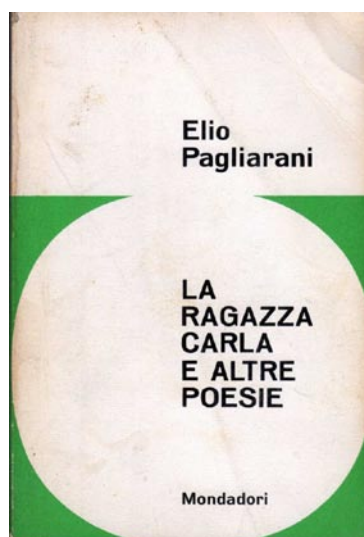


Prospettive di lavoro su *La ragazza Carla*: il commento

Giuseppe Andrea Liberti

Pratica del commento e questioni critiche aperte



Da tempo Elio Pagliarani è riconosciuto tra gli autentici classici della letteratura italiana del XX secolo. Una precocissima attestazione di tale statuto era stata promossa da Umberto Eco all'indomani della pubblicazione de *La ragazza Carla*¹, ma è con il nuovo millennio, e specificamente con la pubblicazione dell'Elefante garzantiano *Tutte le opere (1948-2005)*, che un nuovo, intenso interesse critico è esploso deflagrando in nuove acquisizioni che stabilizzano una volta di più la posizione preminente del poeta di Viserba nel panorama vivacissimo del secondo Novecento. Chi volesse approcciare la poesia di Pagliarani disporrebbe oggi di monografie generali o dedicate a singoli testi, studi filologicamente agguerriti e accattivanti profili, e persino di traduzioni in altre lingue romanze². E tuttavia, pur riconoscendo i notevoli passi in avanti compiuti dalla critica, c'è ancora molto da fare: nuove edizioni andranno

presto messe in cantiere, per offrire, assieme ai testi, gli strumenti adeguati a valorizzare pienamente la poesia pagliarianiana. Penso, in primo luogo, a una grande edizione critica che consentirebbe di chiarire i processi compositivi di Pagliarani, illustrando le diverse fasi

1 «[...] la sua ragazza Carla (un lungo poemetto sulla Milano industriale, dalle cadenze che qualcuno ha definito brechtiane, salvo un asintattismo e un gioco sperimentale che era assente al didascalismo epico del poeta tedesco) è ormai un classico della giovane poesia italiana» (Eco 1965: 3).

2 Sarà presto necessario fare il punto sulla critica pagliarianiana. Per il momento, è opportuno ricordare che, oltre lo studio d'impianto stilistico di Di Paola 1984, sono disponibili gli studi di Fastelli 2011, prima monografia dedicata all'intera opera di Pagliarani, e Donaera 2017. Si è già citato il fondamentale *Tutte le poesie (1948-2005)*, a cura di Andrea Cortellessa, Milano, Garzanti, 2006, ma hanno ricevuto grande attenzione anche gli scritti teatrali e di critica teatrale: è del 2013 *Tutto il teatro*, a cura di Gianluca Rizzo (Venezia, Marsilio), mentre più recente è *Il fiato dello spettatore e altri scritti sul teatro (1966-1984)*, a cura di Marianna Marrucci, (Roma, L'orma, 2017). Tra gli studi critici meritano attenzione le ricognizioni ad ampio raggio di Francesco Roncen, studioso del romanzo in versi novecentesco che ha dedicato più d'un paragrafo a Pagliarani: cfr. Francesco Roncen, *Discorso sul mondo e discorso sull'io: forme della narrazione e istanze poetiche nei romanzi in versi italiani dal 1959 ai giorni nostri*, «Allegoria», 73, 3, 2016, pp. 50-86; Id., *La pluridiscorsività nei romanzi in versi italiani dagli anni '50 a oggi*, in *Commixtio. Forme e generi misti in letteratura. Atti del XLIV Convegno Interuniversitario* (Bressanone, 8-10 luglio 2016), Padova, Esedra, 2017, pp. 269-283; Id., *Tra il «pedale» e il «pendolo»: il ritmo nei romanzi in versi italiani dagli anni Ottanta a oggi*, «Ticontre. Teoria Testo Traduzione», VIII (2017), pp. 47-71. Per le traduzioni, basti menzionare quella in lingua spagnola de *La muchacha Carla*, a cura di Leonardo Vilei e Ignacio Vleming (Córdoba, La Bella Varsovia, 2017), vincitrice del Premio Pagliarani 2017 per la traduzione.

d'elaborazione di una poesia breve come di un 'romanzo in versi' o cercando di sistematizzare le potenziali varianti prodottesi nel tempo. Ancora più utile, poi, e del resto affiancabile all'edizione critica, sarebbe un commento integrale all'opera del Nostro. Da tempo la pratica del commento è stata individuata come un attrezzo formidabile per la (ri)messa in circolo dei testi novecenteschi. Il 'corpo a corpo' coi testi costringe a penetrare nelle loro maglie, chiarendo l'oscuro e spiegando ciò che a una lettura superficiale potrebbe apparire ovvio, fornendo le informazioni adeguate alla decodifica di un passo e allo stesso tempo suggerendone un'interpretazione. Sono abbastanza certo che un testo ricchissimo di riferimenti storico-culturali come *La ballata di Rudi* potrebbe solo giovare di un tale, ancorché mastodontico, lavoro; ma in generale tutti i versi di Pagliarani sono pronti per un'operazione simile, anche – e forse soprattutto, dato anche il suo statuto di 'classico contemporaneo' ricordato in *incipit – La ragazza Carla*.

