

MARIANNA MARRUCCI

Note per un commento a La ballata di Rudi di Pagliarani

In

Natura Società Letteratura, Atti del XXII Congresso
dell'ADI - Associazione degli Italianisti (Bologna, 13-15 settembre 2018),
a cura di A. Campana e F. Giunta,
Roma, Adi editore, 2020
Isbn: 9788890790560

Come citare:

<https://www.italianisti.it/pubblicazioni/atti-di-congresso/natura-societa-letteratura>
[data consultazione: gg/mm/aaaa]

MARIANNA MARRUCCI

Note per un commento a La ballata di Rudi di Pagliarani

A partire da alcune riflessioni sulle specificità del commento alla poesia contemporanea e sul caso della Ballata di Rudi di Elio Pagliarani, opera dalla gestazione pluriennale e dall'iter compositivo accidentato e stratificato, l'articolo si concentra sull'analisi di una delle sue parti (Adesso la Camilla gioca in Borsa) per esemplificare le problematiche e le potenzialità, anche in termini didattici, di un commento all'opera che stia tra filologia ed ermeneutica.

Parlando delle specificità del commento ai testi del Novecento e facendo tesoro dell'esperienza didattica, Clelia Martignoni ha notato che «oggetti e abitudini di vita, di cui si aveva consapevolezza fino a pochi decenni fa» sono usciti dall'orizzonte dell'esperienza con una «violenta cesura» e che ciò moltiplica «la lontananza del testo», dovuta perciò non solo ai cambiamenti nella lingua (che pure sono decisivi, viste le tumultuose trasformazioni in atto nell'italiano), ma soprattutto alla «realtà oggettiva e percettiva: dato che all'incirca dagli anni ottanta si sono verificati cambiamenti epocali velocissimi e in continua progressione»¹. Richiamando un fondamentale contributo di Cesare Segre alla definizione del genere del commento, Martignoni sottolinea quindi il peso della distanza «epistemica» e «culturale» rispetto a quella cronologica. E se – scrive – «ogni commento è provvisorio (come insegna Segre), a maggior ragione non può ambire a totalità e definitività il commento di un contemporaneo», perché ancora insufficienti sono gli studi, «lo scavo tra gli archivi» e la «ricostruzione filologica»². Trovo queste parole perfettamente calzanti al caso della *Ballata di Rudi*, un'opera contemporanea molto vicina nel tempo (uscita in volume nel 1995), eppure fitta di elementi linguistici, di riferimenti culturali, storici e direi antropologici, che reclamano una mediazione; per realizzare la quale, inoltre, mancano ancora molti scavi archivistici.

Un'opera interminabile

La ballata di Rudi è un lungo testo narrativo in versi lunghi e lunghissimi, composto da ventisette parti o pannelli, che Pagliarani chiamava, con allusione musicale, “brani”. I brani sono numerati e dotati di un titolo (tranne tre eccezioni), di varia lunghezza (si va da tre-quattro pagine ai quattro versi dell'ultimo). Talvolta il brano è diviso al suo interno in diverse sezioni con titoletti autonomi; altre volte, viceversa, un certo numero di brani consecutivi forma un vero e proprio blocco unitario. Il caso più vistoso, ma non l'unico, è quello del lungo blocco sul tassista clandestino Armando, che comprende sette brani (XI XVII).

Questa struttura così variabile, che smentisce la regola subito dopo averla evocata, pone un primo problema per il commento: come procedere? Brano per brano o blocco per blocco? Rispondere ai sommovimenti della struttura con un'organizzazione altrettanto flessibile del

¹ C. MARTIGNONI, *Commentare un testo novecentesco, tra specificità e complessità*, in D. Brogi-T. de Rogatis-G. Marrani (a cura di), *La pratica del commento*, Pisa, Pacini, 2015, 9. Sulla situazione di «lingua in movimento» dell'italiano si veda, tra gli altri, G. BERRUTO, *Sociolinguistica dell'italiano contemporaneo. Nuova edizione*, Roma, Carocci, 2012.

² C. MARTIGNONI, *Commentare un testo novecentesco, tra specificità e complessità...*, 16-18. Il saggio di Segre è *Per una definizione del commento ai testi*; si legge in *Notizie dalla crisi*, Torino, Einaudi, 1993, 263-273. Sulle specificità del commento alla poesia del Novecento si vedano anche i contributi raccolti in R. Castagnola-L. Zuliani (a cura di), *Filologia e commento: a proposito della poesia italiana del XX secolo*, Atti del Convegno di Studi (Losanna, 31 maggio-1 giugno 2006), Firenze, Cesati, 2007 e in A. Dolfi (a cura di), *Il commento. Riflessioni e analisi sulla poesia del Novecento*, Roma, Bulzoni, 2011.

commento o stabilire un principio chiaro per il lettore, ma meno rispettoso dell'operazione dell'autore? E come mediare la funzione del montaggio delle parti, aspetto decisivo della semantica dell'opera e della sua storia editoriale e che è rimasto a lungo incerto e irrisolto, fino alle bozze del volume, tanto a livello della macrostruttura quanto nell'organizzazione del singolo brano o blocco?

