

UN'EPICA DEL MARE: FRA ELIOT E PAGLIARANI

Giuseppe Carrara
Università degli Studi di Milano

RIASSUNTO: Uno dei motivi centrali della *Ballata di Rudi* di Elio Pagliarani è quello dell'acqua, specialmente nell'immagine del mare. Scopo di questo saggio è cercare di dimostrare l'influenza della *Terra desolata* di Eliot nella strutturazione dell'opera e, in particolare, nella messa a punto del tema acquatico, ragionando sulle possibilità (e sui modi) dell'epica nella poesia novecentesca e proponendo una lettura ecologista dell'opera di Pagliarani.

PAROLE CHIAVE: Elio Pagliarani, T.S. Eliot, *La Ballata di Rudi*, epica, ecologia

ABSTRACT: Water, especially in the image of the sea, is one of the central motifs of Elio Pagliarani's *Ballata di Rudi*. This paper aims at demonstrating the influence of T.S. Eliot's *The Waste Land* in the structuring of Pagliarani's work and in the fine-tuning of the aquatic theme. The possibilities (and ways) of the epic in 20th century poetry will be discussed in order to propose an ecologist reading of Pagliarani's *Ballata*.

KEY-WORDS: Elio Pagliarani, T.S. Eliot, *La Ballata di Rudi*, epic, ecology

1. Uno dei *leitmotive* della *Waste Land* di T.S. Eliot è quello dell'acqua, connesso a una galassia semantica e tematica di degradazione, aridità e morte: «The river bears no empty bottles, sandwich papers, / Silk handkerchiefs, cardboard boxes, cigarette ends / Or other testimony of summer nights. The nymphs are departed».¹ Sono versi tratti da *The Fire Sermon*, la terza parte del poemetto, e mettono bene in luce quale sia l'unico motivo acquatico possibile per il modo epico nella modernità novecentesca: attraverso la formulazione negativa il testo rimanda sia all'imputridimento – l'inquinamento – del fiume (più avanti si legge: «The river sweats / Oil and tar», vv. 266-267), sia alla desolazione e alla spoliazione dell'ambiente che si fa sempre più vuoto, desolato, grigio – l'unica pesca possibile è ormai in un «dull canal / on a winter evening round behind the gashouse» (vv. 189-190). All'inquinamento (*waste* d'altronde è anche lo spreco, l'immondizia) e alla desolazione si accompagnano, naturalmente, l'inaridimento e la morte: dalla citazione dal *Tristan und Isolde* («Oed' und leer das Meer»), che si trova nella prima sezione, fino alla desertificazione di *What the thunder said*, dove a scandire il senso di smarrimento nella terra desolata torna, come una sorta di ritornello, proprio la mancanza d'acqua: «Here is no water but only rock» (v. 331), «rock without water» (v. 334), «if there were only water amongst the rock» (v. 338), «without rain» (v. 342), «if there were water» (v. 345), «If there were the sound of water only» (v. 351), «But there is no water» (v. 358), fino alle «empty cisterns and / exhausted wells» (vv. 384-385) e al Gange ormai «sunken» (v. 395). Al centro ideale di questo processo simbolico sta la morte per acqua (che dà il titolo alla IV sezione), continuamente allusa attraverso alcune figure chiave: la carta dei tarocchi del Marinaio Fenicio Annegato, lo Starnbergersee (lago di Monaco di Baviera nel quale si affogò nel 1887 il re folle Ludwig II), l'Ofelia dell'*Amleto*, le cui battute chiudono *A Game of Chess*, la figura del Re Pescatore e del naufrago. Seguendo, dunque, il tema dell'acqua, possiamo ipotizzare uno schema di

¹ ELIOT 1922: 104.

questo tipo: degradazione/inquinamento (modernità) – morte per acqua (annegamento, naufragio, suicidio) – aridità (/infertilità, morte). Si tratta, va da sé, di uno schema puramente astratto e che non segue una logica lineare, ma all'interno della temporalità esplosa e presentificata della *Waste Land* si agglutina, tuttavia, in isotopie semantiche che rispecchiano questa ipotetica progressione per addensamenti di senso. Se si vuole seguire questo motivo dell'acqua, mi pare che uno schema simile possa essere rintracciato in un altro poema novecentesco: dalle acque del Tamigi e del Gange ormai secco, il modello degradazione/inquinamento – morte per acqua – aridità si trasla (in quest'ordine, ma con le consuete scomposizioni, riprese e variazioni) nell'Adriatico e nella riviera romagnola della *Ballata di Rudi* (1961-1995) di Elio Pagliarani. Emblematicamente questo romanzo in versi (ma torneremo sul problema di una definizione di genere dell'opera) si apre sull'estate del '49 e sul nuovo turismo balneare del dopoguerra con «il miliardario polveriere»² (tale perché faceva affari, durante la guerra, con gli esplosivi) e il successo economico di un Hotel che, *nomen omen*, si chiama Miramare: ecco, già dal verso 4 dell'opera il tema dello sfruttamento (economico) dell'acqua; spogliato di ogni natura mitico-archetipica il mare su cui si apre la *Ballata di Rudi* è un'occasione di guadagno. E basti leggere i versi finali della seconda sezione:

[...] Poi la loro tenda sulla spiaggia, sontuosa, di seta,
a baldacchino, con pennacchio sventolante, come il quartiere di Goffredo di Buglione
davanti a Gerusalemme. Gli strisciavo vicino adolescente
senza capirci niente, inquieto oscuramente. [...]³

Il soggiorno balneare, il benessere turistico dei miliardari polverieri è trasfigurato con un riferimento straniante – verrebbe da dire parodico – alla *Gerusalemme* di Tasso: le virtù

² PAGLIARANI 2006: 260.

³ Ivi: 262.

di Goffredo di Buglione sono qui capovolte di segno per farsi grette e personalistiche volontà di guadagno: «è facilmente intuibile», scrive Marrucci, «che dalla spiaggia l'assedio possa essere rivolto al mare»,⁴ e non a caso questo mare preso d'assalto sembra propriamente un mare (simbolicamente e letteralmente) inquinato, caratterizzato, com'è, da «onde fosforescenti»⁵ (siamo nella III sezione) e quindi da un'artificialità che ne modifica la consueta e naturale percezione attraverso uno straniamento coloristico (motivo che tornerà nella sez. VI "A spiaggia non ci sono colori"). A questo processo di degradazione dell'acqua (che è anche di inquinamento simbolico della topica marina e del mito archetipico che la sorregge), segue (di nuovo: isotopicamente e non linearmente) un'intera sezione, la IV, dedicata alla morte per acqua costruita sulla figura del naufrago (di nuovo: con un processo di scardinamento di un'altra topica, quella del naufrago con spettatore su cui ha scritto pagine illuminanti Hans Blumenberg)⁶ e che sembra alludere in più punti proprio alla *Waste Land* di Eliot:

Ho sognato un naufrago c'era un uomo con me che mi chiamava
nel mare senza barca. Senza barca? in motoscafo? No, con i piedi nell'acqua
come dice il Vangelo, chiamava per salvarmi, io naufragavo
naufragavo nell'erba, erano alghe flora marina che non riconosco? Nella faccia
sembrava mio marito ma le spalle aveva delle spalle che Luigi io naufragavo
non ricordo perché ma naufragavo in mare calmo in burrasca sì in tempesta e calmo
e cambiava onda ogni volta che sentivo battermi i polsi e mi sentivo il ventre
pesantissimo di pietra e andavo sotto e non avevo voce, solo dentro
di me sentivo l'uro che facevo e l'uomo che mi chiamava. Io non credo nei sogni, tu ci credi?

⁴ MARRUCCI 2020: 77. E non sarà un caso che nella sezione XVI Pagliarani inserisca un proverbio emiliano-romagnolo italianizzato («i soldi mandano l'acqua all'insù», vale a dire: 'i soldi permettono di ottenere qualsiasi cosa') per rafforzare e sottolineare il legame fra il tema del mare e il tema economico che fa da cardine alla *Ballata*.

⁵ PAGLIARANI 2006: 264.

⁶ Cfr. BLUMENBERG 1979.

(«nafragavo nell'erba, erano alghe flora marina che non riconosco?») e il testo si presenta come una sorta di flusso di coscienza, creato attraverso un montaggio confusivo che si muove fra scene e situazioni diverse (tecnica centrale della *Waste Land*), confonde i dialoghi che non sono ancoranti a nessuna origine, ma si susseguono ambigualmente e senza soluzione di continuità (fino a far sospettare che si tratti dell'ennesima scissione della voce). Accumula, inoltre, varie figure e motivi che richiamano il poemetto di Eliot: dal motivo centrale del naufragio, al riferimento all'impiccato (Eliot: «I do not find / The Hanged Man. Fear death by water», vv. 54-55),⁸ e ancora: il richiamo religioso (l'uomo con i piedi nell'acqua è con tutta evidenza un richiamo a Cristo), cui si collega pure il riferimento all'anima (e che però, con la citazione di Jung, è piuttosto archetipo e psiche), la dimensione rituale («i riti iniziatici», «lo stregone») connessa al ciclo di rinascita e morte («li portano vicino alla morte / per farli risorgere freschi») e strettamente collegati alla generatività e all'infertilità («Che carino / mi ha portato i pessari dalla Svizzera».)⁹ Ma la tragicità, seppur strettamente intrecciata con modalità ironiche e parodiche, di Eliot, si risolve nella *Ballata di Rudi* in farsa: «ci facciamo due risate Sì». Sembra quasi, in questo testo (ma il discorso vale per tutta l'opera), che Pagliarani voglia alludere al metodo mitico di Eliot, ma per svuotarlo di senso, per mostrarne l'impossibilità nel mondo post-moderno. Ha scritto Claudia Corti che il mito, permettendo a Eliot di richiamare referenti culturali di tipo vario, pone «in confronto dialettico passato e presente, mito e mondo attuale», esplicando «anzitutto un'efficacia di tipo ironico»

⁸ Siamo nella prima sezione della *Terra desolata, The Burial of the Dead*, nella parte in cui la chiaroveggente Madame Sosostriis inizia a leggere i tarocchi e non trova proprio la carta dell'Impiccato, vale a dire quella che rappresenta i riti della vegetazione, il dio sacrificale e redentore. Sintomatico, anche, che all'assenza proprio dell'impiccato segua il monito «Fear death by water».