Ho già avuto modo, di spiegare, in altra sede, i motivi per cui ritengo necessario un commento al poemetto sulla «moderna educazione sentimentale» (cfr. Liberti 2017). Molte delle lacune che lamentavo allora si stanno, lentamente, colmando: l'avvio della catalogazione completa della biblioteca di Pagliarani, per esempio, è destinato ad agevolare il riconoscimento dei riferimenti e delle allusioni nella poesia del Nostro, grazie alla restituzione del quadro delle sue letture; allo stesso modo, la nascita di una rivista come «Rossocorpolingua», il cui titolo proviene da un testo del 1977, potrà solo giovare al confronto tra studiosi di letteratura contemporanea, agevolando magari scambi e confronti su modelli comuni, esperimenti paralleli e soluzioni alternative che la poesia italiana esperisce negli anni di stesura, pubblicazione e diffusione del capolavoro di Pagliarani. D'altra parte, benché sia oggettivamente il testo pagliariano più studiato in assoluto, la *Carla* continua a porre problemi significativi: innanzitutto, di che si tratta? 'Romanzo in versi', si è detto; ma anche, perché no, 'racconto in versi', distinguendolo dal più lungo romanzo di *Rudi*; e non è, in fondo, lo stesso Pagliarani a definire i suoi interessi di ricerca attraverso la coppia «*genre* "poemetto" [e] *kind* "poesia narrativo-didascalica"» (Pagliarani 1976: 77), rimettendo in circolo la problematica nozione di 'poemetto'³? La questione è tutt'altro che pacifica, giacché investe una parte cospicua della produzione poetica novecentesca, e costringe a interrogarsi – se è ancora vero che 'forma' e 'contenuto' sono interdipendenti – su cosa può essere detto in un testo più o meno lungo, superiore comunque alla poesia breve solitamente afferente alla lirica. E il 'solitamente' è d'obbligo, perché in realtà non mancano esempi di narrazioni brevi che con la lirica hanno poco a che fare, o che comunque la reinventano contaminandola con elementi narrativi. Si pensi, almeno, ad alcune poesie di Giudici, Sereni o allo stesso Pagliarani di *Cronache e altre poesie*. Se pure volessimo ammettere, per comodità, che la poesia poematica sia deputata all'istanza narrativa, si tratterebbe in ogni caso di un'istanza abbastanza straniante, se è vero che nozioni come 'romanzi' o 'racconti in versi' mettono in crisi «la più immediata delle dicotomie: quella che oppone "romanzo e prosa" da un lato e "lirica e versi" dall'altro e che a partire dal XIX secolo si è rafforzata sempre più fino a condizionare, nel segno della "depurazione anti-comunicativa", il linguaggio poetico del nostro Novecento» (Roncen 2016: 51).

3 Si noti, sin da qui, la difficoltà preliminare nello stabilire dei limiti metrici entro i quali far rientrare le diverse possibilità del 'racconto in versi', del poemetto, del poema vero e proprio, del 'romanzo'... Giovannetti 2005 suggerisce di parlare di 'narrazione medio-lunga', e dunque di 'poemetto', per i testi che vanno dai 300 ai 1000 versi, mentre 'narrazione lunga', 'poema' in rapporto alle tendenze attuali, sarà il testo superiore ai 1000 versi (59-63). Sebbene Giovannetti non affermi esplicitamente che i testi del primo tipo primi vadano ricondotti al poemetto, è significativo che nella sua analisi definisca così proprio *La ragazza Carla* (60). La proposta, che pure è tra le più condivisibili tra quelle avanzate, è costretta però a tralasciare testi di lunghezza inferiore ma a un tempo dotati di elementi sufficienti a catalogarli come 'poesia narrativa' e impossibili da ricondurre ai moduli brevi brevissimi della lirica tradizionale. Si pensi soltanto a *Metaponto*, un componimento di Albino Pierro poco più lungo di 150 versi, nel quale l'autore rievoca, narrandone anche episodi di vita, figure scomparse o personaggi ancora presenti nella zona del metapontino. Si sarebbe propensi a considerarlo un sia pur breve poemetto; e non a caso la critica che si è occupata del testo lo ha trattato come tale.

Del resto la categoria di ‘poesia poematica’ raccoglie in verità esperienze molto diverse. Sono poemetti quelli raccolti ne *Le ceneri di Gramsci* (1956) di Pasolini, nei quali – e penso in specie a quello eponimo – l’esigenza narrativa passa in secondo piano rispetto alla riflessione sull’ideologia. Sono poemetti *La capitale del Nord* (1959) e *La forma della vita* (2005), rispettivamente di Giancarlo Majorino e Cesare Viviani, più orientati verso la rappresentazione di plurime vicende che su una sola, specifica storia; non così, evidentemente, nella *Camera da letto* (1984-88), il grande poema (che conta circa 10.000 versi) con cui Attilio Bertolucci tenta di sanare la nevrosi di *Viaggio d’inverno* con una ‘terapia del racconto’, che lo porta a ripercorrere le vicende della famiglia Bertolucci dai primi dell’Ottocento ai suoi anni. Ovviamente, gli esempi potrebbero continuare fino a prendere in considerazione opere di difficile collocazione; valga, per giungere alle soglie del XX secolo, quel *Per specula aenigmatis* (1990) che Michele Sovente considerò il «suo viaggio verso l’ignoto», impasto di un magma fonetico e lessicale di impatto non tanto narrativo quanto ritmico e performativo – e non è un caso che dal poemetto sia stato tratto un recitativo radiofonico.

A fronte di questo panorama arzigogolato, vale la pena richiamare l’attenzione sull’evoluzione dello statuto attribuito da Pagliarani alla *Carla*; se, come si ricordava poco fa, nel 1959 può ancora parlare di poemetto per il testo che di lì a un anno avrebbe pubblicato in una prima versione sul «Menabò di letteratura», è solo successivamente che apre a definizioni più legate al pedale narrativo, fino a intitolare *I romanzi in versi* la raccolta del 1997 che comprende lo stesso testo e *La ballata di Rudi*. Si dovrà parlare, allora, di una forma *in progress*, la cui prima formulazione viene concepita in modo da poter rientrare in un quadro storico-letterario più vasto (è lo stesso Pagliarani a giustificare la scelta del *genre* poemetto in quanto strumento con cui «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»; Pagliarani 1976: 77) ma che trova poi una sua stabilità in nozioni che aggregano il carattere formalmente anti-lirico e l’impostazione narrativa⁴.

