

UCLA

Carte Italiane

Title

Così vicini, così lontani: Pagliarani e Spatola dal narrare in versi al poetar narrando

Permalink

<https://escholarship.org/uc/item/5290w0tm>

Journal

Carte Italiane, 2(1)

ISSN

0737-9412

Author

Cavatorta, Giuseppe

Publication Date

2004

DOI

10.5070/C921011344

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

COSÌ VICINI, COSÌ LONTANI: PAGLIARANI E SPATOLA, DAL NARRARE IN VERSI AL POETAR NARRANDO

Giuseppe Cavatorta
Department of Italian
University of California, Los Angeles

Finito l'entusiasmo comincia la scrittura. Non si sa cosa comincia, quando si perde il diritto di scrivere, quando si sente «che né l'anno prossimo, in quello dopo, né mai in vita mia, scriverò un libro» (Lord Chandos) Quando la scrittura finisce si sa solo che comincia una lingua «che non è il latino, né l'inglese, né l'italiano, né lo spagnolo, ma una lingua di cui non si conosce neppure una parola, una lingua parlata dalle cose mute, con la quale ci si dovrà giustificare nella tomba, davanti a un giudice sconosciuto».

L'equivalente, Corrado Costa

Il testo non si dovrebbe fissarlo né davanti né dietro di sé. A suo modo è un'avventura anche questa. Aspettare che il testo si dissemini, s'incorpori: a che cosa? Poi il resto. Aspettare che il tempo ti ritrovi.

Il testo del racconto, Giuliano Gramigna

L'idea di accostare il poemetto narrativo *La ragazza Carla* di Pagliarani a uno dei romanzi della neoavanguardia, *L'oblò* di Adriano Spatola, nasce all'interno di un progetto assai più vasto che sarebbe quello di ricostruire il percorso della narrativa sperimentale italiana, dalla fine dell'ottocento al romanzo della neoavanguardia. Una scrittura che ha subito nel corso del secolo passato, e continua impunemente a subire anche in questo, le angherie che derivano dal dover sottostare ai rigidi vincoli che l'iscrizione al "genere" romanzo comporterebbe e che ne ha spesso decretato, nell'immediato, il successo o la messa da parte. È solo grazie al ripescaggio operato dalla neovanguardia tra la fine degli

anni '50 e i primi anni '60, infatti, che dobbiamo la giusta attenzione che oggi si presta alla narrativa di Dossi, Savinio e Delfini, solo per ricordarne alcuni, i testi dei quali, non adattandosi a rientrare negli schemi ideologici di una scuola poetica o un'altra, come sempre tocca a quelli "fuori dal giro", si ritrovavano orfani di quell'attenzione critica che avrebbero meritato.

Nel caso della neoavanguardia, la situazione si presenta ancor più intricata sia per l'impossibilità di definire una volta per tutte, cosa si debba intendere per "romanzo della neoavanguardia", sia per la poca simpatia che gli sforzi narrativi dei neoavanguardisti sembrano riscuotere tra i critici, persino quelli di parte, forse stimolati maggiormente dalle sperimentazioni in campo poetico, apparentemente restii ad inoltrarsi in questi territori dai confini instabili.

Nel caso specifico, l'intento è di provare a verificare come una corrispondenza specifica, tra *La ragazza Carla* e *L'oblò*, potrebbe rivelarsi fruttuosa per fare luce sulle strade aperte dalla neoavanguardia al romanzo, spesso oscurate dalla supina accettazione del *Capriccio italiano* di Edoardo Sanguineti ad *exemplum* della sperimentazione sul romanzo del Gruppo '63. Un'autorevolezza che gli derivava dal nome dell'autore, brillante filologo e poeta, e dalla critica militante che, accompagnando sin dagli inizi l'uscita del romanzo, ne aveva messo in risalto la presunta carica rivoluzionaria in più di un'occasione.

