

Christian Eccher*
Filozofski Fakultet
Univerzitet u Novom Sadu

UDC 821.131.1.09-1“1950/1960“ Pagliarani E.
DOI: 10.19090/gff.2018.1.309-319

IL POETA ELIO PAGLIARANI NEL CONTESTO STORICO E LETTERARIO ITALIANO DEGLI ANNI CINQUANTA E SESSANTA**

In questo lavoro analizzeremo la produzione poetica di Elio Pagliarani in rapporto al contesto storico e letterario degli anni Cinquanta e Sessanta. La poesia di Pagliarani ha una fortissima connotazione politica anche se non ideologica: l'artista di Viserba, infatti, osserva e descrive l'Italia del Dopoguerra e quella del Boom economico con puntualità e precisione ma senza partigianeria e nel fare ciò intravede e anticipa alcune tendenze che diventeranno attuali nei decenni successivi. La poesia di Pagliarani si iscrive a pieno titolo in quella corrente letteraria che può essere definita come „Linea Lombarda“.

Parole chiave: Pagliarani, Linea Lombarda, Boom economico, Neorealismo, Italia.

La prima opera poetica di Elio Pagliarani, il quaderno delle *Cronache e altre poesie*, fu pubblicato nel 1954 dalla casa editrice Schwarz. L'opera risente sensibilmente della realtà storico-sociale nella quale nacque, quella milanese dei primi anni del secondo dopoguerra. Il capoluogo lombardo stava a poco a poco assumendo le caratteristiche tipiche delle più grandi capitali europee e il processo di industrializzazione, iniziato già negli anni ottanta del diciannovesimo secolo, proseguiva senza sosta (Giardina-Sabattucci-Vidotto, 1996: 352–376). Milano fin dal settecento aveva fornito un terreno fertile alla nascita e al rapido sviluppo di tendenze letterarie le cui radici affondavano nel realismo pragmatico di matrice illuminista.

La Milano del *Caffè* – quella delle riforme di Maria Teresa e di Giuseppe II (Venturi: 1996, 645–747) – aveva visto nascere una nuova corrente letteraria e soprattutto poetica che, prendendo le mosse dalle opere del Parini, è giunta attraverso il movimento della Scapigliatura fino ai nostri giorni. Con il grande sviluppo industriale del penultimo decennio dell'Ottocento, si verificarono alcuni fenomeni che portarono a una mutazione sostanziale del tessuto urbano della città e

* christian.eccher@gmail.com

** Članak je rezultat istraživanja u okviru projekta 01603 „Jezici i kulture u vremenu i u prostoru“

dei legami che univano la società al mondo intellettuale che della stessa Milano era stato per più di un secolo l'anima politica e culturale (De Micheli, 1998: 9–21). Un processo in tutto e per tutto simile a quello che si trovò a vivere nell'immediato Dopoguerra il giovane Pagliarini.

Nell'Ottocento il lento dilagare della borghesia industriale nei posti chiave delle istituzioni governative, la nascita di una classe operaia cresciuta numericamente e ideologicamente nel corso dell'età giolittiana, la nuova „atmosfera di banche e di imprese industriali” che si respirava non solo a Milano ma in tutte le città del famoso „triangolo industriale” – che oltre a Milano comprendeva Genova e Torino – portò alla perdita di una qualsiasi forma di peso politico da parte degli intellettuali (Luperini, 1981: 1–13). Essi, insomma, non erano più degli ideologi. Sostituiti definitivamente dalla nascente logica degli affari e dell' „accumular danaro”. L'intellettuale che non avesse accettato tale logica e si fosse rifiutato di diventare *organico* al neonato sistema politico-economico, non poteva che isolarsi ed essere isolato dal consorzio sociale a cui apparteneva. Fu proprio la solitudine, la sterile protesta nei confronti della classe dominante a portare gli artisti di quest'epoca, riuniti nel movimento proto-avanguardistico della scapigliatura, all'autodistruzione fisica e, da un punto di vista meramente artistico, all'abbandono dei modelli contenutistici tipici delle epoche precedenti.¹ Anche la descrizione realistica di derivazione pariniana si fece sempre più graffiante e insolente, l'arte rispecchiava il brutto della periferia milanese, ormai costellato di lugubri opifici e di squallide industrie.

