

UCLA

Carte Italiane

Title

Le domeniche di Carla

Permalink

<https://escholarship.org/uc/item/1jj904kt>

Journal

Carte Italiane, 2(1)

ISSN

0737-9412

Author

Menechella, Grazia

Publication Date

2004

DOI

10.5070/C921011345

Copyright Information

Copyright 2004 by the author(s). All rights reserved unless otherwise indicated. Contact the author(s) for any necessary permissions. Learn more at <https://escholarship.org/terms>

Peer reviewed

LE DOMENICHE DI CARLA

Grazia Menechella

Department of French & Italian
University of Wisconsin-Madison

“Guarda che le gite domenicali non sono più *chic*.”

L'architetto torinese nel film *Le amiche* (1955)

di Michelangelo Antonioni.

Un amico psichiatra mi riferisce di una giovane impiegata tanto poco allenata alle domeniche cittadine che, spesso, il sabato, si prende un sonnifero, opportunamente dosato, che la faccia dormire fino al lunedì. Ha un senso dedicare a quella ragazza questa “Ragazza Carla”?

Questa storiella-dedica che incontriamo nell'esergo della *Ragazza Carla* ci accompagna (forse perché ci incuriosisce e turba allo stesso tempo) come un punto interrogativo fino alla fine del poemetto e forse anche oltre. Che cos'è questo microtesto e qual è la sua funzione? Genette, in *Soglie*, precisa che “in esergo” significa “fuori” dall'opera, ma che nel caso dell'epigrafe, l'esergo consiste “in un confine dell'opera, in genere molto vicino al testo, dopo la dedica, dunque, nel caso in cui ci sia una dedica” (Genette, 140). Non si tratta di epigrafe allografa, né autografa, perché non è una citazione; dato che l'epigrafe e la dedica (anche se in forma di domanda) condividono lo stesso spazio, sembra trattarsi di un'epigrafe-dedica in forma di racconto condensato. La domanda “Ha un senso dedicare a quella ragazza questa “Ragazza Carla”? è rivolta al lettore come un appello: cercare di dare un senso ad una storia curiosa, ma anche di stabilire se c'è una connessione tra le due ragazze. Anche se tecnicamente quelle poche righe sembrano essere una dedica, esse assolvono alla funzione di commento spesso svolta dall'epigrafe: quella funzione che, dice Genette, “consiste nel commentare il testo, del quale precisa o sottolinea indirettamente il significato” (Genette, 154). Insomma, la storia di quella ragazza “impiegata” precede la storia di Carla facendo sì che le storie vengano percepite in rapporto dialogico e

con comuni corrispondenze.¹ Possiamo trarre la preliminare conclusione che la *Ragazza Carla* tratti in realtà di due ragazze: entrambe giovani, impiegate e cittadine. La ragazza dell'esergo, essendo poco allenata alle domeniche cittadine, ricorre al sonnifero; quali sono le paure, i fantasmi da evitare? E Carla? Sarà abbastanza in forma per le domeniche cittadine? Questo il giallo che il lettore ha davanti quando si accinge a leggere la storia di Carla. Ecco, io vorrei ricostruire la storia, anzi le storie, di queste due ragazze o almeno, come, a mio avviso, Pagliarani ce le racconta.² Un articolo di Giorgio Manganelli sulla domenica ("La domenica": tre paginette pubblicate postume nel 1996)³ mi ha spinto a riflettere sul rapporto che le due ragazze hanno con la domenica. Che cos'è o non è la domenica rispetto agli altri giorni della settimana? Manganelli discute un saggio sulla domenica dello psicoanalista Karl Abraham e menziona un saggio dello psicoanalista Sándor Ferenczi, che dice di non aver letto. Incuriosita, sono andata a leggermi le quattro paginette di Ferenczi, "Le nevrosi della domenica" (1919) e il saggio di Abraham, "Osservazioni alla comunicazione di Ferenczi sulle 'Nevrosi della domenica'" (1919) che è una riflessione sulla teoria di Ferenczi. Queste analisi e riflessioni sulle patologie domenicali e "nevrosi festive" in genere hanno indubbiamente influenzato la mia lettura della *Ragazza Carla*.

Ferenczi dice di aver riscontrato in molti nevrotici, disturbi legati alla domenica e che tali disturbi erano iniziati spesso in gioventù. I disturbi gli erano sembrati inizialmente di origine fisiologica:

Ho avuto in cura diversi nevrotici la cui anamnesi, raccontata spontaneamente o riprodotta nel corso dell'analisi, lasciava intendere che determinati stati nervosi si instauravano regolarmente nel soggetto (soprattutto in gioventù) in un determinato giorno della settimana. In quasi tutti questi soggetti il ritorno periodico dei disturbi avveniva di *domenica*. Si trattava per lo più di *cefalee* o di *disturbi gastrointestinali* che comparivano in quel giorno senza un particolare motivo, spesso rovinando completamente a questi giovani l'unico giorno libero della settimana. (Ferenczi, 294)

Se apparentemente il mal di testa sembrava dovuto a sonni più lunghi e il mal di pancia a pranzi più abbondanti, in realtà il "movente psicologico" è, secondo Ferenczi, il fattore più importante e spesso l'unica causa. Ma che la domenica sia un giorno di riposo è illusorio:

“La domenica è il giorno festivo dell’odierna umanità civilizzata” (Ferenczi, 295). La domenica si è più liberi di gestire il proprio corpo, emozioni ed alcuni istinti di solito repressi. I nevrotici della domenica avvertirebbero il pericolo di questa libertà e si censurano controllando i loro impulsi. Questa “piccola isteria” si manifesta infatti la domenica (il venerdì sera per un paziente ebreo), nei giorni festivi e, spesso, durante le vacanze. Lo psicoanalista si chiede: “Dietro a queste nevrosi domenicali si nascondono dunque appetiti insoddisfatti? E in tal caso qual è il contenuto di questi desideri?” (296). Piccoli sintomi isterici sono segno di nevrosi e disagio:

Chi ha un’indole nevrotica, proprio in queste occasioni è più incline a invertire le proprie emozioni, sia perché deve tenere a freno istinti troppo pericolosi dai quali è tenuto a proteggersi con tanto maggior vigore quanto più lo alletta il cattivo esempio degli altri, sia perché la sua coscienza ipersensibile non lascia passare la minima infrazione. (Ferenczi, 296)

Seguendo le osservazioni di Ferenczi, potremmo ipotizzare che la ragazza del sonnifero, “poco allenata alle domeniche cittadine”, rinuncia a partecipare alla vacanza dell’ “odierna umanità civilizzata”. Ma quali sono i suoi appetiti e desideri segreti?

