



La funzione Verga  
tra letteratura, musica,  
cinema e teatro

A cura di Claudia Carmina,  
Lia Fava Guzzetta  
e Franco Musarra

Franco Cesati Editore







CIVILTÀ ITALIANA  
Collana diretta da Silvia Contarini

Terza serie  
58



ASSOCIAZIONE INTERNAZIONALE PROFESSORI D'ITALIANO



# LA FUNZIONE VERGA TRA LETTERATURA, MUSICA, CINEMA E TEATRO

A cura di

Claudia Carmina, Lia Fava Guzzetta e Franco Musarra



**Franco Cesati Editore**

*“Civiltà Italiana” è la collana dell’A.I.P.I. – Associazione Internazionale Professori d’Italiano. I contributi vengono selezionati mediante revisione paritaria da parte di almeno un lettore esterno e almeno un membro del comitato scientifico.*

*“Civiltà Italiana” is the peer-reviewed series of A.I.P.I. – Associazione Internazionale Professori d’Italiano. Each paper submitted for publication is judged independently by at least one external reviewer and at least one member of the Editorial Board of the Series.*

Comitato scientifico

Michel Bastiaensen (Bruxelles)  
Paola Casella (Zurigo)  
Silvia Contarini (Parigi)  
Lorenzo Coveri (Genova)  
Pierangela Diadori (Siena)  
Lia Fava (Roma)  
Eddy Hoppe (Bruxelles)  
Srecko Jurisic (Spalato)  
Peter Kuon (Salisburgo)  
Franco Musarra (Lovanio)  
Domenica Perrone (Palermo)  
Sergio Portelli (Msida)

Dagmar Reichardt (Riga)  
Corinna Salvadori Lonergan (Dublino)  
Elisabetta Santoro (San Paolo)  
Roman Sosnowski (Cracovia)  
Marina Spunta (Leicester)  
Endre Székárosi (Budapest) †  
Leonarda Trapassi (Siviglia)  
Isabella von Treskow (Ratisbona)  
Anna Tylusińska-Kowalska (Varsavia)  
Bart Van den Bossche (Lovanio)  
Carmen Van den Bergh (Lovanio)  
Ineke Vedder (Amsterdam)

Publicato con il contributo della Fondazione Musarra ONLUS.

Il presente volume contiene una selezione (avvenuta tramite revisione paritaria) di contributi basati sulle relazioni presentate alla sessione “La funzione Verga nel Novecento e oltre”, del XXV congresso AIPI “Raccontare la realtà. Italia ieri e oggi” (Palermo, 27-29 ottobre 2022).

ISBN 979-12-5496-163-6

© 2024 proprietà letteraria riservata  
Franco Cesati Editore  
via Guasti, 2 - 50134 Firenze

Cover design: ufficio grafico Franco Cesati Editore.

[www.francocesatieditore.com](http://www.francocesatieditore.com) – e-mail: [info@francocesatieditore.com](mailto:info@francocesatieditore.com)

## INDICE

Premessa, di <i>Claudia Carmina, Lia Fava Guzzetta &amp; Franco Musarra</i>	pag. 9
<i>Urla, urla!...</i> di Gerolamo Enrico Nani in prospettiva verista, di <i>Ana Bukvić &amp; Andrijana Jusup Magazin</i>	» 13
<i>I Malavoglia</i> di Giovanni Verga e <i>Vite secche</i> di Graciliano Ramos: un dialogo, di <i>Maria Célia Martirani</i>	» 23
Il rinnovamento del romanzo europeo nel novecentismo di Massimo Bontempelli, di <i>Maria Puca</i>	» 31
Il Sud nel romanzo italiano dell'epoca fascista: i casi di <i>Fontamara</i> (1933) e <i>Cristo si è fermato a Eboli</i> (1945), di <i>Jespin Grodel Mezendjou Noumbo</i>	» 39
Dislocazioni dell'io e posture dell'estraneità: tracce di una "funzione Verga" nelle narrazioni in versi di Pagliarani, di <i>Marianna Marrucci</i>	» 49
I diversi e i margini di Celati, di <i>Stefano Giovannuzzi</i>	» 59
Formalizzare il tempo di una nuova realtà imminente. <i>L'ostranenie</i> nel primo Del Giudice, di <i>Pietro Mazzarisi</i>	» 69
La ricezione critica di Giovanni Verga nella Polonia ottocentesca, di <i>Jadwiga Miszalska</i>	» 83
Verga nei Paesi Bassi: la ricezione delle prime traduzioni (1883-1891), di <i>Linda Pennings</i>	» 91
Dalla scena al cinematografo. L'officina teatrale e le sperimentazioni del "vero" in Giovanni Verga, di <i>Chiara Marasco</i>	» 99
Dal romanzo al film. Lingua, musica, mito ne <i>La terra trema</i> di Visconti, di <i>Graziella Seminara</i>	» 109

