

Pubblicato online [www.rossocorpolingua.it](http://www.rossocorpolingua.it) il 30 giugno 2024  
© Associazione letteraria Premio Nazionale Elio Pagliarani

## **Due testimoni della «Ballata di Rudi» nel Fondo Giuliani** Federico Milone

### RIASSUNTO

Il contributo analizza due testimoni della *Ballata di Rudi* di Elio Pagliarani conservati all'interno del fondo Giuliani. Dall'esame delle carte si confermano alcune abitudini dello scrittore: la grande attenzione prestata alle esigenze del ritmo e dell'oralità; la postura da *bricoleur*, pronto a montare e rimontare versi e blocchi testuali alla ricerca della miglior soluzione; la volontà di sottoporre alla verifica di lettori selezionati i suoi lavori in corso di scrittura.

PAROLE CHIAVE: Giuliani, Pagliarani, *La ballata di Rudi*, filologia d'autore, varianti

### ABSTRACT

The article analyzes two drafts of Elio Pagliarani's *La ballata di Rudi*, preserved within the archive of Alfredo Giuliani at the Centro Manoscritti of Pavia. The examination of the papers confirms certain habits of the writer: the significant attention given to the requirements of rhythm and orality, his approach as a bricoleur, prepared to piece together and rearrange verses and textual passages in pursuit of the optimal solution, and his readiness to subject his works-in-progress to the critique of chosen readers.

KEYWORDS: Giuliani, Pagliarani, *La ballata di Rudi*, authorial philology, variants

I tassisti, e ancor più le donne tassiste, sono costrette a pianificare i loro tempi tenendo presente la loro triste umanità.

Giorgio Manganelli, *Improvvisi per macchina da scrivere*

1. L'archivio di Alfredo Giuliani, conservato al Centro Manoscritti di Pavia<sup>1</sup>, è per molti versi simile a un *bazaar*. La parola è scelta di proposito e l'accostamento non sarebbe risultato sgradito allo scrittore: in parte perché il vocabolo ne descrive bene la pratica poetica – l'ultima sua raccolta data alle stampe s'intitola proprio *Poetrix bazaar* –; in parte perché nei fogli sciolti, nei quaderni, nei taccuini e persino nei margini dei libri, si rintracciano scritture anarchiche, diversissime fra loro e talvolta difficilmente riconducibili a un progetto definito o a un genere. Ciò è dovuto in gran parte all'eclettismo di Giuliani, che si è impegnato in molti campi: dalla poesia alla critica, dalla traduzione al teatro, dalla radio all'insegnamento. Alle tante serie in cui è organizzato il fondo corrisponde così una ampia gamma di materiali, che permettono di ripercorrere, a volte con altissimo grado di dettaglio, le sue molteplici attività, talvolta portate avanti insieme ad altri protagonisti della cultura italiana del secondo Novecento. Detto altrimenti, l'archivio non è solo uno «specchio del contesto storico-culturale»<sup>2</sup> in cui il l'autore ha vissuto, ma è soprattutto una forma di autoritratto o autobiografia, nonché un modo per lasciare ai futuri lettori la possibilità di ricostruire e raccontare i fatti e le storie di una vita attraverso il filtro delle carte<sup>3</sup>. Da questa angolazione, il fondo è stato descritto più volte e, nel corso degli anni, si sono susseguiti studi che a partire dai documenti hanno provato a tracciare nuove piste di lettura o hanno fatto emergere attività poco conosciute<sup>4</sup>.

In questa occasione vorrei però provare ad adottare una prospettiva diversa e più laterale, esplorando un caso in cui il protagonista non è Giuliani, bensì un amico e compagno di viaggio. Nell'archivio sono infatti conservati molti testi ricevuti nel corso degli anni: la maggior parte sono di aspiranti scrittori in cerca

---

<sup>1</sup> Il fondo, comprendente sia l'archivio cartaceo sia la biblioteca, è parte del patrimonio della Fondazione Maria Corti ed è stato acquisito nel 2009; l'inventario completo è disponibile online sul sito del Centro Manoscritti di Pavia e sul portale Lombardia Beni Culturali.