Abraham riprende le teorie di Ferenczi e individua il peggioramento di sintomi nevrotici la domenica, nell’incapacità di gestire e controllare stimoli e impulsi: 1) la domenica si lavora di meno ma non si sa come gestire e canalizzare impulsi ed energia; 2) ci si dedica alla socializzazione e alla ricerca dell’altro sesso ma senza sapere bene come rispondere agli impulsi e ai desideri. Abraham asserisce:

L’equilibrio psichico, faticosamente mantenuto con il lavoro, va così perduto nel corso della domenica, dei giorni festivi, o anche per un tempo più lungo. Alla ripresa del lavoro i pazienti si sentono subito meglio. Ma ancora un altro fattore merita attenzione. La maggioranza delle persone utilizza la domenica per godersi la vita, va a ballare e in genere ricerca la compagnia dell’altro sesso. Così ai nostri pazienti la domenica ricorda malauguratamente l’ancoramento della propria vita pulsionale, in particolare la loro incapacità di

avvicinarsi all'altro sesso. ... La pena di questi *sentimenti d'insufficienza* scompare non appena è trascorsa la domenica. Il successivo giorno feriale i nostri pazienti possono al contrario sentirsi *superiori* al loro prossimo perché non è alla loro altezza nelle prestazioni lavorative. (Abraham, 105-106)

Manganelli, riprendendo Abraham, sostiene che la domenica è infelice perché in quella giornata bisogna pensare a “godersi la vita”, perché la domenica viene vissuta come “una sorta di ora di aria per carcerati”:

La domenica è infelice, perché appunto la gente vuole “godersi la vita”, “va a ballare” e, genericamente, è incline a innamorarsi o almeno a fornicare. È pensabile che esista un giorno “per godersi la vita” dopo sei in cui evidentemente si fa il contrario, un giorno per “ballare”, e infine, supremo orrore, un giorno per innamorarsi e avere un sesso? È ovvio che una giornata così fatta sarà una sorta di ora di aria per carcerati, un momento di perfetto fallimento. Oserei dire che l'infelicità del nevrotico non viene dal fatto che lui non “si gode la vita”, ma dalla duplice coscienza che ciò che desidera è, insieme, fatuo, tetro e impossibile, e insieme che coloro stessi che “si godono la vita” sono i creatori della tristezza domenicale. (Manganelli 1996, 70-71)

È possibile che la ragazza del sonnifero condivida con Manganelli che la domenica non è più “il giorno di massima intensità” bensì un “guscio vuoto”, “il vuoto tra una settimana e l'altra”? Se la persona “sana” e “allenata” la domenica poltrisce, si alza tardi, fa pennichelle, ovvero “si gode” il sonno (oltre agli altri piaceri domenicali)⁴, la ragazza del sonnifero preferisce il vero letargo. Manganelli percepisce la città moderna colpita dalla sindrome domenicale come se l'anamnesi della città e dei cittadini rientrino nella stessa cartella clinica :

Questa città che ha il suo attacco settimanale di negozi chiusi, farmacie rade, dimezzati autobus, passanti sommessi, ha la pigra tristezza di una clinica con tanti malati assopiti in un artificiale letargo. La domenica è il giorno in cui, oscuramente, ci accorgiamo che non sempre desideriamo

di vivere; speriamo nel lunedì. Ma un amico mi ricorda che esiste un “infarto del lunedì”, quando la gente, risvegliandosi dal sonno artificiale della domenica, viene brutalmente scagliata contro la vita reale, irta e insolente. (Manganelli 1996, 69-70)

Non sappiamo molto della ragazza del sonnifero, ma sappiamo che è donna, giovane, impiegata, che vive in città e che è la paziente di uno psichiatra (quest’ultimo dettaglio è importante perché se il testo dicesse “un amico mi riferisce” invece di “un amico psichiatra mi riferisce” non ci sarebbe la connotazione patologica e la storia sarebbe ridotta a motto di spirito).

Le osservazioni fatte da Ferenczi e Abraham nel 1919 sono ancora valide nella Milano di Carla. Mentre la ragazza del sonnifero dorme, cosa fa la Carla impiegata la domenica? Ripercorre lo spazio urbano attraversato durante la settimana lavorativa ma lo sguardo e la percezione sono diversi (sia in compagnia di Aldo che da sola). In quelle domeniche di confusione e confronto con l’altro sesso, Carla vive anche confusione e confronto con la città. La coppia si muove attivamente nello spazio urbano. Nella Milano post-bellica già industriosa e produttiva, Carla ha coscienza del peso del passato (da cui vuole allontanarsi) e della necessità di essere “moderna”. Cosa fa Carla la domenica? Cosa fanno le ragazze impiegate nella Milano post-bellica? L’autonomia economica ha comportato una maggiore indipendenza e libertà. Questa “libertà” viene vissuta soprattutto la domenica quando si fanno gite o si va al cinema. Si compiono i primi passi verso il miracolo economico che vedrà i giovani godere “di una libertà mai conosciuta” (Ginsborg, 339):

C’era maggiore libertà, nuovi passatempi, e spazio per nuove ambizioni. I bar, forniti di biliardi e juke-boxe, e le centinaia di nuove sale da ballo divennero importanti luoghi d’incontro; i ragazzi andavano allo stadio e le ragazze in giro per negozi; insieme percorrevano le strade della città sulle loro Vespe e Lambrette. (Ginsborg, 331)

Nonostante questa libertà ed autonomia, Ginsborg evidenzia che, anche negli anni del boom economico, “l’Italia continuava a essere una società piena di tabù rispetto al sesso” (Ginsborg, 332). È molto importante che Pagliarani scelga di non raccontare la storia di un’operaia

ma di un'impiegata. Ed è molto importante che non ci rappresenti l'opposizione campagna-città ma il rapporto tra diverse parti della città: tra centro e periferia, tra Bocconi e scuola serale, tra Duomo e ditta all'ombra del Duomo, e diversi luoghi urbani come strada, piazza, parco, ponte, ecc. La Milano di Carla non è ancora quella del pieno boom economico ma sta preparando il terreno al boom; Carla si sta preparando con la sua città.⁵ La storia di Carla è strettamente legata alla città di Milano e quindi è indispensabile discutere il rapporto con la città. La critica ha spesso sottolineato che in questo testo Pagliarani non descrive Milano e non racconta la storia di Carla, ovvero che non descrive la città alla maniera naturalistica e che abbiamo frammenti, spezzoni, della vita di Carla più che una narrazione organica (con tanto di plot). Ciò non esclude che il lettore lavori alla ricostruzione e che coi frammenti e i pezzi a disposizione si costruisca la descrizione di Milano e la storia di Carla dentro la città. Mi interessa questa ricostruzione per poter risolvere quel nodo iniziale che riguarda le domeniche della ragazza anonima e per capire le domeniche di Carla.