L'avventura teatrale della *Lupa*, tra Franco Zeffirelli e Anna Magnani,  
di *Katia Trifirò* » 119

La cognizione della realtà e la sua raffigurazione: i fatti di Bronte nel  
racconto verista e nella rappresentazione cinematografica, di *Carmela  
Panarello* » 129

APPENDICE

Antropocene e Apercicene. Il tracollo dell'Io narrante, di *Elvira Seminara* » 141

Indice dei nomi » 145

DISLOCAZIONI DELL'IO E POSTURE DELL'ESTRANEITÀ:  
TRACCE DI UNA "FUNZIONE VERGA" NELLE  
NARRAZIONI IN VERSI DI PAGLIARANI

di MARIANNA MARRUCCI

**1. Un poeta narratore**

Nel 1960 *La ragazza Carla* trova posto, per la prima volta in versione integrale, sulle pagine del «Menabò di letteratura» diretto da Elio Vittorini. Il testo di presentazione che accompagna il «racconto in versi» allude ai «personaggi della favola urbana che Pagliarani ha cominciato a raccontare con *Cronache ed altre poesie* (Milano, Schwarz, 1954) e *Inventario privato* (Milano, Veronelli, 1959) e di cui prosegue la narrazione con *La ragazza Carla*:

camionisti, manovali, operai, garagisti, domestiche, dattilografe, appunto, o la ragazza con il padre in banca che ignora perché i poveri non santificano le feste, l'impiegato che va al cinema nelle sale di quart'ordine ma prende i primi posti, lo studente e il giornalista che si abitua per fame ad ignorare il proprio orgoglio. Tutte le creature umane, insomma, cui il lavoro forzato (da "minatori"), al quale lo costringe la città industriale, insegna, pur concedendo loro soltanto il soddisfacimento dei bisogni elementari, che può esistere una libertà nella miseria, se esiste il coraggio di non prenderla, la miseria, per necessaria o razionale<sup>1</sup>.

Commentando questa presentazione, dietro il cui anonimo autore è riconoscibile lo stesso Vittorini, Andrea Cortellessa ha portato l'attenzione sul «futo» del direttore del «Menabò» «nel capire che, tra quei tavoli d'osteria neorealista e in quella fiera triste da repertorio crepuscolare, era nato non solo un poeta autentico ma, forse, il narratore più potente del suo tempo»<sup>2</sup>.

<sup>1</sup> [ELIO VITTORINI], *Nota*, in «Il Menabò di letteratura», 1960, 2, pp. 169-170, ora riprodotta integralmente in ELIO PAGLIARANI, *Tutte le poesie 1946-2011*, a cura di ANDREA CORTELLESA, Milano, il Saggiatore, 2019, pp. 491-492.

<sup>2</sup> ANDREA CORTELLESA, *Nota a ELIO PAGLIARANI, Due racconti in prosa*, in «Il Verri», LXIV (2020), 83, p. 25.