Possono tornare utili le riflessioni di chi ha lavorato sui testi di altri poeti contemporanei. Una questione sollevata da Stefano Giovannuzzi a proposito del caso di Amelia Rosselli, ma a suo avviso estendibile, *mutatis mutandis*, anche ad altri autori del secondo Novecento, è la struttura «ad assetto mobile» della singola opera, la scrittura a «flusso ininterrotto», l'azione di «ripetute fasi di selezione e distruzione», per cui per Rosselli «è difficile circoscrivere» il singolo libro e «anche il singolo testo non ha un limite fisico, definito con certezza rispetto alla corrente della scrittura, né una vera autonomia»³. Le modalità compositive sono diverse da quelle di Pagliarani, ma i problemi che *La ballata di Rudi* pone a chi voglia cimentarsi nel suo commento sono accostabili a quelli del commentatore di Rosselli: la dialettica tra autonomia e sconfinamento, a tutti i livelli dell'opera, richiederebbe uno sguardo perennemente strabico, aperto tra i due poli. Allora la soluzione discorsiva «per punti focali» adottata da Stefano Dal Bianco nel commento all'opera di Andrea Zanzotto, in cui l'andamento non è per lemmi singoli ma per blocchi di versi e dopo aver isolato i concetti chiave del libro, rappresenta un modello di confronto⁴.

Per portare gli occhi del lettore allo stesso tempo sulla macrostruttura e sulla microstruttura, sulla compiuta autonomia di alcune parti e sul fitto intreccio di rimandi interni ed esterni che, insieme ai tagli, tiene su il montaggio d'insieme, può essere utile optare per una fascia di commento corrente sotto il testo, come è stato fatto per l'edizione commentata di *Ora serrata retinae* di Valerio Magrelli⁵. Ma già la natura del verso di Pagliarani, che richiede una disposizione in verticale e perciò una rotazione del libro, per la lettura, di 90 gradi, complica le cose, perché all'espedito della rotazione dovrebbe subentrare un formato speciale. Oltretutto in questo caso il commento dovrebbe essere articolato almeno su due livelli: uno più discorsivo e uno più tecnico, da riservare a scogli linguistici, a riferimenti storici e culturali puntuali e ad affondi su dettagli significativi del processo genetico e variantistico. Questo almeno per due motivi, legati a due tratti peculiari dell'opera, imprescindibili per il commentatore. Intanto va tenuto presente che nella *Ballata di Rudi* la narrazione prende corpo attraverso l'emersione, l'affollamento in modalità corali o -più spesso- conflittuali delle parole dei diversi personaggi, delle voci delle comunità e delle realtà geografiche e sociali che si muovono sulla pagina. In molti casi si possono rintracciare con precisione le singole battute di un dialogo. Come e quanto mediare al lettore i continui botta e risposta (segnalati dalle pieghe del tessuto ritmico ma mai da segni diacritici) e la pluridiscorsività che qui è un vero e proprio dispositivo narrativo? Cimentarsi nel commento a quest'opera significa discriminare,

³ S. GIOVANNUZZI, *Commentare* Variazioni belliche di *Amelia Rosselli*, in D. Brogi-T. de Rogatis-G. Marrani (a cura di), *La pratica del commento...*, 206.

⁴ «L'apparente reticenza, la complessità della poesia di Zanzotto è inscritta nella sua volontà di comunicazione autentica. È di questa che bisognava dare ragione in apparato, al di là e al di sopra dei riscontri puntuali. È uno dei motivi per cui ho cercato di non seguire il sistema lemma-spiegazione e invece ho optato per un assetto che allora era in qualche misura sperimentale delle note alle poesie: discorsivo e per quanto possibile sintetico». Si veda S. DAL BIANCO, *Il commento a Zanzotto*, in D. Brogi-T. de Rogatis-G. Marrani (a cura di), *La pratica del commento...*, 272. È il modello proposto anche da Giuseppe Andrea Liberti per *La ragazza Carla*. Si veda G. A. LIBERTI, *Prospettive di lavoro su La ragazza Carla*, «Rossocorpolingua», I, 1, giugno 2018.