Anche se Milano non viene descritta, questo poemetto è filmico: c'è un ritmo del verso e della città che la macchina da presa coglierebbe bene. Forse quella "cartella e mezzo" per un soggetto cinematografico scritto nel 1947-1948, è in qualche modo entrata nel poemetto; Pagliarani ricorda:

E così quando parve che decidessimo di pubblicare il poemetto con Gianni Bosio per le Edizioni del Gallo, alla fine degli anni Cinquanta, m'ero ripromesso di scrivere una prefazione inserendovi il vecchio schema del soggetto cinematografico, dicendo che la vicenda avrebbe potuto essere raccontata in un romanzo breve o racconto, in un film o in un poemetto; e avrei voluto dilungarmi sui diversi pedali da manovrare nei tre diversi casi; nel caso del poemetto io ho usato soprattutto il pedale del ritmo, tant'è che spesso mi è capitato di dire che l'intento e la conseguente materia della *Ragazza Carla* consistono nel ritmo di una città mitteleuropea nell'immediato dopoguerra. ("Cronistoria minima", 123)

Se *La ragazza Carla* fosse un film, sarebbe girato con macchina a spalla con immagini un po' De Chirico, un po' Antonioni, un po' grigio

neorealista, con carrellate contrapposte sul dentro e fuori, con una voce fuoricampo e una voce gracchiante da un microfono (per il linguaggio *ready made* dei manuali) che avrebbe disturbato la storia. La storia c'è, eccome, e dà soddisfazione anche a chi cerca una bella storia. Secondo Giuliani, Pagliarani fa solo finta di raccontare una storia; questa finzione è un espediente per lavorare sul linguaggio:

Quasi sempre, per mettere in scena le parole, aveva fatto finta di raccontare qualche cosa, vedi *La ragazza Carla*. La narrazione era lo specchio deformante, davanti al quale la lingua rivelava i propri tratti, ossia la propria appartenenza a determinati codici (quello letterario, dell'economia, delle scienze, dell'ideologia). Gli scarti improvvisi tra opposti livelli della lingua, le smembrature sintattiche avvertivano il lettore che la narrazione, già un po' stravolta dal ritmo poetico, era soltanto un pretesto, un modello, per attraversare e dominare la realtà linguistica. (Giuliani, 2007)⁶

Condivido con Giuliani l'analisi dell'uso anarchico dei diversi livelli linguistici nel testo in relazione al *plot* ma questa operazione è voluta e costruita; non è un impaccio, nè un compromesso. Pagliarani non "fa finta" di raccontare la storia di Carla. *La ragazza Carla* sicuramente conferma la posizione teorica di Pagliarani, secondo cui la poesia opera per tenere in efficienza il linguaggio e non solo a livello lessicale e morfologico. La questione del linguaggio coinvolge la scelta del genere, l'uso dell'endecasillabo, il rapporto dialogico tra le diverse voci, la compresenza di diversi punti di vista e, ovviamente, quello di diversi linguaggi (le riflessioni di Carla, il commento, il linguaggio tecnico dei manuali di dattilografia e di diritto internazionale). Condivido pienamente l'analisi di Walter Siti quando sostiene che il contenuto banale e impoetico della *Ragazza Carla* si scontra con il "contenuto" del linguaggio:

... Se dovessi dire in fretta in che consiste l'attualità del poema, direi nel fatto che *liquida il crepuscolarismo* ... e che si pone il problema del *parlar quotidiano* nella poesia in un modo non ironico, ma scientificamente costruttivo. E questo è il risultato metrico e stilistico della serietà *politica* (nel senso più completo del termine) con cui Pagliarani affronta i contenuti. Forse conviene cominciare di lì: contenuto del

poema è la vita di un'impiegata nella Milano industriale. Una storia banale e impoetica contro cui urtano gli endecasillabi e i settenari che dovrebbero costituire il canovaccio metrico della composizione. È ovvio che, stando così le cose, l'endecasillabo non è tanto un contenente quanto un contenuto anch'esso. Un contenuto che, scontrandosi con l'altro, pone un primo problema: questa esistenza banale *merita* l'endecasillabo? Oppure: l'endecasillabo è *deguo* di questa vita vera? (Siti, 224-225)⁷

Potremmo anche dire che il contenuto della storia di Carla si scontra con il contenuto della storia dell'endecasillabo. Per transizione, potremmo dire che se l'endecasillabo pone un problema di contenuto, questo testo racchiude una terza storia: la storia del poeta alle prese con l'endecasillabo. Per riprendere e parafrasare il titolo di un intervento di Cepollaro: "Perché i poeti al tempo dei *talk-show*?", la domanda da farsi potrebbe essere: "Perché l'endecasillabo al tempo della Milano industriale?".⁸

Siti acutamente rileva lo scontro tra il mestiere oppressivo di Carla e la forza liberatrice del linguaggio poetico:

Non è importante che Carla faccia l'impiegata, è importante che faccia *un mestiere*; la durezza quasi palpabile dell'oppressione che risalta dal mestiere scelto è il simbolo *per contrario* della forza latente che può scatenarsi dalla liberazione del linguaggio produttivo attuata coi mezzi della poesia. (Siti, 229)

Che la ragazza del sonnifero faccia un mestiere (è un'impiegata come Carla) mi sembra ugualmente importante. È possibile che nella forza liberatrice del linguaggio poetico del poemetto ci sia una risposta ("un senso") al malessere, all'oppressione e alla repressione vissute dalla giovane donna? Se sì, quell'intensa dedica è anche un dialogo, un progetto, una sfida. Tenendo presente che "la vicenda del poemetto", come afferma Pagliarani, è "la moderna educazione sentimentale, cioè come si impara o non si impara a crescere" ("Cronistoria minima", 123), le storie "impoetiche" sono due: quella di Carla, storia di come si impara a crescere; e quella della ragazza del sonnifero, storia di come non si impara a crescere.

Carla è cosciente di dover “diventare grande”: lavoro e relazione eterosessuale sono le due categorie con cui Carla sa di dover fare i conti di sicuro. Carla è cosciente dell'importanza di partecipare al ritmo del mondo in cui vive. Tutto è ritmo ed il ritmo del verso lo sottolinea. Già nei primi versi del poemetto, sia il ponte che il treno, poco distanti dalla casa di Carla, connotano il traffico di merci e di gente e il ritmo di entrambi nell'economia della vita urbana. Il ritmo del ponte e della ferrovia è percepito come ritmo naturale (cioè “della Natura”). In questa “seconda Natura” il ritmo del quartiere “ritma” i corpi che contiene:

Chi c'è nato vicino a questi posti
non gli passa neppure per la mente
come è utile averci un'abitudine
Le abitudini si fanno con la pelle
così tutti ce l'hanno se hanno pelle. (I, 1)

Tutto è ritmo, anche l'amplesso della coppia in casa che Carla misura mentre il suo corpo è scosso ed eccitato:

e Carla ne commisura il ritmo al polso, intanto che sudore
e pelle d'oca a brividi di freddo e vampe di calore
spremono tutti gli umori del suo corpo. E quelle
grida brevi, quei respiri che sanno d'animale o riso nella
strozza
ci vogliono
all'amore?” (I, 3)