Di non minore rilevanza sono i problemi metrici e stilistici, per i quali si può però fare riferimento a una bibliografia critica sempre più vasta e attrezzata⁵. Uno per tutti, sul quale si è già scritto molto ma che non di meno rappresenta una questione ancora meritoria di discussione, è l’equilibrio della poesia della *Carla* tra innovazioni anzitempo ‘novissime’ e tradizione metrica italiana. Che il testo affondi le sue radici in un apprendistato poetico assai consapevole della prosodia nostrana, lo dimostra la presenza della forma canonica dell’endecasillabo, il metro cardine della tradizione poetica italiana, per quasi un terzo dell’estensione del poemetto: dei suoi 738 versi, più di 200 sono versi endecasillabici con *ictus* regolari; e si badi che dal conteggio sono esclusi gli endecasillabi non canonici, i doppi endecasillabi e i numerosi endecasillabi spezzati in versi più brevi, solitamente disposti ‘a scaletta’⁶. Molto presente è anche l’altro grande metro della poesia italiana, il

4 Ho potuto dibattere su questi argomenti con Marianna Marrucci, che ringrazio, durante l’incontro sulla poesia di Elio Pagliarani tenutosi presso lo Spazio Pagliarani il 7 marzo 2018.

5 Lo stato degli studi è confortante. Se il lavoro di maggior respiro è ancora Di Paola 1984, sono sempre di più gli studiosi che rivolgono le loro ricerche all’impianto metrico del testo. Numerose osservazioni sull’endecasillabo della *Carla* e su *Lezione di fisica e Fecaloro* erano già in Siti 1975; per una contestualizzazione di Pagliarani nell’ambito delle proposte metriche dei Novissimi si veda invece Pinchera 1994. Magro 2015, invece, ha proposto in un breve ma stimolante saggio alcune osservazioni sulle prime opere di Pagliarani, dimostrando l’evoluzione del lavoro metrico da *Cronache e altre poesie a Inventario privato*, fino alla *Carla*.

6 Dal conteggio sono esclusi gli endecasillabi non canonici, i doppi endecasillabi e i numerosi endecasillabi spezzati in versi più brevi, solitamente disposti ‘a scaletta’. Si intende per endecasillabo non canonico l’endecasillabo con atonia su quarta e sesta sillaba; cfr. Beltrami 2002: 186-188. Alcuni esempi di endecasillabi spezzati sono I, 1, vv. 15-16; I, 2, vv. 31-32; II, 5, vv. 154-155; II, 6, vv. 172-173; III, 5, vv. 112-113. Una mia scansione, condotta appunto escludendo i non canonici, i doppi e gli spezzati, ha portato al computo di almeno 213 endecasillabi. Cito inoltre la scansione di Magro 2015 (93), che conta 219 endecasillabi; mi sembra notevole che venga confermata la presenza dell’endecasillabo in un terzo circa del poemetto.

settenario, tanto nella sua forma regolare quanto in quella del doppio settenario; e però, a fronte di queste persistenze, resta da vedere se sia possibile rintracciare una sorta di struttura portante della *Carla*. Di Paola 1984 ha riconosciuto negli endecasillabi il «verso-base attorno al quale si costruisce l'intera struttura metrica sia perché si accostano ad altri versi sia perché sono reperibili tra un verso e l'altro attraverso l'*enjambement*» – e opportunamente si aggiunge che si tratta spesso di «endecasillabi scarsamente eufonici, perché manca uno degli accenti dello schema tradizionale» (104; sono gli endecasillabi non canonici di cui prima). Più di recente, Buonofiglio 2011 ha individuato costanti coliche nei ritmici riconducibili al settenario con ictus di II-VI e al senario dattilico con ictus di II-V, definendo il primo come il «ritmo della città» che permea la maggior parte dei versi. L'osservazione di Buonofiglio ha il merito di insistere sul concetto di 'ritmo', davvero centrale nel Pagliarani dei racconti in versi e in particolare della *Carla*, che viene composta alternando scrittura e recitazione «ad alta voce, misurando il verso "secondo l'orecchio", e [...] leggendo via via dei brani ad alcuni amici»⁷ (Pagliarani 2006: 466). Conta, insomma, il ritmo di questi versi, che può essere inteso come «un ritmo visivo e dialogico, giocato sulla disposizione spaziale di blocchi strofici internamente compatti e poi messi a dialogare sulla pagina» (Roncen 2017: 51), ma anche come un espediente essenzialmente recitativo. La questione del 'pedale ritmico' andrebbe forse approcciata *ascoltando* la lettura del poeta, lavorando per esempio sulle non poche registrazioni prodotte da Pagliarani nell'ambito del progetto "Videor"; e chissà che lo studio dell'interpretazione dei versi da parte dell'autore non possa far luce su nuovi aspetti di questa idea originale di ritmicità.

Tali complesse questioni, è ovvio, non si risolvono con qualche nota o chiosa, giacché richiedono competenze anche molto specifiche; ma del commento possono giovare, e a loro volta possono arricchirlo, fornendo materiale di discussione che potrebbe risolvere l'interpretazione di un passaggio a prima vista difficilmente intellegibile.

Ipotesi di lavoro: specimina di commento

Vorrei ora passare, se così si può dire, dalla teoria alla pratica, e proporre un saggio di commento di due passi della *Carla*. Ho pensato potesse avere senso occuparsi di sezioni che la storia testuale lega o quanto meno avvicina, ed ecco che la scelta è ricaduta su I, 9 e III, 5. Tali sezioni, infatti, compaiono nel numero 14 (aprile-giugno 1959) di «Nuova corrente», nella rubrica "Testi" e riuniti sotto il significativo titolo *Progetti per la ragazza Carla*. La dicitura «progetti» lascia libertà d'azione a Pagliarani, che intende tornare sul testo, ma ha anche una valenza premonitrice: i *Progetti* sono l'anticipazione di un testo a venire, i cui caratteri fondamentali possono però essere già desunti da questi estratti; e, in effetti, la scelta di pubblicare I, 9, sezione che si conclude con alcuni versi di estremo moralismo («Non ti dico risparmiarli / Colpisci, vita ferro città pedagogia...»), e un capitolo come III, 5, in cui si intrecciano discorso politico, difficoltà relazionali e commento lirico della voce corale, è un'introduzione efficace a *La ragazza Carla*⁸.

