

Zeitschrift: Versants : revue suisse des littératures romanes = Rivista svizzera delle letterature romanze = Revista suiza de literaturas románicas

Herausgeber: Collegium Romanicum (Association des romanistes suisses)

Band: 62 (2015)

Heft: 2: Fascicolo italiano. Vicini d'Anagrafe : poeti di un quindicennio (1920-1935)

Artikel: Appunti sul verso del primo Pagliarani

Autor: Margo, Fabio

DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-587522>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

Download PDF: 14.01.2026

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

Appunti sul verso del primo Pagliarani

1. A fare da cornice all'antologia delle *poesie per gli anni Sessanta* de *I Novissimi*, uscita per la Biblioteca del Verrì nel 1961,¹ ci sono – come noto – due saggi di Alfredo Giuliani: il primo ha esplicite funzioni di introduzione del progetto e degli autori che ne fanno parte; il secondo invece, più tecnico, chiude la sezione in prosa *Dietro la poesia*, che ha finalità di sostegno teorico dell'impianto formale e insieme ideologico dell'intera operazione.²

È in qualche modo un segno dei tempi: tempi in cui il dibattito che si sviluppa attorno alla poesia e ai suoi strumenti e materiali è particolarmente intenso, e accompagna spesso, soprattutto sulle riviste (dal «Menabò» a «Ragionamenti», da «Officina» a «Il Verrì» ecc.), la scrittura poetica vera e propria.³ Al centro di questo dibattito si coglie l'esigenza, certo non nuova, di una rottura con le esperienze precedenti, di un superamento infine del trauma bellico e di un'apertura dell'esperienza poetica alle dinamiche politico-sociali della nuova realtà italiana.⁴

Un tratto caratteristico, anzi centrale, di questo atteggiamento è senza dubbio il rilievo posto sugli aspetti concreti del fare poetico, ossia sulla lingua, sulla retorica e sulla metrica:⁵ elementi che sono investiti da

¹ Per l'editore Rusconi di Milano. Poi anche, nel 1972, per la bianca Einaudi.

² La sezione ospita interventi di tutti i poeti antologizzati, chiamati a esprimersi sul proprio lavoro. Ecco i titoli dei singoli saggi: *Poetica e poesia* di Antonio Porta, *Linguaggio e opposizione* di Nanni Balestrini, *La sintassi e i generi* di Elio Pagliarani, *Poesia informale* e *Poesia e mitologia* di Edoardo Sanguineti, e appunto *Il verso secondo l'orecchio* di Alfredo Giuliani.

³ Va detto comunque che il progetto de *I Novissimi*, guidato da Giuliani, portava con sé elementi tali di debolezza, sia sul piano poetico sia su quello di una reale coesione del gruppo, da richiedere quasi necessariamente un supporto teorico in grado di fare da collante al gruppo.

⁴ Il rapporto tra il linguaggio e la realtà politico-sociale è un tema troppo noto e insieme troppo complesso per affrontarlo qui. Si veda comunque la chiarezza delle proposizioni con cui Giuliani (a seguito di una citazione dal diario leopardiano) apre il saggio introduttivo all'antologia citata: «Senza dubbio, in ogni epoca la poesia non può essere “vera” se non è “contemporanea”; e se ci domandiamo: – a che cosa? – la risposta è una sola: al nostro sentimento della realtà, ovvero alla lingua che la realtà parla in noi con i suoi segni inconciliabili» (p. XIII). Più avanti, affrontando la questione del realismo Giuliani trova anche parole precise su Pagliarani, il solo, tra i poeti inclusi nell'antologia, che «si sia fatto un problema di ‘realismo’ letterario, ma sempre *contrando* la realtà sperimentata, mai credendolo un ‘contenuto’ di per sé sufficiente a rinnovare la poesia» (p. XIV). Anche qui insomma la prospettiva è linguistica.

⁵ Si pensi agli interventi di Fortini sulla metrica a quelli di Pasolini sulla lingua ecc.

un'urgenza di apertura e rinnovamento, spesso sulla scia di istanze di matrice politica e ideologica schiettamente marxista, di cui è pervaso il campo letterario.