Al corso di dattilografia Carla impara il ritmo della macchina da scrivere:

*Nel battere a macchina le dita
Devono percuotere decisamente
i tasti e lasciarli immediatamente.* (I, 7)

Impiegata presso la ditta Transocean Limited “all'ombra del Duomo”. Carla partecipa, con gli altri impiegati al ritmo di Milano; ovvero il ritmo dell'ufficio è in sintonia con il ritmo di Milano. Milano alle 9 di mattina:

adattarsi al ritmo dell'ufficio e della città industriale, deve anche capire come recepire e rispondere all'erotismo e alla violenza. Adesso che la sorella si è sposata, toccherà a lei trovar marito e quindi i suoi pensieri vanno alle "giovani sposate" e alla sorella Nerina. La storia "d'amore" della sorella maggiore fa da esempio e modello: un innamoramento generato dal *ritmo* del tram:

Nerina l'ha trovato e s'è sposata,
sono saliti insieme tante volte
sul tram, chè parso *naturale* (lui
la guardava bene, senza asprezza
e senza incanto – e non ce n'era
tanti (I, 5) (corsivo mio)

Tante sono le paure verso l'altro sesso soprattutto quando viene assalita: Carla non sa spiegarsi la violenza di Piero una sera sul ponte, né sa bene come comportarsi col padrone che ha voglia di sedurla. Le mani di Piero piombate sul petto scatenano paure nuove e richiamano vecchie paure non superate: la paura del ponte (si cade dal ponte, c'è ferrame, c'è il treno) e la paura del cinema, soprattutto dei film con Jean Gabin.⁹ Il cinema rende Carla vulnerabile perché si insinua troppo profondamente in zone tabù scatenando o facendo rivivere paure represses; in questi versi, che sembrano libere associazioni, la violenza di Piero e di Jean Gabin si confondono e non si distingue bene tra cinema e realtà:

il ponte se lo copre e spazza e qualcheduno
può cascar sotto
e i film che Carla non li può soffrire
un film di Jean Gabin può dire il vero
è forse il fischio e nebbia o il disperato
stridere di ferrame o il tuo cuore sorpreso, spaventato
il cuore impreparato, per esempio, a due mani
che piombano sul petto (I, 1)

In fuga da un viscido eccitato Pratèk, il trauma subito è descritto con i termini fuga, schifo, paura e c'è un ragno ed una "mano coperta di peli". Come con Piero, anche con Pratèk, in uno stato allucinatorio di shock, si inserisce una scena filmica (in corsivo) che descrive l'immolazione di una vittima sacrificale:

Sagome dietro la tenda
Marlene con il bocchino sottile
le sete i profumi i serpenti
l'ombra suona un violino di fibre
di nervi, sagome colore di sangue
blu azzurro viola pervinca, sottili
le braccia le cosce
enormi, bracciali monili sul cuore
nudo, l'amore
calvo la belva che urla la vergine santa
l'amore che canta chissà
dietro la tenda
le sagome. (III,1)

Sia con Piero che con Pratèk, dunque, le immagini traumatiche dell'inconscio (potremmo definirle le “sagome dietro la tenda”) sono associate al cinema nelle figure di Jean Gabin e Marlene Dietrich. Questo elemento mi sembra interessante perché andare al cinema era “uno dei passatempi favoriti degli italiani, soprattutto la domenica” (Ginsborg, 329) ma non lo è per Carla che i film “non li può soffrire” (I, 1)—per usare un'espressione di Manganelli, per Carla “il cinema è il bordello delle pupille: entra troppo in intimità con troppe oscenità”.

Il corpo ignorante, confuso di Carla non sa leggere i segni del suo corpo e dei corpi altrui. “Si cerca, si tocca, si strofina” cercando nel proprio corpo spiegazioni e rassicurazioni. Il timore del ritmo del proprio corpo, ad esempio delle mestruazioni, si accompagna al timore dell'autorità e nel vortice di confusione e allucinazione tutto precipita:

a fine mese sangue
 maculato tra le gambe pallide
 la fa tremare sempre, e Pratèk quando
 la chiama nel suo ufficio per dettare. (II, 5)

Poi, pian piano, anche il corpo si abitua, si addomestica. Ma resta un dubbio che si esprime in forma di domanda nella parte terza del poemetto. Il corpo accetta il ritmo, ma si chiede se sia naturale questo adattamento e quale sia il rapporto tra i due ritmi. Carla acquisterà coscienza che il ritmo del suo corpo e quello della città sono distinti:

Ma il sangue, è vero che ha un ritmo
 in certi mesi detti primavera
 accelerato? E vale anche per noi, qui sotto il ritmo
 della città?

e quest'interno rigoglio come viene
 tradotto sopra i volti? ma dietro i vetri
 che cosa bolle alla Montecatini
 dov'è la primavera della banca
 Commerciale? (III, 5)

Ecco adesso che Carla ha coscienza del ritmo delle stagioni in relazione al ritmo della città industriale, il processo iniziatico è a buon punto e Carla si allena al ritmo settimanale in cui per sei giorni partecipa alla vita produttiva milanese e la domenica "si gode la vita" e allora "ben vengano domeniche a spasso con Aldo Lavagnino" (III, 3). Insieme, la domenica, camminano per le strade del centro a vedere le vetrine, e poi Aldo la porta a vedere quadri, a bere, ad un comizio e raramente al cinema. Al ritorno, Aldo la prende a braccetto e la guarda fisso o le afferra il mento girandole lo sguardo. Le azioni a cui partecipano insieme (alla terza persona plurale) sono: camminano, guardano le vetrine, non parlano. Aldo agisce (alla terza persona singolare): "Aldo la porta" a vedere quadri, al bar, al comizio, al cinema; la prende a braccetto, la guarda fisso, le gira lo sguardo. Carla non agisce ma reagisce e spesso è in fuga: "Carla si sente stanca: è proprio ora /di cena, l'ultimo tratto verso casa / bisogna farlo di corsa." (III, 3)

Poiché Aldo è risentito per un rifiuto di Carla, passa una domenica senza vederla, ed ecco che Carla "si allena" a domeniche solitarie in giro per Milano ma è un allenamento duro:

Si può dire benissimo "Esco
 a prendere una boccata d'aria" ma anche a questo
 a non affogare per strada di domenica da soli
 ci vuole temperanza ed abitudine. (III, 6)