<sup>2</sup> M. TREVISAN, *Gli archivi letterari*, Roma, Carocci, 2009, p. 22. Il volume, anche a distanza di oltre un decennio, resta un valido punto di partenza per l'analisi degli archivi letterari; si vedano anche, per gli archivi cartacei *L'autore e il suo archivio*, a cura di S. ALBONICO e N. SCAFFAI, Roma, Officina Libraria, 2015; per quelli digitali E. CARBÉ, *Digitale d'autore. Macchine, archivi e letterature*, Firenze-Siena, Firenze University Press-USiena Press, 2023.

<sup>3</sup> Sull'archivio come *self-narrative* si veda C. HOBBS, *The Character of Personal Archives: Reflections on the Value of Records of Individuals*, «Archiviaria», 2001, n. 52, pp. 126-135: 133; sull'archivio come autoritratto si veda invece M. TREVISAN, *Autoritratti all'inchiostro*, in *L'autore e il suo archivio*, cit., pp. 9-20.

<sup>4</sup> Per la descrizione del fondo mi permetto di rinviare a F. MILONE, *L'archivio di Alfredo Giuliani al Fondo Manoscritti di Pavia: ricognizioni ed esplorazioni fra le carte e i libri*, «Autografo», XXI, 2013, n. 50, pp. 177-199 e ID., *Nuove prospettive sull'archivio di Alfredo Giuliani*, «rossocorpolingua», II, 2019, n. 2, pp. 18-27. Fra i lavori più recenti, segnalo il volume *Alfredo Giuliani. Poesia, critica, arti visive*, a cura di U. PEROLINO, Venezia, Marsilio, 2024 e il *Quaderno di traduzioni*, a cura di N. NAGY, Novara, Interlinea, i.c.s., che per la prima volta raduna tutto il lavoro di traduzione svolto da Giuliani, con un'ampia messe di inediti.

del parere del critico affermato, ma nella messe di materiali – tanto voluminosa da occupare 19 faldoni – si nascondono anche documenti che fanno parte del retroterra di opere poi diventate famose. È il caso di alcune pagine appartenenti al pluridecennale laboratorio della *Ballata di Rudi* di Elio Pagliarani: due stesure dattiloscritte e con postille autografe, ora conservate fra le tante cartelle di testi altrui<sup>5</sup>.

La via che ha condotto le carte sulla scrivania di Giuliani è ignota, ma la vicinanza fra i due scrittori, specie durante i primi anni Sessanta, è risaputa. L'anno chiave è il 1964, quando firmano insieme un travestimento per il teatro di *Pelle d'asino*, la favola di Perrault, pubblicandola anche, corredata da alcuni bellissimi disegni di Gastone Novelli, in un volumetto della casa editrice all'Insegna del Pesce d'Oro<sup>6</sup>. Le carte sopravvissute documentano con precisione l'attività di scrittura a quattro mani; in alcuni casi, le due grafie si alternano sulla stessa pagina, segno di una collaborazione gomito a gomito e di una frequentazione tutt'altro che occasionale. Data questa familiarità, non stupisce che, in un momento imprecisato, Pagliarani abbia sottoposto all'amico anche alcuni fogli della sua opera *in fieri*, cominciata nel 1961 e data alle stampe soltanto nel 1995, forse per ricavarne un parere, forse in vista di una pubblicazione parziale.

