

EDITORIALE

**SCRITTI EDITI E INEDITI
DI ELIO PAGLIARANI**

Prose e poesie inedite o disperse

Una polemica con Franco Fortini

Antologia personale:

“Le trenta pagine più belle di Pagliarani scelte da lui medesimo” e tradotte in inglese da Luigi Ballerini

Testi teorici e critici

(l'avanguardia, Artaud e il teatro sperimentale degli Anni Sessanta, Belli, Voltaire)

Tre interviste

LA CRITICA SU PAGLIARANI

Saggi inediti (2007)

Luigi Ballerini
DOCUMENTI PER UNA PREISTORIA
DELLA “RAGAZZA CARLA”

Grazia Menecchella
LE DOMENICHE DI CARLA

Francesco Muzzioli
COSÌ VICINI, COSÌ LONTANI: PAGLIARANI
E SPATOLA, DAL NARRARE IN VERSI
AL POETAR NARRANDO

Tommaso Ottonieri
IL ROMANZO DEL FOCUS

Walter Pedullà
LE SENTENZE FINALI DI ELIO PAGLIARANI

Marco Ricciardi
UN CACTUS CHIAMATO POESIA NEL DESERTO
DELLA PEDAGOGIA URBANA

Caterina Selvaggi
LA RESISTENZA DELLE/ ALLE COSE IN FEALORO

Carlo Serafini
LA PAROLA TORNERÀ AI POETI...

Siriana Sgavichia
KIPLING, BRECHT, ELIOT NELLA “BALLATA DI RUDI”

**ANTOLOGIA
DELLA CRITICA EDITA**

Saggi editi in volume

Franco Fortini
LA GRIGLIA METRICA DELLA “RAGAZZA CARLA”

Alfredo Giuliani
L'ORIGINALITÀ DI PAGLIARANI

Edoardo Sanguineti
UN PONTE FRA NEOREALISMO E NEOAVANGUARDIA

Giovanni Raboni
RIFLESSIVO DISTACCO DALL'EMOZIONE

Giovanni Sechi
“LA RAGAZZA CARLA” DI ELIO PAGLIARANI

Guido Guglielmi
RECUPERO DELLA DIMENSIONE EPICA

Walter Pedullà
IDEOLOGIA ALTA E LINGUAGGIO BASSO

Niva Lorenzini
LA VIA PADANA ALLO «STRANIAMENTO»

Romano Luperini
“EPIGRAMMI FERRARESI”

Walter Siti
“LEZIONE DI FISICA” E “FEALORO”

Francesco Muzzioli
METAFORA E METONIMIA NELLA POESIA
DI PAGLIARANI

Andrea Cortellessa
LA PAROLA CHE BALLA

Articoli di riviste e quotidiani

Pier Paolo Pasolini, Umberto Eco
Nanni Balestrini, Alfredo Giuliani
Giulio Ferroni, Pier Vincenzo Mengaldo
Giovanni Raboni, Franco Cordelli
Adriano Spatola, Enzo Golino, Aldo Nove
Tommaso Chiaretti, Walter Pedullà

ISBN 88-95658-09-4



9 788895 658094

L'illuminista



Poste Italiane S.p.a. - Spedizione in abbonamento postale tr. L. 662/96 art. 2 comma 20/ C Roma

L'illuminista
Rivista di cultura contemporanea diretta da Walter Pedullà

LA POESIA DI ELIO PAGLIARANI



L'illuminista

Rivista di cultura contemporanea diretta da Walter Pedullà

numero 20/21
settembre/dicembre 2007

L'ILLUMINISTA

Quadrimestrale di cultura contemporanea

N. 20/21 - anno VII - 2007

Finito di stampare: dicembre 2007

Autorizzazione del Tribunale Civile di Roma

n. 00622/99 del 24.12.1999

DIRETTORE RESPONSABILE: Walter Pedullà

DIPARTIMENTO DI ITALIANISTICA E SPETTACOLO

**PERIODICO DI PROPRIETÀ DELL'UNIVERSITÀ
DEGLI STUDI DI ROMA "LA SAPIENZA"**

SEDE: Roma, P.le Aldo Moro, 5

RAPPRESENTANTE LEGALE: Prof. Renato Guarini

IMPAGINAZIONE E STAMPA

Cooperativa Linea Grafica

00186 Roma, Via delle Zoccolette, 25

DIRETTORE: Walter Pedullà

VICE DIRETTORI: Silvana Cirillo, Francesco Muzzioli

SEGRETERIA DI REDAZIONE: Simona Cigliana, Marco Ricciardi

REDAZIONE: Carlo Serafini, Siriana Sgavicchia

Numero 20/21: 25,00 euro

Abbonamento annuo (3 nn.): 35,00 euro

Edizioni Ponte Sisto

Via delle Zoccolette, 25 - 00186 Roma

Tel. 066868444 - E-mail: info@pontesisto.it

www.pontesisto.it

In copertina: Pagliarani in un disegno di Mino Maccari (part.)

