

ISSN: 2611-8378

Pubblicato online www.rossocorpolingua.it il 30 giugno 2018
© Associazione letteraria Premio Nazionale Elio Pagliarani

Un quaderno per due : nel laboratorio della *Ballata di Rudi*

Marianna Marrucci

E un essere solo
non è mai forte, né può amare o misurare l'intelletto.

La terza parte del *Promemoria a Liarosa* accende una luce sul laboratorio poetico di Pagliarani: «cercava lavoro e io le offrii di farmi da segretaria; avevo già cominciato a Milano a lavorare con delle ragazze: era soprattutto per costringermi a lavorare, a mantenere un impegno con me stesso».

Ma non solo, e in fin dei conti nemmeno *soprattutto*:

Ricordo che nella prima parte della *Ballata di Rudi* '62-'63 ci sono anche tre o quattro versi dettati da Elena: "Facciamo le aringhe con le cipolle / si fa così: io porterò due piatti / l'olio il sale l'aceto le cipolle e / le aringhe. Taglio le cipolle a fettine / le metto nell'acqua per un'oretta e più / così perdono l'amaro intanto pulisco / le aringhe poi unisco tutto aringhe cipolle / olio aceto e sale, poco beninteso, / giro ed è pronto:..."¹ Io avrò messo gli a capo o poco più.¹

Così prosegue, infatti, il ricordo della collaborazione con Elena: non solo mano che scrive sotto dettatura, ma anche dettatrice lei stessa di parole da versificare («gli a capo o poco più») e da *verificare* in una collaborazione che sembra quasi una messa in scena parodica della relazione lirica io (maschile) / tu (femminile).

Pagliarani fa qui riferimento a un gruppo di versi che, elaborati (stando alle sue parole) in una prima fase ('62-'63), andranno a confluire dentro il lungo blocco di Armando, il tassista clandestino (XI-XVII), in un discorso riconducibile alla voce della moglie, che in chiusura esprimerà dei dubbi sulle capacità digestive del marito («Ma reggerà il tuo / stomaco? Potrai

¹ E. Pagliarani, *Promemoria a Liarosa*, Venezia, Marsilio, 2011, p. 254.

digerirle?»), la cui risposta risuona, a distanza, dal testo successivo: «le aringhe Ginetta proprio non le digerisco più»².

Collocando la lente su un momento, limitato e circoscritto, del lunghissimo processo di elaborazione di un'opera per sua natura straordinariamente processuale come *La ballata di Rudi*, questa pagina offre una chiave preziosa per avere un'idea del modo in cui lavora e compone Elio Pagliarani.

Nella postfazione al *Promemoria* Sara Ventroni, collaboratrice di Pagliarani negli anni zero, descrive alcuni dettagli delle loro mattinate di lavoro:

per quasi dieci anni, la scelta e l'accensione della pipa ha dato avvio alle nostre mattinate. Poi, il rito dei quotidiani, la corrispondenza, i cataloghi di Christie's, rime di Pascoli o di Palazzeschi recitate a memoria, letture rapsodiche e capricciose (la cinquecentina del *Decameron* rassettato dal Salviati, qualche prima edizione futurista, l'almanacco del Gotha, il Dizionario del Tommaseo) e curiosità del momento che la biblioteca di casa Pagliarani può soddisfare. Su tutto, il basso di fondo degli aneddoti – privati, pubblici o addirittura storici – che ogni giorno il Paglia si ingegna di aggiornare con l'aggiunta di varianti.

Ancora più preziosa è l'interpretazione che Ventroni dà di quelle mattinate:

I primi tempi scalpitavo perché ci mettessimo infine al lavoro. Non ci volle molto a capire che quelle divagazioni (per le quali pretendeva la mia più energica partecipazione) non erano che il necessario riscaldamento: una sorta di corpo a corpo con le parole altrui, vera e propria *fisica dell'ispirazione*, preliminare alla creazione in proprio. Nel suo caso: non la scrittura solitaria e silenziosa, ma la composizione, davanti a testimoni, di parole immediatamente pronunciate. [...] E così, giorno dopo giorno, ho dovuto farmene una ragione: che il mio lavoro consistesse soprattutto nel non essere d'accordo, mantenendo così alto il ritmo dell'allenamento dialettico: fornire, come una *sparring partner*, l'ostacolo sul quale si misura l'efficacia dei colpi.³