Nel corso del primo ventennio del Duemila si è venuta consolidando l'idea che l'autore della *Ragazza Carla* e della *Ballata di Rudi*<sup>3</sup> sia il maggior narratore in versi del Novecento italiano. Ma che tipo di narratore è? Dove si colloca rispetto ai personaggi e alle storie? Osserva da lontano o sprofonda nella materia narrata? Una lettura attenta delle due opere lascia emergere un'interna e travagliata ricerca di legittimazione a narrare, che ridefinisce a ogni passo il posizionamento e la fisionomia del poeta narratore rispetto alla materia narrata. Può essere utile, per comprendere il senso di questa ricerca, accostarla a quella che Romano Luperini ha individuato nei *Malavoglia*, dove la presenza del narratore-testimone diventa «anonima e collettiva e non ha più nulla a che fare con la realtà biografica dello scrittore», realizzando una «programmatica distanza fra punto di vista taciuto dell'autore, che segretamente s'identifica nei suoi eroi, e punto di vista esplicito del narratore, che invece li accusa o li guarda da grande distanza»<sup>4</sup>. Questo studio vuole sottoporre a verifica proprio l'ipotesi di una funzione Verga nelle due opere narrative di Pagliarani o, rovesciando la prospettiva, l'utilità della "funzione Verga" come categoria ermeneutica per l'intelligenza dei capolavori del poeta di Viserba. Tracce di tale funzione sono riscontrabili a tre livelli diversi benché interconnessi: la metamorfosi e la dislocazione dell'io; l'invenzione di personaggi radicalmente altri rispetto all'autore; la costruzione retorico-formale. Se è possibile, insomma, parlare di una "funzione Verga" in Pagliarani, questa si esercita attorno a tre assi: la ricerca dell'impersonalità (che Pagliarani chiama «oggettività») e l'autobiografismo *en travesti*, come Luperini ha definito quello di Verga; l'invenzione di personaggi che dai margini si muovono verso un terzo spazio, che non coincide con quello degli oppressi (da cui vengono) né con quello degli oppressori (che vengono indotti a emulare); il ricorso, nell'allestimento dell'impersonalità e di una bachtiniana polifonia, a dispositivi retorico-formali (anche) di eredità verghiana, come lo straniamento e l'artificio di regressione, che fanno emergere in superficie (e in primo piano) soggettività e voci di marginali e "diversi", come, per esempio, l'adolescente dattilografa Carla (*La ragazza Carla*), l'anziana pensionata Camilla e il tassista clandestino Armando (*La ballata di Rudi*).

<sup>3</sup> Dopo la pubblicazione sul «Menabò» *La ragazza Carla* è uscita per la prima volta in volume nel 1962. La prima edizione integrale della *Ballata di Rudi* è del 1995, dopo un lungo processo compositivo e diverse pubblicazioni parziali. Per una ricostruzione della storia editoriale delle due opere si vedano le *Note ai testi* in ELIO PAGLIARANI, *Tutte le poesie*, cit. Salvo diversa indicazione, tutte le citazioni dalle opere di Pagliarani sono tratte da questo volume.

<sup>4</sup> ROMANO LUPERINI, *Giovanni Verga. Saggi (1976-2018)*, Roma, Carocci, 2019, p. 29.

## 2. Impersonalità, autobiografismo, reinvenzione dei generi

La nota di Vittorini che nel 1960 accompagnava *La ragazza Carla* esordiva così:

Elio Pagliarani chiama Milano “Il mio passo di Calais, il mio Bacino della Ruhr”: dice di sentirsi, nella città, come un emigrato in miniera. Pagliarani è nato a Viserba, vicino a Rimini, in Romagna, il 25 maggio 1927; a Milano venne a diciotto anni e vi trovò il suo primo impiego, presso una società d'import-export, nell'inverno 1947-'48. “Ma non feci carriera – ci racconta. – Lavoravo dieci ore al giorno, guadagnando 15.000 lire il primo mese, 25 il secondo e terzo, 30 gli altri; quando restituii un temperino d'oro al levantino che lo aveva perso fui immediatamente catalogato, mi squalificai per sempre”<sup>5</sup>.

A Milano Pagliarani era arrivato la prima volta nel 1945, da Viserba di Rimini, e ancora tra il 1947 e il 1948, come racconta in *Promemoria a Liarosa*:

Più lungo soggiorno milanese fu quello dal settembre '47 al giugno del '48 [...] I Vanni mi avevano trovato un lavoro, un impiego come traduttore e interprete di inglese nella società di esportazioni Itolorient Import-Export Company con uffici di due stanze in piazza del Duomo. Il marito di una cugina dei Vanni era figlio di un avventuroso commerciante milanese che era stato più volte in Russia all'inizio del secolo: là comperava pellicce che rivendeva qua e fece grande amicizia con uno di quelli che vendevano le pellicce. [...] I due ex giovani si rincontrarono a Milano agli inizi del secondo dopoguerra e si ritrovarono anziani ma con l'entusiasmo di chi si era conosciuto da giovane. Perciò decisero di fondare l'Itolorient e di affidarla al controllo del giovane figlio dell'italiano, ma sotto la guida di un anzianotto bene addentro nel mestiere dell'import-export, monsieur de Girondac, specialista in licenze ministeriali d'esportazione (il gran daffare per le licenze d'esportazione della soda caustica! E chi aveva soda da vendere e non aveva licenza e chi aveva licenza e non aveva la soda). Il mio compito più impegnativo e che non mi creava problemi era quello di tradurre i telegrammi in codice: c'erano codici inventati per risparmiare al massimo la quantità di parole nei telegrammi [...].

