

SINESTESIE ONLINE

SUPPLEMENTO DELLA RIVISTA «SINESTESIE»

ISSN 2280-6849

a. XV, n. 52, 2026

RUBRICA «CARTA POETICA DEL SUD»

Tra pietra e sabbia: mitografie della disgregazione.

Il paesaggio leccese nei 'Privilegi del povero' di Vittorio Pagano

Between Stone and Sand: Mythographies of Disintegration. The Landscape of Lecce in Vittorio Pagano's "Privilegi del Povero"

ALESSIO PAIANO

ABSTRACT

Il presente saggio analizza la centralità del paesaggio salentino nella raccolta *I privilegi del povero* (1960) di Vittorio Pagano, componendo una geografia declinata negli scorci marini e campestri, fino alla raffigurazione 'tentacolare' della città di Lecce. Il tentativo di comporre una mitografia del territorio si frange a fronte dell'inquietudine del soggetto nella sua particolare condizione di «esiliato in patria». Il saggio fa emergere un dialogo tra soggetto e luogo che scava nelle memorie storiche della penisola salentina (in particolare la minacciosa invasione turca) e nell'immaginario letterario che si fonda sul paesaggio extra-urbem e sulla conformazione barocca del capoluogo. Quest'ultimo è in grado, in ultima analisi, di dare conto della lacerata soggettività del poeta, il quale ingaggia un confronto serrato con la materialità urbana nella quale intravede un medesimo destino di sgretolamento. Nel percorso qui proposto si susseguono alcuni siti leccesi particolarmente identificativi della città e dell'immaginario poetico di Vittorio Pagano.

PAROLE CHIAVE: Vittorio Pagano, *Privilegi del Povero*, barocco leccese, geocritica

This essay analyzes the centrality of the Salento landscape in Vittorio Pagano's poetry collection *I privilegi del povero* (1960), tracing a geography that unfolds through marine and rural glimpses, up to the 'tentacular' depiction of the city of Lecce. The attempt to compose a mythography of the territory shatters against the subject's restlessness in his peculiar condition of an «exile in his homeland». The essay highlights a dialogue between the subject and the place that delves into the historical memories of the Salento peninsula (particularly the threatening Turkish invasion) and into the literary imaginary grounded in the extra-urbem landscape and the Baroque conformation of the capital city. Ultimately, the latter also represents the poet's torn subjectivity, as he engages in a close confrontation with the urban materiality in which he glimpses a shared destiny of crumbling. The proposed itinerary explores several sites in Lecce that are particularly identifying of both the city and Vittorio Pagano's poetic imaginary.

KEYWORDS: Vittorio Pagano, *Privilegi del Povero*, Baroque Lecce, Geocriticism

AUTORE

Alessio Paiano si è laureato in Lettere Moderne presso l'Università del Salento e insegna a Torino presso le scuole secondarie. È segretario generale del Centro Studi Phoné, nato per lo studio e la diffusione dell'opera di Carmelo Bene e fa parte del comitato redazionale di «Declaro», collana dell'editrice Kurumuny per la ripubblicazione dell'opera di Antonio Leonardo Verri. Per lo stesso editore ha pubblicato *Dentro 'l mal de' fiori*. Il poema impossibile di Carmelo Bene (2022) e *Da questo altrove. Il Sud del Sud dei santi di Carmelo Bene. Una cartografia* (2023).

alessio.paiano@gmail.com

Scovare le tracce del paesaggio leccese all'interno dei *Privilegi del povero* (1960) vuol dire scandagliare un vastissimo *corpus* di componimenti prodotti in un arco temporale che, seppur distribuito in un intero ventennio (1939-1959), risulta privo di appigli cronologici. Come ha osservato Ennio Bonea, «per Pagano il critico deve rinunciare alla diacronia del linguaggio, come se il poeta avesse prodotto, senza il lavoro della crescita, una simultanea e definitiva compattezza creativa senza le filtrazioni e le influenze visibili e registrabili in tutti i poeti, dai più grandi ai più localistici». ¹ In questo scenario, che Antonio Lucio Giannone considera altamente problematico dal punto di vista filologico, ² la pubblicazione in blocco dei quattro volumi, di cui consta l'opera in esame, non sembra scaturire dalla volontà di unire componimenti tenuti assieme da un'unica tematica, ma piuttosto dalla necessità di segnalare il punto d'approdo della propria ricerca autoriale: essa si manifesta nella sperimentazione delle forme poetiche, nel continuo rinnovamento del repertorio sintattico e lessicale e si nutre, inevitabilmente, di quegli avvenimenti di natura biografica che conducono l'autore a interrogarsi in maniera profonda sulla destinazione della sua scrittura. ³ Nei due decenni considerati, è bene ricordarlo, Pagano vive numerosi cambiamenti. Sono gli anni del conflitto mondiale, che lo tengono lontano dalla sua città, del ritorno a Lecce e della conseguente ricerca di un ruolo all'interno del contesto culturale di riferimento, da cui matura l'obiettivo di far conoscere la propria produzione anche al di fuori della provincia, riponendo grande fiducia nei legami instaurati con alcuni importanti attori della letteratura nazionale. A queste si affiancano questioni più intime e familiari, decisive nella selezione tematica nei *Privilegi*, con l'inevitabile alternanza di avvenimenti lieti e traumatici che il poeta rielabora affidandosi ai propri versi. Aspetti che, a nostro parere, devono essere posti in rilievo per l'analisi qui proposta, poiché il paesaggio leccese non opera mai da sfondo puramente decorativo, ma interagisce totalmente con il soggetto che cerca in esso una corrispondenza diretta e complementare dei suoi moti interiori. Ciò interessa soprattutto la rappresentazione letteraria, in Pagano e negli altri autori, della città come 'prodotto' della scrittura e luogo delle «corrispondenze segrete», come direbbe Raffaele Milani:

¹ E. BONEA, *Comi, Bodini, Pagano. Proposte di lettura*, Manni, Lecce 1998, p. 214.

² Cfr. A. L. GIANNONE, *Vittorio Pagano: l'intellettuale e il poeta*, in ID., *Modernità del Salento. Scrittori, critici, artisti del Novecento e oltre*, Congedo, Galatina 2009, p. 66.

³ Dello stesso avviso Nicola Carducci: «La turbolenza dell'io paganiano, inoltre, affonda le sue radici nella biografia, anche intellettuale, dell'outsider, dalle parvenze anarcoidi, ma non meno nella oggettiva condizione d'isolamento, di personale rifiuto di un contesto sociale dominato da convenzioni e ipocrisie borghesi, di qua dalla veste quotidiana "piena di fango e di loto" del compagno di allegre brigate». In N. CARDUCCI, *Vittorio Pagano: l'intellettuale e il poeta (con quattro poemetti inediti)*, Pensa, Lecce 2004, p. 83.