2. Ma veniamo alle carte. I testimoni s'intitolano rispettivamente *Del tassista clandestino* (d'ora in poi A) e *Dalla "Ballata di Rudi". (III) Del tassista clandestino* (B). Trasmettono un insieme corposo di versi, corrispondente alle sezioni XI-XVII dell'edizione completa a stampa della *Ballata* (d'ora in poi S)<sup>7</sup>, cioè uno dei segmenti più noti dell'opera, quello dedicato al tassista Armando<sup>8</sup>. Il dattiloscritto A è di 15 carte, numerate in blu nel margine superiore destro [1]-14 (con 6bis); presenta numerose varianti autografe in matita e in inchiostro blu e rosso. È una brutta copia, come dimostrano una zeppa inserita in un luogo testuale lasciato in sospeso sulla carta 6bis – «(Inserito linguaggi amministrativo sulla questione delle licenze del comune di MI)», poi sostituita a matita da «Il numero delle licenze sta in rapporto» – e, sulla carta 7, la glossa sottolineata due volte «vedere la bella!». Il dattiloscritto B, di 9 carte, è corretto da Pagliarani in penna blu, ma meno fittamente rispetto al precedente.

I due fascicoli vanno certamente inquadrati nella più ampia e complessa vicenda compositiva del poemetto, di enorme interesse perché, come ha osservato Andrea Cortellessa, una «futura edizione critica della *Ballata di Rudi* sarà [...] un eloquente spaccato del paesaggio sociale italiano lungo quasi

---

<sup>5</sup> L'unità ha segnatura GIU-09-274. Giuliani conserva anche alcune carte manoscritte con il *Dittico di Fecaloro*, identiche alla stampa, nell'unità GIU-09-273.

<sup>6</sup> Cfr. G. RIZZO, *Il guaio dell'asino morto è che ci vuole l'interpretazione. Giuliani, Pagliarani e le riscritture di Perrault*, «Autografo», XXI, 2013, n. 50, pp. 141-163. Sull'opera si vedano anche G. LO MONACO, *Dalla scrittura al gesto. Il gruppo 63 e il teatro*, Milano, Prospero, 2019 e, ancora di G. RIZZO, *Poetry on stage. The Theatre of the Italian Neo-Avant-garde*, Toronto, University of Toronto Press, 2020, pp. 119-120, 257-259.

<sup>7</sup> La prima edizione è E. PAGLIARANI, *La ballata di Rudi*, Venezia, Marsilio, 1995; il testo è stato poi ripreso in varie occasioni, fra cui la recente ID., *Tutte le poesie (1946-2011)*, Milano, il Saggiatore, 2019.

<sup>8</sup> Il personaggio è ispirato a Bruno, il tassista che riportava alle loro case milanesi i redattori dell'«Avanti!», (cfr. E. PAGLIARANI, *Pro-memoria a Liarosa (1979-2009)*, prefazione di W. PEDULLÀ, Venezia, Marsilio, 2011, pp. 220-224).

quarant'anni di impressionanti metamorfosi»<sup>9</sup>. Un vaticinio che è già stato in parte confermato, grazie ai puntuali e interessantissimi carotaggi compiuti negli ultimi anni da Marianna Marrucci sui quaderni e sulle carte dell'archivio Pagliarani<sup>10</sup>, che hanno aperto uno squarcio sul reticolo di suggestioni, progetti, incontri che ha accompagnato e influito sulla scrittura nelle diverse fasi elaborative. Tuttavia, anche nel loro isolamento, i due testimoni conservati al Centro Manoscritti sono di un certo interesse, perché permettono di vedere di sfuggita un momento del lavoro ultratrentennale condotto da Pagliarani sulla *Ballata di Rudi*.