Il testo adoperato è quello di *La ragazza Carla e altre poesie*, a cui mi sono attenuto per quanto riguarda la struttura, la dislocazione dei versi sulla pagina e l'uso degli accenti grafici. La forma della prima edizione in volume è quella definitiva: a un confronto con le successive edizioni a stampa, infatti, non si riscontrano variazioni interpuntive o lessicali, né modifiche nella spaziatura o nell'impostazione spaziale dei versi. Ad avvalorare la bontà della lezione, sta peraltro la scelta del testo per l'edizione garzantiana di *Tutte le poesie (1946-2005)*. Diversa è invece, rispetto ad altre edizioni e studi, la numerazione dei versi proposta, distinta per ciascuna delle tre parti di cui si compone il poemetto; nelle citazioni intratestuali vengono pertanto indicati, nell'ordine, parte, sezione e versi dei passi a cui si fa riferimento.

⁷ E. PAGLIARANI, *Cronistoria minima*, in ID., *Tutte le poesie*, cit., p. 466.

⁸ Per ulteriori considerazioni su queste e altre scelte paratestuali, sia consentito rinviare a Liberti 2016 GIUSEPPE ANDREA LIBERTI, *Per una storia paratestuale della Ragazza Carla di Elio Pagliarani*, «Paratesto. Rivista internazionale», vol. 13 (2016), pp. 145-164.

Per i riferimenti agli avantesti, ai manoscritti e alle pubblicazioni antecedenti quella in volume, si adoperano sigle che, in un'ipotetica edizione, andrebbero sciolte in un'apposita nota al testo, la stessa che dovrebbe raccogliere tutte le informazioni disponibili sull'iter compositivo della Carla. Per quanto riguarda gli oggetti della presente analisi, si tenga presente il seguente siglario:

Ba07 = indica i dattiloscritti rinvenuti e trascritti da Luigi Ballerini⁹ contenenti l'uno, risalente al 1947-48, la bozza di soggetto cinematografico che Pagliarani avrebbe voluto proporre a De Sica e Zavattini, l'altro, la cui stesura è collocabile tra il 1948 e l'inizio della composizione del poemetto, un'introduzione che riassume la fabula della Carla proiettandola come traccia «di un romanzo, di un soggetto cinematografico, e perché no di un poemetto»;

NC59 = «Nuova corrente. Trimestrale di letteratura», n. 14, aprile-giugno 1959;

M60 = «Il menabò di letteratura», n. 2, 1960, Torino, Einaudi (prima pubblicazione integrale de *La ragazza Carla*);

TP = Elio Pagliarani, *Tutte le poesie (1946-2005)*, a cura di Andrea Cortellessa, Milano, Garzanti, 2006 (edizione di riferimento per l'opera poetica di Pagliarani).

I, 9

Ma quei due hanno avuto poche sere per parlare la prima fu d'impaccio	190
la seconda che risero ragazzi per un tale che parlava da solo d'una bomba	
e un altro poco	195
altro che bomba, all'incrocio di via Meda la circolare lo piglia sotto se non era svelto il tranviere	
urli, sfoghi pittoreschi e qualcheduno pronto a far capannello, al raduno scappano i cani, si tormenta il pizzetto il bravo ometto ebete e la dentiera.	200
Dialogo che possiamo immaginare, un vestito sciupato troppo in fretta e tira e molla – barba ometto bomba, che ridere che piangere dialogo che possiamo immaginare, uno così voleva riparare una bicicletta scassata e aveva fretta	205
fino al portone di Carla persuasi della colpa originale.	
La terza un istinto battagliero	210
li condusse a passare per il parco e fu peggio, che un silenzio gli cadde addosso e Carla aveva freddo e Piero zitto e lei anche nel parco di dicembre	
Chi sarà questo Ravizza?	215
chiese Piero, e pentito si nascose le mani in tasca, che gli davan noia.	

⁹ Le trascrizioni sono leggibili in LUIGI BALLERINI, *Documenti per una preistoria della "Ragazza Carla"*, «L'illuminista», VII (settembre-dicembre 2007), n. 20-21, n. monografico, «La poesia di Elio Pagliarani», pp. 133-137.

Poi uscirono, che zone luminose, allora qui a Milano,	
a Carla assorta e lieve	220
Piero prese a dire:	
Marcia,	
quest'anno,	
il campionato,	
che è un piacere.	225
Certa gente si sveglia in quei momenti ridendo a un sonno buono, equilibrarsi sopra il trolley, amare un'infermiera per baciarla è troppo facile. Chi abita nel cielo e quanto paga d'affitto? Ecco le lune	230
di Giove sopra i fili del telefono, il viale sarà tutto magnolie e i giardinieri avranno un gran lavoro.	
Pallavolo, se fosse un altro gioco sportivo, con la gente O palla prigioniera?	235
Ecco ti rendo	
i due sciocchi ragazzi che si trovano a casa tutto fatto, il piatto pronto	
Non ti dico risparmiati	
Colpisci, vita ferro città pedagogia	240
I Germani di Tacito nel fiume li buttano nel fiume appena nati	
la gente che s'incontra alle serali.	

I, 9 è la «cronaca dei [...] ritorni a casa» (Giuliani 1961, p. 15) della coppia Carla-Piero. Sono solo tre, visto che dopo il tentativo di seduzione sul ponte i due non si vedranno più. Il procedimento è circolare: I, 9 è l'ultimo, lungo *flashback* che riporta alla situazione iniziale narrata nelle prime tre sezioni del poemetto.

189-194, Ma quei due... di una bomba: il primo ritorno assieme è «d'impaccio». Il racconto riprende direttamente dal secondo appuntamento, tutto all'insegna di un episodio tragicomico che scatena il buonumore dei due – anche se c'è poco da ridere, visto che si è sfiorata la tragedia. Ma Pagliarani accetta questo buonumore, in quanto «risero ragazzi»; l'allitterazione favorisce l'accostamento di queste due parole, che diventano un'unica espressione dell'innocenza del loro riso.