L'idea di città è dunque anche la città che sento e che rappresento secondo corrispondenze segrete con la mappa reale degli intrecci di vie, piazze, monumenti, avvenimenti concretati in un punto determinato dello spazio [...] Possiamo forse dire, procedendo all'indietro in un'antropologia della forma urbana nel mondo antico, che la città è un genere di scrittura collettiva, per l'evoluto concezione di uno spazio sottoposto a pianta e articolazione di edifici, e che il ritmo delle remote architetture di carattere modulare si è trasferito nei primi esempi del geroglifico e del cu-neiforme.⁴

Queste prime considerazioni ci riportano immediatamente al rapporto conflittuale dell'autore con la sua città, Lecce: essa è sì un'inesauribile fonte di visioni su cui incardinare la propria poetica, ma è anche il motivo di isolamenti e malintesi che hanno relegato Pagano al ruolo (sempre rigettato) di cantore di una zona geografica che, soprattutto in quegli anni, viene posta ai margini del panorama letterario e culturale italiano. Di questo territorio lo scrittore ha piuttosto cercato di mettere in evidenza la sua ricchissima alterità, contribuendo in prima linea a delineare un discorso comune attorno alle frammentate esperienze artistiche dell'area salentina. In un articolo pubblicato su «Libera Voce» (a. III, 16-31 dicembre 1945), scritto in occasione della fondazione del Circolo Artistico leccese, Pagano sottolineava l'importanza (e al tempo stesso la carenza) di centri di aggregazione atti a convogliare quelle istanze che, in assenza di interlocutori, erano destinate a tradursi nei segni di un «soliloquio disperato e accanito».⁵ La formula qui citata ci pare in grado di racchiudere il percorso artistico di Pagano e di chiarire la persistenza del paesaggio nei testi in esame, da cui emerge il costante dialogo con la città e con altri luoghi del territorio salentino. Soprattutto nei *Privilegi del povero*, la poesia di Pagano si configura come “parola-paesaggio” (stando alla definizione di Simone Giorgino⁶) e riesce

⁴ R. MILANI, *L'arte della città*, Il Mulino, Bologna 2015, p. 65.

⁵ Cfr. V. PAGANO (1945), *Fondazione del Circolo Artistico*, in «Libera Voce», a. III, 16-31 dicembre, 1945, pp. 41-42: «Si vedono perciò le intelligenze intristirsi, i talenti spegnersi e mancare, i lampi di genio assumere l'unico senso d'impossibili stravaganze fantastiche o cerebrali che ispirano diffidenza e derisione; talché pei migliori, che vorrebbero gridare alto un loro credo, spessissimo la sfiducia distrugge o inibisce ogni slancio, perché manca la comunicativa, non si trovano gl'interlocutori, subentra la coscienza di smarrirsi in un soliloquio disperato e accanito, quando tutto sarebbe idoneo e disposto a una serie interminabile di colloqui, a uno scambio continuo d'umanità e d'affetto. “Siamo a Lecce” si sente dire, e queste parole sono accompagnate da un gesto di rassegnazione, come volessero significare giust'appunto l'inutilità d'un tentativo diverso, l'impossibilità d'un'iniziativa che violenti l'ordine chiuso e caparbio della tradizione e della vita provinciale. E la nostra città non ha un fermento, non un rigoglio, non un solo pretesto d'interesse collettivo, sebbene vi si contengano effettivi e reali valori, sebbene vi si contino intelligenze e capacità che non vengono dietro a nessun'altra».

⁶ S. GIORGINO, *La parola paesaggio. Scritture del finisterre*, Milella, Lecce 2025, p. 14: «La parola-paesaggio – la parola che descrive un paesaggio, ma che anche lo interroga, lo metabolizza o lo (ri)crea – è il processo semiotico attraverso cui uno spazio fisico transita in una rappresentazione letteraria (e viceversa). Una tassonomia di questa transizione è di fatto ardua se non del tutto impossibile, perché

a esaltare la valenza simbolica dello spazio geografico di riferimento: se, come scrivono Francesco Fiorentino e Carla Solivetti, i luoghi (letterari e non) sono anzitutto prodotti dell'immaginario, la fitta presenza di scenari, siti e ambientazioni salentini nei *Privilegi* testimonia il tentativo di edificare attorno a essi la propria proposta poetica. Si tratta, insomma, di ricreare, attraverso l'incontro (e lo scontro) personale con la terra d'origine, ciò che i due critici definirebbero una «topografia collettiva»:

Ogni testo letterario sottende una propria geografia, declina o immagina in un modo suo proprio la nostra iscrizione nella materialità del mondo, contribuendo a disegnare una topografia collettiva che, stabilendo un insieme di possibilità e di interdizioni, organizza i flussi dell'immaginario e orienta quindi il “desiderio narrativo” di attualizzarle, trasgredirle, di mobilitarle per dislocarle e inventarne altre. Così la letteratura lavora a un'altra geografia – poetica, immaginaria – che si correla in modi molteplici e più o meno criticamente con quella reale, qualsiasi cosa si voglia intendere con questo aggettivo.⁷

Tali riferimenti si concentrano soprattutto nei primi due tomi dell'opera, *Mitologia del Sud* e *In un astro crudele*, per poi affievolirsi gradualmente nelle due restanti parti. L'elemento allusivo e oracolare insito nell'afflato ermetico pagano porta infatti alla rarefazione del dato topografico, gradualmente assorbito dalla messa in campo di una simbologia a tratti esclusiva. Come ha scritto Giorgino, il terzo libro dei *Privilegi*, intitolato *Trobar concluso*, è segnato dalla tematica degli affetti e da una rinnovata «inquietudine religiosa», la quale si tramuta infine, nell'ultimo tomo *Residui di un album di guerra*, in un solipsismo crepuscolare «che appare in tutta la sua disperata musicalità»⁸: motivi che, a ben vedere, giustificano la limitata presenza dei testi lì contenuti all'interno della nostra ricognizione. Né si può affermare che l'interesse di Pagano per il *landscape* salentino si esaurisca col tempo, poiché la disposizione dei brani nei *Privilegi* non risponde, come già detto, a una successione cronologica dei brani quanto a un riordino di natura stilistica e tematica: a persistere sono piuttosto, come chiosato da Carducci, i motivi ispiratori della sua poetica, al fine di

il paesaggio è per sua natura instabile, mutevolissimo. Anche quando sembra fissarsi in cliché o stereotipi ben codificati e radicati, la rappresentazione letteraria del paesaggio è comunque soggetta nel tempo a variazioni, anche minime, che possono modificarli in parte o sconfessarli del tutto, sostituendoli con nuovi modelli di riferimento, magari alternativi ai precedenti e anch'essi, ovviamente, destinati a vivere».

⁷ F. FIORENTINO, C. SOLIVETTI, *Letteratura e geografia. Atlanti, modelli, letture*, Quodlibet, Macerata 2012, p. 9.