Nella seconda metà del Novecento il processo che ho appena descritto si è a grandi linee ripetuto, aggravato dalla massificazione del ceto intellettuale che era stata favorita in età giolittiana dalla progressiva estensione del diritto all'istruzione a strati sempre più vasti della piccola e media borghesia che a loro volta poterono

¹ Definisco la Scapigliatura una proto-avanguardia per via della protesta confusa che essa portava avanti: l'assenza di una precisa consapevolezza circa le dinamiche che animavano la società dell'epoca e che portarono Milano a cambiare i propri connotati urbani in un lasso di tempo assai breve, la totale inadeguatezza del linguaggio aulico e poetico utilizzato per veicolare contenuti di graffiante attualità, la mancata elaborazione di un programma di opposizione politico-artistica alla borghesia e alla cultura da essa diffusa nella società, portarono il gruppo scapigliato alla dissoluzione non appena ne morirono gli animatori. Dalla „macchia” di cui parla Dossi, dalla nostalgia del passato di Camerana fino alla sferzante ironia di alcuni testi di Tarchetti, sono visibili nella Scapigliatura tutte le tendenze avanguardistiche e non che si costituirono nel secolo successivo. Il futurismo, il crepuscolarismo...

sempre più permettersi di mantenere economicamente i propri figli agli studi (Luperini, 1981: 47–61). L'intellettuale si era illuso di poter recuperare il vecchio ruolo sociale e politico di ideologo durante il ventennio fascista, seppure in maniera totalmente subalterna all'ideologia, e poi negli anni successivi al periodo della Resistenza.²

Dal 1945 al 1948 la fiducia di poter ritrovare un'armonia con la classe politica al potere aveva spinto gli intellettuali stessi a riportare fedelmente sulla pagina o sullo schermo cinematografico le sofferenze della popolazione appena uscita dalla guerra e a illudersi – partendo da questo ruolo documentaristico – di poter indirizzare la Storia; un concetto, quello di Storia, ricondotto fiduciosamente alla sua matrice illuministica di *progresso*. La Storia disattese però le aspettative di coloro che erano cresciuti nella temperie neorealista con l'inizio della „guerra fredda” nel 1947 e, per quel che concerne la situazione italiana, con la sconfitta delle forze politiche più progressiste che avevano unito in una comune battaglia gli intellettuali e alcune frange della popolazione, come quelle dei disoccupati e degli operai. Il 1948 sancì la presa del potere da parte della classe borghese e l'inizio della restaurazione clerico-fascista (Luperini, 1981: 393). Nel 1948 Pagliarani era già a Milano, con una laurea in Scienze politiche e un impiego come traduttore e dattilografo presso una ditta di import-export.³

Le prime poesie che egli scrisse, e che confluiranno proprio nelle *Cronache e altre poesie*, si situano nel punto di raccordo fra le due diverse forme di realismo da me rapidamente descritte, quella neorealista, epurata da ogni illusione possibilista di intervento diretto nella realtà, e quella pariniana-scapiogliata-

² Durante il periodo fascista la rottura verificatasi fra il ceto intellettuale e la società venne in parte colmata. Se gli intellettuali avevano cercato nei primi vent'anni del Novecento un proprio spazio ideologico-politico autonomo e si erano riuniti a questo scopo attorno al nucleo redazionale direttivo della rivista la *Voce*, durante gli anni del regime fascista essi vennero cooptati nella gestione del potere politico grazie alla fondazione di organizzazioni di massa e di istituti di cultura. Dopo la Liberazione i letterati volevano partecipare alla ricostruzione del paese, la letteratura diventò perciò impegno e tale impegno coincise con una nuova forma di scrittura realistica. Lo scrittore non voleva più stare in una torre d'avorio, ma piuttosto recuperare quel ruolo che il Fascismo gli aveva in parte ridato e che l'esperienza bellica aveva di nuovo cancellato (Luperini, 1981: 337–393).

