National Film Registry della Biblioteca del Congresso degli USA. <https://www.warnerbros.com/movies/matrix>

10 *Ritratti e ripetizione* è una delle conferenze americane tenute tra la fine del 1934 e il maggio del 1935 negli Stati Uniti, quando la notorietà di Stein era enorme, grazie alla stampa. Ben pochi ancora conoscevano il suo straordinario contributo all'Avanguardia e ancora di meno avevano letto o compreso le sue opere. La conferenza *Ritratti e ripetizione* pone il focus su come si rappresenta l'esistere di chiunque. In *Lectures in America*, New York, 1935. *Conferenze americane*, trad. di Caterina Ricciardi e Grazia Trabattoni, Lucarini, Roma, 1990.

11 *Natura Società Letteratura*, Atti del XXII Congresso dell'ADI - Associazione degli Italianisti (Bologna, 13-15 settembre 2018), a cura di A. Campana e F. Giunta, Roma, Adi editore, 2020.

Bibliografia

AA.VV, *Rossocorpolingua. Antologia della rivista 2018 - 2022*, a cura di L. PAGLIARANI e C. PETROLLO, Genova, Editore Zona, 2022.

C. CROCCO, *La poesia italiana del Novecento: il canone e le interpretazioni*, Roma, Carocci, 2015.

- C. CROCCO, *La poesia in prosa in Italia. Dal Novecento a oggi*, Roma, Carocci, 2021.
- G. DEBORD, *Commentari sulla società dello spettacolo e La società dello spettacolo* con una Nota di G. AGAMBEN. Traduzione di F. Vasari e P. Salvadori, Milano, SugarCo Edizioni, 1996.
- G. DEBORD, G. J. WOLMAN, *Mode d'emploi du détournement*, paru initialement dans «Les lèvres nues» n. 8, mai 1956.
- D. HARAWAY, *Le promesse dei mostri*, edizione italiana a cura di Angela Balzano, Roma, DeriveApprodi, 2019.
- M. MARRUCCI, Effetti di romanzizzazione in Elio Pagliarani, «Moderna», n. 2, 2000.
- F. MUZZIOLI, Montaggio e straniamento: la modernità radicale di Pagliarani, «L'illuminista», nn. 8-9, dicembre 2003, pp. 83-102, poi in «Carte italiane», vol. 1 (2004), febbraio 2005.
- E. PAGLIARANI, *Tutte le poesie (1946 - 2011)*, a cura di Andrea Cortellessa, Garzanti, Milano, 2006.
- G. STEIN, *Ritratti e ripetizione* in *Odio fare conferenze. Conferenze americane* a cura di Caterina Ricciardi e Grazia Trabattoni, Roma, Castelvecchi, 2017.