⁸ S. GIORGINO, «La parola modulata». *Introduzione alla poesia di Vittorio Pagano*, in V. PAGANO, *Poesie. Calligrafia astronautica, I privilegi del povero, Morte per mistero, Zoogrammi*, Musicaos, Neviano 2019, poi in S. GIORGINO, *Eretico barocco. Una linea meridiana nella poesia italiana del Novecento*, Carocci, Roma 2024, pp. 93-94.

«formalizzare, cioè, negli stampi della espressione compiuta, la materia magmatica che ribolle nel subconscio e preme sulla soglia della coscienza».⁹ Il discorso sul territorio non è dunque preliminare a quanto segue nei *Privilegi*: al contrario, esso costituisce il nucleo di partenza da cui si dispiega il percorso esistenziale e poetico dell'autore. Per questo motivo Giorgino ha definito il Sud di Pagano come la «segreta matrice» della sua opera:

Il libro primo, *Mitologia del Sud*, per esempio, è esemplificativo della natura *ortsgebunden* (legata-al-luogo) della poesia di Pagano, il quale tramuta in complesso e articolato mitologema la storia e le caratteristiche essenziali (architettoniche, geografiche, folcloriche ecc.) del proprio territorio di origine, il Salento, trasfigurandole nel teatro, tutto interiore, della propria esperienza poetica. Il Sud, per Pagano, non è dunque un semplice motivo d'ispirazione, né tantomeno fornisce lo spunto per sviluppare liricamente temi di ordine sociologico (cosa che, almeno in parte, accadeva nelle prose) ma è la segreta matrice della sua poesia oltre che il correlato oggettivo della sua condizione di escluso, di esiliato in patria.¹⁰

La cartografia di cui consta la nostra ricognizione non investe soltanto quei luoghi immediatamente riconoscibili, come avviene spesso nel caso della città di Lecce: all'infuori di essa, infatti, lo scrittore chiama a raccolta una serie di siti e ambientazioni che delineano un immaginario paesaggio *extra urbem*, ossia relativo all'intera penisola salentina. Una suggestione abbastanza ricorrente, a testimoniare il predominio dello spazio sull'elemento cronologico, è rappresentata dall'invasione turca in Terra d'Otranto, tema che pervade la memoria collettiva nel territorio e che, soprattutto nel Novecento, rappresenta una "tappa obbligata" per molti scrittori salentini: della generazione di Pagano se ne occuparono infatti Vittorio Bodini,¹¹ Maria Corti, Rina Durante e Nicola De Donno, per citare quelli a lui più prossimi e la cui eredità è rintracciabile in Carmelo Bene e Antonio Leonardo Verri. A differenza di questi autori, però, Pagano non tratta in maniera organica il tema dell'invasione turca, di cui si serve piuttosto per esprimere un intimo senso di desolazione: ciò avviene principalmente in due testi, *Sestine* e *Nenia per la cripta della Cattedrale di Otranto*, entrambi contenuti nel primo libro dei *Privilegi*. In un procedimento che diventerà costante nella sua poesia, l'ipersaturazione degli elementi paesaggistici infondono nel soggetto una sensazione di placido stordimento, quasi raffigurando l'immobilismo provinciale tanto sofferto da Pagano: a scuotere l'idillio parrebbe sopraggiungere il

⁹ N. CARDUCCI, *Vittorio Pagano: l'intellettuale e il poeta (con quattro poemetti inediti)* cit., p. 83.

¹⁰ S. GIORGINO, «La parola modulata». *Introduzione alla poesia di Vittorio Pagano* cit., pp. 91-92.

¹¹ Cfr. A. L. GIANNONE, *Nel «Sud del Sud». Il Salento di Vittorio Bodini e Carmelo Bene*, in «L'Idomeneo», n. 6, 2004, pp. 71-80, poi in ID., *Modernità del Salento. Scrittori, critici e artisti del Novecento e oltre*, Congedo, Galatina 2009, pp. 55-60.

presagio di una nuova invasione, ma essa resta tutt'al più relegata ai margini della pura fantasia simbolica, quasi invidiando le sorti terribili di quei mitici protagonisti. Si leggano queste due *Sestine*:¹²

Anche meraviglioso non insidia
 le nostri torri il Turco senza pace:
 fra i merli si svilisce una perfidia
 solenne di corazze e membra lacere,
 un'ormai rugginosa scimitarra
 che il giardino dei Màrtiri ci sbarra.

[...]

Le cariatidi, il rettile, il riposo,
 le streghe, il Turco, il leccio, le armature:
 un paese cocente e improcelloso
 ci dona la sua calma di sventure...
 E noi – macigno e musica – stranieri
 come il peccato, come i desideri. (pp. 45-46)

In entrambe le strofe (di cui l'ultima conclusiva) l'avvento del martirio è precluso al soggetto, prima per consunzione temporale («rugginosa scimitarra») poi evidenziando l'immobilismo insito nel paese «improcelloso», nella sua tutt'altro che mitologica «calma di sventure»: procedimento, a ben vedere, per nulla distante dall'anacronismo allucinatorio che caratterizzerà *Nostra Signora dei Turchi* (1966) di Carmelo Bene. Il legame emotivo tra paesaggio e soggetto si manifesta pertanto in una mancata corrispondenza: da un lato si enunciano i desideri non corrisposti di chi si percepisce a esso "straniero", dall'altro si staglia l'implacabilità del paesaggio, incastonato in un'antica mitologia che non trova più modo di ravvivarsi nel presente. Le stesse sensazioni sono riscontrabili in *Nenia per la cripta della Cattedrale di Otranto*, ambientato nel corso di una visita al suo interno. Il destinatario è un «cantastorie», nome generico che designa chiunque si addentri nella narrazione del sacco otrantino: probabilmente si tratta dello stesso poeta, poiché la tematica principale è ancora una volta l'impossibilità di ridare corpo all'avvenimento percepito come un mito inerte. La metafora doppia del testo precedente, «macigno e musica», è qui riproposta nell'elencazione di vari strumenti antichi che, seppelliti nella pietra di cui è forgiata la cattedrale, non possono più accompagnare in musica quei racconti leggendari:

¹² Tutte le poesie di Vittorio Pagano presenti in quest'articolo sono tratte dall'*omnia* edita da Musicaos a cura di Simone Giorgino. D'ora in avanti si citeranno solo i numeri di pagina.

nel porfido geme il clarino,
nel pario singhiozza il flicorno,
la mandola nel travertino,
e la muffa soffoca intorno
le campane del mezzogiorno:
- cantastorie, lo sai? lo sai?
cantastorie, lamento fino,
cantastorie? (p. 95)

Così il poeta, attraverso un profluvio di elementi che richiamano la «leggenda feroce e divina», si fa scherno di ogni tentativo posticcio (anche se letterario) di rivivificare il mito al presente: «l'hai visto l'hai visto l'hai visto? / quel sangue? di marmo, di muffa, / l'hai visto quel sangue, l'hai visto? / Cantastorie, lamento tristo, / sei tu la tua storia più buffa» (p. 96).