³ Traggo le notizie sulla vita di Pagliarani dalla *cronistoria minima* che il poeta ha tracciato di sé, consultabile sul sito internet www.mondadori.com/libri/cover/Novecento/Pagliaranistoria.html

lombarda; quest'ultima viene definita da Luciano Anceschi „corrente post-ermetica” o „Linea lombarda” perché l'eredità di Dossi, Tarchetti, Praga... fu ripresa da poeti nati in Lombardia o che comunque stabilirono per un lungo periodo di tempo la propria residenza a Milano: basti qui menzionare Nelo Risi, Erba, Orelli, il Montale delle raccolte successive alla *Bufera*, Majorino... (Guglielmi-Pagliarani: 1968). Il ruolo di Pagliarani fu quello di chiudere la prima fase della „Linea lombarda” e di aprirne la seconda, per collocarsi successivamente a cavallo dell'esperienza neo-avanguardistica del Gruppo 63 del neosperimentalismo promosso dai redattori della rivista *Officina*. Negli anni cinquanta, però, la riflessione del poeta era ancora lontana da una formulazione chiara e univoca della propria poetica. Nelle *Cronache* l'artista romagnolo non poteva far altro che registrare la realtà che aveva innanzi, mischiarsi al popolo e cantare le gesta – molto umili per la verità – degli immigrati, il cui lavoro contribuiva, proprio negli anni in questione, a quell'accumulazione di capitali che a fine decennio avrebbe dato vita al „boom economico”(Petri, 1997: 311–440); le gesta di *gente robusta, poco adatta a baloccarsi* (Pagliarani, 1954: 9).

Pagliarani osservava incessantemente il mondo che lo circondava e lo descriveva con immagini malinconiche e a tratti elegiache, prive di quella mordace ironia che costituisce la cifra essenziale della sua produzione successiva. Già nella prima raccolta era però in nuce la futura poetica di Pagliarani, indirizzata soprattutto verso uno studio formale incessante mirato a tenere il linguaggio „in efficienza”: „[...] *Mi ricordo mio nonno/ Che non voleva vedermi giocare/Contento:/ „i bambini devono piangere/ Gli uomini lavorare”* (Pagliarani, 1954: 9)

Il penultimo verso è un endecasillabo, l'ultimo un ottonario; due forme nobili della tradizione letteraria italiana che accolgono, nella prosaicità del discorso diretto, un'espressione bassa e colloquiale; quest'ultima rivela per giunta i modelli educativi di un'epoca aspra, il popolo imbruttito da un lavoro disumano e dalle privazioni legate alla povertà e a una morale cattolica che esalta il sacrificio e la repressione di ogni pulsione vitale. In questo mare di privazioni e di sofferenza, in cui anche il poeta – un proletario venuto dalla Romagna – è costretto a navigare, ogni mattina, da Porta Vigentina a porta Romana, l'unica nota positiva è quella apportata dalla subitanea materializzazione di un ricordo lontano nella mente: „[...] *Forse una volta, perché sbiadisce la memoria/ Un giorno in questo mare/ Ci è parso di cantare”* (Pagliarani, 1954: 20)

La poesia di cui ho citato la fine presenta un incipit che rimanda a un componimento di Cesare Pavese molto famoso, *I mari del sud*, il primo testo della

raccolta *Lavorare stanca* (Pavese: 1943): „*La mia nave dei mari del sud/Fa carico d'acqua a Porta Vigentina [...]*” (Pagliarani, 1954: 12).