Di quella esperienza di quasi sessant'anni fa ho un ricordo piuttosto nitido soprattutto perché proprio cinquant'anni fa ho iniziato a scrivere *La ragazza Carla*, lavoro che avevo progettato pochi mesi, o un anno o due al massimo, dopo l'evento, in due paginette dattiloscritte che avrei voluto mandare a De Sica, alla coppia Zavattini-De Sica, come soggetto cinematografico<sup>6</sup>.

La protagonista della *Ragazza Carla* è un'adolescente di umili condizioni sociali che, dopo aver frequentato una scuola serale per diventare dattilografa, entra nel

<sup>5</sup> [ELIO VITTORINI], *Nota*, cit.

<sup>6</sup> ELIO PAGLIARANI, *Pro-memoria a Liarosa 1979-2009*, Venezia, Marsilio, 2011, pp. 196-197.

mondo del lavoro, in una società di *import-export*, in piazza Duomo a Milano. La storia è ambientata tra il 1947 e il 1948. L'esperienza lavorativa come impiegato in una società di *import-export* a Milano in questi stessi anni è un dato preciso della biografia dell'autore, che ha sperimentato in prima persona l'impatto del proprio mondo interiore con la realtà del lavoro impiegatizio e della vita nella città moderna. E nella *Ragazza Carla* disloca e frammenta gli effetti di un simile impatto attraverso l'invenzione di personaggi in cui proietta alcuni dati autobiografici per ibridarli con elementi del tutto estranei al proprio vissuto e alla propria identità. Così prendono forma la dattilografa protagonista, il collega Aldo che traduce telegrammi, ma anche l'impacciato Piero, compagno di scuola di Carla. E così, soprattutto, prende forma l'affresco della città di Milano, vera protagonista dell'opera, una Milano – lo notò subito Fortini – «che è fatta veramente di parole, cioè di un tessuto sintattico studiato sul vero, che non scade mai a colore locale»<sup>7</sup>.

Anche *La ballata di Rudi* contiene elementi autobiografici disseminati a tutti i livelli: l'ambientazione, tra la riviera romagnola e la città di Milano, una serie di figure, situazioni, *tic* linguistici ripescati dalla memoria o intercettati nella realtà quotidiana circostante. Vi si trovano, soprattutto, frammenti del mondo interiore dell'io empirico proiettati nelle parole e nei comportamenti dei personaggi. E anche in questo caso l'opera offre un ritratto dal vero del paesaggio (insieme naturale, sociale e morale) dell'Italia del dopoguerra entro un'architettura multiprospettica e polifonica. Al «tempo ambiente» di Milano si associa quello della riviera romagnola, «tutto alberghi e pensioni», «con ignoranza e presunzione rubiconde di benessere»<sup>8</sup>.

Letta in quest'ottica, la genesi del primo dei due «romanzi in versi» (così si intitola proprio il volume che, nel 1997, li raccoglie entrambi)<sup>9</sup> è molto significativa. Nella *Cronistoria minima* del 1997 – titolo che allude scopertamente alla *Storia e cronistoria del Canzoniere* di un altro poeta narratore – si legge che la stesura della *Ragazza Carla* nella forma che ha poi assunto, in versi, è cominciata a Milano nel 1954, avendo «già in mente» buona parte della storia e con la deliberata intenzione di combattere la «tirannia dell'io»:

Incominciai *La ragazza Carla* a Milano fra settembre e ottobre del '54, erano da poco iniziate le scuole [...]

Ricordo che iniziai a scrivere, a mano, durante un compito in classe di italiano che avevo assegnato alla scolaresca, di terza media, mi pare. E l'inizio del poemetto è rimasto proprio quell'inizio: "Di là dal ponte della ferrovia una

<sup>7</sup> FRANCO FORTINI, *Le poesie italiane di questi anni*, in «Il Menabò», 1960, 2, ora in ID., *Saggi ed epigrammi*, a cura di LUCA LENZINI, Milano, Mondadori, 2003, pp. 570-571.