In altri componimenti la presenza turca è metaforicamente “ancorata” nel paesaggio marino, come un relitto non più in grado di nuocere: in *Aritmogeometria*, mentre il poeta illustra alla donna amata i ritmi della materia circostante, i voli dei rondoni che compongono traiettorie di linee in arabesco si oppongono ritmicamente alle disarmoniche battiture nei terreni coltivati. Il mito e il paesaggio non si esauriscono insomma nell'elemento visivo, ma trovano la più piena realizzazione nel flusso musicale:

E dal mare
non s'insinua, visibile, una falce
merlettata, una falce, sotto terra,
che nessuno brandisce, a sradicare
la Messapia dei cubi?

Odine il sibilo.
E attorci, Cara, per quel mare, bùccina,
l'orecchio già istoriato: l'arabesco
stimola ai voli, nell'età, dei luridi
artigliati rondoni la bloccata
voragine del calcolo: e gli aratri
decretano, agli spacchi, in solcature
troppo allusive, il PARI: ed ogni pèsta,
sulla terra sconvolta, ove umidori
spreme l'involuzione dell'arsura,
fa i graniti del DISPARI... – Oh che morte
su questa Magna Grecia, oh che fluire
di tragiche scansioni! (p. 49)

Quasi in successione rispetto al testo appena esaminato, è collocato *Paesaggio per organo*, ulteriore trasfigurazione in chiave simbolico-musicale del paesaggio marino. Lo spazio delineato è ancora una volta fisso e immutabile, e l'unico movimento è demandato alla suggestione mitologica («E sotto i nostri piedi fortunati / sbocciano al tocco d'ilari Penati / le glorie mai descritte / di questa patria ascetica, / persa nella sua proda», p. 54). Come nel testo precedente, è l'elemento sonoro a innescare la visione avventuriera del soggetto: qui il ritmo dei campanili riconvoca le «saghe furibonde» delle battaglie marittime contro i turchi («Oh falsi minareti / d'una funebre Mecca!»), alle quali può attingere il poeta, «aedo assoluto / con viso di tarantola» che tenta di ricomporre il proprio «dilemma / decrepito», cioè l'impossibile mitografia. È solo in ultima istanza che il paesaggio immaginifico si estingue di fronte all'unico appiglio reale e concreto della donna cantata:

La speranza s'ingemma
d'oltraggi e di calvarî:
un aedo assoluto
con viso di tarantola s'indigna,
traendo dal suo metro una maligna
nenia che il suo dilemma
decrepito prepari
nel granito parlato...

E scivola la notte,
fantastica lumaca,
sulle riviere tristi
che impietrano le selve dell'amore:
e, se di me ti giunga un distruttore
palpito, in queste grotte
di sonnolenza opaca,
donna, tu sola esisti! (p. 55)

Lo sviluppo del paesaggio marino culmina in due odi, *Lido San Giovanni* e *Pentagrammi a Gallipoli*. Nel primo l'elemento mitologico è ormai assunto dall'ultima figlia d'Oceano', *senhal* che traduce la vera fonte di ispirazione di questi componimenti (e dei precedenti), ossia la moglie Marcella, la quale, nel testo ambientato nel porto gallipolino, pare assumere le sembianze di diversi esseri marini: in un procedimento che rimanda all'*Anguilla* montaliana, nella prima strofa appare una sogliola catturata dai pescatori («oh bianca / sogliola, tu, fede / guizzo, nell'omertà dei due Ladroni!», p. 64) e, successivamente, un «tonno sanguinoso che si sposa» (*ibid.*). La loro disperata vitalità ispira momenti di evidente trasporto passionale che si oppongono alla monotonia del presente:

Così risorgi a un'èscia col tuo fiato,
che fa bollire le scogliere inerti,
così t'affanni a un rito
che scende immemorato
sul tuo Salento d'ombre e di deserti

Oh tu! – non c'è poema più contrito
di questo inenarrabile richiamo
(ci mancano le navi,
salpate a un infinito)
e ci tormenta il pesce appeso all'amo. (p. 65)

Concludono la nostra ricognizione del paesaggio costiero i sonetti *Porto Cesareo* e *Per un «paesaggio» di Vincenzo Ciardo*, contenuti nel secondo libro *In un astro crudele*: l'impeto amoroso e avventuriero lascia spazio a toni più dimessi e descrittivi, alludendo in maniera più distaccata alle forti tensioni metaforiche nei testi appena considerati. Di contro, la mancanza di tali appigli fa sì che il poeta si abbandoni dapprima a un'incertezza esistenziale, ancora una volta pienamente montaliana («dove tu sei, dov'io non sono, dove / siamo e non siamo», in *Porto Cesareo*, p. 134), poi a più terribili presagi funerei nel secondo sonetto («E abbiamo noi, rigurgito canoro, / le Sirene negli occhi – èscia felice / ai morti, al sogno d'una nostra sfinge», p. 136). Il mare, limite estremo e interminabile, si contrappone (come vedremo in seguito) alle mura invalicabili della città, di cui rappresenta l'unico orizzonte di fuga: oltre, tuttavia, si staglia l'ignoto e il vuoto abissale, la vertigine mortifera dell'inconoscibile che costringe il poeta a rintanarsi nel «dolce guscio»¹³ della provincia.

Analogamente, in *Preistoria*, lo stesso senso di vertigine coinvolge il paesaggio dell'entroterra, «margine» e porta d'accesso per una catabasi che diventa metafora del lavoro del poeta, «coccio» ostinato che scava il terreno da cui trae ispirazione. Nel tentativo di coglierne l'origine (la sua «vita sotterranea e rimossa»¹⁴, direbbe Lefebvre), esso si rivela «chimera» sfuggente, negandosi e addirittura capovolgendo

¹³ Così la definiva Vittorio Pagano in una lettera inviata a Oreste Macrí il 24 aprile 1959. Cfr. O. MACRÍ, V. PAGANO (2016), *Lettere 1942-1978. Con un'appendice di testi dispersi*, a cura di Dario Collini, Firenze University Press, Firenze 2016, p. 130.

¹⁴ Cfr. H. LEFEBVRE, *La produzione dello spazio*, PGreco, Milano 2018, p. 57: «Tuttavia esistono delle strutture, ed esiste un "inconscio", e la reintroduzione di ciò che è sempre stato sconosciuto dalla coscienza potrebbe ridare un equilibrio a questa ricerca: se per esempio si potesse verificare che ogni società, e in particolare ogni città, ha una vita sotterranea e rimossa, dunque un "inconscio", l'interesse, ora in declino, per la psicanalisi, potrebbe rinvigorirsi».

l'orizzonte di senso modellato dal soggetto, il quale può solo supporre la sua fonte primigenia:

Darmi prodigi, o scavi, o turbamenti,
sarà minaccia, credimi, da questo
margine (oh non ti sporgere con me!),
d'alluvioni, d'accenti
spaventevoli, altissimi – e un pretesto
d'estasi che non c'è.