L'aggettivo possessivo „mia” delinea nettamente una contrapposizione fra la nave su cui è imbarcato Pagliarani – il bus 29! – e quella reale da cui il cugino di Pavese aveva scorto *fuggire balene fra schiume di sangue* (Pavese, 1943: 122). Che abisso separa il *gigante vestito di bianco*, a cui va tutta l'ammirazione del poeta Pavese, e l'intellettuale proletarizzato: quest'ultimo non ha più viaggi affascinanti e romantici da compiere e tanto meno da descrivere. Nessuno pensa più a trasferirsi in Australia per sbarcare il lunario, e già negli anni cinquanta gli uomini „giganteschi” migravano in massa alla volta di Milano o verso le altre città europee. Il piano maturato dall'eroe pavesiano, quello di „... *togliere tutte le bestie alla valle/ e obbligare la gente a comprare i motori*” (Pavese, 1943: 87), migliorandone così le condizioni di vita, si stava a poco a poco realizzando anche se solo in alcune zone d'Italia, non escluse le Langhe, ma non per mano di un coraggioso imprenditore inserito nel tessuto sociale delle regioni agrarie in via di „sviluppo”. Ben altri erano i giganti che promuovevano il mutamento delle condizioni lavorative di un'Italia ancora in gran parte agricola: „[...] *Io sono la Fiat, la Ford, la General Motors/ Un solidissimo comignolo/.../ Le strutture sono in cemento armato dove non/Annidano tarli, il meccanismo è garantito e non consente/Deviazioni, la sirena non fischia/Niente frutti.*” (Pagliarani, 1954: 19)

Niente frutti: il capitalismo non redistribuisce la ricchezza, i contadini beneficiati dalla meccanizzazione dell'agricoltura erano solo quelli della Val Padana, dal centro e dal sud Italia – all'epoca semiperiferia del mondo-nord – si poteva esclusivamente emigrare. Le deviazioni non erano e non sono consentite, né per quel che riguarda i flussi monetari che si dirigono verso le città del nord del pianeta, dove già allora si trovavano le sedi delle nascenti multinazionali, né quelle rivoluzionarie: simili tarli non sono affatto ammessi da un sistema le cui strutture sono solide come il cemento armato che a fine anni cinquanta graffiava le periferie di Milano, da Sesto San Giovanni a Rogoredo, quartiere descritto magistralmente da Ottiero Ottieri nel suo primo romanzo, *Tempi stretti*. Pagliarani era un uomo che doveva impegnarsi a lottare per poter galleggiare nelle alte e vorticose acque dell'oceano neocapitalista in via di assestamento.

Più che alla vita del cugino pavesiano, l'esistenza degli intellettuali somigliava piuttosto a quella di Carla, l'omonima ragazza che il poeta di Viserba descrive nel poemetto *La ragazza Carla*, la cui composizione fu iniziata nel 1954 non in un hortus conclusus, ma fra i muri dell'istituto Leonida, una scuola media

dove il professor Pagliarani si guadagnava da vivere insegnando l'italiano.⁴ Il poemetto rappresenta un passo avanti rispetto alle *Cronache* sul cammino del poeta verso una definizione compiuta della propria poetica. Ciò che qui mi preme sottolineare è il fatto che Carla rappresenta – con le dovute differenze – un alter ego dell'intellettuale, almeno per quel che riguarda la dimensione sociale nella quale quest'ultimo è inserito. Entrambi infatti imparano a sopravvivere, Carla grazie al recupero di un rapporto attivo con il proprio corpo, lo scrittore con le armi della cultura, specie se non dispone di un patrimonio pecuniario ingente – ed è questo il caso di molti scrittori del Novecento – ereditato dalla famiglia di origine. Torniamo per un attimo a Carla e, più in generale, a tutte le „milanesi signorine”, e leggiamo questo passo: „*S'è lavata nel bagno e poi nel letto/Si è accarezzata tutta quella sera/.../Tira il collo all'indietro ed ecco tutto*” (Pagliarani, 1998: 18).