195-202, e un altro poco... e la dentiera: La scena che si dispiega è quella di un tale che sproloquia di una bomba rischiando di essere investito dalla circolare. Cortellessa 2006 suggerisce un'eco della *Bomba* di Palazzeschi, «beninteso privata di sorriso» (p. 18). Quest'episodio scatena automaticamente la curiosità dei passanti «pronti a far capannello» per commentare quanto accaduto. Con il v. 195 si assiste a uno scarto di tono piuttosto evidente: l'anacoluto, il cambiamento del tempo verbale dal passato remoto al presente e l'abbassamento del registro linguistico («lo piglia sotto») mostrano lo spostamento della narrazione all'interno del capannello o della coppia Carla-Piero. *Via Meda:* via nella zona centrale di Milano. Non c'è nulla di macchietistico nei momenti di realtà quotidiana tratti dalle vie della metropoli, né si scade nel «colore locale» (cfr. Fortini 1960, pp. 117-118). La Milano di Pagliarani è una città linguisticamente vera e, in quanto tale, realisticamente plausibile. *Lo piglia sotto:* lo investe. *Ometto:* termine alquanto insolito ma ricorrente nella produzione di Pagliarani, soprattutto se legato agli esplosivi. Si vedano i vv. 19-20 di *Domenica:* «basta un ometto che sappia aprire i fianchi/ bravo a brillare la

mina [...]» (*Cronache*, in *TP*, p. 77). I versi di *Domenica* parlano di un *ometto* «bravo a [far] brillare la mina»; nella *Carla* «il bravo ometto ebete» coincide col «tale/ che parlava da solo d'una bomba» (vv. 193-194). Ma un altro *ometto* è presente nelle *Cronache* del '54: in *Viaggio n. 2* l'«Io» vorrebbe «sapere sapere/ la storia d'amore, l'ometto» della ragazza che prova a corteggiare (*ivi*, p. 86, v. 32).

203-208, Dialogo... originale: La seconda passeggiata dei due aspiranti stenodattilografi viene riassunta nei pochi argomenti che possono sfruttare in un dialogo. Sei gli endecasillabi adoperati, quattro dei quali accoppiati nella forma dell'endecasillabo doppio (vedasi vv. 203 e 205). Così Pinchera 1994 su questa scelta metrica: «nell'epos della più trita quotidianità, proprio il verso più titolato della tradizione veste i panni del mimo, e fa la parodia del classico verso 'eroico'» (p. 257).

209-217, La terza... che gli davan noia: contrariamente a quanto accade nelle fiabe, nelle quali alla terza prova segue la premiazione dell'eroe e l'idillio, qui non si verifica alcun idillio. Siamo al momento del fallito approccio sessuale di Piero. Tutta la scena dimostra una fondamentale incomunicabilità tra i due: «un silenzio/ gli cadde addosso», e «Carla aveva freddo», nonostante il tentato abbraccio del pretendente – ricordiamo che, nell'*Appendice 1* di Ba07, «cerca [...] di abbracciarla». Nell'*Appendice 2*, invece, Piero/Renato tenta questo impossibile abbraccio «già la seconda sera». Pagliarani è bravissimo a rendere l'impossibilità di qualunque tipo di contatto tra i due; la prima spia è quella domanda gettata lì quasi a riempire l'imbarazzo del silenzio: «Chi sarà questo Ravizza?», che nel suo candore segnala la sostanziale estraneità di Piero alla sua stessa città, giacché ignora che la Ravizza è una donna. Subito segue l'atto del mettere le mani in tasca, quelle stesse mani che il lettore della *Carla* ha visto, all'inizio del poemetto, «piombare sul petto» (I, 1, v. 26). *Un istinto battagliero*: le iniziative sentimentali di Piero sono azioni di guerra. A I, 8, V. 180 «si fa avanti e l'accompagna»; ora, avendo intenzione di sedurla, fa appello a un tipo d'istinto utile agli assedi. *Ravizza*: Alessandrina Ravizza, nata Massini (1846-1915), è stata un'attivista per l'emancipazione delle donne. Nata in Russia ma trasferitasi adolescente nella città d'origine del padre, Milano, la Massini, che assunse poi il cognome del marito Giuseppe Ravizza, si impegnò in opere di assistenzialismo, come la Scuola professionale femminile, sostenuta assieme a Laura Solera Mantegazza, nel 1870, la scuola laboratorio per adulti e bambini sifilitici o il Protettorato per adolescenti. Partecipò anche a progetti riformistici dalle notevoli istanze progressiste, come la Lega femminile milanese e la Società pro suffragio, volta a estendere il voto alle donne. Ad Alessandrina Ravizza è intitolato un parco dell'area sud-est di Milano. Giuliani 1961 localizza però il *parco Ravizza* in una zona limitrofa a piazza Duomo intitolata proprio a Giuseppe Ravizza, marito dell'Alessandrina e soprattutto inventore della macchina da scrivere, la stessa che i due giovani stanno imparando a maneggiare alla scuola serale (p. 15).

218-225, Poi uscirono... che è un piacere: Piero accenna qualcosa sulla sua passione calcistica a una Carla «assorta e lieve», del tutto assente e concentrata solo su quello che ha appena subito. La sua è una tipica frase di conversazione, costruita male – si parte dal predicato verbale, c'è un complemento di tempo e solo in terza posizione compare il soggetto – ed esposta peggio, stando alla scelta adottata a partire da M60 di dividere il periodo in quattro versicoli disposti a scaletta e ognuno dei quali concluso da una virgola. Pagliarani rende anche spazialmente un goffo tentativo di riparare alla figuraccia con discorsi di nessuna importanza.

226-233, Certa gente... avranno un gran lavoro: i versi aprono la somma del mancato idillio tra Carla e Piero e, più in generale, di tutta questa prima parte. Il grande tema che qui si affronta è l'impossibilità di vivere una vita «troppo facile» nella nuova condizione sociale ed esistenziale introdotta dalla metropoli. Pagliarani ricorre all'ironia, che travolge anche la religione, o per meglio dire la promessa di un paradiso ultraterreno. La metafisica e le sue figure diventano affittuari di un condominio privilegiato, irraggiungibile per chi abita sulla Terra. È «la fine del cielo dell'infanzia, [...] la manifestazione di un principio accusato di teleologia» (Tsan 2004, p. 106). Il fallimento dell'unione tra i due giovani rappresenta l'ultimo capitolo possibile di un'adolescenza innocente; nell'arco di poco più di dieci versi, vedremo Carla al cospetto dei suoi primi padroni. Il processo di liquidazione del *cielo*, che avrà il suo magistrale compimento nella seconda sezione della seconda parte, comincia con l'annullamento delle distanze siderali che separano la Terra (ma sarebbe meglio dire la metropoli, vero spazio vitale di questi esseri umani) dagli altri corpi celesti. Un tempo lontane e misteriose, le «lune di Giove» si stagliano ora appena sopra i fili della linea telefonica, come fossero lampioni qualsiasi. *Trolley*: tecnicamente, il trolley è un organo di presa

per linea di contatto aereo. In questo caso, *trolley* è abbreviazione per 'trolley-bus', equivalente del filobus. In NC59 è presente la variante «tram»; valida la proposta di Ballerini 2007, che considera *tram* «meno caratterizzato» rispetto a quello che risulta essere anglismo frequente nell'area lombarda (p. 125). *Il viale...lavoro*: ancora Giovanni Pascoli, nella poesia *Il lauro*, poteva cantare che «Nell'aie acuta la magnolia odora» (da Pascoli, *Myrica*), ma ormai il viale di magnolie, residuo di figurazioni elegiache e arcadiche, non è che motivo di lavoro per i giardinieri.