⁹ Per chiarezza vale la pena ricordare che in Italia la divulgazione di informazioni contraccettive e la contraccezione stessa era considerata un reato in base all'art. 553 del Codice penale (abolito solo nel 1971) e quindi il fatto che i pessari vengano dalla Svizzera ci fa intendere che si tratta dei pessari vaginali utilizzati come contraccettivi.

attraverso la denuncia della «perdita di significato di miti e rituali antichi nella civiltà moderna» e, tuttavia, i miti assumono «una competenza di tipo paradigmatico, nel senso che rivelano l'eterno ripresentarsi di certi modelli archetipici nell'esperienza umana, anche quando questa non sembrerebbe in grado di accoglierli». ¹⁰ In Pagliarani manca l'impegno morale sotteso all'operazione di Eliot, vale a dire la preservazione e la rivitalizzazione (distorta e straniata quanto si vuole) dei valori della tradizione: la perdita di significato del mito si risolve in un uso della citazione che è negazione, smentita ¹¹ o parodia per mostrare la farsa di un mondo che si regge tutto sul nesso consunzione-consumo capitalistico. E che la citazione per frammenti, l'utilizzo di un materiale mitico-epico in chiave parodica, il richiamo a simboli e modelli archetipici straniati, deformati o ribaltati sia svolta molto spesso in chiave farsesca è evidente da molti esempi; si pensi allo scimmiettamento del ditirambo *Bacco in Toscana* di Francesco Redi all'inizio della sezione XII:

Gira svolta arranca arranca cantami tu cantami tu
Sulla mandò sulla mandò la cuccurucù la cuccurucù
Ariannuccio leggiadribelluccio ¹²

¹⁰ CORTI 1991: 331.

¹¹ Per esempio, sul piano fonico-formale, MARRUCCI 2000: 146 nota che «La rintracciabilità, in queste opere, di un ritornello degradato, incompiuto, o addirittura bloccato e negato, e tuttavia resistente nella capacità di alludere a un modello del passato, è indice di un'ambiguità di movimento: da una parte la ripresa, dall'altra la smentita. Questi elementi si configurano, infatti, come tracce di una compattezza musicale e di un'armonia, sostenute da un ritmo formulare e iterativo, che non sono più raggiungibili, che non si confanno alla realtà frammentata della civiltà contemporanea».

¹² PAGLIARANI 2006: 285. Cfr. con questi versi di *Bacco in Toscana*: «Ariannuccia vaguccia, belluccia, / Cantami un poco, e ricantami tu / Sulla mandola la cuccurucù / La cuccurucù / La cuccurucù / Sulla mandò la cuccurucù» (vv. 851-856), REDI 1685: 167.

dove la ripetizione incipitaria del «cantami tu» può essere letta anche come raddoppiamento parodico tramite allusione alla formula del proemio epico (con conseguente degradazione farsesca del modello). Alla stessa maniera funziona la canzonetta “stonata”,¹³ alla fine della sezione XIII, che è una riscrittura dell’aria *Alfredo Alfredo di questo core* della *Traviata* e la cui cantabilità stride con la situazione narrativa e con il contesto stilistico che la precede. *La Ballata di Rudi* è, insomma, piena di allusioni, citazioni, parodie, in generale di riferimenti a simboli, miti, archetipi, topos e richiami alla tradizioni, ma sempre straniati, minati dall’interno – alla sezione V si trova un riferimento all’*Amleto* (dall’atto V, scena II) in connessione con il motivo del mare (sarà forse un caso ma avveniva qualcosa di simile in Eliot), al *Macbeth*, troviamo allusioni più o meno nascoste all’epica: dall’*Iliade*, da Virgilio, da Tasso, dal ciclo di Carlo Magno o a situazione topiche: come l’investitura (riletta in chiave finanziaria); ancora ci sono riferimenti ad alcuni grandi archetipi: il mare (il gorgo), il ciclo di distruzione e rigenerazione, la dialettica fertilità-infertilità, il tempo ciclico, il sapere orale della tradizione folclorica, i «riferimenti all’origine “mitica” del narrato».¹⁴ L’elenco potrebbe continuare a lungo, ma quello che interessa segnalare è lo straniamento farsesco a cui questi materiali (ma sarebbe meglio dire frammenti) vengono sottoposti e che non consente nessun tentativo di riallacciamento euforico alla tradizione: si tratta piuttosto di una polifonia rumorosa, una sorta di cacofonia¹⁵ cui contribuiscono le voci montate, spesso asintatticamente e mai chiaramente ancorate a un’origine, la pluralità ritmica del

¹³ Per un’analisi metrica di questo testo cfr. WEBER 2006. Per i riferimenti alla *Traviata* cfr. anche PIANIGIANI 1996.

¹⁴ CORTELLESA 2006: 43.

¹⁵ MORETTI 1994: 55: «Invece della polifonia-dialogo di Bachtin, critica e intelligente, un chiasso incredibile. Voci che parlano e parlano senza badare l’una all’altra, come un po’ dappertutto nel secondo *Faust*, o nel capitolo “Mezzanotte. Castello di prua” di *Moby Dick*, o nella Basilica delle Eresie della *Tentazione di Sant’Antonio*. Secondo alcune allarmate recensioni, questa mancanza di armonia è anzi già una vera e propria dissonanza».

testo,¹⁶ il plurilinguismo e il pluristilismo che mescolano e affollano soluzioni diverse con grande rapidità e con l'espunzione dei nessi logico-causali. Ecco le parole Franco Moretti a proposito della *Waste Land*:

La consistenza originaria dei materiali entra in frizione col loro riuso: il verso di Baudelaire, o lo Shakesperian Rag, attirano l'attenzione (anche) su di sé, facendo a volte dimenticare l'archetipo. Tra materiali e progetto insomma permane una discrepanza: una tensione anche. Ma questo non è un limite del *collage* e della *Terra desolata*: è piuttosto la forma specifica della loro efficacia. È l'allegoria di una realtà eterogenea – ma unificata con la forza. La forma più astratta di “totalità” immaginabile nel sistema-mondo capitalistico: e, forse, la più veritiera.¹⁷

Una realtà eterogenea unificata con la forza, l'unica forma astratta di totalità nel mondo capitalistico. Sono parole che sembrano adattarsi benissimo anche alla *Ballata di Rudi*: tanto nella macrotestualità della sua struttura (capitoli quasi irrelati, che si possono leggere da soli e il cui nesso con il tutto non è chiaro, le storie sfuggono, scappano; una schizonarrazione, come l'ha definita Paolo Zublena:¹⁸ davvero una realtà eterogenea che

¹⁶ Cfr. SGAVICCHIA 2007: 224: «I ritmi ora gradualisti di un *valzer*, ora scatenati come un *boogie*, alcune volte quasi *melò*, altre addirittura *rap*. Ai generi musicali di cui si è appena detto si aggiunge senz'altro anche il ritmo narrativo e persuasivo della canzone politica, in particolare, quella “sperimentale” e popolare che, a partire soprattutto dai primi anni Cinquanta e fino al '68, ebbe uno spazio non irrilevante nel panorama musicale italiano, grazie ai gruppi dei “Cantacronache” [...] e di “Nuovo Canzoniere Italiano”, che, riabilitarono proprio il genere della ballata per affrontare argomenti della cronaca e discutere contenuti politici nella canzone “leggera”».

¹⁷ MORETTI 1994: 216.

¹⁸ Cfr. ZUBLENA 2003: «Tutte le storie si intrecciano con esibita casualità, in una sorta di altmaniani *short cuts* in versi: a cui si aggiungono però anche i materiali non narrativi, specie il grande discorso lirico-razionale-politico che in un primo momento porta il titolo di *Doppio tritico di Nandi*, o gli ultimi capitoli che ospitano il vaniloquio alienante dei media. Quasi che la postmodernità richieda – dal punto di vista di Pagliarani – più di essere processata che narrata». Anche la divisione in tre parti dell'opera, su cui la critica è concorde, non è così pacifica. È possibile, certamente, individuare due blocchi più omogenei: il primo (sezioni I-

viene unificata con la forza), quanto nella microtestualità del riuso e del montaggio (e nella instabilità fisiologica della metrica, della prosodia e della visività),¹⁹ attraverso cui si attua quella ripresa farsesca del metodo mitico cui ho accennato. L'unica totalità immaginabile nel sistema-mondo capitalistico: così Franco Moretti. Ma con un accorgimento: il capitalismo italiano, quello che dà corpo alla *Ballata* (eccola ancora di nuovo una situazione farsesca: balere, balli sulla spiaggia, night club),²⁰ è sì aggressivo, «ma soprattutto plebeo e cialtrone: esso non riesce a manifestare nessuna grandezza tragica, non tende a realizzare alcuna trasformazione, ma rivela solo opportunistica e provinciale rapacità».²¹ Dalla tragedia alla farsa, dunque.

XI) ambientato nella riviera romagnola e con al centro le avventure di Rudi, il secondo (sezioni X-XVIII) ambientato a Milano nel dopoguerra e con al centro la storia di Armando, il tassista clandestino e altre storie parallele che tratteggiano la catastrofe civile dell'Italia (basti pensare all'episodio della Camilla che gioca in borsa o ai fatti di cronaca che alludono al terrorismo e ai pentiti di mafia). Eppure, l'unico vero tratto unificante sembra essere il paesaggio, lo spazio: infatti le storie si moltiplicano, sfuggono a ogni tentativo ordinatore di natura puramente narrativa. Non a caso il terzo e ultimo blocco è privo di qualsiasi tipo di centro gravitazionale: la dimensione allegorica si fa più forte e la sperimentazione linguistica raggiunge esiti estremi (si pensi alla sezione XXIII, non a caso analizzata principalmente dal punto di vista linguistico, cfr. LORENZINI 1978 e SICA 1977). Cfr. anche RAPPAZZO 2007, il quale sostiene che dopo la sezione XXII «è sempre più difficile individuare con certezza voci e situazioni [...] s'intensificano e si accentuano, da una parte gli aspetti linguistici e stilistici "atonali", che ho segnalato, il linguaggio-oggetto, il resoconto onirico, il *nonsense*, con abbandono degli ultimi residui di "parlato" e "realismo"; parallelamente la composizione tende sempre più evidentemente all'acentricità, in evidente, forte contrasto con la linearità dell'episodio di Armando; e, soprattutto, i singoli episodi [...] assumono, ciascuno, un valore di *exemplum* e dunque uno spessore allegorico, perfino ove la scrittura sembra avere l'assoluta prevalenza» (123-124).