Carla sembra voler reagire alla situazione di asfittica alienazione in cui è costretta a vivere sia in famiglia e sia al lavoro accarezzandosi, compatendosi e instaurando un rapporto con l'unico elemento di sé di cui a sera può ancora disporre, il corpo: l'anima, per dirla con Foucault (Foucault: 1993, 45), appartiene ormai al suo datore di lavoro, il signor Praté. Alla fine dell'opera il corpo, reso più aggressivo dalle calze di nylon e dal rossetto, serve a Carla per riprendersi ciò che ancora le può dar gioia, quello che può farla almeno in parte uscire dall'alienazione, il rapporto – magari superficiale o addirittura soltanto fisico – con un altro essere umano. Un contatto con i propri simili nella Milano anni Cinquanta così come in quella di oggi, era difficile da instaurare. Meno male che noi esseri umani abbiamo ancora un corpo che ci redime e che una via di fuga, seppur piccola, la garantisce:

*Nerina ha voglia di ridere, perché ride ogni tanto
Adesso, con il figlio, Carla ha la faccia seria mentre provano
Allo specchio, mentre Nerina insegna e Carla impara
A mettere il rossetto sulle labbra: ci deve essere in un cassetto
Un paio di calze di nylon, finissime
Bisogna provarle.
Questo lunedì comincia che si sveglia*

⁴ *Cronistoria minima*, cit. Il testo della *Ragazza Carla* era già in nuce nel biennio 1947–1948: Pagliarani si ispirò direttamente alla propria esperienza, dato che all'epoca era impiegato presso una ditta di import-export. Pagliarani pensava in maniera certo velleitaria di stendere il testo come fosse un soggetto cinematografico da presentare alla coppia De Sica – Zavattini: questa notazione ci fa intendere come anch'egli fu partecipe del clima neorealista dell'epoca. Il poemetto fu steso invece fra il 1954 e il 1957 e alcuni specimina furono pubblicati già nel 1959 su *Nuova Corrente*.

*Presto che indugia svagata nella piazza
Prima di entrare in ufficio, che saluta
A testa alta „Buongiorno” con l’aggiunta
„A tutti”, che sorride cercando Aldo con gli occhi
Che gli dice „Bella la ragazza e come/Attenta ai tuoi discorsi”, che comincia -
forse - il lavoro
Fresca.” (Pagliarani, 1998: 34).*

Il poemetto non presenta un lieto fine, nessuna eroina ottocentesca potrà mai vincere il caos di Milano che sembra precludere ogni possibile rapporto umano basato sull’autenticità o sulla continuità. Non c’è più posto per l’amore romantico. A Milano ci si perde nel caos di oggetti, rappresentato nelle poesie informali di Angelo Guglielmi e Alfredo Giuliani, o nel caos di voci impresso nei versi della *Ragazza Carla*: „Carla Dondi fu Ambrogio di anni / Diciassette primo impiego stenodattilo / All’ombra del Duomo / Sollecitudine e amore, amore ci vuole al lavoro / Sia svelta sorrida e impari le lingue / Le lingue qui dentro le lingue oggigiorno / Capisce dove si trova? /.../ Signorina, noi siamo abbonati / Alle pulizie generali, due volte / La settimana, ma il signor Pratèk è molto / Esigente / UFFICIO A UFFICIO B UFFICIO C / Perché non mangi? Adesso che lavori ne hai bisogno / Adesso che lavori ne hai diritto / Molto di più” (Pagliarani, 1998: 18).

A ogni microstruttura riportata corrisponde un punto di vista differente: siamo di fronte a un prosaico recitativo polifonico. L’intellettuale-poeta costretto a vivere nel magma della contemporaneità non può far altro che registrare tutti i suoni che il suo orecchio capta. Si potrebbe obiettare che Pagliarani nell’assemblare le voci del non senso veicola ugualmente un messaggio morale forte, ma questo è un discorso non legato ai contenuti che l’opera esprime quanto alla sua veste formale: l’ultima frase, allora, conclude „in crescendo” un passo in cui l’alienazione umana si è manifestata al suo più alto grado: una madre che collega inconsciamente il diritto di mangiare della figlia al lavoro che quest’ultima svolge nella sede di una multinazionale. A Milano anche i rapporti affettivi più stretti diventano sfalsati dalla necessità di sopravvivere e dalla vita dura che gli uomini come Pratèk impongono ai propri dipendenti, siano essi sprovvedute ragazzine come Carla o uomini colti e sensibili come Elio Pagliarani o Ottiero Ottieri. Le parole sono allora frastornanti e automatiche, in tutto e per tutto simili alle targhe telegrafiche attaccate sulle porte degli uffici; il poeta che vuole parlare della contemporaneità deve essere prima di tutto realista, i contenuti della sua opera si devono identificare necessariamente con la confusione delle grandi città e con i rumori a essa connessi, e, se proprio si vuole indirizzare il caos che si ha di fronte verso un esito positivo che risvegli le coscienze assopite, è necessario far stridere fra loro le parole e