⁵ Si veda V. MAGRELLI, *Ora serrata retinae* (1980), commento a cura di S. Stroppa e L. Gatti, Torino, Ananke, 2012. Sulle scelte relative a quest'edizione commentata si veda S. STROPPA-L. GATTI, *Perché commentare la poesia contemporanea? L'esperienza del commento a Ora serrata retinae di Valerio Magrelli*, in D. Brogi-T. de Rogatis-G. Marrani (a cura di), *La pratica del commento...*, 221-238.

insieme alle unità metrico-ritmiche, i registri, le varietà, i tic linguistici, le microlingue e gli idioletti, e con essi le diverse prospettive ideologico-sociali sul mondo, per dirla con Michail Bachtin, che le parole rivelano.

Ai fini del commento, è poi imprescindibile partire da un dato: *La ballata di Rudi* è un'opera dalla gestazione più che trentennale. Pagliarani elabora l'idea nel 1961 e avvia un processo che conosce fasi alterne e si conclude negli anni Novanta, quando l'opera esce, finalmente, in volume nel 1995, benché il suo autore fosse ancora insoddisfatto del montaggio delle parti e dell'effetto d'insieme di questo montaggio, che avvicina parti scritte a distanza di molto tempo l'una dall'altra. Di fatto, come ha osservato subito Giovanni Raboni, la forma stessa dell'opera è «organicamente incompiuta»⁶ e dunque interminabile.

L'iter compositivo è particolarmente accidentato e stratificato⁷. Ricostruirlo è essenziale per il commento: significa, infatti, seguire il filo mobile delle correzioni, delle anticipazioni (sia su rivista che in volume), delle confluenze (nel senso che parti di altri libri, pubblicati autonomamente, come *Rossocorpolingua*, 1977, migrano verso *La ballata di Rudi*) e delle transcodificazioni, che ne hanno in parte determinato la forma *monstre*, nella quale confluiscono sollecitazioni di diverse forme artistiche e che si alimenta – come spiegherò meglio più avanti - di una modalità compositiva fondata in maniera oserei dire radicale non semplicemente sulla voce e sull'oralità ma più propriamente sulla dimensione relazionale. Ricostruire l'iter compositivo significa, soprattutto, ripercorrere, attraverso la lunga elaborazione dell'opera, le metamorfosi del paesaggio e del tessuto sociale, culturale, linguistico dell'Italia del secondo Novecento. Ha scritto Andrea Cortellessa, nell'atto di introdurre il volume di *Tutte le poesie* di Pagliarani:

Una futura edizione critica della *Ballata di Rudi* sarà non solo un'impresa ardua, ma anche un eloquente spaccato del paesaggio sociale italiano lungo quasi quarant'anni di impressionanti metamorfosi: che il testo registra proprio in virtù del suo stratificarsi "interminabile", e in effetti interminato.⁸

Già Giulio Ferroni aveva definito *La ballata di Rudi* un libro «incredibilmente sintetico e totale, perché in questo gioco di partiture ritmiche mette tutta l'identità del nostro paese: quello che era e quello che è divenuto – nel linguaggio – in tutta questa seconda metà di secolo»⁹.

La ballata di Rudi racconta, infatti, il processo di liquefazione di una comunità e la trasformazione dell'ambiente di vita e di lavoro, del paesaggio naturale e morale nonché delle relazioni umane che si è verificato in Italia nella seconda metà del Novecento. E lo racconta, proprio mentre accade, spingendo su un doppio pedale: quello estivo e marino della riviera romagnola in cui, «ora che si affoga nella roba» (come grida un vecchio pescatore), vengono tirati su alberghi e locali deputati alla vacanza e al divertimento e quello invernale e urbano di Milano, con il suo brulicare di affari, di scambi, di spostamenti, diurni e notturni, legali e illegali. All'inizio della storia il protagonista Rudi fa l'animatore di balli, d'estate nelle balere della costa e d'inverno nei *night* della città, per poi diventare, nella seconda parte del libro, un agente di Borsa. Al personaggio di Rudi e alla sua storia si intrecciano altre figure e altre storie, come quella del tassista clandestino

⁶ G. RABONI, citato in A. CORTELLESA, *La parola che balla*, in E. PAGLIARANI, *Tutte le poesie (1946-2005)*, a cura di A. Cortellessa, Milano, Garzanti, 2006,

⁷ Se ne dà conto nella nuova edizione di E. PAGLIARANI, *Tutte le poesie (1946-2011)*, a cura di A. Cortellessa, Milano, Il Saggiatore, 2019.

⁸ A. CORTELLESA, *La parola che balla...*, 43.