In queste domeniche solitarie, diversi sono i richiami e gli effetti sul suo corpo, umore e andamento. Né turista, né cittadina, ma una ragazza frastornata cerca di ripetere il percorso fatto con Aldo quando la portava a vedere i quadri. In sale dall'ingresso libero, Carla si trova davanti "quadri colorati": che Carla abbia voglia di luce e colore annoiata dal grigio

milanese e dall'ombra del Duomo?¹⁰ I “quadri colorati” sono il suo cinema; Carla cerca domeniche colorate. Ma o il quadro espressionista o una ragazza che fa moine con Aldo la mettono in fuga e lei allora passa all'azione. Bisognerà riconquistare Aldo. L'ultima tappa del processo iniziatico vede Carla alle prese con rossetto e finissime calze di nylon. Questi strumenti femminili l'aiutano a costruire una nuova identità, a vestirsi e un po' travestirsi da ragazza a donna impiegata, un po' Marlene. Carla è integrata, è cresciuta, è sana, è in sintonia con il ritmo della città, è pronta ad essere attiva in relazione ad Aldo. Bisogna concentrarsi sul lunedì. Con rossetto e calze sexy è pronta ad affrontare la settimana: “Questo lunedì comincia che si sveglia / presto...” Carla, come la ragazza del sonnifero, si concentra sul lunedì: la domenica è in secondo piano. Carla la percepiamo integrata e protagonista della città mentre la ragazza del sonnifero, con la sua “nevrosi della domenica”, non ce l'ha fatta. E torniamo allora a quel nodo iniziale: se “ha un senso dedicare a quella ragazza questa ‘Ragazza Carla’”. Nell'intervento dell'incontro del Gruppo 63 nel 1965, Pagliarani poneva questa domanda:

...situazione esistenziale e ci siamo tutti calati dentro, è verissimo; ma non è vero che non si possa far altro che contemplare la propria alienazione: saremo in gabbia, ma c'è anche chi si dibatte e prova a dar calci contro le sbarre, e questi calci saggeranno anche il livello alto, perché no? (*Gruppo 63. Il romanzo sperimentale*, 107)

Forse un tentativo di risposta c'è nella *Ragazza Carla*. Sì, ha un senso dedicare a quella ragazza questa “Ragazza Carla”: Pagliarani invita a non contemplare l'alienazione di Carla, a non contemplare l'alienazione del poeta, a non contemplare l'assuefazione al sonnifero domenicale, ma a dibattersi e a provare a dar calci contro le sbarre.

POSTILLA SUL RI-USO DELLA *RAGAZZA CARLA* IN *AMORE MIO INFINITO* DI ALDO NOVE.

Amore mio infinito di Aldo Nove è un romanzo di formazione che racconta la moderna educazione sentimentale del protagonista, Matteo, nato nel 1972. L'anno di pubblicazione: 2000, all'alba del nuovo secolo e millennio, sembra pesare sul lettore e indurlo a riflettere sull'aggettivo “moderno”. Nel risvolto di copertina leggiamo: “Un'educazione sentimentale dei nostri tempi. ... Un romanzo appassionato e tenero

che è anche il ritratto, di un umorismo candido e feroce, dell'Italia dagli anni Settanta ai Novanta, quando tutto è cambiato per sempre". Se è vero, come critici e scrittori concordano, che oggi non è più possibile un'avanguardia, è anche vero che l'eredità dell'avanguardia è ancora molto forte e il caso di Nove lo conferma.¹¹

Rispetto al primo Nove, questo testo non è per niente "cannibale", è, anzi, leggero e piacevole, leggibile e godibile, nella maniera e stile (filo-balestriniano) in cui presenta le pulsioni e i desideri per l'altro sesso e le cose che, dall'infanzia alla maturità, hanno "imbambolato" il protagonista. L'unica operazione di cannibalismo riguarda *La ragazza Carla* che è qui "cannibalizzata", ma con gusto ed ironico ammiccamento. Il testo dialoga in maniera esplicita (con citazioni) e non con i testi che hanno formato il protagonista e l'autore. I primi tre capitoli coprono i primi diciassette anni e descrivono la formazione culturale del protagonista attraverso la televisione, la pubblicità, la musica, la scuola, i fumetti e le "tre cose" (una cosa per capitolo) che hanno influenzato l'educazione sentimentale. L'ultimo capitolo, "Piazza Cordusio, 1999", descrive la "quarta cosa" determinante nell'educazione sentimentale del protagonista; c'è un cambiamento nella formazione culturale a causa del bisogno disperato di leggere:

Quindi a diciassette anni ho incominciato a stare male a capire che era veramente difficile capire qualche cosa mi sono innamorato della cultura ho preso furiosamente a leggere libri a farmi domande più cercavo risposte più trovavo domande e così tutto era terribilmente ingarbugliato fino a che è morta mia madre mio padre si è risposato me ne sono andato di casa per vivere ho iniziato a fare i lavori più assurdi per diplomarmi prima di iscrivermi all'università prima a biologia poi a filosofia prima di laurearmi e anche durante e dopo. (142-43)

Il dialogo, non esplicitamente dichiarato, con *La ragazza Carla*, potrebbe essere una citazione-omaggio a Pagliarani, modello nella formazione di Nove scrittore. L'altro modello forte, però dichiarato, sempre in questo capitolo, è Balestrini: il paragrafo 4, "La violenza illustrata" (148-151) è il "remixaggio" (l'autore spiega in nota), di un brano del romanzo di Balestrini *La violenza illustrata*. Dal maestro del *ready-made* viene preso un brano *ready-made*; il brano si presenta al lettore come citazione

postmoderna, gioco, *pastiche*. Questo romanzo, oltre a dirci quattro cose di Matteo, ci dice anche che i testi dell'avanguardia sono oggetto di desiderio da parte dell'autore. "Le cose che si comprano al supermercato scadono. L'amore uguale" (46); e l'avanguardia?

"Piazza Cordusio, 1999" è una versione "moderna" della *Ragazza Carla*. Nove, come Pagliarani, recupera la tradizione con ironia ed originalità. Al romanzo in versi si sostituisce il romanzo in racconti (i quattro capitoli sono quattro racconti distinti); al montaggio si sostituisce il *collage* di allusioni testuali; alla Milano della ricostruzione succede la Milano della mcdonaldizzazione; alla confusione di Carla si aggiunge lo spaesamento di Matteo; alla rabbia di Aldo si sostituisce il ricordo degli scontri passati tra extraparlamentari di sinistra e polizia; al brano *ready-made* del manuale di dattilografia si sostituisce il brano *ready-made* di Balestrini. Inoltre, come Carla, Matteo ha diciassette anni quando si rende conto di dover imparare a crescere; il primo passo iniziatico è partecipare al ritmo di Milano:

A diciassette anni ho incominciato ad avere quest'ansia che mi divorava il bisogno di differenziarmi in qualche modo dagli onicofori di trovare uno squarcio nel sistema di riproduzione nella catena in cui mi ero trovato a partire dai miei nonni i miei genitori e ancor piú indietro fino alla preistoria chissà per quale motivo essendo arrivato a un certo punto a Milano con tutta questa gente che come me fa avanti e indietro da qualche posto a qualche altro entra in tabaccheria va in lavanderia mi avevano detto di incominciare a difendermi a garantirmi delle cose e così ho fatto secondo la regola. (143)