*Questo numero doppio su Pagliarani è stato realizzato
con la collaborazione assidua e intelligente di Marco Ricciardi,
che ha proficuamente cercato nelle biblioteche e tra le carte di Pagliarani*

indice

- 9 **EDITORIALE** di Walter Pedullà
 ELIO PAGLIARANI, LA VITA, LO SCRITTORE E IL LETTORE

SCRITTI EDITI E INEDITI DI PAGLIARANI

- 35 UNA PROSA INEDITA: "PROMEMORIA A LIAROSA"
41 DUE PROSE DISPERSE: "LE CITTÀ DEI POETI, MILANO" E UNA FAVOLA
45 UNA POESIA DISPERSA: "PER SANDRO PENNA"
47 LA POLEMICA CON FRANCO FORTINI

ANTOLOGIA PERSONALE

- 53 LE TRENTA PAGINE PIÙ BELLE DI ELIO PAGLIARANI SCELTE
 DA LUI MEDESIMO E TRADOTTE IN INGLESE DA LUIGI BALLERINI

TESTI TEORICI E CRITICI

- 81 L'AVANGUARDIA
87 ARTAUD E IL TEATRO SPERIMENTALE DEGLI ANNI SESSANTA
93 TUTTE LE PRIME VOLTE DEL BELLI
97 VOLTAIRE E LA PULZELLA

TRE INTERVISTE

- 103 CON FERRUCCIO ROSSI LANDI, SARA VENTRONI E MARCO CAPORALI

LA CRITICA SU PAGLIARANI

SAGGI INEDITI, SCRITTI NEL 2007

- Luigi Ballerini
121 DOCUMENTI PER UNA PREISTORIA DELLA "RAGAZZA CARLA"
- Grazia Menechella
139 LE DOMENICHE DI CARLA
- Francesco Muzzioli
153 COSÌ VICINI, COSÌ LONTANI:
 PAGLIARANI E SPATOLA, DAL NARRARE IN VERSI AL POETAR NARRANDO
- Tommaso Ottonieri
167 IL ROMANZO DEL *FOCUS*
- Walter Pedullà
173 LE SENTENZE FINALI DI ELIO PAGLIARANI
- Marco Ricciardi
187 UN CACTUS CHIAMATO POESIA NEL DESERTO DELLA PEDAGOGIA URBANA
- Caterina Selvaggi
201 LA RESISTENZA DELLE/ALLE COSE IN "FECALORO"
- Carlo Serafini
209 LA PAROLA TORNERÀ AI POETI... (a proposito di un'opera teatrale su Blok)
- Siriana Sgavichia
219 KIPLING, BRECHT, ELIOT NELLA "BALLATA DI RUDI"

ANTOLOGIA DELLA CRITICA EDITA

SAGGI EDITI IN VOLUME

- 233 Franco Fortini
LA GRIGLIA METRICA DELLA "RAGAZZA CARLA"
- 234 Alfredo Giuliani
L'ORIGINALITÀ DI PAGLIARANI
- 236 Edoardo Sanguineti
UN PONTE FRA NEOREALISMO E NEOAVANGUARDIA
- 237 Giovanni Raboni
RIFLESSIVO DISTACCO DALL'EMOZIONE
- 239 Giovanni Sechi
"LA RAGAZZA CARLA" DI ELIO PAGLIARANI
- 255 Guido Guglielmi
RECUPERO DELLA DIMENSIONE EPICA
- 258 Walter Pedullà
IDEOLOGIA ALTA E LINGUAGGIO BASSO
- 287 Niva Lorenzini
LA VIA PADANA ALLO «STRANIAMENTO»
- 295 Romano Luperini
"EPIGRAMMI FERRARESÌ"
- 297 Walter Siti
"LEZIONE DI FISICA" E "FECALORO"
- 309 Francesco Muzzioli
METAFORA E METONIMIA NELLA POESIA DI PAGLIARANI
- 328 Andrea Cortellessa
LA PAROLA CHE BALLA

ARTICOLI DI RIVISTE E QUOTIDIANI

- 349 Pier Paolo Pasolini LA MISTERIOSA LINEA DEL NEOSPERIMENTALISMO DI ELIO PAGLIARANI
- 349 Giovanni Raboni LA MUSA PEDAGOGICA DI PAGLIARANI
- 351 Umberto Eco MOVIMENTO LOGICO E MOVIMENTO PASSIONALE
- 352 Adriano Spatola UN VERO E PROPRIO SPETTACOLO MUSICALE
- 353 Alfredo Giuliani TRITTICO PER UN PESCATORE
- 355 Pier Vincenzo Mengaldo PLATONE NARRATO IN VERSI
- 355 Nanni Balestrini "SAVONAROLA '87"
- 357 Giulio Ferroni LAICISMO E MATERIALISMO DELLA "BALLATA DI RUDI"
- 360 Franco Cordelli "DUE EPISODI DELLA PREISTORIA"
- 362 Enzo Golino LA VOCE RAUCA DI PAGLIARANI
- 364 Aldo Nove "FACENDO FINTA CHE NON SI APPASSISCA IL MARE"
- 368 Tommaso Chiaretti IL TEATRO DI PAGLIARANI
- 370 Walter Pedullà L'IMPERATIVO DI PAGLIARANI: «SALTARE, SALTARE, SALTARE»

Kipling, Brecht, Eliot nella “Ballata di Rudi”

di **Siriana Sgavicchia**

Ecco il dono secondo tradizione:
tutto ciò che diciamo essere
consta d'uno e di molti, e in sé contiene
un elemento determinante e una
indeterminazione
(*Esercizi platonici*)

La storia compositiva della *Ballata di Rudi*, che si svolge lungo l'arco di più di trent'anni e di cui lo stesso autore ha fissato le tappe decisive in *Cronistoria minima*¹, fornisce un dato non secondario per accostarsi ad un testo complesso, ricco di rinvii e stratificato nel quale confluiscono spunti e “influenze” appartenenti a fasi differenti della formazione del poeta. Per la sua natura di *work in progress*, *La Ballata* può, quindi, essere letto anche come un’“autobiografia” poetica, come un documento metaletterario, come un laboratorio della scrittura.