⁹ G. FERRONI, citato in A. CORTELLESA, *La parola che balla...*

Armando e della signora Camilla che gioca in Borsa, proprio come Rudi, ma da una prospettiva straniata, che rivela tutta l'insensatezza di quello che il tassista Armando chiama «sistema ingegnoso» di «far soldi coi soldi». La realtà linguistico-sociale e culturale che l'opera mette in scena sulla pagina è un secondo Novecento in trasformazione. Ma quello che fa della *Ballata di Rudi* un caso straordinario è il fatto che la trasformazione avviene e si rende evidente proprio durante l'elaborazione dell'opera, segnandone a tutti i livelli l'evoluzione, sia in senso diacronico che sulla superficie dell'opera, segnata – ha scritto Cortellessa – dal «tempo ulteriore che divide l'inizio della scrittura dalla sua inconclusa conclusione», con un'estensione smisurata che disegna tre Italie:

C'è l'Italia 1949 dalla quale prende le mosse la narrazione; c'è l'Italia di una dozzina di anni dopo, l'Italia del boom in cui la narrazione viene concepita e iniziata; e c'è infine, un trentennio abbondante ancora dopo, una terza Italia, quella degli ultimi capitoli: che è poi l'Italia in cui la narrazione viene licenziata e finalmente pubblicata.

Per questo motivo un commento all'opera non può prescindere da rigorosi affondi filologici nella storia della sua elaborazione. *La ballata di Rudi* è difficilmente commentabile senza la ricostruzione della sua stratigrafia redazionale. E una simile ricostruzione non solo aiuterebbe il corpo a corpo con la sua profonda intertestualità *extravagante*, che per Sabrina Stoppa è una delle specificità della poesia contemporanea¹⁰, ma metterebbe pienamente in luce ciò che fa di quest'opera non solo «uno dei massimi capolavori letterari del nostro Novecento», ma anche un potente «osservatorio storico sul nostro Paese: sulle sue illusioni generose, sulle sue atroci disillusioni»¹¹.

Tutti questi aspetti vanno infine ricondotti alla questione fondamentale del destinatario. A chi può rivolgersi un commento della *Ballata di Rudi*? Sarebbe ipotizzabile come strumento di mediazione per studenti universitari o liceali? Se è vero che la mancanza di edizioni commentate scoraggia la lettura di opere poetiche contemporanee in classe e che, proprio per questo motivo, sarebbe auspicabile colmare la lacuna al più presto, nei fatti «identificare un destinatario per il commento alla poesia contemporanea è impresa ardua» e accade che «il commento nasca ibrido, o con uno strabismo congenito: idealmente pensato per un pubblico ampio, in realtà poi rivolto al riconoscimento accademico»¹², anche per il fatto di essere la prima edizione commentata. Eppure proprio quel legame speciale con la Storia, stratificato com'è nella lingua e nel ritmo, e la tessitura pluridiscorsiva, che apre al lettore, sulla pagina, specole stranianti e microcosmi multiprospettici da attraversare, rendono l'opera di Pagliarani particolarmente indicata per le aule, scolastiche e universitarie, in cui si incontrano studenti di diverse culture e provenienze.

Una scrittura tra voce e inchiostro

Nella terza parte del suo *Promemoria a Liarosa* (2011), Pagliarani racconta un episodio relativo alla composizione della *Ballata di Rudi*:

¹⁰ Stoppa parla di «intertestualità *extravagante* o esplosa, che non comprende più soltanto il riferimento a un canone italiano stabile, ma si allarga al cinema, al teatro, alla comunicazione mediatica». Si veda S. STROPPA-L. GATTI, *Perché commentare la poesia contemporanea?...*, 229-230.

¹¹ A. CORTELLESSA, *Lungo Pagliarani*, in W. Pedullà (a cura di), *Dossier Pagliarani*, «Il Caffè illustrato», XII, 68, settembre-ottobre 2012.

¹² S. STROPPA-L. GATTI, *Perché commentare la poesia contemporanea?...*, 223.

Ricordo che nella prima parte della *Ballata di Rudi* '62-'63 ci sono anche tre o quattro versi dettati da Elena: "Facciamo le aringhe con le cipolle / si fa così: io porterò due piatti / l'olio il sale l'aceto le cipolle e / le aringhe. Taglio le cipolle a fettine / le metto nell'acqua per un'oretta e più / così perdono l'amaro intanto pulisco / le aringhe poi unisco tutto aringhe cipolle / olio aceto e sale, poco beninteso, / giro ed è pronto:..." Io avrò messo gli a capo o poco più.¹³