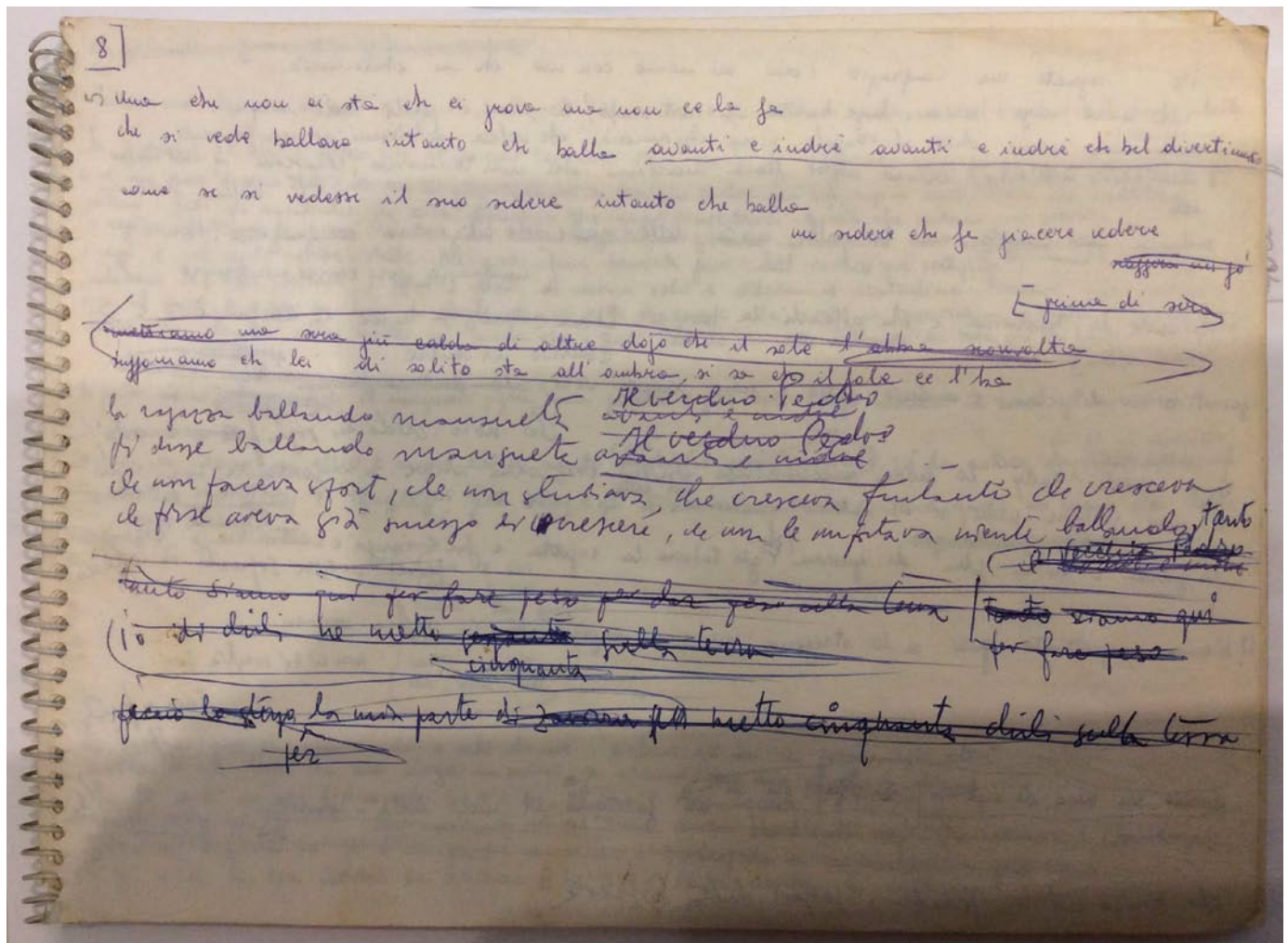
Prenderò a prestito la metafora sportiva di Sara Ventroni per indagare la fisionomia di questa strana interlocutrice, aiutante in quanto antagonista, la cui presenza è funzionale alla composizione, e per cominciare così a disegnare i contorni di una modalità compositiva radicata fino in fondo nell'oralità (ma, si badi bene, senza rinunciare alla scrittura), per un verso riconducibile (*mutatis mutandis*) al modello epico, per un altro intimamente relazionale e scenica.