Diventa a questo punto necessario affrontare uno dei nodi più intricati dell'intero problema vale a dire, mettere in chiaro a cosa ci si riferisca in questa sede con "romanzo della neoavanguardia". Unitamente al lavoro di Sanguineti, nel biennio 1963-1964 si era avuta la pubblicazione de *L'allenatore* di Salvatore Bruno,¹ di *Hilarotragoedia* di Giorgio Manganelli,² de *L'oblò* di Adriano Spatola,³ di *Tristano* di Nanni Balestrini⁴ e di *Fratelli d'Italia* di Alberto Arbasino,⁵ solo per elencarne alcuni. Negli anni successivi questi ed altri autori tenteranno di nuovo la strada del romanzo prediligendo, comunque, tranne rare eccezioni, concentrare la propria sperimentazione in campo poetico: del 1966 è *Il grande angolo* di Giulia Niccolai,⁶ del 1967 *Partita* di Antonio Porta⁷ ed *Il gioco dell'oca*,⁸ secondo romanzo di Sanguineti; e poi ancora *5* di Gaetano Testa⁹ e *Il romboide* di Michele Perriera,¹⁰ entrambi del 1968.

Da sottolineare comunque che, nella maggior parte dei casi, non si tratterà che di un timido tentativo destinato a rientrare subitaneamente: ecco allora che sia il romanzo di Spatola sia quello della Niccolai resteranno degli *unicum*, mentre per Porta e Sanguineti si dovranno registrare *Il re*

del magazzino,¹¹ per il primo e *Il gioco del Satyricon*¹² per il secondo, per completare il loro *excursus* in campo narrativo.¹³ Tra i pochi a scoprirsi “romanzieri” all’interno del gruppo e la cui attività in quanto tale si protrarrà sino ai nostri giorni, si registra il solo Nanni Balestrini, visto che la cosiddetta “Scuola di Palermo”, con Gaetano Testa, Roberto Di Marco e Michele Perriera, pur prendendo le mosse proprio in quegli anni, nasce già con un preciso orientamento verso il modulo narrativo. Discorso ancora diverso sarebbe da fare per Alberto Arbasino e Giorgio Manganelli: pur percorrendo entrambi sentieri in qualche modo paralleli e spesso coincidenti a quelli del *bund* neoavanguardistico, il primo comincia a sperimentare sul romanzo in tempi non sospetti¹⁴ e sarà da vedere piuttosto quale uno dei modelli da cui il nuovo romanzo prenderà le mosse; il secondo, sicuramente il più acuto ed intelligente tra i romanzieri neoavanguardisti, nasce romanziera a tutti gli effetti ed anche lui, piuttosto che farsi influenzare dal dibattito,¹⁵ vi lascia le sue fecondissime impronte.

In quest’analisi parlando di romanzo intendo riferirmi ai testi di quegli autori che potremmo definire “romanzieri per caso” ed i cui lavori si nutrono del dibattito che ne accompagna la nascita e che sono i risultati di quel clima.

Nel convegno di Palermo del ‘65, quando i nuovi sperimentatori si mettono a tavolino per parlare del nuovo romanzo, cadono in un peccato di miopia, a mio avviso, imperdonabile. Al tentativo d’identificazione dei padri putativi del nuovo romanzo, al di là di Gadda e, molto timidamente, di Pizzuto, si pesca un po’ a casaccio nel patrimonio comune di tutte le avanguardie (Kafka, Joyce, Rabelais), per poi finire al *Nouveau Roman* francese ed ai *Robbe-Grillet* e *Le Clezio*. Ma se è vero che la scrittura sperimentale si concentra sul linguaggio piuttosto che sul contenuto e che uno degli obiettivi principali dei nuovi sperimentatori era quello di non cadere in ciò che Giuliani definisce il “lato edificante della scrittura”,¹⁶ restare sul territorio nazionale avrebbe fornito tutte le risposte che si cercavano: da Dossi a Savinio, da Delfini a Landolfi, da Gadda a Pagliarani e quindi a Spatola,¹⁷ è possibile ricostruire alcune delle tappe dello sperimentalismo narrativo italiano.