Elena, per un periodo collaboratrice di Pagliarani, non è solo mano che scrive sotto dettatura, ma anche dettatrice lei stessa di parole da versificare («gli a capo o poco più»), non senza averle sottoposte alla verifica vocale e relazionale. Sara Ventroni, che ha collaborato con Pagliarani all'inizio del Duemila, ha descritto con precisione le sue peculiari modalità di scrittura: «non la scrittura solitaria e silenziosa, ma la composizione, davanti a testimoni, di parole immediatamente pronunciate». Ventroni paragona il proprio ruolo di collaboratrice a quello di una *sparring partner*: «l'ostacolo sul quale si misura l'efficacia dei colpi»¹⁴. Collabora assumendo una postura da antagonista. Trascrive quanto pronunciato dall'autore verificandone la tenuta; viene sollecitata a contribuire in un gioco di rimandi continui tra voce e inchiostro, in cui, dopo aver composto con la voce, l'autore si rilegge e corregge.

Una testimonianza fondamentale di questa modalità compositiva è un blocco per appunti¹⁵, utilizzato nel 1974 da Elio Pagliarani e da Cetta Petrollo per prove di composizione e montaggio della *Ballata di Rudi* e ora conservato nell'Archivio Elio Pagliarani. Sul quaderno, nell'intreccio delle due grafie, si leggono versioni di alcuni brani: *Rudi spiega le cose*, *Una che non ci sta*, *Ho sognato un naufragio*, *Vanno a cavallo* (che entreranno nella *Ballata di Rudi*), due prove di testi poi scartati, degli appunti preparatori e un'ipotesi di montaggio dell'opera. L'ultima carta utilizzata contiene degli appunti sparsi, tra cui un promemoria per allestire un nuovo *Dalla Ballata di Rudi*. Tra ciò che occorre comparire la *Commedia della Borsa*, che darà luogo al brano della signora Camilla (*Adesso la Camilla gioca in Borsa*, XIX).

Per il commentatore sono soprattutto due gli elementi d'interesse di queste carte. Il primo dato è la maggiore stabilità di quanto viene elaborato ad alta voce e trascritto per interposta persona rispetto ai versi scritti direttamente per mano di Pagliarani, che presentano un maggior numero di ripensamenti e interventi; i versi fissati sul foglio dalla sua interlocutrice conoscono meno correzioni, se non a distanza, quando verranno controllati sul foglio. Il testo orale ha un grado più basso di pianificazione e risulta meno sottoposto a controllo durante l'elaborazione. Questo incide sul risultato finale, anche se la trascrizione traghettata di fatto il testo orale nella dimensione della scrittura e lo espone a una revisione che lo trasforma. Questa intersezione di oralità e scrittura, di lingua parlata e lingua scritta, entra nella fisiologia dell'opera a livello ritmico-fonico e linguistico e apre la pagina a una straordinaria ampiezza di variazione linguistica (non solo lungo gli assi diastratico e diafasico, ma anche, evidentemente, diamesico). La composizione, radicata fino in fondo nell'oralità, è per un verso riconducibile al modello epico e, per un altro, relazionale e scenica, influenzata cioè dal teatro. A ciò si aggiunga la destinazione performativa di questi versi, che, dopo essere stati concepiti in parte con la voce, alla voce ritornano, chiedendo una fruizione condivisa e comunitaria. Chi commenta, infatti, non può non tener conto anche del materiale documentario audiovisivo che riproduce le letture e gli autocommenti d'autore.

¹³ E. PAGLIARANI, *Promemoria a Liarosa*, Venezia, Marsilio, 2011, 254.

¹⁴ S. VENTRONI, *Milleuna*, postfazione a E. Pagliarani, *Promemoria a Liarosa...*, 311-312.

¹⁵ Per un'analisi più puntuale di queste carte mi permetto di rinviare a M. MARRUCCI, *Un quaderno per due: nel laboratorio della Ballata di Rudi*, «Rossocorpilingua», I, 1, giugno 2018, 2-9.

Il secondo dato di grande interesse sta nei modi stessi in cui avviene la composizione, che si realizza in una relazione in cui la collaboratrice è una *sparring partner* incaricata di rifrangere, perché possa essere verificata, la tenuta di quanto si va componendo. È come se per la composizione venisse allestito una sorta di *happening* teatrale, in cui verificare il principio per cui a teatro è il «fiato dello spettatore» (in questo caso della collaboratrice) a dare fiato all'attore (l'autore), come Pagliarani spiega in un libro dato alle stampe (editore Marsilio) appena due anni prima, nel 1972: *Il fiato dello spettatore*, che raccoglie i suoi scritti sul teatro. Pagliarani, infatti, è stato critico teatrale per «Paese sera» dagli anni Sessanta agli Ottanta, dunque per buona parte del processo di composizione della *Ballata di Rudi*, che ne ha inevitabilmente risentito. D'altra parte il lungo blocco del tassista clandestino deriva da un radiodramma, *Col semaforo rosso*, trasmesso nel 1964 e pubblicato l'anno seguente, e la genesi del più breve blocco della signora Camilla è legata a un soggetto per il teatro e poi per la televisione.