² E. Pagliarani, *Tutte le poesie (1946-2005)*, a cura di A. Cortellessa, Milano, Garzanti, 2006, pp. 304-307. Tutte le citazioni successive a questa dall'edizione in volume della *Ballata di Rudi* fanno riferimento al volume Garzanti. Il blocco di Armando deriva dal radiodramma *Col semaforo rosso*, trasmesso sul Terzo Programma Radiofonico nel secondo trimestre del 1964 e pubblicato sulla rivista «Terzo programma, quaderni trimestrali» (Roma, Eri) nel 1965. Si può ora leggere in E. Pagliarani, *Tutto il teatro*, a cura di Gianluca Rizzo, Venezia, Marsilio, 2013, pp. 273-286.

³ S. Ventroni, *Milleuna*, postfazione a E. Pagliarani, *Promemoria a Liarosa* cit., pp. 311-312.

In questo contributo, teso più a delineare prospettive di ricerca che a tirare delle conclusioni, concentrerò l'attenzione su un caso concreto, ovvero sul precipitato di una collaborazione proseguita per alcuni mesi, e terrò sotto gli occhi un quaderno che, insieme a un «foglio volante», porta i segni di un ben preciso «allenamento dialettico», per dirla con Ventroni. L'anno è il 1974 e la *sparring partner* è Cetta Petrollo.

Nell'archivio Elio Pagliarani è conservato un blocco per appunti senza copertina: sono 46 carte tenute insieme da una spirale metallica e sostenute sul retro da un cartoncino. Otto di queste carte sono state utilizzate da Elio Pagliarani e Cetta Petrollo per prove di composizione e montaggio della *Ballata di Rudi*. Per contenere i versi lunghissimi e debordanti, a partire dalla quarta carta il blocco è stato adattato a quaderno e usato in orizzontale anziché in verticale, con una rotazione di 180 gradi, secondo una modalità tipica di Pagliarani.



Sul quaderno, nell'intreccio delle due calligrafie, si leggono versioni di *Rudi spiega le cose*, *Una che non ci sta*, *Ho sognato un naufragio*, *Vanno a cavallo* (che entreranno nella *Ballata di Rudi*), due prove di testi poi scartati, degli appunti preparatori e un'ipotesi di montaggio dell'opera. A questo quaderno è da associare un «foglio volante», contenente una prova per quello che in volume sarà

l'incipit, su cui si intrecciano le due calligrafie e a cui rinvia l'ipotesi di montaggio presente nel quaderno. L'ultima carta utilizzata contiene degli appunti sparsi, tra cui un interessante promemoria per allestire un nuovo *Dalla Ballata di Rudi*. L'elenco degli ingredienti che «occorrono» comprende «filastrocche assurde e dure», «brevi flash politici», «filastrocche puerili» e la *Commedia della Borsa*, a cui Pagliarani sta lavorando proprio nella prima metà degli anni Settanta⁴ e che darà luogo al blocco della signora Camilla (*Adesso la Camilla gioca in Borsa*, XIX). All'altezza del 1974 una buona parte di quella che sarà *La ballata di Rudi* è in fase di elaborazione o già pressoché definita, anche se non ancora interamente dirottata sulla *Ballata* (è il caso del lungo blocco del tassista clandestino), e l'anno precedente è uscita un'anticipazione dell'opera sul settimo numero della rivista «Periodo Ipotetico», seguita a quella presentata su «Nuova Corrente» nel 1970, sempre con il titolo *Dalla Ballata di Rudi*.

In questa sede tenterò una prima analisi di alcune varianti per rilevare linee e modalità di correzione, limitandomi tuttavia a confrontare questa versione del 1974 con l'edizione definitiva in volume e, in alcuni casi, con le uscite parziali del 1973 (su «Periodo ipotetico») e del 1985 (nel volume *Poesie da recita*⁵). Si tratta di una prima incursione nel laboratorio della *Ballata di Rudi*; altre ne dovranno seguire, con l'obiettivo di giungere a uno studio sistematico e ad ampio raggio delle carte e delle varianti d'autore, in una prospettiva che combini la ricostruzione del processo compositivo e il commento puntuale al testo.