conferir loro nuovi significati.⁵ Dalla *Ragazza Carla* in poi Pagliarani scelse di percorrere questa strada sulla quale ha impostato la propria ricerca fino alla morte, avvenuta nel 2010.⁶

Ho finora cercato di delineare il contesto storico-letterario in cui affondava le radici il realismo di Pagliarani e in particolar modo del Pagliarani degli anni cinquanta. Alla base di tale realismo era certo presente il retaggio della „Linea lombarda” che si doveva ormai rinnovare, nei contenuti e nelle forme, per poter esprimere meglio la sensazione di disagio dell’intellettuale di fronte alla restaurazione clerico-fascista e al successivo scoppio del „boom economico”. Negli anni di cui ci stiamo occupando un universo stava scomparendo lentamente e l’Italia, da paese in gran parte agricolo quale era sempre stato, si preparava a diventare un moderno Stato industriale. Il poeta di Viserba, come ho già avuto modo di accennare, era giunto a Padova prima e a Milano poi dalla Romagna, dove aveva trascorso gli anni della fanciullezza in un ambiente contadino e popolare ma estremamente vivo.

Il tessuto sociale della regione era costituito da una grande varietà di ceti sociali: c’erano i piccoli e medi proprietari, di cui Giovanni Pascoli fu il rappresentante letterario più insigne (proprio grazie alla forma chiusa del poemetto che Pagliarani riprese aprendola a nuovi linguaggi), i braccianti, gli affittuari, i pescatori della costa. A una simile varietà di elementi sociali, si accompagnava una sfumata molteplicità di ideologie e di movimenti politici: il fascismo agrario si era sviluppato a cavallo fra Emilia e Romagna negli anni in cui il nostro autore nasceva, il pensiero socialista aveva facilmente attecchito fra i braccianti e i pescatori, un certo spirito anarchico toccava trasversalmente tutti i ceti menzionati (De Felice, 1968: 27–87).

Pagliarani, che non si farà mai ingannare dalle ideologie fino a farne „corpo mistico”, ovvero forme di pensiero assolute, presenta in tutta la sua produzione

⁵ Un’operazione simile fu condotta anche da alcuni musicisti: nel 1958 Edgar Varèse compose il *Poème électronique*, un’opera realizzata assemblando rumori di vario genere registrati per strada o in interni domestici. Il rumore aveva già fatto la sua prima irruzione in musica nei primi anni del Novecento grazie al Futurismo; il caos di voci che Pagliarani rappresenta era già stato mimato in alcuni testi di Palazzeschi e dei Dadaisti. Entrambe le operazioni non erano quindi nuove e avevano antecedenti illustri. Per l’utilizzo del rumore in campo musicale rimando a Fred Prieberg, (1963) e Franco Evangelisti (1991).

⁶ Per un’esposizione più approfondita degli argomenti qui accennati, in relazione anche al contesto storico letterari in cui essi nacquero, si consulti il secondo capitolo di questo lavoro.

poetica preziose venature che oscillano fra un populismo ironico e mordace e un anarchismo mai violento e mai arrogante. Una coloritura di visceralità, ovvero di enorme e talvolta rabbiosa „compassione” di fronte a tematiche sociali o a delusioni politiche, intreccia le due componenti del pensiero del poeta in maniera salda, fino a fonderle talvolta in esplosioni di furiosa critica al sistema politico vigente. Tale visceralità è, dal mio punto di vista, un’eredità tipicamente romagnola, individuabile in molti testi dialettali, sulla scia dell’analisi di Carlo Dionisotti pubblicata nel 1960 (Dionisotti, 1960, 65). Una „linea viscerale”, quindi, di cui fanno parte Guerra, Zavattini, Baldini, Roversi...⁷