¹⁹ PIANIGIANI 1996 ha notato, soprattutto nella sequenza del tassista clandestino, effetti che definisce cinematografici come «cambi d'inquadratura, salti d'immagine, primi piani, dissolvenze, ironico sottofondo musicale» (161).

²⁰ Si noti, per altro, che anche in questo caso il riferimento a una tradizione (qui al genere metrico della ballata, in particolare quella sette-ottocentesca e romantica) viene come ironizzato attraverso, appunto, il ballo come azione e movimento (e non a casa le occorrenze del ballo sono molto numerose all'interno dell'opera).

²¹ RAPPAZZO 2007: 126. Cfr. anche FERRONI 1995 che legge in Rudi non tanto il protagonista dell'opera, ma piuttosto come «losco ectoplasma delle mutazioni e dei traffici della società italiana del dopoguerra».

Si leggano, a tale proposito, questi versi, dalla sezione XIV, che mi paiono particolarmente rappresentativi dell'uso che Pagliarani fa del frammento allusivo:

[...] si tiene una mano sollevata perché è sporca
di sangue dice lei, sangue dal macellaio una mattina sua madre l'ha mandata
a comprare la carne e lei è tornata con la carne avvolta dentro la carta gialla
le è sembrato di avere la mano sporca e lo sporco non le è andato più via da quella volta
[...].²²

Le mani sporche di un sangue che non è possibile lavar via possono essere lette come un riferimento alla scena centrale della follia notturna di *Lady Macbeth* e si noti che la tragicità del dramma shakespeariano è qui abbassato alla prosaicità di una scena banale e quotidiana e che pure, se non la si vuole leggere forzatamente come un elemento proto-ecologista, rimanda a uno dei nuclei principali dell'opera: «l'immagine del consumo-consumazione, che è metafora dello sfruttamento e che si declina anche nella forma di un campo metaforico legato al cibo».²³ Il cibo e l'acqua, dunque, come due campi contigui, due espressioni di uno stesso centro semantico: ecco allora che la frammentarietà e l'attitudine centrifuga della *Ballata* cominciano ad assumere una coerenza e una coesione. «Il più elementare, primario modo di consumo», ha scritto Luigi Weber, «è per l'appunto la nutrizione, e il cibo (o meglio il suo rovescio simmetrico, *il rifiuto drammatico* del cibo) si affaccia in vari luoghi significativi del poema, tutti connessi in maniera allegorica al tema dello sfruttamento».²⁴ E aggiunge:

²² PAGLIARANI 2006: 293.

²³ WEBER 2006: 90. E si può aggiungere che il consumo in particolare di carne, sotto forma di industria e produzione di massa, torna nella sezione XIX in cui la signora Camilla si lascia convincere a investire proprio nell'industria alimentare e nello specifico nei bovini e nei suini «da macello»: «in questo settore si va rafforzando / la richiesta di suinetti, preciso segnale che gli ingrassatori / intravedono un futuro migliore» (PAGLIARANI 2006: 313).

²⁴ WEBER 2006: 90.

Il nesso di consumo-consunzione [...] trapassa dalla sfera del cibo a quella del lavoro (in quanto forma originaria di procacciamento del cibo), e anche qui manifesta le storture peculiari della contemporaneità. Per la precisione, l'immagine tematica viene consegnata al periodico riaffacciarsi, con varianti, di una sorta di proverbio attribuito ai pescatori dell'Adriatico.²⁵

Cibo e mare (e lavoro), tre aspetti che si trovano perfettamente congiunti in uno dei testi centrali della *Ballata*, vale a dire la sezione IX, *A tratta si tirano*. E torniamo, allora, al nostro schema ipotetico di tematica acquatica: dopo l'inquinamento e la morte per acqua ecco l'inaridimento (connesso, stavolta, alla degradazione ambientale); se in Eliot erano le cisterne e il Gange a seccarsi, qui è direttamente il mare (a segnare, di nuovo, lo svuotamento anche di un topos, di un archetipo),²⁶ il cui appassimento costituisce «una ricorrente costruzione metaforica, anzi l'allegoria centrale, il perno concettuale dell'intera opera, individuato e offerto al lettore a poco a poco e in maniera apparentemente disordinata e casuale».²⁷ La prima occorrenza del motivo dell'appassimento del mare (la terza parte, si diceva, dell'ipotetico schema realizzato sul modello marino della *Waste Land*) è proprio in *A tratta di tirano*, che vale la pena citare per intero:

A tratta si tirano le reti a riva è il lavoro dei braccianti del mare

²⁵ Ivi: 92.

²⁶ Scrive WEBER 2006: 94-96, a commento della sezione VI: «Il mare e il paesaggio tutto, dissolti nell'immobilità e ridotti a puro spazio nella luce estiva, ci dicono che la natura, come la lingua, sono nulla senza lavoro, ossia senza trasformazione ("ma il suono senza intervento è magma è mare"). [...] Pagliarani intende ricordarci come il mare in sé per l'uomo non esiste, la contemplazione estetica è dissolvimento in un vuoto gorgo di pensiero ossessivo. Il mare, invece, torna ad esistere praticamente, nel senso della prassi, quando entra in un circuito produttivo. E dunque anche la distesa equorea, universale simbolo di infinitezza, se sottoposta allo sfruttamento intensivo di una modernità aggressiva, industrializzata e consumista, può finire, prima o poi, per esaurirsi, alla pari di un campo (la metafora vegetale è trasparente, da questo punto di vista) di cui non si rispettino le capacità di recupero».

²⁷ RAPPAZZO 2007: 113.

la squadra sono rimasti i vecchi vecchi che hanno sempre fatto
quel lavoro perché una volta non ce n'era molto di lavoro
da scegliere e vecchi che gli è rimasto soltanto quello di lavoro che dormono in piedi
che mangiano in piedi tirando la corda

Baiuchela se piove che abbia vicino la sposa
a tenergli l'ombrello intanto che è scalzo nell'acqua di mare

si tendono

i nervetti delle gambe si indietreggia ancheggiando in ritmo corale ci si sposta di fianco
la corda tesa come un elastico il fianco legato al crocco il tempo di ballo la schiena
tira da sola legati col crocco alla corda si mangia si dorme al lavoro si balla
una danza notturna di schiavi legati alla corda propiziatrice del frutto

dopo la corda

la rete dove il raccolto guizza nel fondo

dice che è possibile ogni volta

pescarne quintali, che l'ostinazione è quella, quella pescata quella notte a Classe
che rinnova delusione senza rassegnazione che non ha senso pensare
che s'appassisca il mare

rassegnazione al peggio non è rassegnazione è prepotenza
se hai la coscienza di figurarlo il peggio

c'è la diga che taglia la corrente

cambia d'ordine ai depositi di sabbia

perciò quando Nandi dice butta giù bisogna buttarle

[giù subito

le reti e girare quando dice gira e scendere quando dice di scendere e fare l'arco
quel numero preciso di metri che dice lui

c'è la speranza che li tiene in gabbia

di pescare tutte le sbornie dell'inverno in una sola volta

c'è la matematica

di Nandi, piuttosto, che fa le medie con la luna

Carlo insiste che hanno gusto

a guardare nella rete ogni volta quando si accosta a riva e fanno luce
nervosa intermittente i pesci con i salti presi dentro

ma non va creduto

Nandi

i proverbi dei vecchi è tutto niente si tratta di sequenze il cielo la marina non gli importa niente
dice e passa in rassegna il mare mattina e sera per nove chilometri dall'Ottocento
senza fare mai previsioni sul tempo

adesso chi si affoga nella roba

e Togna che dirà che

[disse mangiala

te Signore lassù che io sono stufo

buttando in aria un piatto di minestra

d'erbe, che dirà se

[vivrà sotto terra

so che non vive, stia calma non sorrida, ma che grida è certo

dalla mia bocca finché

[ancora campo.

Tutte le notti ancora degli uomini

si conciliano il sonno

lustrando coltelli che luccicano

dormono coi pugni stretti

si svegliano coi segni sanguigni delle unghie

sulle palme delle mani.

E invece ha senso pensare che s'appassisca il mare.

Si tratta di uno dei primi brani composti per la *Ballata* (la prima versione era già stata pubblicata nel 1965) e variamente modificata nel corso degli anni.²⁸ È posto alla fine della prima parte, a conclusione e suggello delle sezioni incentrate sulla riviera romagnola e così il ritornello dell'appassimento del mare diventa una prima conclusione provvisoria della vicenda. Quella messa in scena in questi versi è una situazione «inattuale»,²⁹ che riporta sulla pagina un tempo (e una temporalità) diversi, ormai scomparsi e percepiti come arcaici: prende forma qui, di nuovo, una situazione ciclica e rituale, segnalata dal costante uso del presente iterativo, dalle varie forme di figure della ripetizione (l'anadiplosi al v. 2, l'epanadiplosi del verso 3, il costante riproporsi della parola "lavoro", ecc.), che investono anche la dimensione sonora (un solo esempio: «A tratta si tirano le reti a riva è il lavoro dei braccianti del mare»); ciclicità segnalata anche da azioni presentate in maniera ritual-collettiva («ancheggiando in ritmo corale», «al lavoro si balla / una danza notturna di schiavi») e sorrette da una temporalità sospesa («passa in rassegna il mare mattina e sera per nove chilometri dall'Ottocento»),³⁰ da un sapere mitico-archeologico ormai inservibile

²⁸ Questo testo viene pubblicato per la prima volta su «Nuova Corrente», n 35, 1965 e viene indicato come parte 9 della I sezione e posto sotto il titolo (non mantenuto) *Variazioni sul tema dell'Estate*, viene poi ripubblicato sul n. 7 del 1973 di «Periodo ipotetico» (cui viene aggiunto un brano già apparso su «Quindici» nel 1969); è poi inserito nel volume *Poesie da recita* (Bulzoni 1985) e infine esce, ancora con qualche modifica, sul primo numero di «Allegoria» nel 1989, accompagnato da un puntale commento di Muzzioli, Carlino e Bettini.