Si è discusso della natura civile e politica del poemetto, giustamente evidenziando la matrice «laica» e «materialistica»² del discorso di Pagliarani che «rendiconta» circa le vicende dell'Italia del dopoguerra e degli anni Sessanta e che innesta, all'interno del quadro realistico o neorealistico - la provincia riminese, le balere, i bagni, poi Milano dei night, della Borsa e delle truffe, anche dell'illusione luccicante della moda -, un nucleo espressivo accesamente sperimentale (il *Trittico di Nandi*) con cui si propone di ridestare il lettore “assonnato” ai valori dell'utopia (l'ideologia), del corpo (il desiderio) e della lingua (la poesia).

Ma il *collage* dei materiali con i quali l'autore costruisce il quadro cubista di una fase circoscritta della storia italiana, provenienti dalla cronaca, dall'oralità, come da altra letteratura e persino dalla scienza, sono assemblati in modo tale da rappresentare nel loro insieme anche un più ardito progetto di distruzione e di ricostruzione della poesia e del suo linguaggio per cui la sperimentazione espressiva e il plurilinguismo diventano cifre stilistiche davvero rivoluzionarie, tali da collocare la *Ballata* tra i testi più rilevanti della ricerca poetica del secondo Novecento.

Il complesso reticolato intertestuale e interdisciplinare che trama la *Ballata di Rudi*, la struttura straniante della scrittura consentono di immaginare confini d'indagine molto ampi, e sconfinamenti, anche in termini di genere letterario (dalla poesia al romanzo, al teatro, al cantare). In particolare, il rapporto della poesia di Pagliarani con il teatro è un dato di fatto: l'autore tende alla forma epica attraverso l'arte teatrale per rappresentare l'immaginario collettivo di un'epoca o addirittura per attingere agli archetipi (senza compiacimento) in una lingua che si macchia e si corrompe (di dialetto, di gergo, di luoghi comuni, di basso ed osceno) proprio mentre aspira, a suo modo, alla estrema purezza, cioè alla verità.

Il primo passo di questo nostro discorso attraverso lo stile di Pagliarani conduce, quindi, al maestro Brecht, e alla tecnica dello straniamento del teatro brechtiano. In questa direzione può emergere, infatti, qualche indicazione circa le fonti che l'autore della *Ballata di Rudi* manipola e deforma e occulta all'interno del poemetto. Il testo brechtiano che in questo caso occorre richiamare è la notissima *pièce* teatrale intitolata *l'Opera da tre soldi*, e non soltanto perché il rapporto tra poesia e teatro è un aspetto decisivo, come si è detto, dello stile di Pagliarani³, ma perché, forse, anche il titolo del "romanzo" di Rudi potrebbe in parte provenire di lì.

Il progetto dell'*Opera da tre soldi* nacque alla fine degli anni Venti come un rifacimento della *Beggar's Opera* dello scrittore inglese del Settecento John Gray che era stata rappresentata dopo due secoli con gran successo al Lyric Theatre di Londra e che, in quel periodo, fu anche tradotta in tedesco⁴. L'opera di Gray metteva nella scena del teatro, con stile arguto e satirico, il mondo corrotto degli affari dell'aristocrazia settecentesca come se i suoi protagonisti fossero dei veri e propri delinquenti comuni: avventurieri e individui loschi e senza scrupoli si sostituiscono agli eroi in voga della letteratura pastorale. Gray, opponendosi alla moda del melodramma italiano, realizzava a teatro il primo esempio di "Ballad Opera", un genere che consisteva, appunto, di una commedia di argomento comico-satirico nella quale al testo si alternavano brani cantati, melodie popolari o tratte da melodrammi. Nel 1928 Brecht scrisse, come si diceva, un rifacimento della *Ballad Opera* di Gray per l'*Opera da tre soldi* chiedendo la collaborazione musicale di Kurt Weill. Il testo andò in scena con grandissimo successo in quello stesso anno a Berlino rappresentando, come nel caso di Gray, un esperimento di rottura nel panorama teatrale contemporaneo in cui prevaleva il gusto per le operette del repertorio viennese, per la *musical*, per la rivista con lustrini, per le storie consolatorie. Come nell'opera di Gray, nella *pièce* brechtiana, la satira socia-

le, ferocissima, si scagliava contro la corruzione e le manovre di speculazione del ceto borghese berlinese degli anni in cui il nazismo era in procinto di insediarsi al potere. Brecht, inoltre, riferendosi anche all'esempio della *Ballad Opera* di Gray che mescolava stili teatrali eterogenei, alti e bassi, metteva in opera la sua teoria relativa ad un rinnovamento del teatro che avrebbe dovuto farsi «epico» e «critico», politico ed educativo, in opposizione alla drammaturgia della catarsi classica. Secondo Brecht, da cui probabilmente Pagliarani trae, in parte, il modello della ballata, gli spettatori a teatro non devono essere indotti all'immedesimazione, e quindi alla catarsi, ma devono essere educati ad esercitare la distanza critica e la consapevolezza politica attraverso lo straniamento, cioè attraverso contrasti, chiaroscuri e stridori stilistici ed espressivi.