Citerò a titolo d’esempio un lacerto tratto da una poesia del primo autore ricordato, Tonino Guerra, più noto come sceneggiatore che come scrittore vernacolare, il cui dialetto, quello di Sant’Arcangelo di Romagna, è per molti aspetti simile a quello parlato a Viserba:

<i>...St’an i mi liméun</i>	<i>Quest’anno i miei limoni</i>
<i>tra bèll i bròtt</i>	<i>Tutto considerato</i>
<i>i n’ a fat dusentquarenta</i>	<i>Ne han fatti duecentoquaranta</i>
<i>A vagh a chéul ma tott</i>	<i>Vada a culo tutto</i>
<i>A stagh tra i mei liméun</i>	<i>sto fra i miei limoni</i>
<i>La poletica più gnènt</i>	<i>Niente più politica</i>
<i>A ciap za du curtlédi</i>	<i>ho preso due coltellate</i>
<i>Nient dònì, nien putènt</i>	<i>Niente donne, niente puttane</i>
<i>via i parènt</i>	<i>lontani i parenti</i>
<i>Quàter fioridéur</i>	<i>Quattro fioriture</i>
<i>quàter stasòn</i>	<i>quattro stagioni</i>
<i>A vagh a chéul ma tott</i>	<i>Vada a culo tutto</i>
<i>a stagh tra i mei limèun</i>	<i>sto fra i miei limoni (Guerra, 1993)</i>

Si confronti il testo che ho riportato sopra con i seguenti brani, tratti dagli *Epigrammi* di Pagliarani: „Non so se avete capito://siamo in troppi a farmi schifo” e „Si fa sempre più fatica/a respirare//Sarà roba di dentro/i miei polmoni/o roba di fuori/i miei coglioni” (Pagliarani, 2001: 111–112)

⁷ Si consulti l’antologia di Renato Bertacchini *Emilia Romagna* nella collana *Letteratura delle regioni d’Italia-Storia e testi*, Brescia, La scuola 1987. Bertacchini inserisce nel suo volume anche poesie di Pasolini, che in realtà era friulano. Il poeta visse però a Bologna per lungo tempo; da qui deriva la scelta del curatore di inserire suoi testi nell’antologia. Pasolini rientra a mio avviso nella „corrente viscerale” di cui ho appena parlato, anche se per ragioni legate soprattutto a passioni personali proiettate nella dimensione politico-sociale.

Se da una parte Pagliarani si trova in armonia con il poeta di sant’Arcangelo, per via del vigore e della grinta formale con cui quest’ultimo aggredisce in certi suoi testi la realtà che descrive, dall’altra il nostro autore non si concentra mai sul rimpianto di un mondo contadino ormai quasi del tutto scomparso, che porta Guerra agli esiti malinconici e crepuscolari di alcune sue poesie. L’unico aspetto che accomuna i due autori, oltre a quello „viscerale” già analizzato, si palesa nelle descrizioni di alcuni personaggi che animano la *Ballata di Rudi* e il libretto dell’opera teatrale *Le sue ragioni*: Armando della *Ballata* e Arlecchino nella pièce che ho appena ricordato, richiamano i personaggi di alcune poesie di Guerra, di certi racconti di Zavattini⁸ che scrisse anche sceneggiature per i film di Federico Fellini; uomini mesti e sognatori, silenziosi e spesso soli, che Pagliarani ha inserito però nel contesto schizomorfo e schizofrenico della società neocapitalistica. Il poeta di Viserba non è mai fuggito nell’astratta ironia zavattiniana⁹ o negli accessi di rabbia, alternati a profondi abissi di malinconia, tipici di Guerra, per evitare il caos della contemporaneità, ma si è sempre affidato a quella cifra stilistica realistica tipica della „Linea lombarda”.