3. Cominciamo l'esame dal testimone A. Una datazione puntuale della stesura non è possibile, almeno allo stato attuale della ricerca, ma si può avanzare qualche ipotesi. Per il termine *post quem* c'è solo un indizio che permette di posticipare di poco la data di composizione rispetto all'avvio dei lavori, che risale per diretta dichiarazione d'autore al gennaio 1961. Nel manoscritto A infatti si leggono alcuni versi – quelli con la ricetta delle aringhe con cipolle – che Pagliarani ricorda di aver incluso nella *Ballata* fra il 1962 e il 1963<sup>11</sup>. Per quanto riguarda il termine *ante quem*, il testimone dovrebbe precedere il 1965, anno in cui l'episodio del tassista viene pubblicato, in forma di dialogo radiofonico, nella rivista «Terzo programma»<sup>12</sup> sotto il titolo *Col semaforo rosso (CSR)*. Come ha notato Marrucci<sup>13</sup>, la storia di Armando è nata nel cantiere della *Ballata di Rudi* e ha trovato nella radio un primo sbocco, perfettamente congeniale alla natura intrinsecamente polifonica, da «poesia da recita», dei versi. Per questa occasione, l'autore attribuisce le battute a tre personaggi: Armando, la moglie Tina, un generico cliente; a loro si aggiungono un narratore, una voce femminile e il coro. La redazione A sembra precedere questa pubblicazione, perché, al netto di qualche minima soluzione in controtendenza, presenta un nucleo di varianti interne accolte nella versione pubblicata nel 1965 e in quelle seriori. Di seguito riporto qualche caso emblematico (la lezione dattiloscritta di base è riportata prima del segno >, segue quella corretta a mano, coincidente con la lezione del radiodramma):

e sopportare finché / finché / finché potremo / fregarcene della gente > e far finta di niente finché / finché / finché ce la faremo a / fregarcene della gente (c. 4)

---

<sup>9</sup> A. CORTELLESA, *La parola che balla*, in E. PAGLIARANI, *Tutte le poesie (1946-2005)*, Milano, Garzanti, 2006, pp. 7-54: 43.

<sup>10</sup> M. MARRUCCI, *Un quaderno per due: nel laboratorio della «Ballata di Rudi»*, «rossocorpolingua», I, 2018, n. 1, pp. 2-9; EAD., *Dal laboratorio della «Ballata di Rudi»: l'invenzione della signora Camilla*, I, 2018, n. 3, pp. 5-12; EAD., *Nel laboratorio della «Ballata di Rudi»: il ballo della «ragazza-zavorra»*, «rossocorpolingua», II, 2019, n. 4, pp. 2-8.

<sup>11</sup> Sono i «versi dettati da Elena», sua compagna a quel tempo; la dichiarazione si legge in E. PAGLIARANI, *Pro-memoria a Liarosa*, cit., p. 254. Va detto che l'affermazione, oltre a seguire i fatti di quasi cinquant'anni, è inserita in un contesto memoriale e narrativo – e non certo in una cronistoria della composizione della *Ballata* – e dunque l'indicazione cronologica va accettata con una certa cautela.

<sup>12</sup> *Col semaforo rosso. Poemetto drammatico a tre voci*, «Terzo programma. Quaderni trimestrali», 1965, p. 374; la messa in onda risale al secondo trimestre di quell'anno. Il testo è stato ripubblicato in E. PAGLIARANI, *Tutto il teatro*, a cura di G. RIZZO, Venezia, Marsilio, 2013, pp. 271-286.

<sup>13</sup> M. MARRUCCI, *Nel laboratorio della "Ballata di Rudi": il ritmo del tassista clandestino*, «rossocorpolingua», III, 2020, n. 2, pp. 9-16.

L'infermiere stava in piedi riguardoso e più lontano / [...] il vecchio della casa contadina guardava tutti. > L'infermiere in piedi attento riguardoso e più lontano / [...] il vecchio della casa contadina che guarda tutti. (c. 5)

ma non si rischia quasi nulla di galera / e sabato andiamo in banca che deposito l'anticipo di mezzo milione (c. 14) > Ma non si rischia quasi niente di galera / lunedì vado proprio in Venezuela / e dopodomani in banca che ritiro e deposito l'anticipo di mezzo milione (c. 13)

ci metto dentro te > ci metto dentro te / vieni qua che ti prendo la misura! (c. 14)