Da un punto di vista tematico, il *fil rouge* Gray-Brecht-Pagliarani è molto evidente: come in una sorta di ciclo di indagine sociale discendente si passa dall'aristocrazia, alla borghesia, alla piccola borghesia. Nell'*Opera da tre soldi*, la lotta tra due bande - una di ladri e delinquenti, l'altra di mendicanti - costituisce l'allegoria grottesca del mondo imprenditoriale berlinese che si ispira alla massima «Il denaro regge il mondo»; nella *Ballata di Rudi*, animatori di feste, prostitute, tassisti, pensionati, operai, e altri "piccoli" protagonisti dell'Italia del dopoguerra e degli anni del *boom* economico sono coinvolti in un amaro carnevale, in un grande gioco economico e politico che li sovrasta. Il sarcasmo del poeta di Viserba non risparmia nessuno dei "prodotti" sociali e culturali di questa epoca, tutti sono nella traiettoria delle sue cannonate: dall'edonismo delle vacanze balneari dei nuovi arricchiti, alla corruzione della Milano industriale; dalla politica, che è connivente con il mondo degli affari, dei finti aristocratici, della massoneria e del cattolicesimo ipocrita alla "moda" della psicoanalisi.

Nella *Ballata* di Pagliarani non ci sono eroi e la "leggerezza" palazzeschiana, che consente al poeta ogni tanto di canticchiare, è provocazione, rabbia, come quando il poeta interrompe il racconto su un tassista clandestino che non ha soldi per comprarsi la licenza con «Gira svolta arranca arranca cantami tu cantami tu / sulla madò sulla madò la curccurucù la cuccurucù»; o quando, giocando con i simboli dell'andamento della Borsa, inventa una filastrocca in cui compaiono nomi "eccellenti" del mondo degli affari degli anni Sessanta: «C'è il Toro e non c'è l'Orso / avanti a tutto spiano / chi seguirà il mio gioco / sarà re di Milano / come Sindona, Calvi / e tutta la compagnia / la più bella che ci sia / la più bella che ci sia»; oppure, quando finge i toni da operetta per provocare il lettore a destarsi dall'illusione dell'alta moda e del lusso, «mi sono innamorato del velluto / e

dei suoi riflessi, che in natura / si trovano nella viola pansè // Coro: plissetato / plissetato».

La ballata di Rudi è anche è un “giornale” (non intimo⁵) che registra gli eventi della cronaca, comprese le nuove ipotesi della scienza, finanche le malattie come l’anoressia e la bulimia, presentando al lettore, in una forma espressiva interattiva, teatrale, un materiale di frammenti incandescente che non intende produrre l’immedesimazione ma gioca sullo scarto delle prospettive, sul cortocircuito degli accostamenti.

Neppure il punto di vista della narrazione nella *Ballata* è, d’altronde, unitario: Rudi, il protagonista, compare all’inizio e poi gradualmente passa il testimone ad altri personaggi. La *Ballad Opera* di Pagliarani usa lo stile pop, anche la musica pop, la musica della strada, dal contrappunto jazz fino al rap che intitola uno degli ultimi “tratti” poetici del romanzo in versi. Il ritmo musicale della scrittura crea lo scarto, proprio come nell’*Opera da tre soldi* lo straniamento è prodotto dal contrasto tra il testo di Brecht e le musiche di Kurt Weill, per cui canzone leggera, jazz, musica da ballo, tango, canzoni della tradizione popolare e brani della musica colta e operistica risultano decontestualizzati rispetto alle vicende che si raccontano nella *pièce*.

La ballata di Rudi è «poesia per recita» nel senso teorizzato dal drammaturgo tedesco perché il protagonista Rudi, il primo attore, è già a suo modo un elemento straniante della storia, anche come parodia del poeta - lavora nelle balere e poi nei nightclub, cioè in luoghi poco “poetici”, sembra un parente adulto, romagnolo e balneare dei “ragazzi di vita” di Pasolini ma è privo del *pathos* dei borgatari; è un attore che non si immedesima nella parte e che impedisce al lettore di partecipare -. Oltre al personaggio, c’è la tecnica della costruzione del racconto che disorienta, mescolando e stratificando frammenti di notizie della cronaca e brani di narrazione da romanzo, talvolta gustosamente comici; combinando esperimenti ritmici, impennate polemiche e satiriche contro i costumi della nuova «belle époque»⁶ italiana degli anni Sessanta, ipotesi scientifiche, *calembours* sui luoghi comuni e altro ancora.

Nella *Ballata di Rudi*, le belle fanciulle che danzando mostrando il sedere stanno accanto a riflessioni sui concetti di inerzia e di forza di gravità (*Una che non ci sta*); le previsioni del MIT relative alle crisi cosmiche assieme ad una scena comica di sesso orale; le macchie solari compaiono nel bel mezzo del suicidio “surrealista” di un cervo che si getta dal tetto di una casa di tre piani (*Un cervo nel Massachusetts*). Dal un vago progetto di matrimonio si passa alle amanti di Rudi, una delle quali «sa vedere le cose in circolo capire le stagioni» come fosse un saggio orientale (*Luisa me la sposo*); dalla «danza notturna di