Il Duomo connota fortemente la geografia di Milano dal punto di vista di Matteo bambino; la dattilografia virtuale dall'altra parte di piazza Duomo (all'ombra del Duomo) colpisce la fantasia del piccolo Matteo:

...non mi sono neanche accorto della chiesa grande il Duomo mio padre mi diceva di guardarlo mi indicava in alto la madonnina ma io guardavo dall'altra parte della piazza il palazzo con le insegne pubblicitarie grandi due volte le case del mio paese *con la signora di tubi di luce che batteva a*

macchina intermittente rossa l'insegna al neon dell'aperitivo le canzoni di Natale che rimbombavano fortissimo attorno era come essere dentro una boccia colorata sintetica con la neve e il Duomo di Milano e tutte le persone che si urtavano velocissime attorno alla piazza illuminata. (152) (corsivo mio)

...io immaginavo che di notte all'improvviso la piazza si svuotava che andassero via i piccioni c'era la luna *per un attimo la pubblicità della macchina da scrivere smetteva di scrivere* l'aperitivo non lampeggiava più, *la ragazza di tubi di luce scendeva* si faceva silenzio. (153-154) (corsivo mio)

Integrarsi come milanese comporta "capire" Milano e, così la narrazione della storia di Milano si interrompe e il paragrafo 6, "Lallazione", è un inserto sulla storia di Milano da Carlo Magno al presente. Matteo bambino è angosciato dall'incubo di Milano "sospesa in un piatto nel cosmo con l'oceano attorno i pesci gli animali dove venivano scaraventati quelli che non riuscivano a lavorare come un immenso meccanismo che è tutto e attorno tutto deve ancora incominciare". (154); l'incubo di Matteo potrebbe aver memoria di un altro incubo: "I Germani di Tacito nel fiume / li buttano nel fiume appena nati / la gente che si incontra alle serali". Il ritmo frenetico di Milano percepito da Matteo bambino:

Io mi ricordo pensavo che a Milano gli orologi andassero più svelti rispetto al mio paese che ogni giorno durasse al massimo quattro o cinque ore e poi da capo con le lancette impazzite che giravano dentro i tabelloni della stazione con le persone che ballavano con la borsa del lavoro a ritmo di tempo veloce. (153)

continua ad angosciare il Matteo neo-laureato:

Dentro di me c'era una folla che mi diceva di andare in tutte le direzioni ininterrottamente faceva notte nella mia stanza di patronato sui cartoni strappati all'ingresso della Stazione centrale nell'università nel flusso di paura e colori che fuori dai tram urlava di essere Milano. (163)

E, come nella *Ragazza Carla*, anche qui ci sono altre storie parallele che raccontano paure, traumi e fallimenti dentro Milano. Come la storia dell'uomo anziano, compagno di Matteo in un patronato cattolico, il quale, come la ragazza del sonnifero di Pagliarani, preferisce saltare le domeniche:

L'uomo anziano era responsabile del patronato di cui noi eravamo una specie di distaccamento la sera si chiudeva in camera sua con la bottiglia di Vecchia Romagna il videoregistratore dormiva dal venerdì sera al lunedì mattina con i sonniferi diceva che l'unica cosa che aveva avuto dalla vita era stato subito dopo la guerra su un treno due tedesche di sedici anni gli avevano fatto un pompino assieme e lui tutti i giorni ci pensava quando questo era successo nutriva ancora delle aspettative ma si era accorto che in realtà non c'era nulla da aspettare e quindi faceva il magazziniere beveva la Vecchia Romagna era amico di un handicappato con cui si vedeva ogni quindici giorni andavano a giocare a bocce viveva con noi in patronato perché la tristezza di stare solo diceva è terribile e mai più due tedesche di sedici anni gli avrebbero fatto un pompino insieme come quando aveva diciannove anni e ritornava da Bolzano ed era stato quella volta felice stupefatto se mai fosse arrivato il controllore continuava a pregare mio Dio diceva fai che questo viaggio non finisca mai. (145)

La pace per Matteo arriva la sera del giorno della laurea. Mentre nevicava a Milano, Matteo va a mangiare un McBacon da McDonald's. Comincia a riflettere sulla guerra spietata tra Burghy e McDonald's a piazza Cordusio (che ha visto la chiusura di Burghy e l'apertura di un secondo McDonald's nella stessa piazza), e poi, facendo confusione tra un McBacon e un Kingbacon, incontra lo sguardo della cassiera e si innamora. Nel McDonald's di piazza Cordusio, moderno *locus amoenus*, lui con la giacca e la cravatta (prestata da un amico) e lei con la camicia, il cravattino e il cappellino di McDonald's "come se fossimo in teatro ... recitavamo in una provincia lontana dell'universo a Milano" (172). I nostri due giovani, come Carla, con ottimismo e vitalità (e con la complice ironia dell'autore), si appropriano della città. Milano partecipa diventando più bella, poetica e perfetta nella

sua seconda natura: gli occhi rotondi di Gianna sono azzurri come il “mare” in una vetrina: “i suoi occhi erano azzurri come l’acqua dei bicchieri della vetrina, diventavano mare anche se sei a Milano e sono le dieci di sera c’è il sole, il mare” (175). La metropoli non fa più paura, anche i binari entrano nello spazio poetico dell’amore: “E le parole mi sembravano binari che scorrono dappertutto senza incrociarsi mai” (175, ultima frase del capitolo).

Parlando di tram e tran tran, tra gioco, ironia e provocazione, *La ragazza Carla* e *Amore mio infinito* presentano un nuovo ritmo linguistico che sfida la tradizione e la rinnova. Il ri-uso della *Ragazza Carla* da parte di Nove fa riflettere sulla forte lezione ed eredità dell’avanguardia e della *Ragazza Carla* in particolare. *La ragazza Carla* è letteratura vera: non letteratura “del giorno” (dei tram) ma letteratura “della domenica”.

Ed è proprio perché è nevrosi che la letteratura è così essenziale alla cultura moderna, proprio perché è il suo sogno, il suo sintomo, la sua malattia. ... Il momento psicologico, credo, è la cattiva letteratura, è quella letteratura da cui il sogno viene espulso, da cui viene espunto l’incubo, l’inconscio, la nevrosi notturna. È la letteratura del giorno, non della domenica, ma del momento in cui sorge l’alba, i tram cominciano a funzionare; da quel momento in poi si può scrivere la cattiva letteratura fino all’ora del coprifuoco.
(Manganelli, “Jung e la letteratura”)

NOTE

1. Rivolgere l’attenzione a queste due ragazze è una mossa necessaria per allontanarsi dal peso dell’io lirico. Pagliarani afferma: “Dall’uscita delle *Cronache*, nella tarda primavera dello stesso anno, ma probabilmente anche da un anno prima, mi preoccupava il peso, che mi pareva eccessivo, delle mie vicende personali sulla mia poesia e m’era diventata pesante nello scrivere la ‘tirannia dell’io’; lo avevo già avvertito nel risvolto delle *Cronache*, scritto da me anche se anonimo, dove dichiaravo quella poesia ‘gravata dalla troppa, ineluttabile carità di sé e conseguente bagaglio.’ Quindi per lottare contro l’‘ineluttabile’ avevo deciso di comporre un poemetto narrativo, con la sua brava terza persona, che si occupasse di vicende contemporanee che non mi riguardassero troppo direttamente” (“Cronistoria minima”, 121-122).