Il caso della signora Camilla

Risale agli anni Sessanta l'idea di un soggetto dal titolo *Il ballo della Borsa*:

L'azione si svolge a Milano attorno al 1960, in una famiglia della medio-piccola borghesia, con qualche tono e pretesa superiore ai propri mezzi.

Così si legge nelle prime righe del soggetto: sono tre pagine di appunti manoscritti conservati nell'archivio Elio Pagliarani¹⁶. Queste carte contengono l'idea da cui è cominciata l'invenzione del futuro episodio XIX dell'edizione in volume della *Ballata di Rudi*: *Adesso la Camilla gioca in Borsa*.

Alle indicazioni relative all'ambientazione segue l'elenco dei «personaggi principali»: «la zia Giulia», «la più modesta e schietta», è «ragioniera in una ditta di profumi» e «sta per andare in pensione»; «la madre Adele», «sorella di Giulia», è «sui cinquanta mascheratissimi» ed è «scrittrice di romanzi rosa e fumetti, con lo pseudonimo di Carmen Stellalti»; «il padre Ambrogio», «marito di Adele», «dottore commercialista con studio in proprio, sui sessantacinque, non ha avuto molto successo»; «il figlio Piergiorgio o Giorgio, sui ventisette, laureando in legge con qualche anno di fuori corso, non troppo, un po' pigro, ha una certa passione per la vela, ma è già impiegato in banca»; infine «Mariangela, fidanzata di Piergiorgio, sui 25, molto volitiva e dinamica, impiegata con mansioni di un certo rilievo in una società di import export».

I personaggi vengono poi immaginati in scena: cena in famiglia, partita a poker e discussione. Il tema della discussione è «che fare dei 5 milioni di liquidazione che prenderà la zia entro pochi mesi». I più giovani propongono di «comprare azioni in Borsa» e convincono prima la madre e poi anche il padre. La zia, «che è poi quella che deve investire», non si convince. L'azione dovrebbe culminare in una «lite finale tra le sorelle, e riappacificazione notturna delle due, nella camera della zia». Ma «dopo poche settimane» arriva un colpo di scena: la zia «si lascia convincere e investe tutta la liquidazione». Comincia «il ballo della borsa», che si conclude così: «La borsa si riassetta, la borsa riprende a salire, la borsa sale, sale ancora, la zia ha triplicato il suo capitale, ma non è allegra». Infine, «al termine della commedia», la zia dovrà prendere la parola per spiegare il motivo del suo stato d'animo «rovesciato»: aver «vinto» in soli sei mesi il doppio dei risparmi di «trenta anni di

¹⁶ AEP, busta 9, fasc. 36.

lavoro» è la «prova oggettiva» di aver sciupato quei trenta anni; se invece avesse perso, per lei avrebbe significato che erano stati «giusti i suoi trent'anni di lavoro a 50 mila lire al mese».

In questo soggetto ci sono tutti i personaggi le cui voci si alternano e si sovrappongono nei versi del brano XIX, *Adesso la Camilla gioca in Borsa*. Conoscerlo agevola il compito di discernere e riconoscere le parole degli uni e quelle degli altri, le loro interrelazioni dialogiche, le loro sovrapposizioni e fagocitazioni reciproche.

L'idea che sta all'origine di *Adesso la Camilla gioca in Borsa* fa pensare alla genesi della *Ragazza Carla*: «una cartella e mezzo per un eventuale soggetto cinematografico da proporre, possibilmente, alla coppia De Sica-Zavattini», rispetto al quale «la vicenda avrebbe potuto essere raccontata in un romanzo breve o racconto, in un film o in un poemetto»¹⁷. Nell'introduzione preparata per l'edizione in volume della *Ragazza Carla* spiegava:

Nel 1948 mi è capitato di scrivere tre pagine come traccia di una storia che mi sarebbe piaciuto vedere realizzata: poteva essere la traccia di un romanzo, di un soggetto cinematografico, e perché no di un poemetto.

Naturalmente in ognuno dei tre casi esemplificati la materia avrebbe dovuto essere sviluppata a seconda delle esigenze dello specifico delle tre diverse forme di espressione artistica; e con ciò voglio dire che le necessità della rappresentazione forzano gli stessi contenuti, per cui in realtà mi trovavo di fronte a tre storie diverse, o, se vogliamo, a tre storie diversamente possibili.¹⁸

Ma la scelta della forma del poemetto non cancella le tracce delle altre due possibilità. Ripercorrere il processo creativo che è stato all'origine della *Ragazza Carla* aiuta a interpretare anche il percorso che ha condotto il soggetto *Il ballo della borsa* a tradursi in *Adesso la Camilla gioca in Borsa*.