Christian Eccher

PESNIK ELIO PALJARANI U ITALIJANSKOM KNJIŽEVNOM I ISTORIJSKOM
KONTEKSTU PEDESETIH I ŠEZDETIH GODINA

Rezime

U ovom radu se razmatra poetika prvih dela Elija Paljaranija, italijanskog pesnika, koji je bio jedan od najvažnijih na italijanskoj književnoj sceni tokom druge polovine dvadesetog veka. Paljarani pripada liniji, koja se može definisati kao „Lombarda” i koja potiče direktno iz XIX veka, kada su regija Lombardija i njen glavni grad Milano bili veoma važni za širenje ideja Prosvetiteljstva. Dela Elija Paljaranija su analiza i kritika italijanskog društva, koje se posle rata uputilo ka materijalnom blagostanju, vezanom sa ekonomski „Boom” šezdesetih godina. Paljarani, isto kao i drugi italijanski pesnik, pisac i režiser, PjerPaolo Pazolini, predvideo je antropološku mutaciju italijanskog naroda, koji je odjednom

⁸ Si leggano i racconti di *I poveri sono matti* o di *Io sono il diavolo* (Zavattini, 1967).

⁹ L’ironia astratta di cui parlo è da intendersi come una forma di assurdo in cui i personaggi sono calati; l’estrema rarefazione dei racconti di Zavattini non era solo un connotato stilistico legato alla poetica dello scrittore ma anche un escamotage per evitare l’impietosa censura del regime fascista che avrebbe impedito la pubblicazione dei libri dello stesso Zavattini se fossero apparsi riferimenti immediati alla realtà dell’epoca (Cirillo, 2000).

zaboravio svoju seljačku kulturu i postao gradski, zapadni i buržoaski narod, orijentisan samo ka materijalnom blagostanju. Paljarani je izmislio i novu formu za svoju poeziju, formu koja renovira klasičnu poeziju i koja je u skladu sa burnim promenima italijanskog društva. Zbog toga se on priključio neoavangardističkom književnom pokretu, koji se rodio 1963. god.

Ključne reči: Paljarani, Lombardska Linija, ekonomski boom, neorealizam, Italija.

BIBLIOGRAFIA

- Cirillo, S. (2000). *Le verità di Zavattini*. Roma: Bulzoni.
- De Felice, R. (1968). *Mussolini il rivoluzionario*. Torino: Einaudi.
- De Micheli, M. (1998). *Le Avanguardie artistiche del Novecento*. Milano: Feltrinelli.
- Dionisotti, C. (1960). *Geografia e storia della letteratura italiana*. Torino: Einaudi.
- Evangelisti, F. (1991). *Dal silenzio a un nuovo mondo sonoro*. Roma: Semar.
- Foucault, M. (1993). *Sorvegliare e punire*. Torino: Einaudi.
- Giardina, A–Sabbatucci, G. & Vidotto, V. (1996). *Manuale di Storia III*. Bari, Laterza.
- Guerra, T. (1993). *I bu*. Rimini: Maggioli.
- Guglielmi, A. – Pagliarani, E. (1968). *Manuale di poesia sperimentale*. Milano: Mondadori.
- Luperini, R. (1981). *Il 900*. Torino: Loescher.
- Pagliarani, E. (1954). *Cronache e altre poesie*. Milano: Schwarz.
- Pagliarani, E. (1997). *I romanzi in versi*. Milano: Mondadori.
- Pagliarani, E. (2001). *Epigrammi*. Lecce: Manni.
- Pavese, C. (1943). *Lavorare stanca*. Torino: Einaudi.
- Petri, R. (1997). *Dalla ricostruzione al miracolo economico*. Bari: Laterza.
- Priberg, F. (1963). *Musica ex machina*. Torino: Einaudi.
- Venturi, F. (1969). *Settecento riformatore*. Torino: Einaudi.
- Zavattini, C. (1967). *I tre libri*. Bompiani: Milano.