²⁹ RAPPAZZO 2007: 120. MARRUCCI 2000: 149 ha parlato di «rappresentazione in forma leggendaria del passato».

³⁰ Si noti, per altro, che non è l'unico caso, questo, in cui il tempo viene per così dire allungato parossisticamente per costruire un alone quasi mitico-archetipico intorno ai personaggi. Si veda per esempio la miliardaria polveriera della sezione II che «gioca a poker da troppi *millenni*» (corsivo mio), oppure, nello stesso testo, il prozio «calvo, secco, intontito col cognome sugli alberi / da medioevo». Si legga pure la contemporaneità e la simultaneità nella sezione XVII, *La caccia al tram*: «è il semaforo farò la posta al tram perché il Comune paga, perché è rosso / è verde e giallo tutto in una volta?». E ancora (sezione XIX): «Io non accetto il cambiamento: o era giusto prima o è giusto adesso / non è che sono matta nella testa: difendo la vita nella sua interezza». O si pensi, infine, alla generale atmosfera di sospensione e di stasi (che tuttavia nulla ha a che

(«legati alla corda propiziatoria del frutto», «c'è la matematica / di Nandi, piuttosto, che fa le medie con la luna»)³¹ e da espressioni (semi-)proverbiale che scandiscono il tempo ciclico. Questo primo livello di riferimento a un mondo scomparso (e siamo ancora nei pressi del metodo mitico), che assume anche la valenza simbolica di un nesso lavoro-nutrimiento-generatività (leggi anche: fertilità/fecondità), viene contraddetto e problematizzato variamente. Intanto al livello macrotestuale, attraverso l'interazione fra le varie sezioni, a questo mondo si contrappone il ritmo franto ed evanescente della speculazione finanziaria o dell'alienazione del lavoro in fabbrica che richiede ritmi (di vita e di linguaggio) differenti (sezione XVIII *Stamattina al reparto T.A.*);³² al livello testuale, invece, è possibile notare diverse strategie di messa in crisi di quel mondo (di quel modello) e che, in definitiva, convergono tutte verso il tema dell'appassimento del mare: la temporalità ciclica, infatti, confligge con l'appassimento dei personaggi («sono rimasti i vecchi») e il contrasto fra il mondo arcaico dei pescatori e la modernità consumistica modifica anche i tempi verbali che arrivano così anche ad assumere forme paradossali: «adesso che si affoga nella roba / e Togna che dirà che disse». In questo modo «il racconto di eventi del passato urta con l'immagine del presente e serve per avere uno sguardo critico sulle trasformazioni intervenute che rendono il mare inquinato e sterile. Il passato è rievocato non tanto per essere indicato a modello, quanto per creare un

vedere, come ha mostrato WEBER 2006, con un mito estivo di derivazione alcionica) della sezione VI *A spiaggia non ci sono colori*.

³¹ E a questo proposito si vedano anche i *topoi* verghiani individuati da Marcello Carlino. Cfr. MUZZIOLI - CARLINO - BETTINI 1989.

³² Scrive a questo proposito Rappazzo: «al tempo ciclico e alla ritualità che erano ancora esperienza collettiva e condivisa dei pescatori, sebbene incrinata e messa in crisi dalla modernizzazione avanzata, si oppone un tempo spezzettato e franto, quello della piena modernità capitalista» (ivi: 123). Vale la pena notare anche la differenza radicale fra *A tratta si tirano* e il *Doppio Trittico di Nandi* in cui la presenza dello stesso vecchio pescatore è calata in due situazioni linguistiche totalmente diverse: nel secondo caso, infatti, il lavoro è soprattutto lavoro linguistico che deve rendere lo sforzo di provare e sperimentare delle possibilità (di lingua, d'azione, d'indagine, di critica) in un mondo dominato da ritmi, tempi, ideologie e regimi (poteri) economici completamente diversi.

cortocircuito con il presente». ³³ Questa modalità dialetticamente antitetica è perseguita anche attraverso dei processi di messa in crisi dell'enunciazione stessa («ma non va creduto») e di confusione fra sfere naturali diverse attraverso procedimenti metonimici e metaforici («pescare tutte le sbornie»). ³⁴ Il conflitto fra questi elementi differenti si traduce anche in una conflittualità allusa per immagini («lustrando coltelli», «pugni stretti», «segni sanguigni»), che in ultima istanza rimandano ancora alla dimensione del lavoro e all'inaridimento del mare: l'opposizione passato presente, infatti, si riflette anche in modificazioni nella sfera lavorativa («la diga che taglia la corrente / cambia l'ordine ai depositi di sabbia») strettamente collegata, si capisce, alle modifiche del paesaggio: la rassegnazione, l'ostinazione e la speranza, che si esprimono nell'adagio tratto da una sapienza popolareggiante («i proverbi dei vecchi»), «non ha senso pensare / che s'appassisca il mare», si ribaltano nella chiusa che suggella in maniera definitiva il tema dell'appassimento e a completamento dello schema isotopico ipotizzato a partire dalla *Waste Land*: «E invece ha senso pensare che s'appassisca il mare», spezzando così, definitivamente, «la fiducia nella circolarità inesauribile della natura» attraverso un arco *storico* «di una progressiva estinzione per “appassimento” [che] viene a colpire il mare e con esso il mito-simbolo (non è il mare l'archetipo per eccellenza indefinito e onnicomprensivo?)». ³⁵

2. Uno schema simile sul tema dell'acqua, dunque, una ripresa farsesca del metodo mitico, e si potrebbe aggiungere quella vocazione «teatrale» della poesia di Eliot di cui parlava Giorgio Melchiori ³⁶ e che si ritrova anche e soprattutto nella *Ballata*, ³⁷ o ancora

³³ MARRUCCI 2000: 149.

³⁴ Su questo cfr. MUZZIOLI – CARLINO – BETTINI 1989: 80-81.

³⁵ Ivi: 80.

³⁶ MELCHIORI 1963.

³⁷ Quella della *Ballata* è per molti versi una scrittura anche scenica, aperta a molte sollecitazioni di stampo teatrale, aspetto spesso sottolineato dalla critica. Per esempio, a questo proposito, CURI 2019 ha parlato di

la particolare tendenza al frammento e alla citazione, il riferimento comune ad alcune figure, topoi, testi della tradizione. Eliot, dunque, come modello della *Ballata*?

Per il momento lasciamo la domanda in sospeso e cediamo la parola a Edoardo Sanguineti. In un articolo del 1989, Sanguineti ricordava l'importanza, per gli scrittori della sua generazione, della lettura di Eliot e Pound, che era soprattutto un modo per ritrovare, attraverso la rilettura dantesca operata dai due autori modernisti, una via per la scrittura pluristilisticamente sperimentale:

è ovvio sottolineare, ancora una volta, che un Eliot come quello che qui si indica, quell'Eliot che poteva così funzionare quarant'anni or sono, occorre associarlo, poiché funzionasse davvero, contro il fondo ideologico di Eliot (come di Pound), alla problematica vera dell'avanguardia europea, per essere ripreso a contrappelo, e ricollocando tutta la questione sopra i propri piedi. Giocare Eliot contro Eliot, in breve, era un punto determinante, almeno per me, nel '51, puntando sopra una rinnovata lettura di Dante. Ormai è lecito pensare, a così grande distanza, credo, che non si trattava soltanto di un fatto personale.³⁸

Non si trattava soltanto di un fatto personale. Nel 1963, non a caso, proprio sulle pagine del «verri» esce la traduzione di un saggio di Hugh Kenner dedicato a *Dante tra Pound ed Eliot*; Eliot, come Pound, è in quegli anni un punto di confronto e scontro per moltissimi poeti (spesso diversissimi fra loro: Raboni, Sereni, Giudici, Sanguineti, Pagliarani, ecc.) e certamente si pone come un nome centrale nel dibattito sulla

«racconto interpretato e recitato da personaggi-attori» (163), BRIGANTI 1985 di «*happening*», alla dimensione teatrale fa riferimento anche CORTELLESA 2006. Una certa importanza, in questo senso, avranno avuto anche le teorie di Charles Olson sul *projective verse* (nel 1961 appariva sul «verri» proprio il saggio *Il verso proiettivo*, scritto nel 1950) e Pagliarani tradurrà insieme a William McCormick *Le lontananze* nel 1967 per Rizzoli.

³⁸ SANGUINETI 1989: 146.

neoavanguardia³⁹ e sul rinnovamento, in direzione, quanto meno nelle intenzioni, antilirica della poesia italiana del dopoguerra. Particolarmente interessante, da questo punto di vista, è proprio l'esperienza di Sanguineti, soprattutto in *Laborintus*, ma a ben vedere in tutto il *Triperuno* (dove non a caso di nuovo il motivo equoreo svolge un ruolo principale), proprio perché assistiamo a una comune rielaborazione dei modelli di Eliot e Pound in direzione di un rinnovamento poetico che però approda a risultati per certi versi molto diversi da quelli di Pagliarani, in particolare sulla strutturazione latamente narrativa dell'opera. In Sanguineti, infatti, la progressione del "racconto" è affidata ad agglutinamenti semantici e allegorici, con particolare riferimento all'alchimia e agli archetipi junghiani⁴⁰ (e non è escluso che questo modello alchemico sia in parte passato alla *Ballata*, in particolare nella sezione del *Doppio Trittico di Nandi*, non a caso la più "sanguinetiana" dell'opera). Il paesaggio è ancora quello di una terra desolata (una palus putredinis) costruita attraverso una parossistico affollarsi di citazioni, riferimenti, modelli, miti, topoi, archetipi (siamo di nuovo nei pressi della cacofonia), con una netta differenza, tuttavia, rispetto all'operazione di Pagliarani (per lo meno quella svolta nei due poemetti): in Sanguineti, infatti, questa mole di materiali e l'infrazione di ogni regola grammaticale offusca e confonde l'elemento narrativo, laddove Pagliarani, al contrario, ricerca una possibilità di elaborazione di una poesia che sia anche drammatica.

Ecco l'opinione di Pagliarani espressa in un saggio noto del 1959:

L'identificazione lirica = poesia (la parte per il tutto) ha, tra i suoi speciosi corollari, l'identificazione del *kind* lirico con il *genre* lirica, dove il primo termine qualifica invece il genere come categoria psicologica, portatore di determinati contenuti dell'opera di poesia – drammatico, epico, lirico, didascalico, ecc. –, e il secondo qualifica il genere come portatore di tradizioni stilistiche – sonetto, ode, poemetto, ecc. –; la distinzione

³⁹ Cfr. LORENZINI 1989.