Nel 1965 viene trasmesso in radio *Col semaforo rosso*, un radiodramma il cui testo esce in rivista nello stesso anno.¹⁹ Transcodificato e privato di questo titolo, *Col semaforo rosso* confluirà nella *Ballata di Rudi*, come blocco compatto comprendente i brani dall'XI al XVII: è la storia di un tassista clandestino, Armando, continuamente in lite con la moglie, che è spiazzata dal suo cambiamento. La storia del tassista clandestino e quella della signora Camilla sono state inventate negli stessi anni, tutte e due in un'ottica drammaturgica. Hanno alcuni evidenti aspetti in comune: in entrambi i casi viene messa in scena una contrapposizione tra vecchio e nuovo ed entrambe le storie presentano una folla vociante intorno a un personaggio centrale, che porta su di sé il peso delle trasformazioni di una città (Milano) e di un Paese (l'Italia) nei cruciali anni Sessanta del *boom* economico.

In seguito l'idea del *Ballo della borsa* verrà ripresa e rielaborata per un «progetto televisivo». Il 27 marzo 1971 Pagliarani ne scrive a Mario Raimondo, critico teatrale in quel momento alla direzione della Rai di Roma, in una lettera oggi conservata nell'archivio²⁰. Facendo riferimento a un colloquio avvenuto in precedenza, Pagliarani allega alla lettera «il progetto dell'originale televisivo (che mi pare piuttosto articolato) di cui parlammo nel tuo ufficio». Anticipa, inoltre, di aver «solo sfiorato i fondi

¹⁷ E. PAGLIARANI, *Cronistoria minima*, in ID., *I romanzi in versi*, Milano, Mondadori, 1997.

¹⁸ ID., *Tutto il teatro*, a cura di G. Rizzo, Venezia, Marsilio, 2013, p. 309. Pagliarani decise di non includere questo testo introduttivo nell'edizione in volume della *Ragazza Carla* (1962). Il testo è però conservato tra le carte dell'archivio Pagliarani ed è stato pubblicato nell'edizione dei suoi scritti teatrali, ad accompagnare il soggetto per *La ragazza Carla*.

¹⁹ *Col semaforo rosso* venne trasmesso sul Terzo Programma Radiofonico nel secondo trimestre del 1964 e pubblicato sulla rivista «Terzo programma, quaderni trimestrali» (Roma, Eri) nel 1965. Ora si legge in E. PAGLIARANI, *Tutto il teatro*, a cura di G. Rizzo, Venezia, Marsilio, 2013, 273-286.

²⁰ AEP, busta 6, fasc. 9.

di investimento» e di essere insomma «ritornato alla borsa vera e propria, perché soltanto il meccanismo della borsa può permettere, in teoria, quella rapidità di alti e bassi di guadagni e di perdite, quella *suspense* in somma che c'è necessaria allo svolgimento del dramma». L'interesse è puntato sul ritmo prodotto dai movimenti dei titoli e sul meccanismo di funzionamento della Borsa.

Il personaggio della zia conosce un'evoluzione. Nel progetto inviato a Raimondo ci sono delle modifiche di un certo rilievo, che specificano meglio il punto di vista del personaggio:

La spiegazione finale della zia, e soluzione della commedia, sarà questa: ricavare in nove mesi un guadagno uguale al frutto di 40 anni di lavoro significa proprio ottenere la riprova oggettiva, verificabile immediatamente, di aver sciupato troppi anni di vita; se invece avesse perduto, ciò avrebbe significato per lei che era sbagliato il modo di vivere di questi ultimi mesi e giusti i suoi 40 anni di lavoro ad una media di 50.000 lire al mese: insomma, o è sbagliato il presente o è ingiusto il passato.

Ciò che segue i due punti è aggiunto a mano sul dattiloscritto e confluirà nel verso:

Io non accetto il cambiamento: o era giusto prima o è giusto adesso

La parola del personaggio di Camilla sul finale si impone sulle parole altrui, con la rivendicazione di un senso alla propria esistenza e a tutta un'epoca, la stessa a cui appartiene il personaggio del pescatore Nandi, custode di un sapere riconosciuto dalla comunità dei «braccianti del mare» dell'episodio IX (*A tratta si tirano*). E non sarà un caso che, riprendendo il progetto a distanza di tempo per rielaborarlo, la zia protagonista, che avrà a questo punto cambiato il proprio nome in Camilla, si trovi a un certo punto accostata proprio a Nandi. In una delle carte dattiloscritte²¹ che testimoniano l'elaborazione dell'idea per la *Ballata di Rudi*, la conclusione suona così:

lo stesso che Nandi che impreca ci hanno ingannato dicevano
che la vita
è strapazzo
tribolazione è fatica e non è vero niente

Proprio da una modifica che elimina il riferimento a Nandi nasce il finale che leggiamo nell'edizione in volume della *Ballata di Rudi*.