2. La curiosità e la sensibilità di Pagliarani vanno anche ad altre ragazze con disturbi psicologici; penso in particolare alle ragazze di “Quella ragazza che si guarda” e alle ragazze anoressiche e bulimiche del “Rap dell’anoressia o bulimia che sia” (*La ballata di Rudi*, 1995). I versi conclusivi del “Rap dell’anoressia e della bulimia che sia” sono: “(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 concentramento, da quali campi sono reduci ora?)”. Questi versi in chiusura e inoltre tra parentesi ci offrono una storia dentro la storia che sembra rimandare alla storia della ragazza del sonnifero nella *Ragazza Carla*.

3. Ringrazio Franco Nasi per avermi segnalato e mandato questo articolo quando è uscito. Si veda, in *Stile e comprensione. Esercizi di fenomenologia sul Novecento*, il bel saggio di Nasi sulla domenica (partendo dalle riflessioni di Manganelli) in *Vite brevi di idioti* di Ermanno Cavazzoni.

4. Il maestro di Vigevano (1962) si dimostrerà ben allenato alle domeniche godendo in particolare dell’abitudine di dormire fino a tardi: “Stamattina mi sono svegliato tardi. È l’abitudine della domenica, questa. Svegliandomi tardi mi sembra di godere la domenica. Anzi, per tutta la settimana sospiro la domenica appunto per godere di quest’abitudine, svegliarmi tardi”. (Mastronardi, 41)

5. Sul rapporto ritmo settimanale feriale-svago domenicale (soprattutto il ballo) nella Milano del *boom* economico, si veda *I fidanzati* (1963) di Olmi. Sulla famiglia borghese integrata nella Milano del pieno *boom* economico alla ricerca della “piccola Svizzera”, si veda *Il pollo nuspante* di Gregoretti in *Rogopag* (1962).

6. Giuliani sta facendo dei raffronti tra *La ragazza Carla* e il trittico di Nandi. Il discorso continua così: “Ora, nel trittico di Nandi, Pagliarani non finge di raccontare e sceglie decisamente un ‘noi’ epico. Il pretesto si è ridotto al puro nome di Nandi, che è appena un interlocutore, un alter ego del poeta; e la materia linguistica che passa tra i due è un discorso ritmico, una sarabanda di senso e non-senso che coinvolge tutti”. (Giuliani, 207)

7. Cfr. Cordelli: “Al proliferare della realtà nei dettagli (pluralità e gerarchie), la letteratura opponeva, ad esempio in un romanzo di iniziazione tipicamente poliziesco, *Les gommes* di Robbe Grillet, del 1953, o nella vicenda narrata, nonostante tutto, nonostante cioè la quotidianità del lessico, e al limite, la destituzione dei significati, nel poemetto, *La ragazza Carla* di Pagliarani del ’54-’57 opponeva, quando non lo scatenamento alto o basso della lingua per evidenziarne la distanza dalla realtà, un grado zero e un pareggiamento dei significati al livello della denotazione che, tuttavia, come mostrano le analisi di Gérard Genette, recuperavano un valore metaforico, e quindi un valore, un valore ideologico, a livello connotativo, appunto di romanzo poliziesco, o di

poemetto. Dal 'basso' risorge l' 'alto': la contraddizione era patente ed era, però, storica". (Cordelli, 16)

8. Secondo Luperini la poesia di Elio Pagliarani "è un esempio di riformismo massimalista" ovvero "c'è una coincidenza fra posizione politica ... e posizione letteraria, in cui l'accettazione di 'una funzione sociale della letteratura' consistente nel compito ... di 'mantenere in efficienza, per tutti, il linguaggio' si accompagna ad una volontà di 'progettazione di nuovi significati' politicamente alternativi". (Luperini, 818)

Nel dibattito teorico degli anni Cinquanta-Sessanta, è chiaro che a Pagliarani sta molto a cuore la questione del linguaggio. Eppure c'è una gran differenza tra la posizione teorica di Pagliarani e quella di altri scrittori a lui vicini. L'intervento teorico generalmente citato dalla critica è quello dell'incontro del Gruppo 63 nel 1965 a Palermo (in *Gruppo 63. Il romanzo sperimentale*); intervento "forte" che definisce la sua posizione "forte": "Ho già detto altre volte di credere a una funzione sociale della letteratura, funzione che non esaurisce, beninteso, la letteratura, ma che è verificabile oggettivamente a prescindere da ogni intenzionalità. La funzione è quella di mantenere in efficienza, per tutti, il linguaggio. Ha detto Pound: "Mantenere in efficienza il linguaggio è altrettanto importante ai fini del pensiero quanto in chirurgia tener lontano dalle bende i bacilli del tetano". Ciò vuol dire che, ne sia consapevole o no l'operatore, si assume un atteggiamento di contestazione nei confronti dei significati socialmente dati." (108)

Secondo Pagliarani, l'atteggiamento di contestazione deve risultare in opposizione che è ben diversa dalla "mera negazione" (108). Ma il "riformismo massimalista" di Pagliarani è tangibile soprattutto in una vicenda che riguarda la rivista *Grammatica*. *Grammatica* nasce a Roma nel 1964 su iniziativa del gruppo romano simpatizzante del Gruppo 63 ma particolarmente interessato a indagare le potenzialità del linguaggio nelle arti. Pagliarani partecipa al primo numero e, come sostiene in un'intervista di Battisti su *Marcatè*, avrebbe voluto far parte della rivista ma quel dibattito a più voci (pubblicato sul primo numero) aveva dimostrato una forte incompatibilità tra la sua tesi e quelle degli altri presenti: "Ti dirò che avrei dovuto e voluto far parte della redazione di *Grammatica*. Come avrai visto la rivista si apre con un dialogo a più voci cui ho partecipato anch'io ... vi prevalgono le tesi del Manganelli: che parla di universi linguistici a sé stanti, di organizzazione linguistica che "Non è assolutamente un significato, non comunica mica niente". Ora o si tratta di una posizione metafisica o non la capisco. In ogni caso è sicuramente l'opposto dei miei indirizzi di lavoro ... Io invece sono ancora convinto, sempre più convinto, e non adopero eufemismi per dirlo, che la letteratura, la poesia ha una funzione sociale: quella di tenere

in efficienza il linguaggio, a tutti i livelli, da quello lessicale a quello sintattico... Naturalmente, la posizione di *Grammatica* ha anche un aspetto “viscerale” che mi interessa molto, può scatenare la fantasia come indica Giuliani (ma teniamo sempre presente che il livello lessicale e morfologico è solo uno degli aspetti del linguaggio) e preme anche a me e a molti, non ha niente di aristocratico, mi pare estemamente aperta e nello stesso tempo abbastanza consapevole di autentici problemi strutturali”. (Battisti, 49)

9. Christopher Wagstaff ipotizza che si faccia probabilmente riferimento in particolare al film noir di Renoir *L'angelo del male* (*The human beast*, 1938) con Jean Gabin macchinista di treno che commette un omicidio passionale (Wagstaff, 331).