schiavi legati alla corda propiziatoria» nel quadretto dei pescatori che tirano a riva reti (*A tratta si tirano*) si viene trasportati ai locali notturni milanesi (*Inverno a Milano*). Le storie sono sghembe e bizzarre: un tassista senza licenza impara la legge del commercio come una filastrocca ai magazzini della Rinascenza - «bisogna dire grazie al cliente anche se non prende niente» - (*Uno che compra*) e poi assiste alla grottesca descrizione della «psicoanalisi del sabato» di un povero avvocato, che piange e piange, e si fa accompagnare dal suo medico ogni settimana in un podere di proprietà per rinnovare il rito della zuppa di latte consumata insieme ai contadini, e, per elaborare i suoi lutti, scava una buca che viene richiusa e di nuovo riaperta il sabato successivo, all'infinito e senza risultati (*Ogni sabato mattina*). Il tassista senza licenza, che è un comico involontario, viene coinvolto anche in un contrabbando di valuta (*Erano tre o quattro notti*) e poi, fallito l'intrigo internazionale, medita di andare contro un tram con la sua automobile per avere un risarcimento dal Comune e ottenere una buona pensione (*La caccia al tram*). Il ritmo della catena di montaggio in una fabbrica e i colori dei fili elettrici e il brillio delle lampadine trasformano il reparto di uno stabilimento industriale niente di meno che nello spazio rituale di una «chiesa indiana»; e se il ritmo del lavoro alienante ricorda anche quello di una balera, lo *schok* è prodotto dal primo piano di un'operaia incinta che, per la stanchezza e per il caldo, cade svenuta (*Stamattina reparto T. A*). Camilla, una donna in pensione che inizia a giocare in Borsa e ne segue ossessivamente l'andamento in alto e in basso, comincia a sognare l'Orso e il Toro (i simboli della Borsa, appunto) e così, inseguendo i simboli e il denaro, quasi precipita nella pazzia (*Adesso la Camilla gioca in Borsa*). Poco dopo il quadro cambia ancora e passa a descrivere un'investitura massonica: Rudi diventa Gran cavaliere e cerimoniere dell'Ordine come a sottolineare che i poteri occulti (della politica e degli affari), che hanno come scopo «la caccia al soldo», cercano di «trovare sempre nuovi adepti al gioco della Borsa», anche tra i disgraziati (*Vanno a cavallo*). Dall'allegoria si passa al sermone sui problemi sociali e, improvvisamente, si annuncia anche la scomparsa di Rudi, il protagonista, morto «nei primi anni Sessanta» in Svizzera durante una cura del sonno, forse narcotizzato dalla psicoanalisi o dalla psichiatria o da qualche altra magica diavoleria - aggiungiamo noi, intuendo l'implicito sarcasmo dell'autore (*I problemi sociali*). Ancora uno scarto: le teorie scientifiche di Galilei e di Bacon entrano in scena nel capitolo intitolato a Sagredo, che è uno degli interlocutori nel dialogo di Galilei sui *Massimi sistemi* (*Contatta Sagredo*). Al centro del poemetto si colloca, poi, l'alchemico e mistico trittico di Nandi (di cui diremo

meglio più avanti), ma il *collage* continua con uno studio «filologico» dei verbali dei pentiti (*Prima che dai giudici*), con una “canzone” «tutta oro e pizzi barocchi» per la «signora dell’alta moda» (*Dalla “Bella addormentata”*), con un concorso «pulito» all’inps per duecentosessantaquattro posti (*Un computer come giudice*), con una parentesi sul gioco del calcio che, per associazione o per “dissociazione”, chiama dentro il testo il mistero del buco nero (*Quel buco nero del calcio*); e, infine, con le scoperte della genetica circa la struttura del DNA (*Nel 1953*), per chiudere con un *Rap dell’anoressia o bulimia che sia*.

Una lunga carrellata in cui lo straniamento a livello dei contenuti si accompagna alla deformazione grafica, alla disarmonia ritmica: la scrittura stampata in orizzontale, i versi lunghi a gradi interrotti da corsivi o da gruppi di versi brevi, i ritmi ora gradualmente di un *valzer* ora scatenati come un *boogie*, alcune volte quasi *melò*, altre addirittura *rap*. Ai generi musicali di cui si è appena detto si aggiunge senz’altro anche il ritmo narrativo e persuasivo della canzone politica, in particolare, quella “sperimentale” e popolare che, a partire soprattutto dai primi anni Cinquanta e fino al ’68, ebbe uno spazio non irrilevante nel panorama musicale italiano, grazie ai gruppi dei “Cantacronache” (di cui fecero parte anche Italo Calvino e Franco Fortini) e di “Nuovo Canzoniere Italiano”, che, riabilitarono proprio il genere della ballata per affrontare argomenti della cronaca e discutere contenuti politici nella canzone “leggera”.⁷

Tornando a Brecht, a proposito della ballata, è importante per il nostro discorso sottolineare che nel tessuto teatrale dell’*Opera da tre soldi* siano inserite, appunto, alcune ballate, per le quali il drammaturgo tedesco utilizzò versi del poeta François Villon, mentre, per una sola di esse, la *Canzone dei cannoni*, si servì di una ballata di Rudyard Kipling, autore da lui molto amato e spesso citato anche in altre occasioni.

L’associazione onomastica tra il Rudi (o Rudy come risulta nelle prime redazioni della *Ballata*) di Pagliarani e Ruddy Kipling (così si firmava lo scrittore anglo-indiano come giornalista), attraverso Brecht, non è forse soltanto una coincidenza, soprattutto se vi sono altre tracce a creare il legame: innanzitutto, il fatto che Kipling, attratto dall’irrazionale come dal misticismo delle macchine, intuisce il legame tra arcaico e moderno, e diventa per questo un modello di quella lingua della «modernità tecnologica» senza la quale, secondo E. Wilson, non esisterebbe l’*Ulysses* di Joyce⁸. Il filo che lega Pagliarani a Kipling non passa tanto o soltanto attraverso le poesie di Rudyard (tra le quali le *Ballate delle baracche*⁹), i cui versi un autore per nulla estraneo al percorso poetico di Pagliarani come T. S. Eliot cita, “riscrive”, o utilizza proprio per i titoli dei suoi componimenti (eclatan-

ti gli esempi di *The Love Song of J. Alfred Prufrock* che deriva proprio da *The Love Song of Har Dyal* di Kipling, o di *The Hollow Men*, che unisce *The Hollow Land* di W. Morris e *The Broken Men* di Kipling).