<sup>8</sup> Pagliarani, *Elio*, in *Autodizionario degli scrittori italiani*, a cura di FELICE PIEMONTESE, Milano, Leonardo, 1990, ora in ELIO PAGLIARANI, *Tutte le poesie*, cit., pp. 475-476.

<sup>9</sup> ID., *I romanzi in versi*, Milano, Mondadori, 1997.

trasversa di viale Ripamonti / c'è la casa di Carla...”; e mi ricordo anche che un'allieva impicciona, con la scusa di chiedermi qualcosa sul suo tema, venne a sbirciare cosa stavo scrivendo: per lei non era né una lettera d'amore, né una poesia – come forse sospettava. E deve essere rimasta delusa, suppongo. Avevo già in mente buona parte della trama. Dall'uscita delle *Cronache*, nella tarda primavera dello stesso anno, ma probabilmente anche da un anno prima, mi preoccupava il peso, che mi pareva eccessivo, delle mie vicende personali sulla mia poesia e m'era diventata pesante nello scrivere la “tirannia dell'io”; lo avevo già avvertito nel risvolto delle *Cronache*, scritto da me anche se anonimo, dove dichiaravo quella poesia “gravata dalla troppa, ineluttabile carità di sé e conseguente bagaglio”. Quindi per lottare contro l'“ineluttabile” avevo deciso di comporre un poemetto narrativo, con la sua brava terza persona, che si occupasse di vicende contemporanee che non mi riguardassero troppo direttamente.

Teorizzai poi tutta la faccenda nel saggio *Ragione e funzione dei generi*<sup>10</sup>.

Il progetto di reinvenzione dei generi e di rimodulazione del «poemetto narrativo» è strettamente legato al fastidio per la «carità di sé», al rifiuto della quota di autobiografismo connaturata al paradigma della lirica moderna, un modello con cui Pagliarani si trova necessariamente a fare i conti. La negazione della sineddoche lirica = poesia (la parte per il tutto) ha ragioni profonde, come lo stesso autore non aveva mancato di spiegare anche in altre occasioni. Nell'*Autodizionario degli scrittori italiani* del 1990, per esempio, alla voce *Pagliarani, Elio* si legge:

Quando andò a Milano, sui diciott'anni, scrisse o disse, con linguaggio più o meno rilkiano, che andava a cercare le “parole d'oro”: le trovò di ferro, e poi si accorse che erano proprio quelle, di ferro o acciaio, che andava cercando. Epperò la sua prima raccolta (*Cronache e altre poesie*, Schwarz, Milano, 1954) risultava in ogni caso gravata da “troppa, ineluttabile carità di sé e conseguente bagaglio”, come lui stesso scrisse nel risvolto di quella raccolta.

Andò quindi a cercarsi un genere che imponesse strutturalmente barriere espressive all'io di chi scrive, che privilegiasse l'oggettività: il poemetto (o “racconto in versi” come lo qualificò Vittorini quando pubblicò *La ragazza Carla* [...]) e il suo tuffo, anzi bagno, decisivo bagno nel “mare dell'oggettività” è stato costantemente articolato, guidato, dall'impegno primario dell'epica del quotidiano e conseguentemente dall'abbassamento linguistico, privilegiata l'immediatezza del parlato<sup>11</sup>.

<sup>10</sup> Id., *Cronistoria minima*, in Id., *I romanzi in versi*, cit., ora nell'Appendice 2, in Id., *Tutte le poesie*, cit., p. 480.

<sup>11</sup> *Pagliarani, Elio*, in *Autodizionario degli scrittori italiani*, cit., ora in ELIO PAGLIARANI, *Tutte le poesie*, cit., pp. 475-476.

È di pochi anni più tardi una testimonianza ancora più illuminante:

C'è stato un periodo, fra i 18/20 anni e i 30/35, in cui la poesia fu per me una necessità vitale, assoluta; per esempio sono convinto ancora adesso che se, ai tempi dell'*Inventario privato*, non avessi avuto la possibilità di trasferire sulla pagina un po' del mio personale dolore, e di incominciarla, quella pagina, e di specchiarmi guardandomi come si guarda un altro, non ce l'avrei fatta, a vivere più.