10. Manganelli così ricorda la Milano di quegli anni: “Ricordo una sorta di febbrile bruttezza, una funzionalità frettolosa e sgarbata; la sensazione di essere urtati da gente distratta, crucciata e impetuosa, ma non propriamente pensierosa; la mancanza di colori: una città pensata per il bianco e nero, con una colonna sonora neorealista, e quindi anche patetica. Milano era una città proiettata sempre e solo in seconda visione, un po' periferica, anche il Duomo era periferico; era una città di mezz'età, non proprio nuova, ma con una lieve corpulenza, indizio di un benessere non ostentato ma confortante; il suo vestito ideale era grigio, grigio fumo, grigio con righini blu, marrone; cappello di feltro e doppiopetto. Non cappotto ma paltò; mai più panciotto, ma gilè”. (Manganelli 1991, 124)

11. Luperini, in una riflessione sul Gruppo 93, osservava: “Negli ultimi trent'anni, in Occidente, il conflitto non è più visibile, perché – come ha osservato Peter Bürger – le problematiche avanguardistiche si sono socialmente avverate invadendo tutto il campo percettivo, tappando l'orizzonte da ogni lato, banalizzandosi e massificandosi. Un inconsapevole avanguardismo di massa è davanti ai nostri occhi. Il surrealismo è diventato una pratica diffusa. Si è parlato (ne parla spesso anche Cepollaro) di una seconda caduta dell'aura. Ma c'è di più: la contaminazione, il plurilinguismo, il pluristilismo, il quotidiano, lo squadernamento dei significati tuttavia privi di un senso, la non-purezza, lo sconvolgimento delle tradizionali categorie di spazio e di tempo, l'allegorismo vuoto, l'estetizzazione della società e una serie di altri *mots d'ordre* dell'avanguardia sono diventati luoghi comuni del postmodernismo, imponendosi con la forza stessa delle trasformazioni tecnologiche che hanno modificato in profondità gli ultimi trenta-quaranta anni. Così, realizzandosi, volgarizzandosi, normalizzandosi, l'avanguardia si è suicidata nel momento stesso in cui è diventata pratica di massa. Oggi l'avanguardia non è possibile perché ne è venuto a cadere il presupposto di fondo: divenendo norma non può più essere rottura, tradizione e avanguardia

si giustappongono ormai senza conflitto, come linguaggi ornamentali e reciprocamente innocui. Ciò non significa che la tradizione dell'avanguardia (perché di questo oggi bisogna parlare) non costituisca un'eredità da cui potere imparare. Significa però che l'atteggiamento avanguardistico è oggi di fatto impossibile" (Luperini 1993, 12). Sul rapporto avanguardia-cannibali, si veda il saggio di Antonello, "Cannibalizing the Avant-Garde".

BIBLIOGRAFIA

- Abraham, Karl, *Osservazioni alla comunicazione di Ferenczi sulle "Nevrosi della domenica"*, In: *Opere*, Torino, Bollati Boringhieri, 1997 [1975], pp. 105-106.
- Antonello, Pierpaolo, *Cannibalizing the Avant-Garde*, In: *Italian Pulp Fiction*, a cura di Stefania Lucamante, Madison, Fairleigh Dickinson Press, 2001, pp. 38-56.
- Balestrini, Nanni, *La violenza illustrata*, Torino, Einaudi, 1976.
- Battisti, Eugenio, *Gli amici dissidenti. Il Gruppo 63 a Reggio Emilia*, In: "Marcatrè", n. 11-12-13, 1965.
- Cordelli, Franco, *Di una letteratura senza qualità (infuriando la passione del kitsch)*, In: "Periodo ipotetico", n. 6, giugno 1972, pp. 13-17.
- Ferenczi, Sándor, "Le nevrosi della domenica", In: *Opere*, Vol. II., Milano, Raffaello Cortina Editore, 1990, pp. 294-297.
- Genette, Gérard, *Soglie*, Torino, Einaudi, 1989.
- Ginsborg, Paul, *Storia d'Italia dal dopoguerra a oggi*, Vol. II., Einaudi, Torino, 1989.
- Giuliani, Alfredo, *Nel corpo dell'astrazione*, In: *Autunno del Novecento*, Milano, Feltrinelli, 1984, pp. 207-208.
- Gruppo 63. Il romanzo sperimentale*, a cura di Nanni Balestrini, Milano, Feltrinelli, 1966.
- Luperini, Romano, *Novecento*, Torino, Loescher, 1981.
- , *I pesci rossi, l'acquario e una letteratura della lateralità*, in *Gruppo 93*, a cura di Anna Grazia Doria, Lecce, Manni, 1993, pp. 11-20.
- Manganelli, Giorgio, *Lunario dell'orfano sannita*, Milano, Adelphi, 1991.
- , *La domenica*, in "Il semplice", n. 2, Milano, Feltrinelli, 1996, pp. 69-71.
- Mastrorardi, Lucio, *Il maestro di Vigevano*, Torino, Einaudi, 1962.
- Nasi, Franco, *Stile e comprensione. Esercizi di fenomenologia sul Novecento*, Bologna, Clueb, 1999.
- Novè, Aldo, *Amore mio infinito*, Torino, Einaudi, 2000.

- Pagliarani, Elio, *Cronistoria minima*, In: *I romanzi in versi*, Milano, Mondadori, 1997, pp. 121-126.
- , “La ragazza Carla”, In: *I romanzi in versi*, Milano, Mondadori, 1997, pp. 9-35.
- , *La ballata di Rudi*, Venezia, Marsilio, 1995.
- Siti, Walter, *La signorina Carla*, In: “Nuovi argomenti”, n.29-30, sett.-dic., 1972, pp. 224-237.
- Wagstaff, Christopher, *Elio Pagliarani*, In: *Twentieth-century Italian Poetry: an Anthology* a cura di John Picchione e Lawrence R. Smith, Toronto, University of Toronto Press, 1993, pp. 319-332.