Novità rispetto al passato recente e grande attenzione al dato formale sono anche i due cardini su cui si costruisce esplicitamente il discorso introduttivo di Giuliani:

Tra i «nuovi» [i *Lirici nuovi* di Anceschi] e i «novissimi» non c'è continuità, anzi rottura. La coerenza sta nell'essere partiti *in tempo* dall'esercizio ormai inaridito di uno 'stile' alle avventurose ricerche e proposte di una 'scrittura' più impersonale e più estensiva. Il famoso 'sperimentalismo'. Pochi anni e tutto è cambiato: il vocabolario, la sintassi, il verso, la struttura della composizione. È cambiato il *tono*, è oggi altra da ieri la prospettiva implicita nell'atto stesso del fare poesia. Sembrava ieri che le possibilità di 'parlare in versi' si fossero ristrette: le abbiamo invece ampliate. (p. XVI)

La posizione è chiara e ribadisce la volontà del gruppo di occupare un settore avanzato del rinnovamento del linguaggio poetico, anche se appunto già nella scelta del nome è implicito il senso di continuità e non di rottura. Siamo cioè, come del resto lo stesso Giuliani sottolinea, ancora sul versante dello sperimentalismo piuttosto che su quello della neoavanguardia. L'impressione è insomma quella di un discorso trattenuto, ancora non del tutto all'altezza delle proprie ambizioni.

Non potendo qui ricostruire nello specifico le diverse posizioni che animarono il dibattito sul linguaggio poetico nella seconda metà degli anni Cinquanta – nell'ambito del quale comunque l'operazione condotta da Giuliani si inserisce d'autorità – ci dobbiamo limitare ad alcune considerazioni sul saggio finale del curatore dell'antologia, che del resto interessa più da vicino l'oggetto del nostro discorso. Giuliani parla apertamente di *inquietudine metrica*, affermando che

una storia dell'*inquietudine metrica* vissuta dalla nostra più recente tradizione recherebbe probabilmente, se non grosse sorprese, utili indicazioni a vedere la questione del verso in termini di formula liberatoria e di nevrosi, ossia di rituale. L'inquietudine metrica è un sintomo per cui si manifesta nel poeta l'angoscia della realtà.⁶

⁶ Alfredo Giuliani, *Il verso secondo l'orecchio*, in *I Novissimi: poesie per gli anni Sessanta*, Milano, Rusconi, 1961, pp. 183-191, qui p. 186.

Solo il tentativo di liberare la poesia dalla fortissima pressione della tradizione, vista qui come socialità negata, può consentire di superare il trauma rappresentato dal confronto con la realtà e ritrovare quello che, con formula felice, Giuliani chiama «il piacere di scrivere versi» (p. 191). Un piacere che, tra le varie possibilità che la recente poesia italiana aveva sperimentato,⁷ guarda anche al verso americano «‘dinamico’, o ‘aperto’ o ‘atonale’», recuperando «l’osservazione semplificatrice di Olson» secondo cui «il verso nuovo va scritto nella misura del respiro, e non per l’occhio ma secondo l’orecchio» (pp. 190-191). Certo il problema poi sta nel capire quale tipo di educazione (ritmica e prosodica) abbia ricevuto quell’orecchio e quale sia la sua sensibilità e apertura nei confronti di ciò che sta al di là di quella educazione. Ed è a mio avviso proprio in questi termini che va affrontato il «problema dell’endecasillabo» – come l’ha chiamato Siti –⁸ di Pagliarani.

2. Le *Due ottave dal diario milanese* che aprono la prima raccolta poetica di Pagliarani (*Cronache e altre poesie*)⁹ sono composte da endecasillabi su tre o quattro *ictus* (uno solo su cinque), tutti, ma proprio tutti, con il loro bravo accento sulla sesta sillaba (in sette casi anche sulla quarta). La linea ritmica dell’endecasillabo tradizionale governa a tal punto la scrittura di questo testo da comportare una certa rigidità della sintassi che non solo appoggia costantemente la battuta, ma almeno al v. 9 («Tipi di questa fatta dove ho visto?») è ben lontana dai moduli parlati o informali che di lì a poco caratterizzeranno la poesia di Pagliarani.¹⁰ Il testo in questione in ogni caso non rischia tanto di portarci fuori strada aprendo un orizzonte d’attesa destinato a rimanere frustrato, bensì ci mette in guardia (giusto per ribadire quanto sopra)

⁷ Accanto alle esperienze, diverse, di Thovez, di Pavese, di Bacchelli ecc., Giuliani, non volendo chiudere nessuna strada, ripropone anche, come necessaria, «la famosa “simultaneità!” e l’oggettivismo di Marinetti» (p. 190).

⁸ Cfr. Walter Siti, *Lezione di fisica e fecaloro*, in Id., *Il realismo dell’avanguardia*, Torino, Einaudi, 1975, pp. 94-107, qui p. 98. Anche se il discorso verte sul libro successivo, più volte lo stesso Siti chiama in causa RC sottolineandone, in particolare per questo aspetto, la continuità.