234-240, *Pallavolo... pedagogia*: questi «sciocchi ragazzi», ancora inseriti in comunità familiari che li tengono al sicuro dal mondo esterno, devono prepararsi all'incontro/scontro con la cruda realtà. Il quadrinomio invocato da Pagliarani, quasi un predicatore di piazza in questi che sono tra i versi più aggressivi del poemetto – e che infatti rappresentano uno dei pochissimi luoghi in cui l'autore-Io lascia emergere la sua soggettività – è la summa dei temi de *La ragazza Carla*. L'asindeto consente di legare tra loro le parole in diverse combinazioni, così che a colpire può essere la *pedagogia della vita nella città di ferro*, o la *pedagogia di ferro della vita in città*. *A casa tutto fatto, il piatto pronto*: espressioni che indicano la condizione tutto sommato agiata di Aldo e Carla, che vivono ancora in casa con genitori che si occupano di tutto.

241-243, *I Germani... alle serali*: in realtà, nel testo tacitano non si parla di simili pratiche germaniche. Il passo che si avvicina maggiormente a quanto racconta Pagliarani è quello dedicato ai Fenni in *De origine et situ Germanorum*, XLVI, 4: «I bambini non hanno altro riparo contro le fiere e le piogge che il rifugio in qualche capanna di rami: qua ritornano da giovani, questo è il loro ricovero da vecchi». Quale che sia la fonte della notizia, Pagliarani intende sottolineare come la brutalità della Storia sia sempre la stessa: ieri solo i bambini più forti potevano resistere alla corrente del fiume, oggi solo i più forti sopravvivono nella società neocapitalista. Non manca un intento nobilitante nel ricorso all'*authoritas* di Tacito; oggetto della nobilitazione sono, in questo caso, gli sforzi degli uomini sfruttati. La parte prima si chiude con questo estremo monito del pedagogo urbano, preludio ai momenti più significativi della seconda.

III, 5

Quante parole nei comizi e folla
 nel marzo quarantotto! Gente fissa
 ogni ora del giorno e della notte in piazza Duomo. 105
 Aldo, Angelo, persino la collega dell'ufficio accanto
 vestita così bene
 dicono che la gente che lavora
 deve stare al suo posto
 che si sa bene per chi bisogna votare. 110

A Carla per il voto le mancano degli anni
 e a lei sembrano molti
 Aldo s'arrabbia
 e invece è lui che fa rabbia
 disoccupato quand'è sera, sofferente 115
 al rifugio che notte gli presenta
 per molti o pochi soldi,
 e se accarezza Carla
 le accarezza le mani, e parla.

Ma il sangue, è vero che ha un ritmo 120
 in certi mesi detti primavera
 accelerato? e vale anche per noi, qui sotto il ritmo
 della città?
 e quest'interno rigoglio come viene

tradotto sopra i volti? ma dietro i vetri
che cosa bolle alla Montecatini
dov'è la primavera della Banca
Commerciale? 125

Aldo s'è messo in testa che la Carla
vada con lui a mangiare, una sera 130

ma sarà una sera che Carla ha da fare
con tante cose in casa, col bambino
ch'è nato a sua sorella.

Col bambino che è nato e si prende
altro spazio, è più esiguo 135
l'esiguo margine a fughe

a un totale parziale o sub-totale
non è che può mancare molto; sopravvive
difatti, solo chi impara a vivere.

Necessità necessità verbo dei muti 140
idillio accanto alla calcolatrice
corsa proficua degli storpi, amore
del badilante sullo sterro, gravità
sul capezzolo dei nati, erba del prigioniero,
lo stesso capriccio del vento nel tuo nome 145
fa portatore di polline natura.

Nella terza parte de *La ragazza Carla*, la giovane Dondi comincia a uscire con Aldo Lavagnino, suo collega d'ufficio. Dopo alcune domeniche «a spasso», con Aldo che «la porta / a vedere i quadri dei pittori, a bere qualcosa, / a sentire un comizio o, più di rado, al cinema» (III, 3, vv. 80-82), Carla rifiuta un ennesimo invito, perché incapace di sottrarsi ai suoi obblighi familiari (il bambino di Nerina è nato e deve aiutare in casa). Tuttavia, c'è spazio anche per il discorso politico; il passaggio di un corteo operaio (III, 4) offre l'occasione per calarsi nel clima elettorale del 1948, ascoltando i ragionamenti dei piccoli borghesi della Transocean Limited Company.

103-105, Quante parole... piazza Duomo: il marzo del 1948 fu davvero un mese di comizi e folla, visto che si tenne la campagna elettorale per le elezioni politiche del mese di aprile: più del 92% degli italiani aventi diritto al voto si recò alle urne. Le maggiori forze che si confrontarono in quell'occasione furono la Democrazia cristiana, che si aggiudicò la maggioranza relativa dei voti e quella assoluta dei seggi diventando il partito di riferimento per le forze anticomuniste, e il Fronte democratico popolare, lista costituita da Psi e Pci che ottenne un risultato non esaltante – quasi il 31%, poco se si considera la natura di massa di questi partiti. È probabile che anche il corteo con le bandiere rosse descritto in III, 4 sia un episodio della battaglia elettorale.