Anche altri indizi avvicinano il testimone A alla riduzione radiofonica. Uno degli aspetti più vistosi delle varianti autografe è l'innesto in alcune sezioni, a matita o in rosso, nel margine sinistro e nel corpo del testo, di alcune lettere puntate che indicano inequivocabilmente i nomi dei personaggi («A.» per Armando, «G.» per la moglie Gina<sup>14</sup>, «N.» per il narratore); nonché della nota «Coretto», che assegna alcuni versi a una voce collettiva di commento, non troppo dissimile da quella già vista nella *Ragazza Carla*. Oltre ai nomi dei personaggi, si aggiungono spesso le barre, che segnalano gli a capo che servono a delimitare sulla pagina scritta l'alternanza delle voci. Nei luoghi testuali in cui Pagliarani interviene in questo modo, la versificazione assume un andamento che ricalca quello dell'adattamento radiofonico, come si vede anche solo da questo breve estratto:<sup>15</sup>

*Versione A* (c. 5, in neretto le parti aggiunte)

**A.** Farà così anche lui  
se vuol diventare professore. | **G.** Sarebbe come dire? | **A.** Sarebbe come dire  
che uno lavora per mangiare e poi smette di lavorare

*Versione CSR:*

ARMANDO Farà così anche lui  
se vuol diventare professore.  
TINA Sarebbe come dire?  
ARMANDO Sarebbe come dire  
che uno lavora per mangiare e poi smette di lavorare

Non bastasse, un'altra spia avvicina questo autografo alla versione per la radio. In *S*, all'inizio della sezione XII, compare una breve filastrocca: «Gira svolta arranca cantami tu cantami tu / sulla mandò sulla mandò la cuccurucù la cuccurucù / Ariannuccio leggiadribelluccio». È un cliente a pronunciare questo «scimmiettamento del ditirambo *Bacco in Toscana* di Francesco Redi»<sup>16</sup>, che sia nel testimone A, sia in CSR, (che riprende A con minime varianti) è

---

<sup>14</sup> Si noti la forma leggermente diversa rispetto alla Tina che compare in CSR. Si usa invece, in A e CSR, la forma *Rudy*, sostituita più avanti da *Rudi*.

<sup>15</sup> Sulla dialogicità, rilevata da molti critici, si vedano almeno il precoce L. BALLERINI, *Elio Pagliarani: poesia come respiro (e come continuare a saltare)*, «Studi Novecenteschi», II, 1973, n. 4, pp. 101-121; e A. CORTELLESSA, *La parola che balla*, cit., pp. 41-49.

<sup>16</sup> G. CARRARA, *Un'epica del mare: fra Eliot e Pagliarani*, «AOQU», I, 2020, n. 2, pp. 225-262: 231.

decisamente più lungo e sembra quasi parafrasare verso per verso l'opera secentesca, volgendola in una moderna chiave automobilistica:

*Versione di A (c. 3)*

Gira svolta arranca arranca  
che la guida mai si stanca  
quando arranca fino a Brindisi  
brindisi brindisi!  
e se a te brindisi io fo  
perché a me faccia il buon pro  
perché a me facci a me faccia  
morettuccio leggiadribelluccio  
cantami tu sulla mandò sulla mandò  
la cuccurucù la cuccurucù  
Ariannuccio leggiadro e belluccio

*Bacco in Toscana (vv. 19-29)*

Passavoga, arranca, arranca,  
ché la ciurma non si stanca  
anzi lieta si rinfranca  
quando arranca inverso Brindisi:  
Arianna, brindisi, brindisi.  
E se a te brindisi io fo,  
perché a me faccia il buon pro,  
Ariannuccia vaguccia, belluccia,  
cantami un poco, e ricantami tu  
sulla mandola la cuccurucù,  
la cuccurucù

Lasciando da parte la cronologia, sul versante strutturale i versi di *A* si suddividono in sette sezioni numerate (le prime due a macchina<sup>17</sup>, le successive a matita), che corrispondono perfettamente con la suddivisione di *CSR* e di *S*; rispetto a quest'ultima mancano però i titoli *Ogni sabato mattina*, *Erano tre o quattro notti* e *La caccia al tram*. Sul versante della variantistica, le differenze rispetto all'edizione non sono numericamente abbondanti, al di là di alcune variazioni nella segmentazione dei versi, tutto sommato di scarso rilievo. Eppure, l'utilizzo della matita e dei due inchiostri lascia intendere che si tratti di un testo ponderato, su cui l'autore è tornato più volte.