La terza carta del quaderno contiene un'ipotesi di montaggio di grande interesse e utilità per ricostruire il lungo processo di allestimento dell'opera. Prevede una decina di testi in tutto, scelti in parte tra quelli già pubblicati e in parte tra quelli in corso di elaborazione, proprio su queste stesse pagine. Dopo *Ipotesi sul nostro*, già scelto ad aprire *Dalla Ballata di Rudi* su «Periodo Ipotetico», la scaletta prevede un testo presente in un «foglio volante». Fuori blocco, all'interno di un altro faldone, si trova una carta isolata, anch'essa risalente al 1974 e alla collaborazione di quell'anno con Cetta Petrollo. La carta contiene una versione del testo con cui, nell'edizione definitiva in volume Marsilio del 1995, si aprirà *La ballata di Rudi*, con *l'incipit* identico a quello vergato da Cetta Petrollo nel 1974:

Rudi e Aldo l'estate del '49 facevano lo stesso mestiere l'animatore

⁴ Il 27 marzo 1971 Pagliarani ha inviato a Mario Raimondo della Direzione RAI un soggetto televisivo avente per tema la Borsa, «perché soltanto il meccanismo della borsa può permettere, in teoria, quella rapidità di alti e bassi di guadagni e di perdite, quella suspense insomma che c'è necessaria allo svolgimento del dramma». Elio Pagliarani, Lettera a Mario Raimondo del 27 marzo 1971, Archivio Elio Pagliarani.

⁵ Il volume *Poesie da recita*, curato da Alessandra Briganti ed edito da Bulzoni, comprende *La ragazza Carla*, *Lezione di fisica e fecaloro* e un'anticipazione della *Ballata di Rudi*, con il titolo *Dalla ballata di Rudi*.

Un inizio molto diverso da quello ancora previsto in questa prova di montaggio, sebbene il foglio presenti in alto a sinistra la siglatura *I*, a testimoniare l'idea, evidentemente successiva, di collocarlo in apertura. Tuttavia nel 1974 l'inizio della *Ballata* è ancora affidato a *Ipotesi sul nostro*, un testo che nel montaggio definitivo compare molto oltre (è il XXI), più lungo e con un diverso titolo, ripreso dall'*incipit (I problemi sociali)*, persa a questo punto la funzione introduttiva di presentare il «nostro», per quanto in via ipotetica. Il montaggio definitivo assegnerà questo compito al testo elaborato nel 1974, che subito in apertura definisce con precisione le coordinate spazio-temporali in cui il protagonista Rudi si muove: siamo sulle rive dell'Adriatico nell'estate del 1949, laddove al contrario *I problemi sociali* utilizza il vecchio titolo per costruire i sei versi aggiunti in chiusura e dedicati alla morte di Rudi, negli anni Sessanta, durante una cura del sonno: «Parlano di Rudi, ipotesi sul nostro? Lui in ogni caso è morto / nei primi Sessanta, in Svizzera, durante una cura del sonno».

La parte seguente del testo avrà solo delle lievi varianti rispetto a questa stesura «per persona interposta». Per esempio «sale da ballo» è esteso a «balli», messi in rilievo indipendentemente dallo spazio in cui avvengono e con un'accentuazione della portata polisemica della parola «ballo», che è una delle parole-chiave dell'intera *Ballata*. In una direzione simile va la correzione di «riviera adriatica» in «Adriatico», spazio realistico e insieme allegorico in cui, come recita *A tratta si tirano* (previsto poco dopo, come quinto testo, e già incluso su «Periodo Ipotetico»), si balla anche «una danza notturna di schiavi legati alla corda». Il ricorso alla forma sostitutive («il secondo») per parlare di Aldo verrà meno, in favore di una strategia di coesione che passa per la ripresa e la ripetizione del nome Aldo, distinto con più decisione da Rudi perché il Grand Hotel in cui lavora è «rifatto a mezzo e già sull'orlo/ del fallimento», con un'accentuazione del concetto di fallimento e del lavoro a vuoto rispetto alla stesura del 1974, quando il Grand Hotel è semplicemente «sull'orlo del fallimento» tanto che «fallì in quella stagione», mentre nella versione definitiva «fallì in agosto sul più bello». Un cambiamento nella versificazione metterà poi in rilievo sia il verbo *ballare* in chiusura di verso («del fallimento, che fallì in agosto sul più bello, lui forse non sa nemmeno ballare») sia un intero verso, più breve degli altri: «aveva successo il locale di fronte al suo, Miramare». Questo verso, che porta in primo piano il successo del locale da ballo Miramare, precede un verso a scalare di snodo, che nel 1974 suona «Rudi sulla spiaggia popolare» e in volume «Rudi su un'altra spiaggia popolare». Ed è Rudi, fin dal 1974, a dare inizio alla ballata:

Rudi sulla spiaggia popolare

dà inizio alla ballata

Nella parte che segue Pagliarani prova a inserire una specie di tiritera costruita sulla ripetizione di un verso breve che presenta due azioni in sequenza ("*To sono bello" disse e uscì*), poi cassata e sostituita da un'altra versione, stavolta in dialetto, cercata in prima persona scrivendo sulla pagina. Questa parte, che evidentemente non lo soddisfa, verrà sostituita da una lunga interrogativa, che descrive i comportamenti di Rudi e l'ambiente in cui si muove. A una prima idea di inserire una filastrocca «assurda e dura», dettata alla collaboratrice e poi tentata con la scrittura, si sostituisce la scelta di una postura dubitativa («Può essere bello...?») che, mentre pone l'interrogativo, ribadisce e precisa la collocazione spazio-temporale («l'anno dopo del '48», «in Romagna»), descrivendo Rudi in azione: «bacia la mano», «attacca bottone», «non lascia/ senza sorriso carezza o pacca».

Nell'ultima parte, scritta da Cetta Petrollo, le correzioni riguardano soprattutto i confini di verso, la cui definizione è frutto dell'allenamento dialettico e di una negoziazione, per così dire, tra occhio e orecchio. Lievi ma significativi cambiamenti sono l'inserimento di una delle parole-chiave dell'intera opera, ovvero *Borsa* («i discorsi dei padri» diventa «i primi discorsi di Borsa dei padri»), e il passaggio, nell'ultimo verso, dall'imperfetto («che non gli toccava niente») a un ben più tagliente presente («che non gli tocca niente»).

Rudi spiega le cose è il testo III della *Ballata di Rudi*. Nel 1974, quando *Rudi e Aldo l'estate del '49* è ancora preceduto da *Ipotesi sul nostro*, è previsto in quarta posizione. Nel 1985, dentro il volume *Poesie da recita*, è il secondo testo della sezione *Dalla ballata di Rudi*, dopo *Ipotesi sul nostro: Rudi e Aldo l'estate del '49*, a un decennio di distanza da questi appunti, non appare ancora, a testimonianza della complessità di ripensamenti, prove, cambiamenti nella scelta e nel montaggio dei tasselli che avrebbero dovuto comporre l'opera.

A giudicare dall'alternanza e dalla stratificazione delle calligrafie, si può ipotizzare che *Rudi spiega le cose* sia andato componendosi per blocchi: un primo gruppo di versi esibisce la calligrafia di Cetta Petrollo; un secondo gruppo è stato scritto per mano di Elio Pagliarani, forse in un momento successivo e dopo una rilettura dei versi già elaborati; un ultimo gruppo di versi è stato dettato alla *sparring partner* e poi corretto direttamente sul foglio. Si imbastisce, insomma, sulla pagina una relazione complessa tra oralità e scrittura, in cui la prima dà luogo a blocchi meno soggetti a variazione, se non come conseguenza di una rilettura.

Lo stesso discorso vale per *Una che non ci sta*, ottavo testo per l'ipotesi del 1974 e quarto nella versione definitiva. Qui a un inizio orale segue un momento di revisione e prosecuzione tramite la scrittura: Pagliarani rilegge i versi che ha dettato, corregge e prosegue, intervenendo su ciò che scrive più di quanto non intervenga su ciò che dice. In questo lavoro con Cetta Petrollo vengono

definite alcune parti del testo, ovvero i versi d'inizio, un altro breve blocco e l'idea della «zavorra», qui cancellata ma in un secondo tempo ripresa ed elaborata, già per la versione uscita in volume nel 1985.