106-110, Aldo, Angelo... chi bisogna votare: è facile intuire che «bisogna votare» chi fa gli interessi del padronato, per ottenere qualche briciola di potere. Sono parole del composito gruppo di «gente che lavora», non certo del poeta Pagliarani, che da socialista non potrebbe mai sottoscrivere un simile ragionamento ma che non di meno, da osservatore e cronachista della realtà, lo inserisce nel suo componimento (cfr. Cortellessa 2006, pp. 21-22). *Angelo*: la presenza dell'ex-operaio Angelo tra i piccoli borghesi dell'ufficio è un'ulteriore prova della distanza tra il cognato di Carla e la classe operaia di III, 4, che è tale in quanto corpo unito. Angelo è ormai ufficialmente un disoccupato, afferisce dunque al sottoproletariato. Pagliarani potrebbe aver avuto presente la teoria marxista del sottoproletariato incline a farsi 'comprare', data la sua posizione sociale, per manovre reazionarie.

111-112, *A Carla... sembrano molti*: vale la pena riportare per intero un'osservazione di Di Girolamo 1974: «Carla rimane quasi sempre estranea a qualsiasi presa di posizione politica: anzitutto, è troppo giovane per votare, e se ne dispiace (identificazione tra il fare politica e il votare); e del resto la politica, lascia capire, è qualcosa che spetta agli uomini (come, parallelamente, ad essi spetta l'iniziativa in un rapporto amoroso) [...] Infine, la mancanza di una vera coscienza di classe, le deriva da un'educazione e un'esistenza a mezza strada tra una realtà quasi sottoproletaria, e l'aspirazione a una condizione pallidamente microborghese: ed è una delle componenti più importanti del personaggio e del suo straniamento» (p. 194).

113-125, *Aldo s'arrabbia... sopra i volti?*: l'anacoluto «Ma il sangue, è vero che ha un ritmo [...]» suggerisce che a interrogarsi è Carla stessa, sempre più addentro al «ritmo della città». Ancora una volta, il «nuovo mondo» della metropoli fa sentire la sua eco nell'ignoranza di tutto quanto è naturale. La civiltà moderna non ha memoria di quella precedente, contadina e organica (cfr. Ricciardi 2007, p. 195-196). Carla è letteralmente all'oscuro dell'esistenza della primavera, di cui non conosce il periodo d'arrivo ma che soprattutto non riesce a immaginare come valida «anche per noi». Compare la prima persona plurale: nel suo dialogo al limite dell'intimo con Aldo, che «le accarezza le mani», la giovane impiegata comincia a immaginarsi quale membro di una comunità, sia pure di uomini e donne sottratti alla natura, e non può che chiedersi se le promesse della primavera siano avvertite anche negli altri avamposti del capitalismo milanese. *E se accarezza Carla, le accarezza le mani, e parla*: Carla non si sottrae a questo gesto di affetto. La rima baciata col nome della ragazza esprime il nuovo senso di armonia che si cela dietro questo piccolo atto fisico. *Primavera*: in quanto stagione della rigenerazione e, nella cultura popolare, «dell'amore», la primavera è molto presente nella poesia di Pagliarani sin dall'*Inventario privato*. Si vedano per esempio «*Ma lo stimolo è più forte*», vv. 3-5: «tu dà un senso a tutta la mia vita/ [...] a questa primavera tempestiva» (in *TP*, p. 97); «*È difficile amare*», vv. 1-2: «È difficile amare in primavera/ come questa [...]» (ivi, p. 107); «*A dirli questi mesi sembra agevole*», v. 4: «primavera invocata tempestiva» (ivi, p. 115). *Il ritmo della città*: c'è chi ha provato a rintracciare questo ritmo nel settenario con ictus di II-VI (cfr. Buonofiglio 2011, p. 70); ma quel che conta è che «Milano ha inciso nettamente sulla mia poesia [parla Pagliarani]: non era solo uno sfondo, un paesaggio, c'è entrata dentro a forza, col suo ritmo» (Ventroni 2006; corsivo nostro). Dove si vede, una volta di più, come Milano non sia una locazione come un'altra.

125-128, *ma dietro i vetri... Banca Commerciale?*: non manca una certa ironia nel chiudere due endecasillabi con i nomi di un gruppo aziendale e di un istituto di credito. La *Montecatini* era un'azienda chimica italiana specializzata nella produzione di materiali plastici e fertilizzanti, con un importante stabilimento situato nel milanese; nel 1966 venne incorporata nel gruppo Edison. La *Banca Commerciale Italiana* è stata una delle prime e più importanti banche italiane. La sede principale si trova tutt'oggi a Milano, in Piazza della Scala 6. *Che cosa bolle*: cosa succede, cosa va preparandosi.

129-133, *Aldo s'è messo in testa... a sua sorella*: la prima versione del rifiuto di Carla non coinvolgeva la nascita del bambino di Nerina: «Una domenica che Aldo ottiene due biglietti per il Cinema Corso, è impegnato il pomeriggio, dice, la invita per la sera, e prima [...] vuole che vada a mangiare con lui, da Pirovini. Perché mangiare da solo rattri[sta] molto Aldo. Ma Carla non è sicura di sé, trova insomma che è meglio non andare, dopo che aveva promesso. E l'indomani in ufficio Aldo le dice che è una stupida» (Ba07). Tanto più interessante la proposta del soggetto cinematografico, giacché il rifiuto di Carla coincideva proprio con un invito al *cinema*, nemesi della ragazza sin dalla prima sezione della prima parte.

134-136, *Col bambino... a fughe*: la ripresa dell'espressione «col bambino ch'è nato» e la ripetizione immediata in anadiplosi di un termine ricercato come *esiguo* (dal latino *exiguus*, «irrilevante, eccessivamente parsimonioso»; dove si vedrà il risvolto economico di una scelta lessicale di questo tipo) sono gli espedienti retorici incaricati di rendere la nuova situazione di Carla, sempre più costretta nel suo piccolo mondo domestico, senza possibilità di *fughe*.

137-139, *a un totale... vivere*: il «totale parziale o sub-totale» invocato è quello che Giuliani 1961 definisce il «bilancio provvisorio» di quanto succede nella vita di Carla (p. 29). Impossibile non notare che il bilancio delle giornate si compie con il lessico della contabilità: il risultato di una vita non è nulla di diverso da quello che deve trarre un commercialista. In II, 3, vv. 71-72 si evocavano

le cose che «s'hanno da imparare in fretta/ perché vogliono dire saper vivere»; ora, giunti alle ultime battute della storia, la ragazza è chiamata a provare la sua capacità di sopravvivere, a mostrare se ha «imparato a vivere». *Totale parziale*: risultato della somma di una parte dei valori da considerare. *Sub-totale*: è un sinonimo di *totale parziale*. L'utilizzo nello stesso verso di due termini con identico significato fa pensare a un voluto cortocircuito poetico: il più tecnico dei linguaggi viene inserito infatti in un endecasillabo.