Portando la giusta attenzione al *Capriccio italiano* poi, si potranno fare due osservazioni che chiarificano le ragioni per cui ritengo che il lavoro sanguinetiano sia non solo sopravvalutato ma in qualche modo di ostacolo ad indagare il romanzo della neoavanguardia: in primo luogo, a lasciare non pochi dubbi sulla legittimità di portarlo ad *exemplum* della

narrativa d'avanguardia, sono rilevabili, numerose cadute nel patetico,¹⁸ evidenziate già da Giuliani e sostenute da Spatola durante il convegno palermitano. Inoltre la ventilata parentela del prodotto sanguinetiano con il *Noveau roman* francese, sostenuta dalla critica e chiaramente suggerita da Sanguineti tra le righe del romanzo stesso

così B. disse che potevamo anche fare il giuoco del romanzo, che è poi quel giuoco che so da due anni, che l'ho imparato in Francia, che M., che è medico, disse subito che è molto meglio delle associazioni libere, e che io trovo che è molto meglio davvero. (46)

fa sorgere il dubbio, che si tratti di un semplice esercizio, costruito a tavolino, più per rispondere alle insistenze degli avversari che, sferzati dalle critiche neoavanguardiste verso i loro lavori,¹⁹ chiedevano alla neoavanguardia di mostrare, dunque, quale fosse il percorso che si sarebbe dovuto percorrere. A questo proposito si noti la lampante similarità strutturale tra *Capriccio italiano* e *Tristano*, primo romanzo di Balestrini, che però nei successivi lavori mostrerà come la sua vena narrativa si nutra di ben altri "alimenti", a suggerire che al "tavolino sanguinetiano" dovesse essere stato seduto anche lui. Da Sanguineti ci si aspettava il romanzo che avrebbe dovuto zittire i detrattori dello sperimentalismo: il *Capriccio* è il suo compitino. Ma proprio come per tutti i lavori "forzati", alla resa dei conti, la sua scrittura non si avvale né di *eros* né di *polemos*, manca di energia, di vita propria. Quel senso pressante di disagio verso il genere che caratterizza tutte le ricerche sperimentali sia in campo narrativo sia in campo poetico, nel romanzo di Sanguineti manca. Discorso ben diverso si dovrà fare per il romanzo di Spatola, che per arrivare al romanzo, passa attraverso la narrativa in versi di Pagliarani.

Da un certo punto di vista tentare di mettere insieme Spatola e Pagliarani potrebbe sembrare azzardato: osservando da vicino i loro percorsi letterari, ci si potrà subito rendere conto di come le loro strade si biforchino irrimediabilmente, almeno dal punto di vista della fortuna critica. Pagliarani, corteggiato da più parti, tanto che *La ragazza Carla*, nemmeno sfiorata dallo scontro tra "establishment" e neo-sperimentatori agli inizi degli anni '60, troverà la via della pubblicazione anche in spazi letterari, spesso banditi allo sperimentalismo italiano, se non quando si volesse prendere da loro le distanze, quali il Menabò.²⁰ Spatola

dall'altro, come sottolinea Marzio Pieri, offrendo una chiave ai motivi del suo isolamento da una parte e dall'altra della barricata, scriverà di lui parlando dell'"autore che amò il buio", della "talpa", dell'"emarginato in vita", di chi, volente o nolente, "fa presto a trovarsi solo":

[...]Spatola cominciò presto, s'indovina dalla stessa non feconda continuazione di quella attività di osservatore autorizzato a distaccarsi da un certo tipo di neo-avanguardia trionfante, di "novità" ricca. Sceglie l'arte povera, sceglie la sua "poesia negra". Sceglie, cioè, "una" dimensione, si accosta a una morale, se vogliamo assai piccolo borghese, del "parecchio". Così fa alla svelta in quegli anni a trovarsi solo.²¹

Si aggiunga poi che Spatola, nella sua teorizzazione della "poesia totale"²² sembrava spostare il suo interesse verso la sperimentazione sonora e visuale, mentre Pagliarani potrebbe apparire ancorato agli spazi usuali della scrittura.