Una volta Pasolini mi disse (eravamo mi pare dalle parti di San Paolo fuori le mura, dove c'era qualche cantiere cinematografico) che fra *La ragazza Carla* e l'*Inventario privato*, preferiva quest'ultimo perché scritto con la pelle o con le viscere o con il sangue – purtroppo non ricordo la sua espressione precisa. A parte il fatto che anche *La ragazza Carla* è stata scritta pressappoco nello stesso modo (ed è gravata anch'essa di autobiografia), io risposi a Pasolini che non avrei voluto più, mai più scrivere versi sulla mia pelle mettendo in gioco la mia vita<sup>12</sup>.

Il periodo della «necessità vitale» della poesia comprende tutto il processo di genesi e composizione della *Ragazza Carla*, fino alla sua prima pubblicazione. È in questo torno di tempo che si consuma l'«educazione sentimentale» e che prende corpo la rivoluzionaria reinvenzione dei generi del poeta di Viserba emigrato a Milano. Interessante, a questo proposito, quanto Pagliarani scrive di Milano, «il nostro tempo ambiente, la nostra condizione attuale»:

*E Ragazza Carla* è il poema di Milano nel dopoguerra della seconda guerra mondiale, prima del boom. Solo che i milanesi non lo sanno. E anche le *Cronache e altre poesie* e *Inventario privato* sentono di Milano (come anche buona parte dell'incompiuta *Ballata di Rudi*), se posso dire così, e fino alla *Pietà oggettiva* nella *Lezione di fisica*. [...]

E poi Milano è la città italiana meno “interessata” alla poesia. Ma forse non è vero, i milanesi semplicemente non amano la poesia come orpello, ornamento, frivolezza. E però la poesia è anche orpello, ornamento, frivolezza. Ma questo allora, cioè nei miei anni milanesi, forse non lo sapevo neanche io, e del resto nella mia poesia ne ho quasi sempre tenuto poco conto: il che ne costituisce certamente un limite. E partecipavo, allora, della “vergogna della poesia”, con tutto quello che ci pareva dovesse essere fatto e/o ricostruito, nell'immediato dopoguerra... Ero dunque più milanese dei milanesi, allora, o milanese come i milanesi... però scrivevo poesie, mi esprimevo scrivendo poesie: capitale, e per me vitale, contraddizione<sup>13</sup>.

<sup>12</sup> ID., *Un Goethe on the road*, in *La poesia che parla di sé. Voci del Novecento*, a cura di GIACINTO SPAGNOLETTI, Salerno-Roma, Ripostes, 1996, ora in ID., *Tutte le poesie*, cit., p. 479.

<sup>13</sup> ID., *Le città dei poeti. Milano*, in «Poesia», v (1992), 52, ora in ID., *Tutte le poesie*, cit., pp. 477-478.

È in questa «capitale» e «vitale» contraddizione che sta il nucleo profondo della poetica di Pagliarani: la poesia è, insieme, una «necessità vitale» e una «vergogna». Proprio da questa contraddizione deriva la scelta dell'oggettività, che sarà ulteriormente perfezionata con la ridefinizione successiva dei poli in contrasto:

Una fortuna per il mio vivere non essere più la poesia una necessità assoluta; e però quella sopravvenuta mancanza di necessità lascia una rilassatezza e spossatezza enormi, crea un vuoto angoscioso e coinvolgente. Ecco, potrei dire che oggi scrivo per difendermi da quel vuoto<sup>14</sup>.

La sineddoche poesia = lirica viene negata allo scopo di limitare il peso dell'io e puntare all'oggettività, mettendo di lato il soggetto lirico e scrivendo di vicende contemporanee in cui proiettare la propria soggettività rifrangendola nei personaggi e nel narratore corale che racconta le loro storie.

Conservando l'attenzione sulla *Ragazza Carla*, leggiamone alcuni versi attraverso la categoria di "funzione Verga":

A Carla suo cognato non le piace  
dalla sera del dolce: fidanzato era stato a casa loro  
a pranzo, e in fondo, quando c'era il dolce  
e tre piatti da dolce e quattro bocche  
toccò a Carla pigliarsi la sua parte  
in cucina, nel fondo del tegame.

Da questo si capisce che la Carla  
l'hanno cresciuta male,  
quando mai  
s'era vista una festa come quella  
l'altr'anno, quindici anni, a carnevale?

La rappresentazione della vita familiare della protagonista è affidata a un narratore corale, che sprofonda nella comunità di appartenenza esponendo le proprie parole alla dialogizzazione con quelle della protagonista («toccò a Carla pigliarsi la sua parte»), della madre («e tre piatti da dolce e quattro bocche») e di voci esterne al nucleo familiare, ma interne alla comunità di appartenenza, che le colpevolizzano («Da questo si capisce che la Carla / l'hanno cresciuta male»).