Ruga la pietra, il coccio è la tua mano
che forgia punte contro la chimera
– e tutto è «sì» dove tu canti «no»,
tutto si fa lontano
dove tu sei, dove tu sai, dov'era
l'acqua che ti formò. (p. 40)

Proseguendo la lettura del testo, è la consapevolezza della *débâcle* a porre la distanza ontologica con la terra, la quale si configura come un organismo a sé stante. Pertanto, per giungere a saggiarne le profondità, non rimane che fondersi con essa (e l'immagine tornerà significativamente nella raccolta), come la più infinitesimale delle particelle: «Mi sento / polvere che s'infossa / tragicomicamente in questo nostro / panorama irredento» (*ibid.*). Lo stesso destino di consunzione minerale è ripetuto in *Autobiografia*, in cui i ruderi architettonici, di «pietra rotta e consacrata al muto / rovinio dei castelli», compongono un paesaggio funereo che solo illusoriamente può salvare l'uomo da un'infausta e inevitabile *damnatio memoriae*:

Superba vanità – grigio massacro
dell'argilla che tenta il simulacro
dell'uomo: essere chiusi, essere interi
– ed affidarsi al transito brumoso
dei gufi che scompaiono a ritroso,
fissando il cielo, in questi cimiteri... (p. 91)

Consapevolezza, questa, che in *Mia terra, mia bontà* conduce il poeta a non cercare più riparo nelle tracce di un passato remoto ormai ridotto in macerie, anche se ciò vuol dire dichiarare la propria resa («Io non lotto. Diluvi e monumenti / hanno una sola regola: stroncare», p. 82) e accettare il rischio di perdita irrimediabile della visione poetica («Ed è maceria anche l'età, la storia / bevuta nelle coppe sepolcrali, / l'immagine illusoria / del cuore», *ibid.*). È nell'apostrofe finale che Pagano esprime il proprio risentimento nei confronti di una terra che, già interiorizzata, pare condannarlo allo stesso destino di rovina:

Canzone, io vengo a te come la voce
all'ordine del canto:
e passeremo – e nell'oblio feroce
saprò fregiarmi del tuo metro infranto...
Terra del Sud, o volto in me sommerso,
se non sai darmi che quest'ebbro pianto,
distruggi anche il mio verso! (p. 83)

Altrove, nel testo *Questi soliti olivi*, il poeta cerca consolazione nella monotonia dell'ambientazione campestre: simbolo di resistenza e ancoraggio alla terra, gli alberi permangono in un orizzonte stordito dal sole (e, probabilmente, a seguito di un disastroso incendio). La loro forza, tratta faticosamente dal legame simbiotico col suolo, è la perfetta raffigurazione della condizione esistenziale del poeta. In questo e altri brani simili, ha scritto Carducci, «la *Stimmung* lacerata e lacerante di Pagano», si riversa infatti «nel rapporto sentimentale e intellettuale con la terra», per cui «le linee più tipiche del paesaggio designano una specie di correlativo oggettivo, di un destino perverso della sua gente».¹⁵ Leggiamone un primo estratto:

Questi soliti olivi... Ormai s'è persa
una pena del sangue nella loro
devastazione – al sole – che fa cenere
e miseria: s'abbarbicano al nudo
sasso, la terra estorcono ai contesi
pascoli, tramortiscono il furore
del giorno nella verde irresistenza
del flusso in cui s'adempiono. (p. 72)

Nella restante parte del componimento, il ritmo cadenzato del verso riflette le stanche oscillazioni delle fronde, «bandiere / di luce lente» che «oscillano nel cielo», mentre l'orizzonte plastico dei campi si erge imperturbabile, «contro ogni senso». Così nel finale, il suono antico e lamentoso dello zufolo assurge alla funzione correlativa suddetta, avvolgendo la scena in un'atmosfera fiabesca e bucolica:

Bandiere
di luce lente oscillano nel cielo
senza pietà del mondo – e interminata
la pianura s'obliqua e si frastaglia
contro ogni senso...

Poi, se sulle greggi

¹⁵ N. CARDUCCI, *Vittorio Pagano: l'intellettuale e il poeta (con quattro poemetti inediti)* cit., pp. 103-104.

sparse l'occhio indovina un suo tremore
più fondo, più dolente, tutta l'ansia
si placa nei pastori che col sùfolo
sfiniscono l'umana inquietudine. (*ibid.*)

Nemmeno gli scorci campestri, come già avvenuto per quelli marini, consentono a Pagano di sfuggire alla sua «individuale maledizione»,¹⁶ come l'ebbe a definire Donato Valli. «Anche questo è la poesia di Pagano» continuava il critico nel suo commento ai *Privilegi del povero*, «questo macerare nel proprio essere un dolore auto-generatosi, questo scavare nella piaga di un'esistenza condannata a non realizzarsi. Caso mai in ciò consiste il suo maledettismo tutto interiore, senza tragedia e senza suicidio, un maledettismo che giustifica e purifica, dal punto di vista psicologico ed esistenziale, il paradosso della sua poesia».¹⁷

Ovunque egli si rechi, insomma, il poeta porta con sé i suoi dissidi interiori, la propria soggettività lacerata. Soprattutto si delinea, proseguendo nella lettura dell'opera, un paesaggio che non riscatta dalla propria condizione, anzi intensifica il senso di esclusione e smarrimento. Del resto, se già il contesto agreste assume le sembianze di una «piovra fantastica» (in *L'allarme*, p. 60), la stessa figurazione animale, in *Immagine della città lunare* (pp. 98-99) investe mostruosamente l'urbe: anch'essa è infatti un «immenso polipo» ritratto nei suoi «tentacoli muti», sovrastato da un cielo altrettanto minaccioso, «polipo azzurro che c'inghiotte». Si legga ad esempio *Pantomima*, testo in cui la città assume *in toto* questa conformazione tentacolare, divenendo un labirinto inespugnabile: in essa il poeta-*flâneur* si lascia condurre da ogni stimolo captato, producendo un'elencazione torrenziale di colorazioni, suoni ed elementi che richiamano ancora una volta sentimenti ancestrali, custoditi nel «magnifico cuore / dei vecchi Lari». Ma proprio nella disillusione di una via fuga, e immergendosi a capofitto nel groviglio urbano, Pagano ritrova la più esatta corrispondenza ai propri tormenti intimi. La scrittura poetica si fa mappatura *in itinere*, tracciando un percorso che culmina nel ritrovamento, seppur sconsolato, di sé:

Della città percorsi cento strade,
e la fanghiglia mi fermava il piede
miseramente umano
e rassegnato all'osso
del malleolo per sempre: sono andato
a cercare la grigia novità

¹⁶ D. VALLI, *Poeti salentini. Comi – Bodini – Pagano*, Schena, Fasano 2000, p. 95.