Fra le varianti interne si apprezzano piccoli aggiustamenti lessicali, con correzioni interlineari in penna blu e in matita, non sempre accolte nelle versioni a stampa. In genere, Pagliarani sostituisce singole parole e nella maggior parte dei casi cerca di trovare una soluzione più adatta al contesto orale. Qualche esempio, completo di paragone con *S*:

mi tocca [...] sopportare > mi tocca [...] far finta di niente (c. 4) *A S*  
finché potremo / fregarcene > finché ce la faremo a / fregarcene (c. 4) *A S*  
trovare un altro lavoro > trovarne un altro, di lavoro (c. 6bis) *A S*  
insopportabile > nevrastenico (c. 10) *A S*  
un cinquecento > mezzo sacco (c. 11) *A* mezzo testone *S*  
insofferente > nevrastenico (c. 11) *A* insofferente *S*  
medico > dottore (c. 14) *A* medico *S*

La stessa tendenza all'oralità e all'espressività si percepisce collazionando il dattiloscritto e la prima edizione completa della *Ballata*; spiccano in particolare il romagnolo *tozzone* sostituito dalla voce di origine settentrionale *sberla* e l'uso del lombardo (ma non solo) *ghelli* in luogo del meno connotato *quattrini*.

tozzoni (c. 5) *A* sberle *S*  
fai paura (c. 5) *A* fai impressione *S*  
far quattrini andando nei casini (c. 6) *A* rimediar ghelli andando nei bordelli *S*  
esci (c. 8) *A* la pianti *S*  
a un uomo (c. 9) *A* a un cristiano *S*  
ti picchio (c. 10) *A* ti spacco la faccia *S*

<sup>17</sup> Il numero «3» dattiloscritto è cancellato e inserito a penna poche righe più avanti, in corrispondenza con l'inizio della sezione XIII di *S*.

Una certa aria locale o perlomeno settentrionale si intravede anche nei volgarismi *pirla*, *pistola* e *belina*, usati abbondantemente nel dattiloscritto e rimodulati in pagina o sostituiti nella versione definitiva; in generale, l'autore s'impegna molto nella limatura del registro disfemico, evidentemente uno degli ingredienti fondamentali per ottenere un effetto di parlato credibile:

per la belina bellissima (c. 3) A perlamadonna bellissima S  
pirla d'un pirla > pistola d'un pistola (c. 6bis) A pirla d'un pirla S  
pirla > pistola (c. 6bis) A pirla S  
Ostia (c. 8) A Cristo S  
finta di niente | se le mettono una mano sulle tette sul sedere ma capita di rado ha detto  
(c. 8) A finta di niente S  
porca madonna (c. 8) > porca vigliacca A perlamadonna S  
Puttana maledetta (c. 10) A Maledetta vacca S  
pirla > pistola (c. 14) A vigliacco S  
puttana (c. 14) A vigliacca S  
pistola d'un pistola (c. 14) A vigliacco d'un vigliacco S

Una soglia a cui l'autore presta una particolare attenzione è la fine delle sezioni. Nel dattiloscritto, tra la conclusione della seconda e l'attacco della terza (corrispondente al passaggio dalla XII alla XIII in S), Pagliarani ipotizza di inserire alcuni versi, simili a quelli delle altre cantilene ritmiche che punteggiano il poemetto (c. 4). Poco prima, il personaggio di Gina aveva enunciato la regola aurea del galateo commerciale appresa lavorando alla Rinascenza: «dir grazie al cliente anche se non prende niente». Ecco allora che Pagliarani abbozza una coerentissima filastrocca sulla piaggeria, sulla capacità sopportazione e sul «piroettare» sette giorni su sette:

Sissignora signoria  
>Metto da parte e impara<  
Prendi su e porta via  
Piroetta piroetta  
sette >su sette< giorni l'operetta  
di ventotto ce n'è uno  
tutti gli altri ne han trent'uno

Infine, più avanti, subito dopo la ricetta delle aringhe con le cipolle che chiude la sesta parte del dattiloscritto, l'autore parrebbe voler innestare un altro tipo di ricetta, sostituendo al vocabolario della cucina quello dell'economia: «il 30% interesse, il 2 per cento d'amore / e tutto il resto indifferenza» (c. 13).