Ma d'altro canto, si sa come Spatola, unitamente alle ricerche sonore (*Aviation -aviateur*) e visuali (gli *Zeroglifici*) presenti una distinta e varia produzione di testi lineari, così come le scritture di Pagliarani si prestino a sconfinamenti nel teatro (penso a *Pelle d'asino* con Giuliani, o a *Le poesie da recita*, uno degli svariati titoli sotto il quale si raccolgono *La ragazza Carla* e *La ballata di Rudi*) e ad incroci con la pittura (l'edizione con Perilli dei *7 epigrammi da Martin Lutero*²³): ma più d'ogni altra cosa, la ragione che ci permette di accomunare Spatola e Pagliarani è che, a differenza di molti altri, il loro non è solo un "momento" sperimentale e quindi, con l'avvento degli anni '70, non ci sono le cadute nel confessionalismo verificabili in autori quali Porta e, anche se mascherato, in Sanguineti, né assistiamo alla fossilizzazione in determinati stilemi (vedi Balestrini), tanto per rimanere ai *novissimi*, quanto un continuo rinnovarsi delle loro sperimentazioni senza tradire le premesse da cui erano partiti. In entrambi l'attenzione si concentra sulla lingua: se l'idea centrale in Pagliarani è che la letteratura abbia la precisa funzione sociale di mantenere in efficienza per tutti il linguaggio²⁴, per Spatola il potenziale semantico-espressivo del linguaggio potrà essere salvaguardato solo attraverso l'applicazione della lingua a ciò che è innominabile. Un'idea che arriva da molto lontano: Pagliarani si rifà esplicitamente ad Ezra Pound, citandolo nel suo primo intervento al convegno

sul romanzo²⁵ (“Mantenere in efficienza il linguaggio è altrettanto importante ai fini del pensiero quanto in chirurgia tener lontano dalle bende i bacilli del tetano”), ma prima di lui Ungaretti

il merito consisterebbe nell'essere moderni ma non da manieristi come esserlo è troppo facile ed è inutile, ma disorientando ogni volta gli stessi propri seguaci, come se il linguaggio fosse da inventarsi ogni volta daccapo, e senza dubbio è da inventarsi sempre daccapo dovendo fargli incarnare l'ispirazione da esprimere nel modo più che si possa aderente ad essa.²⁶

ed ancor prima Leopardi

[...] l'arte sua [del poeta] è di scegliere tra le cose note le più belle, nuovamente e armoniosamente, cioè tra loro convenientemente, disporre le cose divulgate ed adattate alla capacità dei più, nuovamente vestirle, adornarle, abbellirle, coll'armonia del verso, colle metafore, con ogni altro splendore dello stile; dar lume e nobiltà alle cose oscure ed ignobili; novità alle comuni; cambiar aspetto, quasi per magico incanto, a che che sia che gli venga alle mani [...]²⁷

erano stati portatori “illuminati” di questo messaggio.

Ma un passo ulteriore, dovrà essere fatto, affinché questo confronto risulti utile all'obiettivo prefissato: togliersi i “paraocchi” dei generi letterari e affrontare il discorso da un punto di vista neutrale, prendendo in considerazione, in luogo della vincolante distinzione tra prosa e poesia, quello che Genette chiama linguaggio poetico.²⁸ Del resto, sono questi gli anni in cui ci si confronta accesamente sulla necessità o meno di sottostare alle restrizioni che i generi impongono alla scrittura, e i neoavanguardisti si muovono su di un terreno in cui le lezioni di Barthes e Derrida si fanno sicuramente sentire. Tenendo presente, poi, che l'operazione neoavanguardistica, come vedremo, concentra la sua massima attenzione sul linguaggio, si dovrà assumere come corollario implicito che la scrittura narrativa si riveli irrimediabilmente compromessa con quella poetica rendendo così a dir poco impervia la via che porterebbe ad analizzarne la poesia ed il romanzo per compartimenti stagni.

Per i neoavanguardisti tale suddivisione, almeno nei termini in cui veniva presentata non aveva più ragione d'essere: la netta separazione tra prosa e poesia aveva già subito un colpo quasi decisivo ad inizio secolo con l'avvento del verso libero essendosi basata, la millenaria e rigida distinzione tra l'una e l'altra, su un criterio, come sottolineato anche da Genette, "essenzialmente d'ordine fonico" e quindi "metrico":

Il problema, oggi così spinoso, del linguaggio poetico era allora d'una grande semplicità, poiché la presenza o l'assenza del metro costituiva un criterio deciso ed inequivocabile.²⁹