¹⁷ Ivi, p. 96.

d'un selciato sepolto che non più
concede al nostro anelito
il magnifico cuore
dei vecchi Lari (lo stordito strepito
d'una casa, il rodìo dei suoi pilastri,
un tetto forse che si fa colore,
il rosso delle tegole,
il giallo della pietra,
il nero della crosta dei camini...):
e solo per sentirmi
nel grondare degli attimi
identico a me stesso
per sempre, persuaso
dello scheletro bianco che mi stira
la carne e me la innalza. (pp. 58-59)

La chiusa del brano che proponiamo di seguito, caratterizzata da un pregevole afflato lirico, assume i contorni di una confessione piena e sofferta. Nel suo rimando di specchi e figure la città consente al soggetto di osservarsi a debita distanza, di scoprire umanamente la fragilità del proprio corpo, «macchina già quasi fracassata». L'urbe, compagno dapprima «sconosciuto», ha assunto in sé i lineamenti del poeta, ne condivide l'inconsolabile pena:

È finita così, proprio è finita
così: lo specchio m'è venuto incontro
inesorabilmente
dalla vetrina in fregola sul muro,
e ho visto, ho visto questa mia figura
goffa e ordinaria, ma più ancora il volto
non rasato da tempo, e inedito, ecco,
pressocché sconosciuto, e come in una
convenzione di morte e di dolore,
un volto della vita
ovvia nella sua blanda lamentela
di macchina già quasi fracassata. (p. 59)

Il cammino tormentato che compone la *flânerie* paganiana, non appena subentra la suggestione per il sostrato mitologico della città, fa sì che il soggetto dichiari la propria ansia conoscitiva nella *quête* trobadorica. In *Tema per rapsodia*, come avvenuto in alcuni testi qui commentati, la negazione dello spazio mitico è inscenata dall'annullamento degli oggetti simbolici, qui ritratti ancora nell'immota fissità della pietra. Le sculture che compongono il repertorio leccese rappresentano la promessa non realizzabile della tensione epica, la sola che potrebbe rivitalizzare il presente.

L'immobilismo figurato dello spazio compromette, difatti, la possibilità stessa della poesia, «mandola zittita» dall'assenza di gesta eroiche. L'«ebbro pianto» presagito dal poeta in *Mia terra, mia bontà* si concretizza qui nel polveroso decadimento della materia urbana:

Rinnovàti Trovieri con le labbra
di mandola zittita... e se ne trae
l'incredibile marcia lungo il filo
di quest'unghia leccese diventata
campanile per piangere (una spada
non rompe i sassi, qui, di Roncisvalle,
l'invidia non s'esalta in tradimento,
e i maghi sono polvere che appanna
le vetrate frangibili dell'estro...) (p. 87)

Il dialogo non corrisposto con la pietra, e il suo sgretolarsi, è il segnale tangibile dell'oscuro sentimento di morte che pervade la città nell'immaginario di Pagano: se ne ritrova un chiaro esempio nel componimento *In un astro crudele*, movimentato da uno scenario tempestoso e distruttivo in cui Lecce si nega sia come rifugio che come estrema dimora («Se m'invogli a morire, acqua ritrosa / che coli dalle nubi come miele, / la mia città non è la bara ansiosa / d'aprirsi al mio cadavere fedele», p. 131). Differentemente da quanto avvenuto in *Pantomima*, infatti, essa si erge adesso a mausoleo della "divina indifferenza", immota, lontana e inaccessibile: «qui la pietra scolpita si riposa / su fisse onde calcàree – e senza vele, / in se stessa incagliata, altro non osa / che tramutarsi in un astro crudele...» (ivi), dove la metafora marina capovolge la connotazione liminare e 'infinita' degli scorci da noi già analizzati, essendo qui sbarrato ogni orizzonte di fuga. Alla stessa stregua, la sorda e ossessiva corrispondenza conduce il soggetto, in *Tempo largo*, a riscoprire sé stesso «arca d'un diluvio antico». Spargendo la sua eco nella controparte urbana, il lascito del poeta riverbererà nella cantilena struggente dei campanili, o tra gli anfratti abbandonati dei «catastrofici paesi». Egli – così proclama – sarà ricordato come il cantore di un biblico disastro, dell'estrema e «inutile» apocalisse tramandata nei suoi versi:

Ai campanili eternamente illesi
nelle tempeste di pietà sonora
io narrerò la morte che sorpresi
in questa assurdità che m'innamora...
I bianchi e catastrofici paesi
forse per me ripeteranno ancora
quell'inutile scena di pericolo

ove fui l'arca d'un diluvio antico... (p. 84)

La cartografia leccese, qui delineata attraverso i testi di Pagano, chiama a raccolta anche alcuni siti particolarmente emblematici della città. Nel sonetto omonimo dedicato al poeta Carlo Betocchi, a cui l'autore leccese fu legato da un significativo rapporto di stima e amicizia,¹⁸ la Chiesa dei Santi Nicolò e Cataldo accoglie la "ressa barocca" delle sagome umane (e non) che popolano il luogo: in uno scenario estremamente rarefatto, le figure reali condividono gli spazi con le anime dei suoi antichi abitanti, la cui presenza è attestata ancora una volta nelle figurazioni della pietra. Il profondo senso di pena, l'«immarcescibile squallore» che ottenebra gli umori di Pagano, non è dato soltanto dai mormorii più vivi e palpabili (il luogo era in quegli anni adibito a ospizio di mendicizia), ma anche da quelli profferiti da epoche più remote, di cui è segno altrettanto tangibile l'intrinseca vibrazione della materia scultorea:

Le suore, i vecchi dell'ospizio, i morti,
l'alcova di cipressi, il mezzogiorno
di sole ambiguo – ed il rosone adorno
di visceri soavi, di contorti

mugli di fede, di giocondi aborti
d'angeli... Oh quale addio, quale ritorno
nella pietra vibrò! Gemeva intorno
la penitenza – e noi, come risorti,

ci guardavamo, attenti allo stupore
di vederci stupiti, con la bocca
acre, tentata dal sapore caldo

di quell'immarcescibile squallore
traente a pace eterna la barocca
ressa dei santi Niccolò e Cataldo. (p. 130)

Altrove, il *flatus vocis* del poeta tocca altri angoli custoditi dalla cinta muraria: esso trapassa le «vampe del sole» che vanificano il castello di «Carlo Quinto» (in *Tema per rapsodia*, p. 87), saggia la decadenza del *Teatro greco*, arena «sfatta» (p. 47), per poi irrompere verso la torre campanaria del Duomo, simbolo architettonico che nei *Privilegi* assurge a *totem* dell'arte poetica, edificantesi in quel «campanile del

¹⁸ Ne è testimonianza non solo la pubblicazione, per volere di Pagano, di diverse poesie e prose di Betocchi nelle pagine del «Critone», ma anche il denso rapporto epistolare tra i due ricostruito in G. PISANÒ, *Il sodalizio Betocchi-Comi e altro Novecento*. Caproni, Macrí, Pagano, Coppola, Congedo, Galatina 1996.