⁹ D’ora in poi le singole raccolte saranno citate con le seguenti sigle: Cr = *Cronache e altre poesie*, Milano, Schwarz 1954; IP = *Inventario privato*, Milano, Veronelli, 1959; RC = *La ragazza Carla*, in «Menabò», 2, 1960 e poi in *La ragazza Carla e altre poesie*, Milano, Mondadori, 1962.

¹⁰ Un tono più colloquiale avrebbe probabilmente portato a utilizzare qui una dislocazione (a sinistra o a destra, come spesso altrove in Pagliarani), allungando però il verso.

sull'educazione, o meglio sull'orecchio finissimo di questo poeta. Poi, certo, basta fare caso alla data che la poesia porta in calce (1948) per cominciare a contestualizzare il discorso. *Cronache e altre poesie* comprende infatti testi scritti tra il 1947 e il 1953,¹¹ ma la loro disposizione all'interno della raccolta non segue alcun criterio temporale. Come dire che il poeta mescola un po' le carte accostando poesie di ispirazione e di impianto espressivo alquanto diversi.

In realtà Pagliarani dimostra fin da subito di saper lavorare su più tavoli, dando alla definizione pasoliniana di (neo)sperimentalismo una prospettiva molto concreta.¹² I componimenti di *Inventario privato* infatti, che esce nel 1959, «sono contemporanei al poemetto se non, per lo più, successivi (almeno stando alla datazione d'autore della *Ragazza Carla*, "settembre 1954-agosto 1957" [...])». ¹³ Nel giro di pochi anni e anzi in parte nello stesso momento Pagliarani sembra dunque poter battere le strade della medietà (neo)crepuscolare e neorealista (Cr), del recupero dell'ispirazione lirica secondo una declinazione specificamente amorosa (IP), dell'apertura oggettiva e didascalica del poemetto o romanzo in versi (RC). È lecito supporre che, tra altre cose, anche l'assetto prosodico risenta, nel segno di una certa continuità, di una gestazione così ravvicinata.

A questo punto è forse utile cercare di guardare le cose un po' dall'alto riassumendo in una tabella (semplificata) i risultati della schedatura delle prime due raccolte (tra parentesi i valori percentuali):

	<i>Versi minori</i>	<i>Sette- nari</i>	<i>Otto- nari</i>	<i>Nove- nari</i>	<i>Deca- sill.</i>	<i>Endeca- sill.</i>	<i>Dodeca- sill.</i>	<i>Versi Maggiori</i>	<i>Totale</i>
Cr	23 (7,27)	13 (4,11)	9 (2,84)	22 (6,96)	19 (6,01)	136 (43,03)	18 (5,69)	76 (24,05)	316
IP	19 (9,04)	13 (6,19)	5 (2,38)	16 (7,61)	13 (6,19)	103 (49,04)	20 (9,52)	21 (10)	210

¹¹ Significativo che solo quelli databili al 1952-53 (tra cui *I goliardi delle serali*, *Domenica*, *Narcissus Pseudonarcissus*) siano stati accolti nell'antologia de *I Novissimi*.

¹² Si ricordi comunque che il saggio di Pasolini poteva confrontarsi solo con la prima raccolta di Pagliarani. Cfr. Pier Paolo Pasolini, *Il neo-sperimentalismo*, in «Officina», 5, 1956, poi in Id., *Passione e ideologia*, Milano, Garzanti, [1960] 1994, pp. 514-29.

¹³ Andrea Cortellessa, *Introduzione*, in Elio Pagliarani, *Tutte le poesie (1946-2005)*, a cura di Andrea Cortellessa, Milano, Garzanti, 2006, p. 12. Da questa edizione sono tratti i testi citati.

La tabella segnala non solo la centralità dell'endecasillabo ma soprattutto la sua crescita percentuale nel secondo libro (a discapito in particolare dei versi più lunghi), il cui carattere «squisitamente lirico»¹⁴ sembra dunque essere confermato anche dai rapporti che si instaurano all'interno della sua tastiera prosodica.

Il quadro complessivo comunque, già chiarissimo, va precisato innanzitutto con un rilievo di tipo qualitativo. A conferma di quanto osservato per la prima lirica di Cr, la linea ritmica del verso per eccellenza della nostra tradizione è pienamente accolta da Pagliarani nei suoi valori canonici: si tenga presente infatti che in Cr gli endecasillabi con *ictus* centrale sulla quinta sillaba sono appena cinque, mentre in IP scendono addirittura a due; altre realizzazioni anomale non sono poi che rare eccezioni. L'endecasillabo, canonico da un punto di vista ritmico, non è neppure troppo coinvolto in procedimenti inarcanti di forza tale da intaccare o corrodere la battuta, così che la sua riconoscibilità all'interno di una pagina anche molto varia non è mai, o quasi mai, messa in discussione.