⁴⁰ Ne ho parlato più distesamente in CARRARA 2018.

comportando, tra l'altro, la positività delle retoriche. Ora, il *genre* poemetto, il *kind* poesia didascalica e narrativa sono proprio gli strumenti coi quali in questi anni 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 [...]. S'intende, ovviamente, che la sperimentazione ha come intrinseco finalismo l'espressione monolinguaistica; ma con la nostra tradizione letteraria ce ne vorrà del tempo per risciacquare i panni in Arno! Tempo che si potrà mettere a frutto magari anche seguendo l'indicazione di Eliot sulla forza sociale che acquista la poesia quando è proposta in forma teatrale (forza che rompe le stratificazioni del pubblico); ma forse l'unico modo per accelerare i lavori è che ci sia proprio necessità oggettiva di scrivere tragedie... Per il *genre* "dramma in versi" direi che ora gli strumenti li abbiamo.⁴¹

Ecco di nuovo il nome di Eliot, e forse non è un caso che sia l'unico autore a comparire nello scritto, diciamo pure di poetica, di Pagliarani in cui viene delineato un progetto che collega idealmente la *Ragazza Carla* alla *Ballata di Rudi*. Pagliarani, tuttavia, in queste pagine si sofferma, più che sulla *Waste Land*, sulle ricerche di Eliot sul teatro in versi e in particolare sulla possibilità o meno di mettere a frutto quelle esperienze per un possibile rinnovamento della poesia. In questo caso non è tanto l'assunzione di un modello specifico a contare per Pagliarani,⁴² ma piuttosto le possibilità offerte dalla poetica che sorregge il teatro eliotiano, ben espresse dal saggio *Poesia e dramma* del 1951, dove Eliot riflette in particolare sull'elaborazione di una poesia che non sia "per" il dramma, ma che sia drammatica essa stessa (si ponga, cioè, non come semplice accessorio, ma assuma una specifica valenza), che sia in grado di dare una rappresentazione dell'agire umano contenendo al suo interno tanto l'aspetto drammatico quanto quello musicale (due nozioni, queste, centrali per la poetica di Pagliarani). Nella poesia drammatica di Eliot,

⁴¹ PAGLIARANI 2006: 459-460.

⁴² Vale la pena ricordare che Pagliarani è autore anche di opere teatrali e andrebbe indagato più a fondo il rapporto con il teatro di Eliot rispetto a questo ambito di produzione.

poi, era possibile trovare anche due problematiche centrali per tutta la produzione di Pagliarani e che si offrivano, di nuovo, come possibilità di rinnovamento antilirico: la necessità di mantenere un «contatto con il comune mondo quotidiano in cui il dramma deve trovare i propri termini»,⁴³ e l'importanza dell'effetto comunicativo con il pubblico, centrale, per Pagliarani, anche nell'elaborazione della sua specifica idea di avanguardia. Si tratta, insomma, di mettere alla prova le sperimentazioni di Eliot, anche in ambito teatrale, sulla progettazione (e progettare il nuovo, lo si ricorda, è il programma proposto da Pagliarani in *Per una definizione dell'avanguardia*) di una modalità diversa di fare poetico non pensata necessariamente per la messa in scena.

Non a caso, in una intervista rilasciata a Romano Luperini nel 1996, Pagliarani si riallacciava esplicitamente agli anni Cinquanta notando che «la *Ballata* riprende e assomma quelli che per me sono stati gli aspetti fondamentali della ricerca degli anni Sessanta (cioè appunto *sperimentalismo* e *oggettività*); mentre, in particolare, riprende un'esigenza della ricerca degli anni Cinquanta che, almeno per me, ma non soltanto per me, era costituita dal *narrare*, anzi, dal *raccontare*».⁴⁴ Ed ecco di nuovo comparire il nome di Eliot: «mi sento con riconoscenza debitore della letteratura angloamericana, russa e del filone espressionista tedesco che si conclude (o capovolge) con Bertolt Brecht [...] Penso soprattutto a Pound, Eliot, Auden, W.C. Williams».⁴⁵ Per interpretare questa linea di ricerca antilirica di Pagliarani, e forse anche e soprattutto attraverso la mediazione di Brecht e Eliot, la critica ha molto spesso parlato di “epica”,⁴⁶ a partire da uno scritto del

⁴³ ELIOT 2003: 978.

⁴⁴ LUPERINI 1996: 126.

⁴⁵ Ivi: 128.

⁴⁶ LORENZINI 1978: «Una misura epica scandisce il ritmo delle iterazioni e dei ritorni assumendo connotati diversi, dall'appiattita epopea popolare alla più complessa intenzione formale dei contesti interferenti, alla riduzione a un monadismo lessematico riproposto con ostinata frequenza» (140); SANTINI 2004: «*La ballata di Rudi*, al contrario, è un'epica “dell'acqua”» (90); CORTELLESA 2006: «quella che andiamo descrivendo è, insomma, una dimensione *epica*» (44); RAPPAZZO 2007: «ripropone ancora la tradizione “epica” della linea Eliot-Pound-Majakovskij-Brecht» (115); FRUNGILLO 2017: «[Pagliarani] saggia nei suoi testi la

1963 di Guido Guglielmo intitolato *Ricupero della dimensione epica* e variamente è stata letta la *Ballata*, e spesso a ragione, come poema nazionale, racconto di un'origine (la seconda guerra mondiale), come storia collettiva in rapporto a avvenimenti storici specifici, poema narrativo. Ma si ha, tuttavia, molto spesso l'impressione che epico diventi sinonimo di antilirico.⁴⁷ Parlare di epica per il mondo contemporaneo è, infatti, problematico, si rischia di attribuire al sostantivo un valore (antilirico) puramente nominalistico (epica è quello che epica chiamo) o generalmente narrativo. D'altronde nella tradizione europea è considerato convenzionalmente come l'ultimo poema epico *Paradise Lost* (1667) di Milton e già dal XVII secolo la sopravvivenza dell'epica (del genere e del modo) assume forme stravolte o inaspettate: dall'eroicomico all'*Omeros* (1990) di Walcott.⁴⁸ Diventa opinione diffusa, insomma, che l'epica nella contemporaneità non sia più possibile. Così suggella l'inizio del XX secolo James Joyce in una conferenza intitolata *Drama and Life* tenuta proprio nel 1900:

Life indeed nowadays is often a sad bore. Many feel like the Frenchman that they have been born too late in a world too old, and their wanhope and nerveless unheroism point on ever sternly to a last nothing, a vast futility and meanwhile—a bearing of fardels. Epic savagery

possibilità di unire una comunità intorno alle gesta di un corpo memoriale. La versione contemporanea dell'epica classica è data dalla consapevolezza di operare in un tempo in cui la tradizione, intesa come portato di valori comunemente accettati, non è più garantita» (17); BALLERINI 2020: «poema sinfonico o di oratorio neo-epico» (53). Non sono mancate, tuttavia, alcune posizioni che hanno cercato di uscire da un tipo di interpretazione troppo sbilanciato sul modo epico. Cfr. PICCONI 2020: «Tuttavia *epico* non esaurisce né sincronicamente né diacronicamente la complessità e l'ampiezza di un'opera come a sua» (81).

⁴⁷ Guido Mazzoni sulla poesia moderna: «Per recuperare oggettività, si può agire sul contenuto, sulla forma o, come accade spesso, su entrambi. Agire sul contenuto significa ritrovare un passo epico o saggistico estraneo alla misura lirica; agire sulla forma significa rifuggire dall'opacità dello stile poetico moderno adottato una dizione più discorsiva, ma senza necessariamente abbandonare il racconto di aneddoti privati o di opinioni personali.» (MAZZONI 2005: 190).

⁴⁸ Cfr. FUSILLO 2002: 8.

is rendered impossible by vigilant policing, chivalry has been killed by the fashion oracles of the boulevardes.⁴⁹

Esattamente a cent'anni di distanza, a suggellare questa volta il XXI secolo, si legge un giudizio non dissimile: «il tempo della modernità tarda e postrema non conosce un epos praticabile: perché esso non conosce distanza. Presente assoluto, dove tutto è *presente*, dove la comunicazione ha abolito i tempi e le distanze [...] *a rigore*, l'unico epos – l'unica memoria – che il presente della comunicazione riconosca, è il database, con la sua finita virtualità modellizzante».⁵⁰ E tuttavia anche Ottonieri è disposto a riconoscere una qualità (un modo?) epico alla *Ballata di Rudi*, anche se per via negativa.⁵¹ Eppure la memoria del residuale non è una condizione sufficiente per delimitare un modo epico per la contemporaneità: rischiano di rientrarvi troppe forme troppo diverse fra di loro e che, a ben vedere, non hanno nulla di epico. Se, dunque, è possibile riscontrare una dimensione epica all'interno della *Ballata* questa andrà ricercata nell'intersezione di tre fattori: il modello brechtiano del teatro epico; la ricerca antilirica di stampo eliotiano; la parodia e l'ironia sulla forma epica stessa.⁵²

Il nome di Brecht, lo si è visto, compare spesso accanto a quello di Eliot nelle riflessioni di Pagliarani e la riflessione del drammaturgo tedesco sembra essere un punto di riferimento centrale per l'elaborazione di quel dramma in versi su cui Pagliarani

⁴⁹ JOYCE 1964: 45.

⁵⁰ OTTONIERI 2000: 150.

⁵¹ Ivi: 152: «La modernità al suo declino ha sviluppato, nelle sue residuali forme epiche da essa elaborate, questo valore di resistenza: far resistere memoria di ciò che il presente-comunicazione ha escluso, non può includere [...] L'epos dell'ultima modernità, si costruisce per via negativa, è spesso epos negativo, il suo eroe detiene un tratto fatale di negatività [...] un epos, spesso, del perdente, di colui che si trova dentro l'azione "eroica" ma come per caso e senza comprenderne la necessità».