Proprio Genette, avvalendosi anche della lezione di Jakobson, ci permette di superare l'impasse causata dal *tourniquet* prosa/poesia, spostando il centro d'interesse sul linguaggio poetico visto "come stato intransitivo del linguaggio, d'ogni testo ricevuto come «messaggio centrato su se stesso»".³⁰ Partendo da qui, non sarà quindi difficile verificare come la stessa natura del linguaggio poetico (o del linguaggio allo stato poetico) ci consenta di parlare semplicemente di scrittura piuttosto che di poesia e romanzo. Il linguaggio poetico, infatti, non è

una forma particolare, definita dai suoi accidenti specifici, ma piuttosto uno stato, un grado di presenza e d'intensità cui può essere portato, per così dire, qualsiasi enunciato, alla sola condizione che si stabilisca intorno ad esso quel margine di silenzio che l'isola in mezzo al linguaggio quotidiano pur senza estraniarlo da esso.³¹

Forti di questi presupposti e tenendo per buono l'assunto di Romanò, utilizzato dallo stesso Pagliarani, per cui le epoche creatrici non conoscono una lingua della poesia e una lingua della prosa e che, essendo in atto un'invenzione linguistica costante, tutta la lingua può diventare poetica, cerchiamo di vedere più da vicino i rapporti tra Pagliarani e Spatola.

Per farlo vorrei partire da un estratto da *Boomerang*,³² una delle prime poesie lineari spatoliane:

Frutto maturo l'ascensore appeso e come il verme nella mela dentro
 [ecconi assiso a battere spondei
 mi guadagno la paga stando in bagno due ore, scrivendo versi galanti

[per le vecchie signore
 ma questi morti di fame invadono le piazze, rovinano il selciato, si
 [bagnano con l'acqua degli idranti
 vado a prendere l'aperitivo – ghiaccio possibilmente – in mezzo alla mia
 [razza, in mezzo alla mia gente
 ma questi morti di fame invadono le piazze, rovinano il selciato, si
 [bagnano con l'acqua degli idranti
 con un gesto tranquillo della mano ecco fermo un tassì: insieme a lei
 [m'allontano
 ma questi morti di fame invadono le piazze, rovinano il selciato, si
 [bagnano con l'acqua degli idranti.

La prima volta che mi capitò di ascoltare Elio Pagliarani leggere questo testo su *Videor*, rivista sperimentale romana in videocassetta, in un numero dedicato ad Adriano poco dopo la sua morte,³³ ricordo che il primo pensiero a far capolino fu quello che quella poesia avrebbe potuto benissimo essere, sia per l'aspetto metrico sia per le scelte linguistiche, un testo di Pagliarani. Quest'ultimo, parlando di sé come lettore di poesia, aveva detto

[...] ogni tanto recito versi: io vario, essi variano, in funzione di chi ascolta, e viceversa (E posso anche diventare bellissimo).³⁴

Non ci sono dubbi che questa sia una di quelle volte: facilitato dal verso ipermetro spatoliano e dall'accavallarsi di voci e di immagini che caratterizzano anche numerose delle sue scritture, qui Pagliarani non ha difficoltà a calarsi interamente nel ritmo vitale di questa poesia. Ma se nel primo Spatola possiamo ritrovare tecniche e ritmi che avevano caratterizzato *La ragazza Carla*, si potrà fare anche un passo ulteriore, visto che le tecniche poetiche care a Spatola, sono parte integrante e vitale del suo romanzo.

Nel tentativo di mettere in chiaro l'impossibilità di una manicheistica divisione tra scrittura narrativa e poetica in Pagliarani e Spatola possiamo notare che *La ragazza Carla* presenta delle difficoltà di catalogazione rivelate dalle svariate forme sotto cui verrà di volta in volta etichettata: Alessandra Briganti ricorda poemetto narrativo, romanza popolare, tragedia da lettura, ballata, poemetto-ballata. A questi possiamo aggiungere "poesia da recita"³⁵ e "racconto in versi".³⁶ Le due chiavi