Per quanto riguarda le misure inferiori all'endecasillabo va segnalata la tendenza del primo Pagliarani a sfruttare soprattutto, e spesso in serie, le potenzialità ritmiche dei versi brevi e medi. Nel primo dei *Due temi svolti* di Cr ad esempio si coglie bene l'intento di riprodurre mimeticamente i toni di una cantilena popolare e adolescenziale:

Adesso studio nelle commerciali	2 4 (6) 10
ma da grande farò lo spazzino	3 6 9
all'aperto, perché ci voglio bene, a Milano	3 6 8 10 13
e le strade le voglio pulite	3 6 9
e mi piacciono tanto le tute	3 6 9
e darò una mano all'agente	3 6 9 ¹⁵
se una coppia calpesta il giardino	3 6 9
e picchierò i bambini che saltano	4 6 9"
perché mi ricordo mio nonno	2 5 8
che non voleva vedermi giocare	4 7 10
contento: «i bambini devono piangere	2 5 7 10"
gli uomini lavorare».	1 6

¹⁴ *Ibidem*, p. 14.

¹⁵ La dialefe non è naturale ma è favorita dall'inerzia del ritmo anapestico dei versi precedenti.

Pur variando la misura, il testo procede sostanzialmente per piedi anche se poi, quasi portando in superficie la dura e patriarcale saggezza del nonno (un nonno dai modi ancora *neorealistici*), smorza bruscamente in chiusura la linea melodica, grazie all'inarcatura sintattica introdotta dall'avverbio al v. 11 che prolunga e spegne il ritmo dattilico dell'endecasillabo precedente.

L'utilizzo di misure brevi e medie in queste due prime raccolte si colloca dunque entro questi due poli: da un lato la sequenza di versi dal sensibile ritmo cantabile (si vedano anche i senari, tutti anapestici, di *Domenica*), con il recupero di toni più spiccatamente crepuscolari; dall'altro la rottura improvvisa, come per caduta, di una struttura melodica più o meno ampia e impegnativa (in *Canto d'amore*, ad esempio, una serie di 24 endecasillabi, tra cui due ipermetri, è chiusa da un trisillabo finale).

Anche per l'analisi dei versi lunghi, oltre il dodecasillabo, conviene non abbandonare un approccio che oltre al numero di sillabe sia attento alla struttura ritmico-sintattica. Si può così notare la frequenza di versi costruiti tramite somma di misure comunque riconoscibili come, per restare nell'ambito della tradizione, il doppio settenario:

del tempo, la mattina, dopo fatta la barba? 2 6 + 3 6
(Cr, *Lunedì*, r. 17)

il tuo fianco, le mani provate sopra i tasti 3 6 + 2 4 6
(IP, *Se facessimo un conto delle cose*, r. 18)

contro la sua natura, sensibile, ritorta, 1 4 6 + 2 6
(IP, *La verità è che tu somigli a Delia*, r. 3)

o, sia pur eccezionalmente, il doppio endecasillabo:

le virgole, il figliolo porta a casa un compito tutto segnacci blu 2 6 8 10 + 2 5 8 10'
(Cr, *Lunedì*, r. 13)¹⁶

ho violenta fiducia, non importa, che tu mi trovi in mezzo alla furiana 3 6 10 + 4 6 10
(Cr, *Narcissus pseudonarcissus*, r. 27)

¹⁶ Qui però il secondo endecasillabo sarebbe di quinta.

o anche una combinazione tra i due:

sanno soltanto destinarla in alto, al sole dei pagani 1 4 8 10 + 2 6
(Cr, *Domenica*, r. 8)

ci rende, per un attimo, dicendoti dei fili di tabacco 2 6" + 2 6 10
(IP, *Se facessimo un conto delle cose*, r. 12)

Non sono poi rari i versi che si organizzano ancora una volta per piedi. La loro funzione sarà anche quella di attenuare, per via di facile 'palazzeschiana' cantabilità, le novità lessicali introdotte dall'autore:

il nostro paese aggiornato, la draga la gru l'idroscalo 2 5 8 + 2 5 8
(Cr, *Narcissus pseudonarcissus*, r. 9);

che smetta di fare la guardia al cemento 2 5 8 11
(IP, *Sarà ora di chiudere, amore*, r. 2);

di giorno il lavoro, la scuola di sera, di notte schiamazzi 2 5 8 11 14 17
(Cr, *I goliardi delle serali*, r. 19)