⁵² ZATTI 2000 sostiene proprio che l'epica sopravvive nell'età contemporanea nel segno dell'ironia e dell'assenza.

rifletteva già negli anni Cinquanta.⁵³ Se si prende la schematica definizione di Brecht contenuta nello scritto *Il teatro moderno e il teatro epico* del 1931 si può constatare che quasi tutti gli elementi elencati si possono adattare facilmente alla *Ballata di Rudi*. Per Brecht, la forma epica del teatro (in opposizione a quella drammatica) dovrebbe essere così caratterizzata:

narrativa
fa dello spettatore un osservatore,
però ne stimola l'attività
lo costringe a decisione
a una visione generale
viene posto di fronte a qualcosa
argomenti [vs suggestioni]
[le sensazioni] vengono spinte fino alla consapevolezza
lo spettatore sta di fronte, studia
l'uomo è oggetto d'indagine
l'uomo mutabile e modificatore
tensione riguardo all'andamento
ogni scena sta per sé
montaggio
a curve
salti
l'uomo come processo
l'esistenza sociale determina il pensiero
"ratio"⁵⁴

⁵³ Giovanni Raboni ha parlato di una «implacabile volontà didascalica di accorta, lucidissima derivazione brechtiana» (RABONI 2005: 486).

⁵⁴ BRECHT 1957: 30.

Il lungo elenco brechtiano può essere riassunto, a ben vedere, in alcuni aspetti sintetici: a) la narratività; b) la funzione attiva (paradidattica) e di presa di posizione che si richiede al lettore/spettatore; c) il rapporto fra mondo sociale e pensiero (e quindi linguaggio) e di conseguenza una concezione non monolitica e unitaria, ma processuale dell'uomo; d) montaggio; e) straniamento (con corollari: moralità vs moralismo, ragione vs sentimentalismo). Ora, quel che è importante notare è che nessuno di questi aspetti, preso da solo, è condizione sufficiente per la forma epica, secondo Brecht, ma è la loro interazione a creare il tipo di teatro nuovo, con funzione sociale e straniante, cui aspirava. E tutti interagiscono dinamicamente fra di loro nella *Ballata di Rudi*, anzi, alcune delle indicazioni brechtiane sembrano quasi essere prese alla lettera, senza considerare che alcuni dei materiali poi confluiti nella *Ballata* vengono trasmessi in forma teatrale dal Terzo programma radiofonico della RAI (si tratta del ciclo del tassista clandestino) e la sezione XXV *La bella addormentata nel bosco* nasce come testo teatrale originariamente pubblicato nel 1987 dall'editore Corpo 10.⁵⁵

Ogni scena sta per sé, si leggere nell'elenco di Brecht: è esattamente quello che avviene nella *Ballata*. E che dire del montaggio, della narratività, del grosso peso attribuito alle funzioni fatica e conativa del linguaggio⁵⁶ che continuamente interroga il lettore, lo spinge a una scelta (finanche interpretativa, di ricostruzione e ricomposizione del senso)? O della costruzione e decostruzione dei personaggi che prendono vita, di scena in scena, fra la confusione delle voci e quindi mai si danno come unità riconoscibili, ma sempre in continua modificazione? O ancora delle contraddizioni del piano economico che entra e interagisce con le strutture di linguaggio e di pensiero: basti pensare all'episodio della Signora Camilla (sezione XIX) le cui reazioni emotive, gli schemi di

⁵⁵ PAGLIARANI 1987.

⁵⁶ Cfr. CURI 2019. Cfr. anche PIANIGIANI 1996: 150: «la parola poetica sembra acquisire un peso specifico rilevante: essa è sempre parola parlata, espressione idiolettica rivolta a un interlocutore, anche quando è pronuncia della coscienza a se stessa».

pensiero, le abitudini, finanche i sogni (il linguaggio inconscio) vengono totalmente ribaltati dall'ordine finanziario: «ma è più nervosa com'è 'sta storia che non dorme più», «Ma cosa dici, i sogni della zia? fino all'anno scorso / non deve aver sognato mai, o s'era tutto censurato. Allora li hai introdotti / furtivamente e sono esplosi con violenza, i sogni. Ma che parole!», «e adesso è peggio che la Borsa sale e sale di corsa / è di un depresso che non guarda nemmeno la tivvù, mio padre le ha chiesto se sta male / che deve andare dal medico, alti e bassi d'umore sì alti e bassi / ma alla rovescia. [...] perché piangersi addosso se la Borsa sale e canticchiare se la Borsa scende».⁵⁷ Non a caso, ha scritto Weber, «il soggetto attivo e insieme l'oggetto d'indagine, motore nient'affatto occulto degli eventi, è il piano economico, o diciamo pure strutturale, per attenerci alla prospettiva marxista dell'autore».⁵⁸ Ma, certamente, l'elemento più evidente, e che invade ogni aspetto della *Ballata* è senz'altro lo straniamento,⁵⁹ che assume varie forme di scissione dell'azione e della soggettività (dalla sezione V: «si vede ballare intanto che balla [...] / come se si vedesse il suo sedere intanto che balla»⁶⁰ o dalla sezione XIII: «gli racconta un sogno che non si capisce chi l'ha sognato»⁶¹), defamiliarizzazione di oggetti e situazioni, problematizzazione degli enunciativi soprattutto in forme dubitative e interrogative, che spesso si rivolgono antagonisticamente alla supposta naturalità del linguaggio (sezione V: «disciolta casualmente (ma casualmente che significa?)»), nella forma del collage che strania la linearità del discorso (vedi la sezione VII, *Un cervo nel Massachusetts* in cui si incrociano tre discorsi diversi per montaggio senza soluzione di continuità) ed è

⁵⁷ PAGLIARANI 2006: 313-314.

⁵⁸ WEBER 2006: 80.

⁵⁹ Già nella *Ragazza Carla*, notava GUGLIELMI 1963, «il modo della presentazione è tenuto distinto dall'oggetto: in termini linguistici, il significato definito si differenzia rispetto al referente aperto alle determinazioni del tempo e della storia, un po' come l'attore brechtiano non si identifica con il personaggio che vuole rappresentare, ma lo indica e ne dissolve la integrità e la necessità o l'in-sé.» (123).

⁶⁰ PAGLIARANI 2006: 268.

⁶¹ Ivi: 287.

particolarmente evidente nello sfondamento della quarta parete, attraverso i riferimenti dell'opera a se stessa, all'artificialità della costruzione (fino alla metaletterarietà del *Trittico di Nandi*), o vere e proprie metalessi. Qualche esempio: «Rudi su un'altra spiaggia popolare / dà inizio alla ballata»⁶² (sezione I); «Non è di Rudi una frase del genere»⁶³ (sezione X); «(Fra parentesi?: all'inizio di questo rendiconto se c'era una ragazza / stramba, senza ragione apparente, si trattava di reduci quasi sempre da campi / di concentrazione, da quali campi sono reduci ora?)»⁶⁴ (sezione XXVI).

Insomma, Brecht sembra agire come modello compositivo attivo e positivo della *Ballata di Rudi*. A questo movimento di costruzione fa da contraltare la seconda modalità epica attiva in quest'opera: lo svuotamento e il ribaltamento parodico dell'epica – che costituisce, così, possiamo dire, il modello compositivo negativo. A mediare fra le due istanze c'è il modello antilirico desunto da Eliot che, come abbiamo visto, agisce sia sul polo costruttivo e strutturale che su quello dello svuotamento farsesco. Marianna Marrucci,⁶⁵ in due contributi, ha messo in luce in maniera inequivocabile i modi in cui Pagliarani si misura con la distanza dall'epica e con la sua sopravvivenza nel segno dell'ironia, della parodia e dell'assenza: «un epos degradato»,⁶⁶ dunque, che si muove fra l'allusione e il richiamo parodico a precise opere della tradizione (all'*Eneide*, alla *Gerusalemme liberata*, all'*Iliade*, al ciclo carolingio) e la riscrittura di moduli e topoi: l'investitura, il radicamento del mitico inizio (che qui però è la guerra che sfocia

⁶² Ivi: 259.

⁶³ Ivi: 280.

⁶⁴ Ivi: 335.

⁶⁵ Cfr. MARRUCCI 2000 e 2020.

⁶⁶ MARRUCCI 2020: 78. Cfr. anche RAPPAZZO 2007 che parla di rovesciamento parodico dell'epica e di antiepica. Mi sembra anche interessante notare che l'unico caso in cui, da quel che mi risulta, Pagliarani utilizzi esplicitamente la categoria di epica in un intervento di natura specificatamente letteraria sia l'introduzione a un'antologia di poesie di Giovanni Pascoli fatta per l'Istituto Poligrafico dello Stato nel 1998 e, in quell'occasione, rifacendosi a Gianfranco Contini, parla di controcampo epico per i *Poemetti* e di vicendevoles parodia fra aulicità e umiltà.

nell'antitesi fra chi si è arricchito con la speculazione e chi convive con il trauma di quell'esperienza), la catabasi «con il centrale rito di iniziazione delegato ad Armando e Camilla, che scendono nella pancia infernale della “caccia al soldo”»,⁶⁷ o ancora un ritmo formulaico scandito dalle costanze ripetizioni e, si potrebbe aggiungere, degradato a frasi fatte, modi di dire, proverbi («chi non risica non rosica»⁶⁸, «il cliente ha sempre ragione»⁶⁹ e così via). Particolarmente rappresentativa, da questo punto di vista, la sezione XX, *Vanno a cavallo*, dove, con un ulteriore riferimento al protagonista della *Gerusalemme liberata*, viene raccontato l'ingresso di Rudi nel mondo degli agenti di Borsa come se fosse un'investitura. Rudi viene trasformato in un Cavaliere, proprio come Goffredo di Buglione, con tanto di benedizione religiosa delle armi con un inserto in latino tratto dalle benedizioni ecclesiastiche di soldati e armi della tradizione cattolica: «ma è la caccia al soldo il suo vero mestiere / trovare sempre nuovi adepti al gioco della Borsa».⁷⁰ In questo modo Pagliarani, contemporaneamente, sovverte una tradizione (quella epico-religiosa) adattandone il linguaggio a una situazione totalmente altra e mostra il nesso fra potere spirituale e potere economico, con una vena fortemente anticlericale, che troverà poi la sua più completa espressione nel *Doppio Trittico di Nandi*:⁷¹ «la cristianizzazione del mondo arabo è una maschera della sacralizzazione e della feticizzazione del denaro nella società capitalistica. Il modello tassiano è radicalmente rovesciato».⁷² Il rovesciamento della *Gerusalemme* segnala in maniera equivocabile la modalità parodica cui è sottoposto il richiamo al modello epico, «perché ben diversi da quelli sanguinosamente propugnati dai crociati», ha scritto Andrea Cortellessa, «sono i “valori” dei quali si fa portatore Rudi. In effetti il suo ruolo è

⁶⁷ *Ibidem*.