che saltano immediatamente agli occhi sono quella ritmica, musicale (romanza popolare, ballata, poemetto-ballata e poesia da recita) e quella narrativa (poemetto narrativo, racconto in versi) che sempre, seguendo le indicazioni di Briganti, implica una fusione tra componenti narrative e spettacolari. E non sarà neppure un caso che sfogliando le varie recensioni alla *Carla* ci si imbatta invariabilmente nell'idea del narrare, del raccontare: Giuliani afferma che per mettere in scena la parola Pagliarani aveva fatto finta di raccontare attraverso una narrazione che era specchio deformante davanti al quale la lingua rivelava i propri tratti;³⁷ Guido Guglielmi parla di un verso narrativo atonale o ritmico-dinamico, senza distribuzione fissa di accenti;³⁸ Vivaldi di ripresa della poesia narrativa di tradizione ottocentesca;³⁹ Turconi di elementi cronachistici;⁴⁰ Sechi di una storia che scompare e riaffiora nel poemetto.⁴¹

D'altra parte il romanzo di Spatola rivela tutti i suoi debiti alla scrittura poetica, sia attraverso un impiego della punteggiatura quale apportatrice di scansione ritmica piuttosto che di chiarezza espositiva⁴², sia grazie al continuo ritornare, come si è detto, dei meccanismi retorico-stilistici che stanno alla base di buona parte della sua produzione poetica (ma, si noti, anche di quella di Pagliarani).

Volendo evidenziare alcuni dei tratti peculiari de *L'oblò* non si potrà fare a meno di parlare del *pastiche* e di numerose figure retoriche veicolanti ripetizione. Al primo Pagliarani aveva dimostrato la sua attenzione già con la *Carla*, mi riferisco in particolare alla *Guida per l'apprendimento della dattilografia* che si insinua improvvisamente nel narrato, anche se sarà soprattutto in *Lezione di fisica e Fecaloro* che il montaggio diventerà l'arma fondamentale di Pagliarani nel tentativo da una parte di allargare il vocabolario poetico e dall'altro di riattivare quella parte di linguaggio che le incrostazioni di significati avevano reso inutilizzabile. L'esempio chiave è *La merce esclusa* tra le cui fonti si ricorderanno un saggio di F. Rossi-Landi, lo svolgimento di un problema di uno scolaro francese, riportato da Claude Serget nel suo *L'humour vert*; una vicenda raccontata a Pagliarani da Laura Conti, un brano di Buonarroti il giovane e uno di Tozzi. Ne *L'oblò* ritroviamo la lingua asettica dei quotidiani o il linguaggio dei fumetti che si insinuano tra la *Commedia* di Dante, Marinetti, la mitologia classica, il romanzo neoavanguardistico, la Bibbia, saggi antropologici e solo per fare alcuni esempi.

Il materiale preso in prestito e abilmente montato da Pagliarani e Spatola, vive così una nuova stagione semantica visto che, distribuito

attraverso tagli estranei all'ambiente linguistico da cui era stato prelevato, riesce ad incunearsi e trovare nuova linfa, tra altri materiali linguistici. L'effetto che se ne ricava è naturalmente grottesco: un grottesco che scaturisce però dall'effetto di contiguità dei linguaggi piuttosto che dal giudizio umoristico dell'inserito "alloctono" su quello "serio", "letterario", visto che i vari prestiti non rinunciano alla loro semanticità, ma ne offrono una accresciuta.

Nella stessa direzione si dovranno trovare le ragioni delle scelte ritmiche privilegiate dai due autori in questione. In un articolo su *Studi novecenteschi*, Luigi Ballerini suggeriva che il ritmo rito-iterativo che caratterizza la scrittura di Pagliarani dai primi lavori (*Narcissus Pseudonacissus*) fino alla *Ballata di Rudi*, riveli il desiderio di liberare il linguaggio dal proprio significato letterale per trasformarlo in ossessione ritmica. Il poeta, dopo aver scoperto l'irritante insufficienza espressivo-comunicativa del narrato psicologico individuale, attraverso l'invenzione e organizzazione di grumi di linguaggio, supera la "poesia" e diventa poeta sciamano. Risulta interessante che fosse proprio Spatola, sul Verri,⁴³ a suggerire per primo la lettura di Pagliarani in questo senso. Ancor più intrigante risulterà la verifica che ne *La ragazza Carla* e ne *L'oblò*, sempre tenendo conto della punteggiatura come scansione ritmica, gli strumenti retorici implicanti ripetizione sono spesso gli stessi: dall'epanaffora nel romanzo