Nel quaderno segue *Ho sognato un naufragio*, che nell'edizione definitiva compare subito prima (a ordine invertito), mentre l'ipotesi del 1974 lo colloca in chiusura. Sulla versione dettata, anche in questo caso, Pagliarani interviene con alcune (minime) correzioni; la più vistosa è l'inserimento di una battuta di dialogo («Io non credo nei sogni») a completare quella già inserita («Tu ci credi?»), così come appare anche nella versione definitiva:

[...] andavo sotto e non avevo voce, solo dentro
di me sentivo l'urlo che facevo e l'uomo che chiamava. Io non credo nei sogni, tu ci credi?
Certo, Jung, mio cugino si è fatto analizzare da una principessa siciliana

Sull'esigenza di distinguere con maggiore nettezza l'avvicinarsi delle voci può aver pesato la presenza, durante l'elaborazione, di un'interlocutrice partecipe, non muta testimone, stimolo dialettico oltre che creativo, in una pratica della poesia non individuale e separata, ma relazionale e condivisa.

Per *Vanno a cavallo*, infine, il procedimento è inverso: Pagliarani scrive il primo gruppo di versi, poi prosegue con la voce, dettando alla sua *sparring partner*; in un secondo momento rilegge e interviene per qualche piccolo aggiustamento.

Questo primo, rapido e superficiale, attraversamento delle carte fa emergere alcuni elementi d'interesse, che meritano di essere verificati da un'analisi più approfondita e sistematica.

Il primo dato che emerge è la maggiore stabilità di quanto viene elaborato ad alta voce e trascritto per interposta persona rispetto ai versi scritti direttamente da Pagliarani, che mostrano un numero più elevato di ripensamenti e correzioni sulla pagina. Le parti che Pagliarani scrive, insomma, hanno più ripensamenti e interventi; quelle che dice perché vengano fissate sul foglio dalla sua interlocutrice corrono più fluide, conoscono meno inciampi e correzioni, se non a distanza, quando verranno da lui stesso controllate sul foglio. Il testo orale ha un grado più basso di pianificazione e risulta meno sottoposto a controllo durante la sua elaborazione. Questo incide sul risultato finale, anche se la trascrizione traghettata di fatto il testo orale nella dimensione della scrittura e lo espone a una revisione che lo trasforma. L'oralità è trascritta, poi riletta e corretta sulla pagina. In questa intersezione di oralità e scrittura, che incide sulla fisiologia dell'opera a livello ritmico-fonico e linguistico, aprendo la pagina a una straordinaria ampiezza di variazione linguistica (non solo

lungo l'asse diastratico, ma anche in senso diafasico e diamesico), sta uno dei motivi della grandezza e dell'originalità di Pagliarani.

Il secondo dato di grande interesse risiede nella stessa modalità compositiva, che si inverte attraverso una relazione, in cui la collaboratrice è una *sparring partner* incaricata di rifrangere, perché possa essere verificata, la tenuta di quanto si va componendo. È una collaboratrice, una presenza femminile che in qualche modo concorre al processo creativo, come se la relazione lirica io-tu, dopo essere stata straniata in *Inventario privato*, venisse a questo punto incarnata in una sorta di *happening* teatrale, in cui far valere il principio per cui a teatro è il «fiato dello spettatore» (in questo caso della collaboratrice) a dare fiato all'attore (l'autore), come spiega Pagliarani in un libro licenziato proprio nel 1972, appena due prima di questa collaborazione⁶. D'altra parte, «proseguendo un finale», va detto che «un essere solo» per Pagliarani «non è mai forte»:

Vero è che l'età nostra privata e più quella del tempo
ambiscono a ridurci in solitudine.

E un essere solo
non è mai forte, né può amare o misurare l'intelletto.

Pensa che avevo scritto un uomo solo
poi con rigore ho cancellato l'uomo
per un essere.⁷

Per comporre *La ballata di Rudi*, amore e misurazione dell'intelletto insieme, è stato forse indispensabile quel processo di perdita/acquisto di sé che avviene solo nella relazione, se intesa «con rigore».

⁶ Mi riferisco all'antologia di saggi e cronache teatrali *Il fiato dello spettatore* (Venezia, Marsilio, 1972).

⁷ E. Pagliarani, *Proseguendo un finale*, in *Lezioni di fisica*, ora in E. Pagliarani, *Tutte le poesie* cit., p. 164.