4. Il testimone *B* si presenta all'apparenza più pulito, ma la semplicità è solo apparente e anzi la sua storia resta un enigma. Questa stesura è sicuramente imparentata con *A*: lo dimostra un insieme corposo di varianti apposte in inchiostro blu su quest'ultimo testimone e puntualmente riportate in *B*, anche quando le correzioni non vanno in direzione delle versioni a stampa. Questo dato lascia immaginare che *B* sia la bella copia a cui si allude con la nota nella carta 7 di *A*. La redazione *B* si apre con due sezioni, numerate 1 e 2, pienamente coincidenti con l'undicesima e la dodicesima della stampa. Dopo un esame ravvicinato di questo primo insieme, si potrebbe ipotizzare – pur senza prove decisive a supporto, data l'esiguità delle varianti – che *B* sia posteriore

sia ad *A*, sia a *CSR*; trasmette infatti lezioni divergenti rispetto a questi testimoni, ma coincidenti con *S*. L'esempio più macroscopico tocca la lezione del travestimento di Redi, che in *B* coincide con *S* e non con *A*; ci sono poi anche due microvarianti potenzialmente significative:

almeno ce l'hai la patente? (c. 3) *A*, *CSR* ce l'hai almeno la patente? (c. 3) *B*, *S*  
finché / finché / finché ce la faremo a (c. 4) *A*, *CSR* fintanto che, fintanto che? fintanto che ce la faremo a (c. 3) *B*, *S*<sup>18</sup>

Le cose si complicano esaminando il prosieguo del testo. Pagliarani infatti seleziona in *B* solo alcuni episodi del racconto del tassista, e coerentemente la numerazione delle sezioni – che non collimano con le versioni a stampa e si susseguono l'una all'altra senza che manchino pagine a giustificare le lacune – è discontinua: dopo 1-2 si trovano 4-6, 9, 12-13. Non è finita: a partire dalla sezione 4, anche nei segmenti riportati ci sono tagli considerevoli e, soprattutto, Pagliarani pare sperimentare una ridislocazione di alcuni blocchi narrativi. Ad esempio, nella sezione XIV della stampa sono raccontati tre episodi: l'incontro con l'uomo calvo che più avanti proporrà ad Armando di contrabbandare valuta in Venezuela; il controllo della polizia in cui il tassista clandestino rischia l'arresto; la descrizione di due malate psichiatriche, fra cui una giovane sopravvissuta a Buchenwald. Nel testimone *B* la materia si dispone in tre sezioni (4-6), ciascuna dedicata a un episodio, e viene sovvertito l'ordine, con l'anticipazione di quello con le due ragazze curate nel manicomio.

Inoltre, a partire dalla sezione 4 ci sono vari passaggi di *B* che divergono da tutti gli altri testimoni. Ne vediamo alcuni particolarmente vistosi, riportando a sinistra la versione di *S* (uguale, salvo microvarianti che segnalo in nota, ad *A* e a *CSR*) e a destra quella di *B*.