Anche nei testi più avanzati di Cr, dunque, Pagliarani non abbandona il riferimento alla prosodia tradizionale: la ricerca di ampliamento della battuta sfrutta con larghezza le soluzioni offerte dalla metrica novecentesca nella libera composizione e impaginazione di materiali diversi ma sempre funzionali a una precisa scelta stilistica. Anche le soluzioni informali trovate qua e là dal primo Pagliarani sembrano prima di tutto dovute alla ricettività di un orecchio attento e sensibile ad accogliere l'ampia gamma delle sonorità ritmiche e sintattiche del mondo (della città) che lo circonda,¹⁷ piuttosto che la conseguenza immediata di una scelta ideologica di rottura vera e propria nei confronti della tradizione, che è semmai, e relativamente, un risultato secondario.¹⁸

¹⁷ Se n'era subito reso conto Fortini: «La storia di Carla è molto meno vera della Milano che le sta intorno; una Milano fatta veramente di parole, cioè di un tessuto sintattico studiato sul vero, che non scade mai a colore locale» (Franco Fortini, *Le poesie italiane di questi anni*, in «Il Menabò», 2, 1960, poi in Id., *Saggi italiani*, Bari, De Donato, 1974, pp. 88-137, qui p. 107, e naturalmente in Id., *Saggi ed epigrammi*, a cura di Luca Lenzini, Milano, Mondadori, 2003).

¹⁸ Una conferma di questo atteggiamento si può cogliere nel trattamento della rima, le cui funzioni musicali sono tutt'altro che negate o umiliate. A volte anzi la rima è esibita nella sua più facile cadenza baciata (cfr. *Domenica*, vv. 12-17) non tanto con finalità liquidatorie, a mio avviso, bensì, più semplicemente e a quest'altezza forse ingenuamente, come facente parte del mondo.

3. Vediamo ora, almeno nei suoi aspetti più rilevanti, qual è l'assetto prosodico de *La ragazza Carla*, ossia dell'opera che rappresenta in qualche modo il punto d'arrivo di tutta la prima fase dell'attività poetica di Pagliarani. Si tratta di un risultato raggiunto, come noto, dopo una rilettura critica del lavoro precedente (in particolare di *Cr*), gravato, secondo l'autore stesso, da «troppa ineluttabile carità di sé e conseguente bagaglio». Da qui, da questa forse troppo dura denuncia della propria debolezza, del proprio cedimento nei confronti di una lirica intesa come discorso, o canto, dell'io, scaturisce la decisione di

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* nel «Menabò» 2, Einaudi, Torino, 1960). E il suo [di Pagliarani] 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. *Sermo cotidianus*, quello di Pagliarani, ma non *sermo humilis*.¹⁹

Per uscire dunque dalle secche del discorso lirico Pagliarani propone di ripararsi all'ombra dei generi poetici che offrono la possibilità di accogliere con una materia diversa anche un diverso linguaggio, affidando soprattutto a quest'ultimo la possibilità di uno sguardo più *oggettivo* sul reale.²⁰ Rinviano in nota a un critico stilistico come Fubini, in uno dei suoi primi e più riusciti interventi critici Pagliarani precisa inoltre il rapporto di reciproca necessità che sussiste tra lingua e genere:

La reinvenzione dei generi letterari cui ora si assiste non è dunque che la necessaria conseguenza dell'ampliamento del linguaggio poetico accennato. Non mette conto, a questo proposito, imbarcarsi in fruste polemiche, basti [...] ricordare, per non cadere in equivoci, la distinzione fra «kind» e «genre» o la corrispondente bipartizione in generi come classi psicologiche, cioè qualificanti certi contenuti dell'opera di poesia (drammatica, epica, lirica), e in generi come portatori di

¹⁹ Dalla 'voce' *Pagliarani Elio*, in *Autodizionario degli scrittori italiani*, a cura di Felice Piemontese, Milano, Leonardo, 1990, pp. 249-251. Cito da Pagliarani, *Tutte le poesie*, cit., p. 462. Così anche per la citazione precedente (sempre a p. 462), che tuttavia risale al risvolto di copertina redatto dallo stesso Pagliarani per la prima uscita presso Schwarz nel 1954 di *Cronache e altre poesie*.