All'interno dell'opera il personaggio più connotato in senso autobiografico è Aldo Lavagnino, che, proprio come ha fatto l'autore per un breve periodo, traduce telegrammi dall'inglese in una ditta di *import-export*. È un collega di Carla alla Transocean Limited, ed è l'unico personaggio, oltre alla protagonista, a cui il narratore cede del tutto la parola al punto da lasciare che dica «io»:

<sup>14</sup> Id., *Un Goethe on the road*, cit.

A third world war  
is necessary, né-cessary, go on translate my friend  
sporgendo il petto in fuori come un rullo e fronte dura  
e io certo ho tradotto, che faccio il traduttore,  
che ce ne vuole un'altra, un'altra guerra.

L'io, insomma, non è escluso dalla pagina, ma viene dislocato in una postazione a medio grado di extralocalità: Aldo è un personaggio in terza persona, ma per i lettori è facile intravedere dietro il suo profilo quello dell'autore. Non è casuale, dunque, che sia proprio questo personaggio, tra gli altri, a condividere con la protagonista la manifestazione dell'io. Particolarmente interessante, in questa prospettiva, è poi quello che il personaggio dichiara. Le sue parole, in quanto traduttore, sono eterodirette: «che la terza guerra mondiale è necessaria / con le mie parole a me / l'ha fatto dire». Questa emersione dell'io si fa raffigurazione plastica dell'alienazione delle soggettività che caratterizza il «tempo ambiente» del moderno. Le parole dell'io non sono espressione del mondo interiore, ma sono imposte da altri. O meglio: queste parole sono espressione di un mondo interiore interamente colonizzato e manipolato dalla pressione di quello esterno.

### 3. Prospettive marginali e posture dell'estraneità

Nel 1961 Alfredo Giuliani individuava nella tensione al realismo un tratto distintivo di Pagliarani all'interno del gruppo dei «novissimi»: «dei poeti qui raccolti mi sembra che il solo Pagliarani si sia fatto un problema di “realismo” letterario», che non si risolve sul piano dei contenuti bensì gioca le proprie carte sul terreno del linguaggio. Poco dopo Giuliani richiamava l'attenzione sul peculiare recupero, da parte di Pagliarani, della «*couche* veristica fine Ottocento»:

Nel piccolo mondo dei drammi inghiottiti, grigi, che egli ci presenta, la banalità cessa quasi sempre di essere banale grazie alla verità della scrittura. La povera ragazza Carla, ora scolorita ora vivace, è una piccolissima borghese con un piccolo destino in una grande città industriale e commerciale. Se Carla ci appare un prodotto storico, un essere condizionato tanto dai propri sentimenti quanto dallo stato sociale di appartenente a una classe subalterna che certamente sarà sfruttata e frustrata, ciò non avviene perché essa è pretesto di una tesi, ma per la coerenza oggettiva con cui Pagliarani la disegna nel contesto<sup>15</sup>.

La coerenza oggettiva del disegno e la centralità, in esso, della relazione, storicamente determinata, tra il soggetto e il mondo (l'ambiente sociale, il paesaggio

<sup>15</sup> ALFREDO GIULIANI, *Introduzione*, in *I novissimi. Poesie per gli anni '60* [1961], Torino, Einaudi, 2003, pp. 23-24.

morale, il sistema economico) emergono grazie a un allestimento polifonico che mette in scena le disarmonie e le contraddizioni del reale sgranandole, e portando così in primo piano proprio i punti di contatto e di scontro tra diverse intenzioni di senso.