La stesura in versi, già nel dattiloscritto precedente alla versione a stampa, ha un nuovo titolo: *Il balletto della borsa*, poi precisato per la pubblicazione in rivista come *Balletto della borsa anni '60*²². Il «ballo» del primo soggetto è diventato, nel frattempo, un «balletto». Dalla distanza degli anni Novanta, il ballo della signora Camilla appare al suo autore come un movimento che sempre più avviene nel vuoto: alla concretezza dell'epoca del lavoro e dei valori condivisi, da cui proviene questa zia che va in pensione, è subentrata l'era degli scambi immateriali, fluidi e veloci, che promettono benessere e nascondono ferocia, attaccando «la vita nella sua interezza»: un balletto stravolto, insomma, e non un ballo condiviso.

²¹ AEP, busta 7, fasc. 1.

²² E. PAGLIARANI, *Balletto della borsa anni '60*. «Ritmica. Semestrale di analisi dei linguaggi estetici», 12-13, giugno-dicembre 1994, 7-10. Per una ricostruzione più dettagliata della lunga elaborazione del brano XIX *Adesso la Camilla gioca in Borsa* rinvio al mio *Dal laboratorio della Ballata di Rudi: l'invenzione della signora Camilla*, «Rossocorpolingua», I, 3, 2018, 5-12.

In volume la storia della signora Camilla seguirà il lungo blocco del tassista Armando, da cui la separa soltanto un breve brano dedicato al ritmo frenetico follemente imposto al lavoro delle operaie della Siemens e al loro “ballo”, che si colloca in una zona antitetica rispetto ai balli sull’Adriatico su cui *La ballata di Rudi* si era aperta. Ed è diverso anche dal “ballo” dei titoli in Borsa, così come dal “ballo” che la nevrosi procura alla testa di Armando sul finale, quando tenta di lanciarsi contro un tram. Segue quello della Camilla un brano dedicato a Rudi, che dopo aver dato inizio alla ballata su una spiaggia popolare torna qui in scena come Cavaliere di Malta impegnato a «cercare sempre nuovi adepti al gioco della Borsa», perché il suo vero mestiere è dare la caccia al soldo. Nel commentare la storia della signora Camilla non si può non tener conto anche di questa rete di richiami con le parti che le sono vicine.

Il fiato del commentatore

Proprio la fisionomia di quest’opera, per come ho cercato di delinearla facendo perno sul caso emblematico del brano della signora Camilla, spinge a progettare un commento in cui filologia ed ermeneutica si alimentino a vicenda e da prospettive in parte inedite, reclamate dalle specificità dell’opera; un commento che sia inteso come figura di una triangolazione relazionale tra la semantica storica dell’opera, l’orizzonte di senso del lettore e la mediazione del commentatore, accogliendo la sfida, lanciata da Pietro Cataldi, di «riconoscere nel commento il gesto di una mediazione necessaria al processo storico di attivazione del testo secondo modalità capaci di onorare la datità storico-filologica e la ricreazione, necessariamente ogni volta attuale, del senso»²³. La scommessa, allora, sarà quella di mediare abbastanza perché il lettore/studente sia attrezzato per partecipare alla ricerca del senso, anche attraverso attività didattiche che fungano da coronamento del commento, piuttosto che da eco. D’altra parte sappiamo bene che, come ha scritto Jean Marie Schaeffer, «il lettore comprende il testo come espressione di stati intenzionali dell’autore (altrimenti non ci sarebbe testo, né questo testo invece di un altro), ma *de facto* lo comprende dal momento in cui esso attiva degli stati mentali intenzionali che sono i suoi propri»²⁴.

Insomma se, parafrasando il suo autore, è il lettore/ascoltatore della *Ballata di Rudi* a dare fiato all’autore (come lo spettatore all’attore), il commentatore (o la commentatrice) deve porsi il compito di dare contemporaneamente fiato a entrambi.

²³ P. CATALDI, *La pratica del commento. Un’introduzione*, in D. Brogi-T. de Rogatis-G. Marrani (a cura di), *La pratica del commento...*, 6.

²⁴ J. M. SCHAEFFER, *Piccola ecologia degli studi letterari. Come e perché studiare letteratura?* [2011], Torino, Loescher, 2014, 76.