²⁰ Rinvio per questo aspetto a quanto affermato da Giuliani (cfr. qui alla nota 4) sul rapporto tra Pagliarani e il 'realismo' letterario.

tradizioni stilistiche (poema, poemetto, ode, etc.), ai quali ultimi evidentemente ci si riferisce.²¹

Interessante poi, per cogliere più da vicino non solo le *ragioni* dell'autore ma anche nel complesso il suo atteggiamento riformistico e non di rottura, il suo sperimentalismo più da «Officina» che da *Novissimi*, quanto segue immediatamente:

Piuttosto non sarà da sottovalutare, anche nella maggiore varietà di metriche consentita, l'apporto dovuto al genere in quanto tale, che poi correttamente inserisce la reinvenzione nella tradizione.²²

Una situazione che pare in effetti trovare corrispondenza anche nella tipologia di versi impiegati in RC, come si può ricavare dalla tabella seguente, che distingue i risultati in base alle tre parti, o canti, di cui si compone il romanzo:²³

	<i>Versi minori</i>	<i>Sette- nari</i>	<i>Otto- nari</i>	<i>Nove- nari</i>	<i>Deca- sill.</i>	<i>Endeca- sill.</i>	<i>Dodeca- sill.</i>	<i>Versi Maggiori</i>	<i>Totale</i>
RC I	37 (15,22)	22 (9,05)	8 (3,29)	5 (2,05)	9 (3,07)	81 (33,33)	19 (7,81)	61 (25,10)	243
RC II	20 (8,03)	19 (7,63)	22 (8,83)	9 (3,61)	14 (5,62)	67 (26,90)	20 (8,03)	78 (31,32)	249
RC III	18 (7,31)	19 (7,72)	15 (6,09)	13 (5,28)	16 (6,50)	71 (28,86)	19 (7,72)	75 (30,48)	246

Pur accusando una evidente riduzione percentuale, a favore soprattutto del gruppo composto da versi lunghi, anche l'endecasillabo di RC rimane sempre in larghissima parte canonico. Solo parzialmente si può dunque confermare l'impressione di Walter Siti secondo cui Pagliarani crea una sorta di «endecasillabo casuale», vale a dire «un endecasillabo che lessicalmente non si alza per nulla al di sopra della media linguistica, e che

²¹ Elio Pagliarani, *Ragione e funzione dei generi*, in «Ragionamenti», 9, febbraio-aprile 1957, pp. 198-200 (qui p. 199, corsivo originale), pubblicato poi in parte, come detto alla nota 2, nella sezione *Dietro la poesia* dell'antologia de *I Novissimi*, pp. 166-167, e ora anche in Pagliarani, *Tutte le poesie*, cit., pp. 459-460.

²² *Ibidem*.

²³ Segnalo che per quanto riguarda le tipologie versali impiegate i dati delle mie scansioni non si discostano di molto da quelli di Gabriella di Paola, *La ragazza Carla: linguaggio e figure*, Roma, Bulzoni, 1984. Molto diversa è invece l'interpretazione ritmica (posizione e numero di ictus) e la valutazione complessiva della presenza di misure tradizionali nella versificazione del primo Pagliarani.

solo la sua misura metrica stacca da un grado zero di figuralità». ²⁴ Se infatti a quella misura si associa un ritmo ben riconoscibile la 'casualità' può anche essere letta come intenzionalità mascherata: mettendo insieme le due prospettive si può dire che la strategia di Pagliarani sembra andare non solo nella direzione di un abbassamento dei tratti di poeticità insiti nell'uso dell'endecasillabo ma anche in quello di un innalzamento dell'intonazione del materiale impiegato, medio e talvolta spiccio. La direzione dunque non è univoca. In questo senso il confronto con Sanguineti, fatto proprio da Siti, risulta ancor più calzante:

Direi però che in Pagliarani c'è una sensibilità molto maggiore per la *forza* della tradizione rifiutata, per il *potere* che alcune forze tradizionali hanno assunto; c'è la volontà di condurre la lotta anche dall'interno. ²⁵