140-146, *Necessità... di polline natura*: la «morale dell'adattamento» (Muzzioli 2004, p. 75) si riconferma chiodo fisso del pedagogo urbano. La *necessità* costituisce l'ossimorico «verbo dei muti». Chi non ha voce nella società non può che aggrapparsi alla necessità, che è quella dell'industria capitalistica e della società che questa genera, nella quale è ammissibile un «idillio accanto alla calcolatrice» nonostante l'apparente incompatibilità – anche linguistica; Guglielmi 1963 nota l'allineamento di «livelli [...] dissonanti» (p. 123) – tra l'ideale bucolico e il concreto della *téchne*.

Bibliografia

- Luigi Ballerini (2007), *Documenti per una preistoria della "Ragazza Carla"*, «L'illuminista», VII, n. 20-21, n. monografico, "La poesia di Elio Pagliarani", pp. 121-138;
- P. G. Beltrami (2002), *La metrica italiana*, Bologna, Il Mulino, 4^a edizione;
- Mario Buonofiglio (2011), *Il suono di sottofondo della città e i turbamenti ritmici della "Carla" del Pagliarani*, «Il Segnale», XXXI, n. 93, pp. 70-74;
- Andrea Cortellessa (2006), *La parola che balla*, introduzione a Elio Pagliarani, *Tutte le poesie (1946-2005)*, a cura di A. Cortellessa, Milano, Garzanti, pp. 7-54;
- Costanzo Di Girolamo (1974), *Ritratti critici di contemporanei. Elio Pagliarani*, «Belfagor», n. 29, pp. 187-203;
- Gabriella Di Paola (1984), *La ragazza Carla di Elio Pagliarani: linguaggio e figure*, Roma, Bulzoni;
- Andrea Donaera (2017), *Su una tovaglia lisa. Nell'inventario privato di Elio Pagliarani*, Roma, L'Erudita;
- Umberto Eco (1965), *Artecase in libreria*, «Artecase», 57 (dicembre 1964-gennaio 1965);
- Federico Fastelli (2011), *Dall'avanguardia all'eresia. L'opera poetica di Elio Pagliarani*, Firenze, Società Editrice Fiorentina;
- Franco Fortini (1960), *Le poesie italiane di questi anni*, «Il menabò», n. 2, pp. 103-142;
- Paolo Giovannetti (2005), *Modi della poesia italiana contemporanea*, Roma, Carocci;
- Alfredo Giuliani (1961), note di commento a Elio Pagliarani, *La ragazza Carla*, in *I Novissimi. Poesie per gli anni '60*, a cura di A. Giuliani, Milano, Rusconi e Palazzi;
- Guido Guglielmi (1963), *Ricupero della dimensione epica*, «Paragone», a. XIV, n. 160, pp. 120-124;
- Giuseppe Andrea Liberti (2016), *Per una storia paratestuale della Ragazza Carla di Elio Pagliarani*, «Paratesto. Rivista internazionale», 13, pp. 145-164;
- Giuseppe Andrea Liberti (2017), *Per un commento a La ragazza Carla di Elio Pagliarani*, in Raffaele Giglio (a cura di), *Temi e voci della poesia del Novecento*, Napoli, Paolo Loffredo – Iniziative editoriali, pp. 196-213;
- Fabio Magro (2015), *Appunti sul verso del primo Pagliarani*, «Versants», vol. 62 (2), pp. 85-97;
- Francesco Muzzioli (2004), *Montaggio e straniamento: la modernità radicale di Pagliarani*, «Carte italiane», Series 2, Volume 1, "Special Edition on the Poetry of Elio Pagliarani", pp. 67-81;
- Elio Pagliarani (1976), *La sintassi e i generi*, in Renato Barilli, Angelo Guglielmi (a cura di), *Gruppo 63. Critica e teoria*, Milano, Feltrinelli, 1976, pp. 76-77; originariamente in «Nuova Corrente», 16, 1959;
- Elio Pagliarani (2006), *Cronistoria minima*, in Id., *Tutte le poesie (1946-2005)*, a cura di Andrea Cortellessa, Milano, Garzanti, pp. 464-470; originariamente in Id., *I romanzi in versi. La ragazza Carla. La ballata di Rudi*, Milano, Mondadori, 1997, pp. 121-126;
- Giovanni Pascoli (2015), *Myrica*, a cura di Gianfranca Lavezzi, Milano, Rizzoli [1903];
- Antonio Pinchera (1994), *La metrica dei 'novissimi'*, in *Materiali critici per lo studio del verso libero in Italia*, a cura di Antonio Pietropaoli, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, pp. 243-265;
- Marco Ricciardi (2007), *Un cactus chiamato poesia nel deserto della Pedagogia urbana*, «L'illuminista», VII, n. 20-21, n. monografico, "La poesia di Elio Pagliarani", pp. 187-199;

Francesco Roncen (2016), *Discorso sul mondo e discorso sull'io: forme della narrazione e istanze poetiche nei romanzi in versi italiani dal 1959 ai giorni nostri*, «Allegoria», 73, 3 pp. 50-86;
Francesco Roncen (2017), *Tra il «pedale» e il «pendolo»: il ritmo nei romanzi in versi italiani dagli anni Ottanta a oggi*, «Ticontre. Teoria Testo Traduzione», VIII, pp. 47–71;
Walter Siti (1975), “Lezione di fisica” e “Fecaloro”, in Id., *Il realismo dell'avanguardia*, Torino, Einaudi;
Loli Tsan (2004), *Spazio negativo e specularità nella Ragazza Carla di Elio Pagliarani*, «Carte italiane», Series 2, Volume 1, “Special Edition on the Poetry of Elio Pagliarani”, pp. 99-107;
Sara Ventroni (2006), *Elio Pagliarani: noi, gratuiti vivificatori della parola*, intervista a Elio Pagliarani, «Liberazione», 27 luglio.