⁶⁸ PAGLIARANI 2006: 283 (sezione XI).

⁶⁹ Ivi: 285 (sezione XII).

⁷⁰ Ivi: 317.

⁷¹ Ivi: 324 (sezione XXIII): «papi garanti dell'oro / della fame-serbatoio / della forza lavoro».

⁷² MARRUCCI 2000: 150.

letteralmente quello del “portatore di valore”: ormai si guadagna da vivere, infatti, come mediatore di investimenti finanziari». ⁷³

3. Si è detto che uno dei procedimenti più tipici della scrittura della *Ballata di Rudi* è lo straniamento, che funge tanto da modello strutturante e generativo per la narrazione, quanto da elemento demistificatorio e parodico. Per queste vie si mette in scena anche, e soprattutto, la fine di un paesaggio, inteso contemporaneamente come componente non antropica dell'ambiente che come orizzonte interpersonale:

la fine di un paesaggio condiviso è anche, si capisce, la fine di un condiviso patrimonio di esperienze e “valori”, appunto, che l'Italia del cosiddetto benessere, “adesso che si affoga nella roba”, ha dimenticato e irriso. Per questo la dimensione *epica* [...] non può che essere *interdetta*: intravista, tentata (*proviamo ancora*), sfiorata a tratti: mai conseguita appieno. ⁷⁴

Ma, si diceva, non si tratta solamente di un paesaggio umano, ma anche – e non meno significativamente – di un paesaggio naturale, continuamente posto a straniamento perché è ormai straniata la percezione di quel mondo. Torniamo per un attimo allo schema del motivo acquatico da cui siamo partiti: degradazione – morte per acqua – inaridimento. Nella *Ballata di Rudi* la degradazione è sempre più spesso inquinamento ed è strettamente connessa a doppio vincolo con l'inaridimento: la morte per acqua, in quest'opera, è anche morte dell'acqua: «e invece ha senso pensare che s'appassisca il mare». Così si concludeva la sezione IX, ribaltando l'ostinazione dei pescatori espressa dallo pseudo-proverbio «non ha senso pensare / che s'appassisca il mare». Ma questo explicit viene aggiunto dall'autore solamente nella versione del testo pubblicata su «Allegoria» nel 1989. Il verso torna quasi identico, quasi a mo' di ritornello (e di monito),

⁷³ CORTELLESA 2006: 45.

⁷⁴ Ivi: 47.

alla fine della sezione XXIII (vale a dire il *Doppio Trittico di Nandi*): «Epperò ha senso pensare che s'appassisca il mare»; anche in questo caso si tratta di un'aggiunta, verosimilmente per l'edizione completa del '95 (non ve n'è traccia, infatti, nelle due versioni precedente pubblicate rispettivamente nel 1977 e nel 1985 nel volume *Poesie da recita*). Due aggiunte significative e che, in un certo senso, modificano tutto il macrotesto e che dipendono, a mio avviso, da un fattore decisivo. Nel 1978 esce il *Galateo in Bosco* di Andrea Zanzotto, il 17 agosto 1988 sull'Unità esce una poesia (non fra le migliori) di Giorgio Caproni intitolata *Versicoli quasi ecologici* (poi inserita in *Res amissa*), il cui incipit recita «Non uccidete il mare»:⁷⁵ inizia a profilarsi, insomma, proprio a ridosso degli anni delle aggiunte di Pagliarani, nella poesia italiana una tematica ecologica di pari passi a una consapevolezza che si fa via via maggiore nella cultura e nella società. Voglio dire cioè che, a partire dalla fine degli anni Ottanta, per Pagliarani, ha effettivamente davvero senso pensare che s'appassisca il mare: la possibilità, cioè, di un inaridimento, di un esaurimento della natura per l'inquinamento e lo sfruttamento estensivo delle risorse diventa una possibilità reale, urgente, e che il verso, che ritorna per quattro volte all'interno della *Ballata*, ha, ancor prima di un significato simbolico, di esaurimento civile e valoriale, soprattutto un senso letterale e, direi, ecologico:⁷⁶ «e dunque anche la distesa equorea, universale simbolo di infinitezza, se sottoposta allo sfruttamento intensivo di una modernità aggressiva, industrializzata e consumista, può finire, prima o poi, per esaurirsi».⁷⁷ Particolarmente rappresentativa, a questo proposito, mi sembra l'ultimo blocco della sezione XXV, *Dalla «Bella addormentata»*. Ne cito alcuni versi:

Quindi il biologo Franco Graziosi ha rilevato nel suo intervento

⁷⁵ CAPRONI 2009: 778. E questa tematica ecologica si lega a un «paese guasto» che è traduzione della *Waste Land* di Eliot: ma qui siamo probabilmente nel regno delle coincidenze.

⁷⁶ Anche MARRIUCCI 2020 ha parlato di epica ecologica.

⁷⁷ WEBER 2006: 95.

l'eventualità che nel rimescolamento del genoma (ossia del patrimonio genetico di una specie) si creino forme di vita imprevedibili, che vengano realizzate forme microbiche aggressive, sia intenzionalmente a scopi bellici, sia per incidenti connessi a scopi industriali.

Monsignor Sgreccia sembra ammettere, sia pure con qualche riluttanza, una possibilità di sperimentazione e innovazione, come del resto l'uomo fa da millenni con l'allevamento e la selezione di animali e piante. Se il seme possa o no adire artificialmente la vagina, questo come e quando lo decide il cardinal Ratzinger, bisogna chiederlo a lui – e poi siamo fuori tema *Ach so*. Se il seme possa o no adire artificialmente la vagina, questo come e quando lo decide il cardinal Ratzinger, bisogna chiederlo a lui – e poi siamo fuori tema *Ach so*⁷⁸

Si tratta di uno dei testi della *Ballata* che ruotano sulla tematica scientifica: in questo caso la scoperta della struttura del DNA nel 1953 diventa occasione per creare una specie di allegoria della trasformazione: storia e biologia si legano in un comune processo di trasformazione non necessariamente positivo (certamente non neutrale): è la stessa vita sociale a subire drastiche modifiche (non a caso il testo immediatamente precedente rifletteva da un punto di vista sociologico sugli stadi, descritti come spurganti dell'odio metropolitano) e infatti le scoperte scientifiche vengono subito poste sotto la luce di uno sfruttamento dal parte del potere (la realizzazione di strumenti per la guerra batteriologica, gli incidenti fatali nella produzione industriale). Ci si muove, dunque, all'interno di un orizzonte catastrofico storicamente determinato (la guerra e il capitale)

⁷⁸ PAGLIARANI 2006: 333-334.

e si noti, di nuovo, il riferimento all'industria alimentare e all'allevamento intensivo che già compariva nella sezione della Signora Camilla: la scienza è strumentalizzata nella direzione, di nuovo, di un consumo-consumazione capitalistico del mondo naturale che non potrà che portare al disastro ambientale. Emblematico, inoltre, che questo discorso sia inserito all'interno di una cornice semantica che richiama ancora una volta il nesso fertilità-infertilità ridotto qui a una sfera corporea quasi anatomica e in relazione con un potere e una forma di controllo, verrebbe da dire biopolitico, da parte della Chiesa, e che pure è sottoposto a un procedimento straniante attraverso la ripetizione e la chiusa ironica, in tedesco quasi a mimare la lingua del cardinal Ratzinger, che fa come da controcanto al discorso.

Lo straniamento investe, dunque, e precisamente il rapporto fra l'uomo e l'ambiente, fra l'uomo e la natura. Niccolò Scaffai sul rapporto fra letteratura e ecologia:

Più che di natura, si deve allora parlare di “effetti di natura”: immagini tipiche che la letteratura adotta di frequente, ma alle quali può anche reagire in modo consapevole o critico. Uno dei procedimenti attraverso cui tale relazione avviene è un dispositivo formale classico – *lo straniamento* – che rinnova nella tematica ecologica la sua efficacia cognitiva [...]. La sostanza del discorso ecologico consiste infatti nel mettere in discussione i paradigmi tradizionali attraverso cui percepiamo e rappresentiamo la natura: i più comuni tra questi paradigmi sono la relazione asimmetrica basata sul controllo della natura da parte dell'uomo; l'idealizzazione edenica del paesaggio; la distinzione rigida ed esclusiva tra naturale e artificiale. Lo straniamento è perciò una prima, importante forma di relazione tra letteratura e ecologia; si tratta di una risorsa argomentativa e cognitiva.⁷⁹

Relazione asimmetrica basata sul controllo della natura da parte dell'uomo. Idealizzazione edenica del paesaggio. Distinzione rigida ed esclusiva tra naturale e

⁷⁹ SCAFFAI 2017: 12.

artificiale. Sono aspetti che si ritrovano, a ben vedere, tutti nella *Ballata di Rudi* e che sono variamente sottomessi a processi di straniamento: dall'allevamento intensivo e lo sfruttamento delle risorse del mare, alla destrutturazione del mito-simbolo della natura e delle immagini stilizzate che la tradizione letteraria ha confezionato: abbiamo già accennato alla sezione VI, *A spiaggia non ci sono colori*, che riutilizza il mito della stasi estiva, della spiaggia alcionica ma per defamiliarizzarlo e inserire la distesa marina in un circuito di lavoro e produzione (anche linguistica e cognitiva), presentandoci, per dirla con il titolo di una poesia di Giorgio Caproni, il mare come materiale. O ancora l'immagine del tramonto nella sezione XXI (il cui titolo conta più che altrove: *I problemi sociali*) che viene completamente demitizzata: «cantando che mele che mele oh quante belle mele / come zampillassero mele dal tramonto, nella corrente uno stronzo». ⁸⁰ E nella stessa sezione troviamo anche un esempio (ma altri potrebbero essere fatti) di inversione fra naturale e artificiale nella forma, molto frequente, della trasformazione e della metamorfosi: «c'è il mare ma non c'è canotto, state tranquilli dice / ve ne procurerò uno, subito si allunga s'incurva diviene lui stesso un canotto». ⁸¹ Ma l'ultima e forse più efficace forma di straniamento è proprio l'ultima sezione che suggella tutta l'opera con l'immagine del mare e della relazione dialettica fra consumo e rigenerazione (siamo ancora, a ben vedere, nei dintorni della *Waste Land?*) e ripropone, con un'ulteriore variazione, il noto ritornello che scandisce la *Ballata* (defamiliarizzandolo per la quarta volta, dunque) e riunendo in sé un'immagine del mare appassito che è una realtà, una possibilità, un'urgenza e una continuità con il tempo ciclico del mare immutabile e infinito. Un'opera che ripercorre lo sfacelo di una civiltà (quella italiana dal dopoguerra della ricostruzione alla diffusione dei nuovi disagi giovanili come l'anoressia e la bulimia: ancora il cibo), continuamente messa in relazione allo sfacelo di un ambiente aggredito dai ritmi franti della produzione capitalistica, si conclude con un'ipotesi (simbolica e

⁸⁰ PAGLIARANI 2006: 318.