mio verso» (p. 116) che svetta glorioso in *Sotto l'erba*. Dalla sommità più alta dell'urbe, la tensione "stratigrafica"¹⁹ della poetica paganiana, costantemente incline a evocare mirabili disastri custoditi nel sottosuolo, non può che coinvolgere l'intera comunità cittadina. Pertanto, in un testo che colpì particolarmente Betocchi per la sua intensa musicalità,²⁰ *L'occhio dell'uragano*, l'euforia generale per la commemorazione del santo patrono è l'ulteriore occasione per rimarcare la propria condizione di esule in patria. Come ha scritto Nicola Carducci:

Le celebrazioni agostane del Santo Patrono, momento emblematico culminante della comunità cittadina ed espressione suprema del primato della "leccesità" (o meglio, "leccesismo") nell'etnia salentina, evocano in lui il non infrequente fenomeno dello scatenamento meteorologico, quasi in beffarda concomitante reazione della natura alla sfrenata euforia di massa: scatenamento che induce il poeta a riflettere sulla propria e altrui *Stimmung* in termini quasi rabelaisiani di rovesciamento e demitizzazione. Non è una dissacrazione ma la desublimazione di una solennità religiosa.²¹

Il poeta, infatti, martire che trascina la sua «ombra antica / d'una testa troncata», non si lascia sedurre dalle facili gioie del "dì di festa": non appena colta la promessa distruttiva del paesaggio davanti a sé, evidenzia già in apertura del componimento la «danza» dirompente degli elementi meteorologici. Solo alla scrittura poetica è dato di riconoscere i segnali funerei del tempo avverso, di dare voce al "pianeta freddo" da cui sgorgano i sogni tormentati di Pagano:

Per alberi sereni
dove il fulmine danza e in gialli afori
s'attruciola – per quanti alberi sfiori

¹⁹ Cfr. G. ALFANO, *Paesaggi, mappe, tracciati. Cinque studi su letteratura e geografia*, Liguori, Napoli 2010, p. 54: «Si tratta nuovamente di un dispositivo ottico, la cui prima origine va riconosciuta con ogni probabilità nella grande riflessione barocca sull'inconsistenza della realtà: ma qui una tale mediazione non accelera verso la verità spirituale oltremondana, non si produce un'ascesa vettoriale; al contrario essa mira a rendere visibili altri strati al di sotto di ciò che si percepisce d'abitudine».

²⁰ In questi termini si esprimeva Betocchi in una lettera datata 7 dicembre 1956: «Caro Pagano, mi rallegro tanto e poi tanto per la bellissima canzone sua per la festa del Patrono: *L'occhio dell'uragano*. Mi rallegro tanto e poi tanto e quanto gliela invidio! Libera e musicale, legata ai passi "aerei", alla danza della verità e dell'invenzione, è una poesia secondo il cuor mio e come da tanto tempo non ne leggevo. Evviva, caro Pagano!» (Cfr. G. PISANÒ, *Il sodalizio Betocchi-Comi e altro Novecento. Caproni, Macrí, Pagano, Coppola* cit., p. 60). Giudizio che colpì positivamente il poeta leccese, tanto da dividerlo con Oreste Macrí in una missiva composta il 27 dicembre stesso: «Ne sono stato infinitamente commosso. Anche perché Betocchi ha ripetuto la lode a Caproni, che me ne ha informato sottoscrivendola egli stesso. Tuttavia, è dalle tue labbra che io pendo» (Cfr. O. MACRÍ, V. PAGANO, *Lettere 1942-1978. Con un'appendice di testi dispersi* cit., p. 58).

²¹ N. CARDUCCI, *Vittorio Pagano: l'intellettuale e il poeta (con quattro poemetti inediti)* cit., p. 100.

la raffica (e tu solo ne scateni
lo scroscio d'inni), o inutile poeta
di ginocchi piagati,
a un lido che t'espatria, ai terrapieni
dell'amore compresso – al tuo pianeta
freddo, ai cinerei prati
del tuo pascolo d'acque
vergini – riconduci l'ombra antica
d'una testa troncata, ove ti piacque
scorgere questo sogno che t'intrica. (p. 70)

L'avvio della celebrazione con l'evocazione del Santo, nella visionaria narrazione poetica, prostra l'intera comunità nel «cupo ansito» causato dall'avvento furioso dell'uragano. Angoscia, questa, che si riverbera nell'ipersaturazione cromatica degli addobbi in cui si smarrisce la folla, «come un nastro disciolto / nella chioma di sangue scompigliata», oppure che giunge a moltiplicarsi nelle «tre dita incombenti» della statua di Sant'Oronzo:

Ave Orontii... Si sfiata
solitaria una tromba – ed un ginocchio
può convertirne il cupo ansito all'occhio
dell'uragano: umanità prostrata,
vena trafitta, oh la tua festa! Siamo
come un nastro disciolto
nella chioma di sangue scompigliata
per diffondere ancora il suo richiamo
di pietà... (nel tuo volto
sillabato, o cantore
dissapiente, si trina la paura
di tre dita incombenti – e in un fulgore
di lampi ogni tuo modulo s'oscura...) (pp. 70-71)

Come raramente accade nei *Privilegi del povero*, il senso di perdita non coinvolge solo il poeta ma si tramuta in un sentire collettivo a cui prende parte la stessa città, la quale fa percepire la sua viva presenza attraverso i tremori appena percepibili della pietra. Analogamente al sonetto dedicato alla chiesa attigua al monastero degli Olivetani, il paesaggio non si dimostra mai inerte, anzi contribuisce a colmare l'immaginario catastrofico del soggetto: quest'ultimo non può che benedire «l'occhio dell'uragano» per aver scoperchiato l'anima più profonda della città e, parimenti, la sua. Eppure, al culmine del brano, l'incubo tramutato in visione collettiva torna ad assumere i tratti di un intimo segreto, condiviso soltanto con l'urbe:

Quale piovosa festa!

Ci soccorre la pietra, la muraglia
di càpperi e licheni (s'abbarbaglia
lo sperone ineroico, si ridesta
per un attimo a un rullo di grancasse)
– e abbiamo un senso, un vano
senso di fame e di sospiri in questa
sarabanda struggente... Oh ci guardasse
l'occhio dell'uragano
per un'epoca intera!
Oh la corona delle nubi fosse
la benda sacra della mia preghiera,
rantolo e pace d'anime percorse!...