Il filo che lega l'autore anglo-indiano a Pagliarani passa anche attraverso la narrativa, e secondo noi, nel caso della *Bal-lata di Rudi*, attraverso il romanzo *Kim*¹⁰. In questo senso, oltre alle "mediazioni" di Brecht e di Eliot, si può forse immaginare un "filtro" che passa per il *Sentiero dei nidi di ragno* di Italo Calvino, testo chiave nel panorama letterario (e neorealista) postbellico che esplicitamente richiama come modello proprio *Kim*, tra l'altro riabilitando alla memoria italiana un autore che a partire dagli anni Venti aveva subito una eclissi totale.

Ma entriamo più nel vivo della nostra ipotesi rileggendo la storia di Kim nel romanzo di Kipling: Kimball O'Hara, è un ragazzo, figlio di un sergente di reggimento irlandese e di una inglese residenti in India. Rimasto orfano nella prima infanzia di entrambi i genitori, Kim vive a Lahore come un indigeno, pensa e parla in indostano, rubacchia per sopravvivere. Una donna, dopo la morte di suo padre, lo mette a parte di una strana profezia che cambierà il suo destino nel momento in cui avrà trovato un toro rosso. A Lahore, Kim incontra, intanto, un Lama, sceso dalle montagne del Tibet per trovare un mitico fiume che purifica dai peccati, e si mette in cammino con lui. Porta anche un messaggio affidatogli da Mahabub-Ali, commerciante di cavalli che lavora per lo spionaggio inglese. Durante il pellegrinaggio con il santone, Kim si imbatte nel reggimento in cui prestava servizio suo padre, che è appunto contrassegnato da un insegna militare in cui compare un toro rosso. Riconosciuto come inglese, è posto di fronte ai suoi doveri di "bianco": deve lasciare il santone, andare a scuola, entrare nel servizio segreto britannico. Viene quindi iniziato al «Grande Gioco» massonico e spionistico che anima la trama. Svolge con coraggio vari incarichi ma ritrova, ad un certo punto il vecchio santone, e decide di accompagnarlo sui monti per cercare il fiume miracoloso. Poi, stremato nelle forze dopo il lungo viaggio, viene sottoposto da una donna, che è una Grande madre e una sciamana, ad una sorta di cura del sonno, attraverso somministrazione di droghe, in seguito alla quale si rianima e ritrova ancora una volta il Lama che ha finalmente raggiunto l'Illuminazione.

Il romanzo di Kipling rappresenta il contrasto tra i valori religiosi della civiltà indiana, che hanno come obiettivo la liberazione dall'illusione della «Ruota delle cose», cioè del perenne vorticare della vita e della materia e quelli del razionalismo europeo rappresentati dal «Grande gioco» spionistico che istruisce gli adepti di un'organizzazione massonica dell'Impero inglese a

visitare le varie provincie del territorio indiano per disegnare mappe scientificamente attendibili e con l'illusione che misurazioni razionali consentano di avere il dominio politico ed economico sulla molteplicità, sulla varietà, sul mistero, anche sulla spiritualità, del popolo indiano.

Nella sezione della *Ballata* di Pagliarani intitolata *Vanno a cavallo* assistiamo, allora, non casualmente, alla cerimonia singolare dell'investitura di Rudi a Cavaliere del Santo Sepolcro e poi a Cavaliere Cerimoniere, cioè ad adepto della Loggia del Sacro Oriente o della P2, da parte delle eccellenze del Vaticano. Questa iniziazione richiama proprio l'investitura di Rudyard Kipling, nel 1886, ventenne, a Maestro e Cerimoniere della Loggia *Hope and Perseverance* e, quindi, anche l'iniziazione di Kim nel romanzo, la quale si compie - inconsapevole il ragazzo - subito dopo l'incontro con l'esercito inglese e la scoperta dell'insegna contrassegnata dal toro rosso. In *Vanno a cavallo* la "citazione" letteraria e il rinvio alla biografia di Kipling producono lo straniamento perché il seduttore romagnolo Rudi, che passa dalle balere riminesi ai *night* della Milano industriale, si trova improvvisamente e inconsapevolmente abbigliato con l'uniforme da Cavaliere come «il petroliere Garrone il parlamentare Cattani e il conte Vanzina» che sono i massoni della storia attuale («ma è la caccia al soldo il suo vero mestiere / trovare sempre nuovi adepti al gioco della Borsa»).

Nella *Ballata di Rudi* il contrasto è tra il "grande gioco" di interessi che negli anni Sessanta in Italia coinvolge la Chiesa, la politica, il mondo degli affari e la massoneria trascinando con sé, inconsapevoli, i "minori" della storia (come il giovane Kim) - gli operai, i tassisti, i pensionati, finanche gli avventori di balere e di nightclub («Gira ruota gira gira / e lavora per la lira»¹¹) - e un ideale rivoluzionario "rosso", politico ed estetico, che invece "prova" attraverso la poesia a sperimentare la liberazione dalla «Ruota delle cose», come insegna l'esempio del vecchio Lama nel romanzo di Kipling.