⁸¹ Ivi: 319.

assolutamente letterale) di resistenza, che non è affatto rimozione, ma rifiuto di arrendersi alla rassegnazione:

Ma dobbiamo continuare

come se

non avesse senso pensare

che s'appassisca il mare.⁸²

⁸² Ivi: 336.

BIBLIOGRAFIA

- ASOR ROSA 1999 = Alberto Asor Rosa, *Un altro Novecento*, Firenze, La Nuova Italia, 1999.
- BALLERINI 2008 = Luigi Ballerini, *4 per Pagliarani*, Piacenza, Edizioni Scritture, 2008.
- BALLERINI 2020 = Luigi Ballerini, *Elio Pagliarani drammaturgo (all'ombra del duomo)*, in «il verri», LXXIII (2020), 50-59.
- BLUMENBERG 1979 = Hans Blumenberg, *Naufragio con spettatore. Paradigma di una metafora dell'esistenza*, Bologna, Il Mulino, 1985.
- BRECHT 1957 = Bertolt Brecht, *Scritti teatrali*, Torino, Einaudi, 1971.
- BRIGANTI 1985 = Alessandra Briganti, *Prefazione*, in Elio Pagliarani, *Poesie da recita*, a cura di Alessandra Briganti, Roma, Bulzoni, 1985, 5-16.
- CAPRONI 2009 = Giorgio Caproni, *L'opera in versi*, a cura di Luca Zuliani, Milano, Mondadori, 2009 [I ed. 1989].
- CARRARA 2018 = Giuseppe Carrara, *Il chierico rosso e l'avanguardia. Poesia e ideologia in "Triperuno" di Edoardo Sanguineti*, Milano, Ledizioni, 2018.
- CORTELLESA 2006 = Andrea Cortellessa, *La parola che balla*, in Elio Pagliarani, *Tutte le poesie. 1946-2005*, a cura di Andrea Cortellessa, Milano, Garzanti, 2006, 7-58.
- CORTI 1991 = Claudia Corti, *Il recupero del mitologico*, in *Modernismo/Modernismi dall'avanguardia storica agli anni Trenta e oltre*, Milano, Principato, 1991, 314-341.
- CURI 2019 = Fausto Curi, *La modernità letteraria e la poesia italiana d'avanguardia. Cultura, poetiche, tecniche*, Milano - Udine, Mimesis, 2019.
- ECCHER 2018 = Christian Eccher, *Il mare appassito: "La Ballata di Rudi" di Elio Pagliarani*, Novi Sad, Filozofski Fakultet, 2018.
- ELIOT 1922 = Thomas Stearns Eliot, *La terra desolata*, a cura di Alessandro Serpieri, Milano, BUR, 2018.

- ELIOT 2003 = Thomas Stearns Eliot, *Opere. 1939-1962*, a cura di Roberto Sanesi, Milano, Bompiani, 2003.
- FERRONI 1995 = Giulio Ferroni, *Il racconto di Rudi*, in «L'Unità», 3 luglio 1995.
- FRUNGILLO 2017 = Vincenzo Frungillo, *Il luogo delle forze. Lo spazio della poesia nel tempo della dispersione*, Messina, Carteggi Letterari, 2017.
- FUSILLO 2002 = *Fra epica e romanzo*, in *Il romanzo II. Le Forme*, a cura di Franco Moretti, Torino, Einaudi, 2002, 5-34.
- GUGLIELMI 1963 = Guido Guglielmi, *Ricupero della dimensione epica*, in «Paragone», CLX (1963), 119-124.
- JOYCE 1964 = James Joyce, *Critical Writings*, a cura di Ellsworth Mason e Richard Ellmann, New York, Viking Press, 1964.
- LORENZINI 1978 = Niva Lorenzini, *Il laboratorio della poesia*, Roma, Bulzoni, 1978.
- LORENZINI 1989 = Niva Lorenzini, *Eliot e i Novissimi*, in «Nuova Corrente», CIII (1989), 99-114.
- LUPERINI 1996 = Romano Luperini, *Ma l'elegia no... Intervista a Elio Pagliarani*, in «Allegoria», XXIII (1996), 125-130.
- MARRUCCI 2000 = Marianna Marrucci, *Effetti di romanzizzazione in Elio Pagliarani*, in «Moderna», II (2000), 137-166.
- MARRUCCI 2018 = Marianna Marrucci, *Dal laboratorio della Ballata di Rudi: l'invenzione della Signora Camilla*, in «Rossocorpolingua», s. I, III (2018), 5-12.
- MARRUCCI 2020 = Marianna Marrucci, *Come se... Teatro epico ed epica ecologica nella Ballata di Rudi*, in «il verri», CXXIII (2020), 70-80.
- MAZZONI 2005 = Guido Mazzoni, *Sulla poesia moderna*, Bologna, Il Mulino, 2005.
- MELCHIORI 1963 = Giorgio Melchiori, *I funamboli. Il manierismo nella letteratura inglese contemporanea*, Torino, Einaudi, 1963.
- MORETTI 1994 = Franco Moretti, *Opere mondo. Saggio sulla forma epica dal "Faust" a "Cent'anni di solitudine"*, Torino, Einaudi, 2003.

- MUZZIOLI - CARLINO - BETTINI 1989 = Francesco Muzzioli, Marcello Carlino e Filippo Bettini, *Commento al testo*, in «Allegoria», s. I, I (1989), 72-100.
- OTTONIERI 2000 = Tommaso Ottonieri, *La Plastica della Lingua. Stili in fuga lungo una età postrema*, Torino, Bollati Boringhieri, 2000.
- PAGLIARANI 1959 = Elio Pagliarani, *La sintassi e i generi*, in *Gruppo 63. L'antologia*, a cura di Nanni Balestrini e Alfredo Giuliani e *Critica e teoria*, a cura di Renato Barilli e Angelo Guglielmi, Milano, Bompiani, 2013, 534-536 [poi in PAGLIARANI 2006, 459-60].
- PAGLIARANI 1987 = Elio Pagliarani, *La bella addormentata nel bosco*, Milano, Editore Corpo 10, 1987.
- PAGLIARANI 2006 = Elio Pagliarani, *Tutte le poesie. 1946-2005*, a cura di Andrea Cortellessa, Milano, Garzanti, 2006.
- PIANIGIANI 1996 = Guglielmo Pianigiani, “*La Ballata di Rudi*” di Elio Pagliarani: *Romanzo-partitura e drammaturgia antilirica*, in «Allegoria», XXIII (1996), 149-165.
- PICCONI 2020 = Gian Luca Picconi, “*Un'altra parrocchia*”: *lo sperimentalismo realistico di Pagliarani, tra “Officina” e Pasolini*, in «il verri», CXXIII (2020), 81-106.
- PINCHERA 1990 = Antonio Pinchera, *La metrica dei novissimi*, in «Ritmica», IV (1990), 62-76.
- RABONI 2005 = Giovanni Raboni, *La poesia che si fa. Cronaca e storia del Novecento poetico italiano 1959-2004*, a cura di Andrea Cortellessa, Milano, Garzanti, 2005.
- RAPPAZZO 2007 = Felice Rappazzo, *Eredità e conflitto. Fortini Gadda Pagliarani Vittorini Zanzotto*, Macerata, Quodlibet, 2007.
- REDI 1685 = Francesco Redi, *Bacco in Toscana*, introduzione e commento di Carmine Chiodo, Roma, Bulzoni, 1996.
- SANGUINETI 1989 = Edoardo Sanguineti, *Testimonianza su Eliot e Pound*, in Id., *Cultura e realtà*, a cura di Erminio Risso, Milano, Feltrinelli, 2010, 145-146.

- SANTINI 2004 = Federica Santini, *Elio Pagliarani oltre la linea lombarda*, in «Carte italiane», s. II, I (2004), 83-98.
- SCAFFAI 2017 = Niccolò Scaffai, *Letteratura e ecologia. Forme e temi di una relazione narrativa*, Roma, Carocci, 2017.
- SERPIERI 1980 = Alessandro Serpieri, *T.S. Eliot: le strutture profonde*, Bologna, Il Mulino, 1980.
- SGAVICCHIA 2007 = Siriana Sgavicchia, *Kipling, Brecht, Eliot nella "Ballata di Rudi"*, in «L'illuminista», s. VII, XX-XXI (2007), 219-230.
- SICA 1977 = Gabriella Sica, *La lettera analitica*, in Elio Pagliarani, *Rosso corpo lingua oro pope-papa scienza*, con un saggio di Gabriella Sica, Milano, Cooperativa Scrittori, 1977, 43-61.
- WEBER 2006 = Luigi Weber, *Critica, ermeneutica e poesia dagli anni Sessanta a oggi*, Ravenna, Allori, 2006.
- ZATTI 2000 = Sergio Zatti, *Il modo epico*, Roma-Bari, Laterza, 2000.
- ZUBLENA 2003 = Paolo Zublena, *Narratività (o dialogicità?)*. *Un addio al romanzo familiare*, in *Gli anni '60 e '70 in Italia. Due decenni di ricerca poetica*, a cura di Stefano Giovannuzzi, Genova, San Marco dei Giustiniani, 2003, 45-85.