degli sbronzi e delle puttane / però anche quelli sarà che li vedo di notte / sembrano gente stanca. Ma con delle eccezioni t'ho detto / il signor Rudi<sup>19</sup>

e poi è salito con tutt'e due le donne

fermi vicino al chiosco

che me lo dirà due settimane prima della partenza, se decido di partire

e dopodomani in banca che ritiro e deposito l'anticipo di mezzo milione<sup>20</sup>

sbronzi puttane e magnaccia / però anche quelli sarà che li vedo di notte / hanno una faccia tirata, ma c'è gente robusta e quadrata il signor Rudi ti ho detto (c. 4)

e poi se l'è portate dentro tutt'e due (c. 4)

nascosti le carogne dietro al chiosco (c. 5)

che me lo dirà se decido di partire prima della partenza il giorno prima (c. 6)

e dopodomani ohi ragazzi l'incasso di mezzo milione d'anticipo (c. 8)

Tutto considerato, *B* sembra un testimone su cui si sperimentano soluzioni innovative, che non saranno poi accolte nella stampa. È quindi una sorta di vicolo cieco, una storia che non avrà seguito. Del resto, non è l'unico caso: anche lo stralcio del *Tassista clandestino* anticipato nel 1969 su «Quindici»<sup>21</sup>

<sup>18</sup> L'intero verso è cassato in *B*.

<sup>19</sup> In *A* è cancellato «sembrano gente stanca».

<sup>20</sup> Versione ottenuta in *A* con alcuni interventi e aggiunte interlineari dalla forma iniziale «e sabato andiamo in banca che deposito l'anticipo di mezzo milione».

<sup>21</sup> Alcune parti delle sezioni XI e XII vengono pubblicati nel numero 18 della rivista, del luglio 1969, alle pagine 18-19.



presenta casi di lezioni isolate che si oppongono sia al precedente radiodramma, sia alla successiva stampa. È forse – ma di nuovo: occorrerebbe valutare tutta la tradizione nel suo complesso – un’abitudine di Pagliarani, che su un tronco ormai solido e definito, innesta vari rami, poi progressivamente potati.

5. Veniamo alle conclusioni. Anche presi singolarmente, i due manoscritti suggeriscono (ma sarebbe forse più opportuno dire *confermano*) tre caratteristiche del Pagliarani scrittore della *Ballata*. La prima è l’attenzione agli aspetti del ritmo e alla resa dell’oralità. Vanno in questa direzione la cura riservata alle filastrocche che fanno da introduzione e commento, la sottile trama polifonica resa manifesta dall’assegnazione delle battute, l’attenta messa a fuoco del lessico; la proliferazione delle voci è d’altra parte un tratto ben riconoscibile di Pagliarani, fin dalle primissime prove in versi. La seconda riguarda l’atteggiamento da *bricoleur* con cui sono messe in atto operazioni di taglia e cucì: il poeta entra nella materialità della sua scrittura, trascoglie le parti, le assembla in modi nuovi e ne verifica in questo modo le potenzialità. Da ultimo, non si può dimenticare la collocazione di queste carte, all’interno dell’archivio di Alfredo Giuliani. È una suggestione affascinante (ma nulla di più) immaginare che siano state consegnate all’amico nel 1964, magari proprio mentre sul tavolo di lavoro si trovavano le stesure di *Pelle d’asino* e dunque mentre si discuteva di teatro. Ma anche se così non fosse, la presenza delle redazioni fra le carte di Giuliani implica che i due abbiano discusso dei versi: è questa un’abitudine di Pagliarani, sempre alla ricerca di uno *sparring partner* con cui mettere alla prova i propri componimenti. E proprio questi versi sono protagonisti assoluti in un filmato intitolato *La ballata di Rudi. Reading & Notes*, pubblicato nel canale della rivista *Videor*. In questa occasione, prima leggendo dal volume *Poesie da recita*, e poi da un mazzetto di fogli sciolti, Pagliarani recita e commenta alcune parti della *Ballata*, chiedendo poi un’opinione alla redazione. Si mostra particolarmente incerto sull’episodio del tassista, spiega di avere «il problema di inframezzarlo», di dover ancora fare «in parte un lavoro di montaggio». In realtà, quanto legge combacia quasi perfettamente con la versione del 1965, che a sua volta non si discosta troppo dalla versione ultima: la vicenda aveva già da tempo trovato un suo assetto pressoché definitivo.