Canzone, hanno sparato
per tutta la mia pena:
il sonno aveva un ago conficcato
nel cuore – un ago appena
visibile, un miracolo, un agguato... (p. 71)

Il monumento leccese a cui Pagano dedica una più profonda riflessione è il Duomo, di cui abbiamo accennato precedentemente. Benché non venga mai esplicitamente nominato, esso è nella raccolta la "cattedrale" per antonomasia, rifugio ideale a cui il poeta si rivolge nei momenti di più alta introspezione. Data ormai per assodata l'endiadi che intercorre tra il poeta e la città, la fragilità di tale rapporto, sempre conflittuale, è oggetto di analisi in *Elegia minore* (p. 77), che trae avvio dalla messa in evidenza della frattura in atto: «La mia città una notte s'è spaccata, / e distrutto ne fu da allora il cuore». Il poeta, amante deluso, vorrebbe essere riconosciuto come il cantore ideale del monumento, illustrare uno per volta «gli angeli buffi» e le «cariatidi aspre / della facciata storica» che tante visioni hanno suscitato in lui. Gli effetti di questa contemplazione ricadono ancora una volta sul sito («A un tratto, / lo spazio immaginato/ sui tetti fu deserto») e sull'io disseminato e incorporeo che proferisce il suo canto nostalgico: «Che la mia casa fosse tutta / la terra, e le pareti / della mia stanza fuse con il cielo, / perse nell'aria – questo era accaduto, / e ogni grido inudibile, / e il mio corpo improbabile...». Come avvenuto in precedenza per le celebrazioni agostane, l'epifania è smorzata dall'imperturbabile corporeità del paesaggio, mentre il poeta rinuncia definitivamente a rintracciare tra i suoi consimili un destinatario altrettanto ricettivo:

Solo la cattedrale fu conclusa
nel senso della pietra,
e solo per quell'attimo che ignoto

rimase alla mia gente,
 una notte che s'era
 la mia città spaccata,
 e distrutto ne fu da allora il cuore. (*ibid.*)

«Il barocco tormentato e disarmonico di Pagano»,²² come è stato definito da Giorgino, giunge al suo massimo compimento in un sonetto, *Di queste cattedrali*, che si articola come un monologo rivolto alla nuda pietra: si tratta dell'estenuante impresa, attraverso la poesia, di dare seguito alle «umane preghiere» che ispirarono le orditure e le trame scolpite dai suoi antichi artefici, predecessori ideali del poeta, qui ritratto nel tentativo di riscrittura, intrinsecamente barocca, del monumento. Nell'inusitata resa surrealista delle ultime due terzine, il teatro paganiano inverte il rapporto dialogico tra soggetto e paesaggio urbano. L'attraversamento del «velo mistico», ossia il superamento della pura esteriorità delle facciate barocche, lo proietta direttamente al suo interno, nella "controcena" del paesaggio architettonico: da questa posizione privilegiata e inedita, che si fa «l'unico metro / del mondo», avviene l'irreversibile passaggio dal ruolo di "osservatore" («da noi stessi velati») a "osservato" («occulti dietro / noi stessi»). Attraverso questa chiave di lettura il brano si rivela altamente significativo, poiché delinea per il soggetto il capovolgimento, del tutto inedito, della propria subalternità rispetto al monumento:

Nulla – un secolo o un attimo. E rimane
 di queste cattedrali l'orditura
 di maschere e di putti, sulle frange
 della pietra, e per l'anima la pura

linea che venne impressa dalle umane
 preghiere – come effimera perdura
 la memoria di forme e d'ombre vane
 che la vita ci toglie e ci assicura...

Usciremo da noi come da un velo
 mistico, che sarà l'unico metro
 del mondo, del futuro e del presente

– e padroni dell'ultimo sfacelo,
 da noi stessi velati, occulti dietro
 noi stessi, capiremo finalmente. (p. 120)

²² S. GIORGINO, «La parola modulata». *Introduzione alla poesia di Vittorio Pagano* cit., p. 92.

Il poeta non ha soltanto identificato il proprio sé con la città, diventandone un tutt'uno, ma lo ha davvero attraversato, giungendo (per dirla alla Zanzotto) "dietro" di esso, alle soglie delle sue radici. Probabilmente è questa nuova equivalenza tra poeta e paesaggio a condurre quest'ultimo alla sua rarefazione progressiva, a partire dagli ultimi due libri dei *Privilegi del povero* fino alle raccolte successive. A tale svolta potrebbero concorrere, d'altro canto, motivazioni più intime e legate alla biografia dell'autore, portando (potremmo dire) alla prevalenza dello "spazio autobiografico"²³ su quello topografico. Il primo evento, a noi pare, è racchiuso nell'*Epilogo a Orio*, posto significativamente a conclusione del secondo libro dei *Privilegi*. L'inconsolabile scomparsa dell'amico a cui è dedicata questa sezione, in particolare nel brano *Lamentazione del 15 Ottobre*, fa sì che il poeta dichiari il fallimento della facoltà salvifica del paesaggio: «Orio, perché si rimane? / Scagliati contro le mura / D'una città che s'immola, / narrandoci l'altra fola / del pianto e della paura, / ti troveremo?» (p. 171).

La rappresentazione della città, nel terzo libro *Trobar concluso*, avviene allora soprattutto sotto forma residuale: sono ormai sorpassate le visioni provocate dal fascino architettonico e scultoreo della pietra leccese, qui ricondotta al suo stato originario di polvere inorganica. Se già Giorgino ha rilevato come la «spiccata inquietudine religiosa» che pervade questo libro porti Pagano a restringere il proprio recinto esistenziale (e poetico) nell'«*hortus conclusus*»²⁴ degli affetti più cari, un'altra suggestione spaziale potrebbe derivare dal monito biblico del *quia pulvis es*, cioè di un senso di decadimento non solo metaforico ma reale, sofferto in prima persona. La straordinaria tensione lirica delle terzine dantesche che compongono *Pietra e sabbia*, trova la sua *ratio* nel passaggio materico che dà avvio a un movimento circolare di disgregazione e ripristino. Quest'ultimo è assunto dal figlio Stefano, chiamato a raccogliere le tracce residuali della figura paterna, che già avverte l'inesorabile declino nel tempo. Come in una clessidra, nel travaso da ampolla ad ampolla, la sabbia antica diventa il fondamento della nuova, in un passaggio di stato che rappresenta l'ultimo lascito dell'eterna memoria del poeta, della poesia e quindi della città:

Nella sabbia caduto da sì lisci
specchi che scivolarne è legge, più
ti rimuovi a salvarti e più patisci

la sua stretta – e starai con me, quaggiù,
fino a quando... Con me? Perché la sabbia

²³ La formula, com'è noto, è alla base delle teorie esposte in P. LEJEUNE, *Il patto autobiografico*, il Mulino, Bologna 1986.

²⁴ S. GIORGINO, «*La parola modulata*». *Introduzione alla poesia di Vittorio Pagano* cit., p. 93.

fosse, però la pietra (e ce ne fu

troppa che andò alle frane: pietra, rabbia
di secoli, di storia e di destino:
troppa se ne sfaldò, sì ch'io non abbia

diverso orrore e termine)... Un cammino
farai di fresco ciottolo, anche preso
nel morso, nella trappola, o bambino

supplice – ed è perché, al tuo fianco illeso,
m'avrai per poco in erosione, umano,
tu non umano ancora e non conteso...

Un giorno mi vedrai morire – e invano
parleranno di me le tue leggiadre
balbuzie – e pietra e sabbia, e il senso strano

di te insabbiato, pietra di tuo padre... (p. 263)