La sezione della *Ballata di Rudi*, *Rosso Corpo Lingua Oro Pope Papa Scienza* diventa allora il centro, iniziatico, mistico e alchemico, del romanzo in versi di Pagliarani: in questo spazio, in cui prevale il colore rosso, s'incontra un altro personaggio-chiave, Nandi, che è, non soltanto un capo-barca, ma, forse, anche l'allegoria di un esperimento espressivo con cui Pagliarani tenta di recuperare i valori autentici della poesia attingendo ad un mito collettivo delle origini che, attraverso Kipling (e forse anche attraverso le letture relative agli archetipi dell'inconscio collettivo di G. Jung¹² che in Italia proprio negli anni Sessanta hanno influenzato artisti, poeti e critici), risale al patrimonio sapienziale della religione indiana. Nandi è infatti il toro del dio

Schiva, è un simbolo Indu di giustizia e rettitudine, è il toro del dio della danza universale¹³ che distruggendo determina la rinascita. Nandi è, dunque, il "veicolo" attraverso il quale si muove il poeta, che come Schiva incendia il mondo (la figura della divinità indiana viene rappresentata nell'iconografia tradizionale come inscritta in un cerchio di fuoco): «proviamo ancora col rosso: rosso, un cerchio intorno, poi rosso su rosso: Nandi ci fosse / col rosso un cerchio di rosso [...]». Nella sezione B del trittico, in cui il rosso si trasforma in corpo, la geometria mistica e poetica di Pagliarani disegna, oltre al cerchio, un triangolo come nel mandala tantrico che simboleggia la coscienza cosmica; mentre nella sezione C, la trasformazione alchemica combina rosso e corpo per creare la lingua «per Nandi», una lingua «mistica», che rischia di essere conquistata "privata" («la tua lingua rossa / del tuo corpo») e non conquista rivoluzionaria per la collettività.

Nella *Ballata*, Pagliarani registra tutti gli aspetti della propria autobiografia stilistica e poetica, compresa la ricerca di un oggettivismo metafisico, di una liberazione psicologica e formale dalla soggettività attraverso una danza poetica distruttiva, che in senso "rivoluzionario", politico ed estetico, ha come obiettivo la rinascita (anche della parola). Il toro sacro, che nell'iconografia Indu è rappresentato di colore bianco purissimo, compare nel poema di Pagliarani in campo rosso perché indica una ricerca che rischia la macchia, la corruzione dell'individualismo («se è mistica è del privato. Nandi non sa che farsene, / se ne codice è già incastrata»). Così Kim di Kipling, quando vede il toro rosso rappresentato nelle insegne dell'esercito britannico in cui aveva militato suo padre, ritrova l'identità di europeo, di "bianco", e con questo inizia la sua compromissione con gli interessi illusori del governo inglese perdendo una ben più importante missione che è quella di seguire il Lama.

Nella *Ballata di Rudi* la ricerca del rosso rivoluzionario si mostra illusoria (non nel risultato estetico) quando va a specchiarsi identica, simmetrica¹⁴ nei valori di coloro che mimano il processo alchemico «provando» a trasformare tutti i metalli in oro¹⁵ (in danaro); quando si specchia nella corruzione della Chiesa («papi garanti dell'oro / della fame-serbatoio / della forza lavoro») e nell'«armamentario della scienza», che non arriva a liberare l'individuo e il poeta dai «tranelli», dai legami formalizzati del codice e della cultura e che anzi sembra talvolta confondersi con il linguaggio della esoterica "Arte" massonica, la quale si serve anche di una simbologia di origine geometrica e matematica.

Il *refrain* che compare nella chiusa del trittico, e poi di nuovo in clausola alla fine del poemetto con una variazione sul tema, può essere, quindi, profezia di una eliotiana apocalisse che

minaccia di distruggere e di “inaridire” il mondo («Epperò ha senso pensare che s'appassisca il mare»), ma che, allo stesso tempo, può diventare “prova” di una rinascita formale, riattivando il “procedimento mitico” attraverso l'operazione metaforica (“come se”): «Ma dobbiamo continuare / come se / non avesse senso pensare / che s'appassisca il mare».