Questa lotta condotta dall'interno e con i materiali stessi della tradizione era cominciata per tempo, già in Cr e IP, facendo reagire un senso naturale, una sorta quasi di 'orecchio assoluto' per l'endecasillabo con strutture prosodiche, sintattiche, lessicali e finanche testuali, che puntavano sia a depotenziare l'intrinseca liricità di quel verso, sia a escluderne una lettura anche politicamente reazionaria. RC, soprattutto nella prima parte, continua su questa strada. Lo si vede bene, ancora una volta, dai versi lunghi costruiti come somma di un endecasillabo e un settenario (RC I, 1 v. 3; I, 1 v. 5; I, 3 v. 5) o viceversa (RC I, 4 v. 1; I, 4 v. 8; I, 6 v. 2), o ancora come doppi settenari, qui particolarmente frequenti (RC I, 1 v. 19; I, 1 v. 25; I, 3 v. 4; I, 6 v. 12 ecc.). È inoltre interessante il caso dei versi lunghi formati da due endecasillabi: se ne contano nove in totale di cui tre nella prima parte (I, 4, v. 11; I, 9, v. 15; I, 9, v. 17), uno nella seconda (II, 6, v. 28, ma il secondo è di quinta), e ben cinque nella terza (III, 6, v. 31; III, 6, vv. 39 e 40; III, 6, vv. 47 e 48). ²⁶ Da un lato dunque la presenza di questa struttura è largamente superiore a quanto registrato nelle due raccolte precedenti, dall'altro la sua incidenza è maggiore nella parte di

²⁴ Siti, *Lezione di fisica e fecaloro*, cit., p. 98.

²⁵ *Ibidem*, p. 97.

²⁶ Andrebbero poi notati e discussi, ma non se ne ha lo spazio, tutti quei casi in cui l'endecasillabo si allunga per l'aggiunta di un elemento intonativamente o sintatticamente isolato (qui preceduto da una sbarretta |): «Nella parte centrale del carrello, | *solidale ad esso*» (I, 7, v. 23), «e l'ha passato mica male, il tempo, | sullo sgabello della macchina» (II, 3, v. 14), «So andare in bicicletta e dire il credo, | non basta» (III, 2, v. 4) ecc.

RC in cui l'endecasillabo è meno presente. A questo proposito va ricordato che proprio l'ultima parte di RC, e quindi l'intero poemetto, si chiude con una sequenza divisa in due lasse (di sette e di nove versi) di quindici endecasillabi, ancora una volta tutti canonici. In corsivo, e isolati dal racconto, questi versi rappresentano un commento (la morale della favola) ai fatti narrati che, anche linguisticamente, si alza sul resto. L'io-narratore esce dall'angolo e occupa la scena con l'autorevolezza di una parola che è chiaramente appoggiata, anzi sostenuta da figure metriche (oltre al verso canonico anche la rima baciata) e retoriche (alla ricchezza metaforica si aggiunga la triangolazione, formale e semantica, tra il verbo *amare*, il sostantivo *amore* e l'aggettivo *amare*) del repertorio tradizionale.²⁷

Ma torniamo all'assetto complessivo. Rispetto in particolare alle raccolte precedenti il fatto nuovo, confermato anche dalla peculiarità dei versi di cui si è appena discusso, è il contributo molto più pervasivo del gesto del poeta, che riformula la scansione versale attraverso la composizione (il montaggio) di versi che potrebbero considerarsi autonomi,²⁸ ma anche attraverso la scomposizione (o smontaggio) delle stesse misure tradizionali, ricorrendo cioè alla dislocazione su più livelli di versi e frammenti versali che ricomposti in un'unica linea (anche in senso intonativo) darebbero come risultato ancora endecasillabi e doppi settenari. La situazione può essere piuttosto esplicita, come nel caso seguente (RC I, 2), tutto giocato sul rapporto tra endecasillabo e settenario:

Il satiro dei boschi di cemento	2 6 10
rincasa disgustato	
è questo dunque	2 6 + 24 (2 6 8 10) ²⁹
che ci abbiamo nel sangue?	
O saranno gli occhiali? Intanto è ora	3 6 + 3 6 8 10
che si faccia cambiar la montatura.	3 6 10

²⁷ Ad attestare l'importanza di questa chiusura al di là delle vicende narrate nel poemetto è la ripresa esplicita che lo stesso Pagliarani ne fa, sia nel testo conclusivo di *Inventario privato* (*Il verso «quanto di morte noi circonda»*), sia nella *lettera* di apertura della raccolta successiva a RC, *Lezione di fisica e fecaloro* (il testo iniziale, dedicato a Franco Fortini, si intitola infatti *Proseguendo un finale*).

²⁸ Al montaggio andranno poi riferite anche altre strategie compositive, come l'intreccio, con effetto straniante, che si realizza nella settima sezione della prima parte di RC in cui al racconto delle vicende scolastiche di Carla si inseriscono senza soluzione di continuità brani (ritagliati in forma versale e in corsivo) tratti da un manuale per dattilografe.

²⁹ Per comodità, e per maggiore evidenza, si indica la scansione di ogni riga di testo, anche quando si tratta di un verso a gradino di tipo tradizionale.