Come i vinti di Verga, i personaggi di Pagliarani sono dei marginali. E sono, come loro, «esuli dalla propria classe sociale»<sup>16</sup>: si staccano, cioè, dallo spazio dei vinti per muoversi verso quello dei vincitori, senza stabilirvisi e perciò conservando una postura da estranei. È un tratto che accomuna Carla Dondi e alcuni personaggi della *Ballata di Rudi*: Carla proviene da una zona popolare di Milano e conquista un posto di lavoro «all'ombra del Duomo», dove è spinta ad aderire al modello di «quella gente che marcia al suo lavoro / diritta interessata necessaria / che ha tanto fiato caldo nella bocca», ma vive abusi e processi di colpevolizzazione proprio perché subalterna (per classe sociale e appartenenza di genere); la signora Camilla dopo aver trascorso «sessant'anni / a vivere da poverina», cioè di solo lavoro, «adesso» «gioca in Borsa», ma «mica è sicura che sia una cosa giusta»; Armando, da povero tassista clandestino, dato che «per avere la licenza ci vogliono le raccomandazioni» e «mezzo milione per ungere», passa alla prospettiva di ricevere «due milioni per un mese in Venezuela», per «portare dei soldi», ma finisce disperato a dare la «caccia al tram»; Rudi da «animatore / di balli sull'Adriatico» diventa agente di Borsa e infine muore misteriosamente e c'è «chi dice che non ha retto / alla durezza dell'ultimo giochetto».

È il ricorso al dispositivo retorico-cognitivo dello straniamento che permette a queste soggettività marginali di venire in primo piano con le loro posture dell'estraneità.

Prendiamo due esempi, il primo dalla *Ragazza Carla* e il secondo dalla *Ballata di Rudi*:

Angelo un osso buco intero, con patate  
Carla un pezzo col midollo che le piace  
L'altro pezzo Nerina la madre le patate

nessuno sa cosa vuol dire pagamento  
contro documenti e perché s'usi  
ma la madre orgogliosa guarda Carla  
crescere.

Siamo nella seconda parte: Carla ha cominciato a lavorare alla Transocean Limited e ad assorbire la microlingua degli scambi commerciali («[...] pagamento / contro documenti [...]»). La trasformazione di Carla viene rappresentata dalla prospettiva ingenua della famiglia d'origine, prevalentemente dall'angolatura della

<sup>16</sup> ROMANO LUPERINI, *Giovanni Verga*, cit., p. 260.

madre, il cui orgoglio deriva proprio dall'incapacità di comprendere le parole che la figlia porta dall'esterno. La percezione dell'estraneità è intesa come segno dell'emancipazione della figlia, la quale, a sua volta, si lascia parlare da una lingua (e da un punto di vista ideologico-sociale) che resta, anche per lei, straniera («nessuno sa cosa vuol dire»). Quella che la madre percepisce come conferma di un riscatto sociale non è che una forma compiuta di alienazione. Carla è uscita dal gruppo dei subalterni ma non è davvero entrata in quello dei potenti.

E ancora al dispositivo dello straniamento è affidato, nella *Ballata di Rudi*, l'ingresso in scena della figura chiave del «miliardario polveriere»:

Il miliardario polveriere  
grugnisce di piacere. Aldo applaude sapendo  
che non gli tocca niente.

Aldo non è soltanto una figura della marginalizzazione sociale. Il dislivello tra il miliardario e chi, come Aldo, è destinato a non avere niente è lampante. Se il piacere del miliardario coincide con la ricchezza e deriva dal traffico di armi (e si noti la rima *polveriere-piacere*), il fatto che ad Aldo non «tocca niente» di quel «piacere» colloca questo personaggio in una condizione di radicale estraneità rispetto al mondo dell'altro. Ma Aldo «applaude sapendo»: il subalterno celebra il potente, e lo fa proprio perché sa di essere subalterno e condannato a restare tale. Lo applaude, cioè, proprio perché la propria condizione di subalterno occupa tutto il suo orizzonte, assurgendo così a dato ontologico e imm modificabile. Il lettore è spiazzato dal cortocircuito logico che si disegna tra il secondo e il terzo verso e che fa perno sull'enigmatico gerundio *sapendo*. È così costretto a chiedersi il motivo dell'insensato applauso e in tal modo l'insensatezza diventa l'angolatura da cui osservare il grugnito di piacere di chi si è arricchito grazie alla guerra.

Pagliarani intercetta le contraddizioni del reale e le impiglia nelle pieghe della forma poetica, attraverso la ripresa e la rifunzionalizzazione di strumenti retorico-cognitivi che sono anche di eredità verghiana, come l'impersonalità, la coralità polifonica, l'artificio di regressione e lo straniamento. Arriva così a rimodulare le forme della poesia, a rivoluzionare la forma lirica aprendo lo spazio della poesia a soggettività marginali, periferiche e impreviste, raffigurate in una postura dell'estraneità che reclama con forza uno sguardo critico sugli abusi e le storture del reale.