NOTE

- 1 «La *Ballata di Rudi* [...] l'ho scritta tutta a Roma, nel periodo dalla primavera del '61 all'inverno del '94-'95. Nel corso di quest'intervallo d'oltre trent'anni ne ho pubblicati diversi brani: un ampio brano uscì nel numero 18 (il penultimo) di "Quindici", nel luglio '69; ne ricordo altri su "Nuova Corrente" nel numero 51 del '70 e nel numero 7 di "Periodo ipotetico" ancora a luglio ma del '73, il quale ultimo contiene già intero col titolo *Doppio trittico di Nandi* tutte le sei parti (a, b, c, a1, b1, c1) che furono poi ristampate integrali e con altre varianti ritmiche nel volumetto della Cooperativa Scrittori intitolato *Rosso Corpo Lingua Oro Pope-Papa Scienza* nel gennaio '77; la più ampia raccolta di brani del poemetto, prima dell'edizione completa di Marsilio del maggio '95, apparve nella raccolta intitolata *Poesie per recita*, a cura e con intensa, acuta prefazione di Alessandra Briganti, Bulzoni editore, 1985». E. Pagliarani, *Cronaca minima* (1997), in Id., *Tutte le poesie (1946-2005)*, a cura di A. Cortellessa, Milano, Garzanti, 2007, p. 469.
- 2 G. Ferroni, *Il rendiconto di Rudi*, in "L'Unità-Due", 3 luglio 1995 (si cita da E. Pagliarani, *Tutte le poesie 1946-2005*, cit., pp. 488-490).
- 3 Nello scritto intitolato *La sintassi e i generi* (1959, ora in E. Pagliarani, *Tutte le poesie. 1946-2005*, cit., pp. 459-460) l'autore, nell'ambito di un discorso teso a smontare «l'identificazione lirica = poesia» a favore di una tradizione del poemetto, scrive «il *genre* poemetto, il *kind* poesia didascalica e narrativa sono proprio gli strumenti coi quali in questi anni si esprimono, con premeditazione, alcuni di quei poeti che, tendendo a trasferire nel discorso poetico le contraddizioni presenti nel linguaggio di classe, adoperano un materiale lessicale plurilinguistico [...]. S'intende, ovviamente, che la sperimentazione plurilinguistica ha come intrinseco finalismo l'espressione monolinguistica; ma con la nostra tradizione letteraria ce ne vorrà del tempo per risciacquare i panni in Arno! Tempo che si potrà mettere a frutto magari anche seguendo l'indicazione di Eliot sulla forza sociale che acquista la poesia quando è proposta in forma teatrale (forza che rompe le stratificazioni del pubblico); ma forse l'unico modo per accelerare i lavori è che ci sia proprio necessità oggettiva di scrivere tragedie... Per il *genre* "dramma in versi" direi che ora gli strumenti li abbiamo».
- 4 Cfr. C. Vigliero, Introduzione a B. Brecht, *L'opera da tre soldi*, Milano, Einaudi, 2002, pp. V-XXIII.
- 5 Nel *Trittico di Nandi* Pagliarani scrive «[...] (se è mistica [la lingua] è del privato, Nandi non sa che farsene, se nel codice è già incastata, Nandi ti abbiamo fregato)» e in proposito F. Muzzioli (*Montaggio e straniamento. La modernità radicale di Elio Pagliarani*, in "L'Illuminista", 8-9, 2003, pp. 101-102) ha osservato: «La lingua della poesia proviene dal corpo, ma in quanto pura "espressione" di un soggetto, rischia di "sacralizzarlo", in quanto lingua "mistica" [...]. Il quanto sciolta dalla vita concreta, serve esattamente alle esigenze del sistema che governa la vita (per questo colui che lotta per "cambiare la vita" non sa che farsene), [...] Là dove la lingua crea attorno a sé un 'cerchio magico', occorre 'spezzare' il cerchio, uscire fuori dalla passività del fascino e con lo sguardo obliquo dello straniamento guardarsi dall'esterno e 'sradicare' faticosamente il condizionamento oggettivo delle nostre parole e delle nostre immagini».
- 6 La definizione è di Italo Calvino, che, proprio nell'anno in cui inizia la composizione della *Ballata di Rudi*, scrive un articolo non privo di concomitanze con la polemica di Pagliarani contro le euforie e i "balli" dell'Italia del neocapitalismo (*La «belle époque» inaspettata*, in "Tempi moderni", n. 6, luglio-settembre 1961, ora in I. Calvino, *Una pietra sopra*, Torino, Einaudi, 1980, pp. 70-74).
- 7 Cfr. M. L. Straniero, E. Jona, S. Lodovici, G. De Maria, *Le canzoni della cattiva coscienza. La musica leggera in Italia*, pref. di U. Eco, Milano, Bompiani, 1964 e Id., *Cantacronache. Un'avventura politico-musicale degli anni '50*, Torino, CREL Scriptorium, 1996.
- 8 Cfr. C. Magris, Intr. a R. Kipling, *Kim*, Torino, Einaudi, 2007, p. XXI.
- 9 Cfr. R. Kipling, *Ballate delle baracche e altre poesie*, Intr. di F. Buffoni, Milano, Mondadori, 1989.
- 10 Per il legame della poesia di Pagliarani con il genere romanzo cfr. quanto scrive W. Pedullà nel capitolo dedicato al poeta della *Storia Generale della Letteratura Italiana*, vol. XII, *Sperimentalismo e tradizione del nuovo*, Milano, Federico Motta, 1999, pp. 193: «"Polifonia", aveva detto Bachtin per Dostoevskij; "roteare di punti di vista", proponeva James; Gadda alterna il drammatico "gioco ad interiore" al lirico "gioco ab esteriore". Così abbiamo apparentato Pagliarani ai narratori, di cui almeno uno è espressionista».
- 11 E. Pagliarani, *Erano tre o quattro notti*, in *La Ballata di Rudi*, in Id., *Tutte le poesie (1946-2005)*, cit., p. 300.
- 12 Nella *Ballata di Rudi*, Jung è nominato in *Ho sognato un naufragio*.

- 13 L. Ballerini ha parlato di ritmo «rito-iterativo», di «danza magica», di «immersione alchemica» a proposito di *Inventario privato* (in *Elio Pagliarani. Poesia come respiro e come continuo saltare*, in "Studi Novecenteschi", n.1, 1973).
- 14 A proposito del sistema simmetrico nel *Trittico di Nandi* cfr. G. Sica, in E. Pagliarani, *Rosso Corpo Lingua Oro Pope Papa Scienza - Doppio ritratto di Nandi*, Roma, Cooperativa Scrittori 1977.
- 15 La messa in scena del processo alchemico e

iniziatico nella sezione *Oro* adombra forse, per rovesciamento, anche il passaggio dalla ricerca delle «parole d'oro» del linguaggio «più o meno rilkiano» che caratterizzano il primo periodo della poesia di Pagliarani, nei primi anni che seguono il trasferimento a Milano, alla scoperta delle parole di «ferro o acciaio» che diventano successivamente il materiale della sua sperimentazione poetica (cfr. la breve autobiografia di E. Pagliarani, in *Tutte le poesie. 1946-2005*, cit., p. 462).