Qui la scansione del testo non ha che la funzione di rimescolare le carte, o di rendere più evidente, in assenza di punteggiatura, la struttura del discorso, anche ai fini di una lettura a voce alta del testo. Difficile mettere sullo stesso piano questi interventi dalle sgocciolature informali di Sanguineti, o anche dello stesso Giuliani (che pure all'endecasillabo non rinuncia del tutto).

Ma è opportuno, per dare un quadro più completo, vedere un altro caso, apparentemente un po' più complesso, sempre dalla prima parte di RC:

Ma c'è il momento che l'abitudine non tiene	14
chissà che cosa insiste nel circuito	11
o fa contatto	5
o prende la tangente	7 (11 + 11)
allora la burrasca	7
periferica, di terra,	8 (11" + 3)
il ponte se lo copre e spazza e qualcheduno	7 + 7
può cascar sotto	5
e i film che Carla non li può soffrire	11
un film di Jean Gabin può dire il vero	11
è forse il fischio e nebbia o il disperato	11
stridere di ferrame o il tuo valore sorpreso, spaventato	11 + 7
il cuore impreparato, per esempio, a due mani	7 + 7
che piombano sul petto	7
(RC, I, 1, rr. 13-26)	

L'indicazione delle misure a lato dei versi, con la variante tra parentesi dei versi a gradino riportati su una sola riga, è sufficiente a mio avviso per sottolineare da un lato la prevalenza di strutture tradizionali, dall'altro la scomposizione che il poeta fa di quelle strutture, magari ancora con l'obiettivo di dare visibilità e intenzione ai tratti soprasegmentali della catena parlata. Sull'importanza della *performance* vale la pena di ricordare quanto affermato dallo stesso Pagliarani:

Il poemetto lo terminai il giorno di Ferragosto del 1957. Potrei dire di averlo scritto *en plein air* perché man mano che lo scrivevo me lo recitavo ad alta voce, misurando il verso ‘secondo l’orecchio’, e più ancora perché ne leggevo via via dei brani ad alcuni amici, sempre ad alta voce, anche per strada o meglio nei parchi, più spesso in trattoria.³⁰

³⁰ Elio Pagliarani, *Cronistoria minima*, in Id., *I romanzi in versi. La ragazza Carla. La ballata di Rudi*, Milano, Mondadori, 1997, pp. 121-126, qui p. 123. Come noto altro romanzo in versi scritto *en plein air*, ma nella solitudine del *divino egoista*, è *La camera da letto* di Bertolucci.

La testimonianza di Pagliarani si inserisce nel solco di quella metrica per l'orecchio su cui insisteva al tempo anche Giuliani. Al di là, come si diceva sopra, dell'educazione ritmico-prosodica di quell'orecchio, la pagina di Pagliarani evidenzia anche una metrica 'per l'occhio', che punta a moltiplicare le possibilità di risonanza di un verso che è tanto il suo materiale fonico-ritmico e sintattico quanto la sua resa grafica.³¹

Non tutto, è chiaro, si risolve nella composizione o scomposizione, nel montaggio o smontaggio, e alcune misure più lunghe, irriducibili a versi e ritmi tradizionali, guardano indubbiamente a strutture di tipo informale.³² Si tenga presente in questo senso che le soluzioni possono essere anche molto diverse e andrebbero analizzate con maggiore spazio e pazienza.³³ Ciò non toglie però che la dialettica instaurata da Pagliarani non abbia a che fare in primo luogo con una ricerca di variazione degli schemi tradizionali, con una strategia di apertura di quegli schemi verso soluzioni che sembrano richiamare da vicino i modi dell'improvvisazione musicale. Eppure l'obiettivo non è tanto quello di portare in superficie un gioco intellettuale, né si tratta di un gesto di provocazione gratuita: tutto il lavoro (ben tredici occorrenze della parola in RC) di Pagliarani va nella direzione di una esigenza di espressività che fa della vocalità e del ritmo, nonché delle strategie di formalizzazione degli stessi, i suoi punti di riferimento imprescindibili.

Fabio MAGRO
Università degli Studi di Padova
fabiomagro.fm@gmail.com

³¹ Si consideri che le registrazioni video di Pagliarani testimoniano di una lettura che punta alla teatralità variando la velocità dell'elocuzione, ma è sempre attenta al senso e alle pause, anche interne, del verso.

³² Soluzioni che del resto erano già disponibili nei testi più nuovi e sperimentali di Cr.

³³ E magari confrontate con quelle delle opere successive (soprattutto la *Lezione di fisica e Fecaloro*), molto diverse, molto più libere nei confronti della prosodia tradizionale.