L'acqua là, là in fondo (p. 17)

Si gettava in acqua a volte: a volte invece nell'acqua si lasciava scivolare. (p. 19)

Guglielmo con il suo cavallo (cavallo di pietra, narici di latte) (p. 111)

a quelle nel poemetto di Pagliarani

E impari le lingue
Le lingue qui dentro [...] (II, 1)

Ma viverci è diverso
È diverso star dentro. (I, 5)

o, forse, proprio perché più congeniale alla scrittura narrativa, sarà da considerare con attenzione il sovrabbondante utilizzo di epanalessi ed anadiplosi.

Tra esse, nel romanzo:

[...]di dar più risalto nella storia alla sua figura, una figura umana che sottintende problemi scottanti[...] (p. 17)

“Quando il sole sorge, si ode una musica e si scorgono le forme dei suoi cavalli.” I suoi cavalli si trascinavano per i campi tirandosi dietro le budella. (p. 86)

Tra le sue mani pendeva mezzo metro di lenza, il mezzo metro di lenza ornato di ami e di piombi: e i piombi li sentivo pesare tra le sue mani, li sentivo tirare verso terra dalle sue mani la lenza. (p. 96)

Il primo giorno di maggio, il primo giorno del mese della mia donna: petali di rosa e petali di rosa sulla pietra romana. (p. 110)

Ne *La ragazza Carla*

Come è utile averci un'abitudine
Le abitudini si fanno con la pelle (I, I)

Stridere di ferrame o il tuo cuore sorpreso, spaventato
Il tuo cuore impreparato, per esempio, a due mani
che piombano sul petto. (I, I)

E poi ancora chiasmi, epanadiplosi, serie anastrofiche e il ritornare periodico di svariati lessemi caratterizzano l'andamento ritmico de *La Carla* e de *L'oblò*. Sempre in questa chiave saranno anche da vedere le accumulazioni nominali e le successioni di lessemi con funzione attributiva, che con il loro sovrapporsi offrono altre modulazioni sonore per l'incantesimo in corso, attraverso il quale il linguaggio si reinventa, si riorganizza. Le nuove teorizzazioni, filtrate da Lacan, del “trasformarsi di ogni possibile discorso, anzi di «tutto» in mero significante, anzi in lettera” e di un “io” quale “produzione grammaticalizzata dell'immaginario, un

punto di fuga e non una realtà”,⁴⁴ trovano, in questi due testi, quella seria applicazione che purtroppo mancherà troppo spesso negli altri avanguardisti. Il soggetto, l’”io” esce finalmente di scena per lasciare il campo ad una nuova figura, quella dell’organizzatore di significanti.

Nel concludere questo mio intervento, mi preme affermare che parlare di romanzo della neoavanguardia, senza tenere in considerazione la strada aperta dalle suggestioni tecniche e ritmiche del poemetto di Pagliarani e del loro riproporsi nel romanzo spatoliano, equivarrebbe a precludersi la via verso l’esplorazione di uno dei sentieri più fecondi, aperti dallo sperimentalismo di fine secolo.

NOTE

1. S. Bruno, *L'allenatore*, Firenze, Vallecchi, 1963.
2. G. Manganelli, *Hilarotragoedia*, Milano, Feltrinelli, 1964.
3. A. Spatola, *L'oblò*, Milano, Feltrinelli, 1964.
4. N. Balestrini, *Tristano*, Milano, Feltrinelli, 1964.
5. A. Arbasino, *Fratelli d'Italia*, Milano, Feltrinelli, 1964.
6. G. Niccolai, *Il grande angolo*, Milano, Feltrinelli, 1966.
7. A. Porta, *La partita*, Milano, Feltrinelli, 1967.
8. E. Sanguineti, *Il gioco dell'oca*, Milano, Feltrinelli, 1967.
9. G. Testa, *5*, Milano, Feltrinelli, 1968.
10. M. Perriera, *Il romboide*, Roma, Lerici, 1968.
11. A. Porta, *Il re del magazzino*, Milano, Mondadori, 1978.
12. E. Sanguineti, *Il gioco del Satyricon*, Torino, Einaudi, 1970.
13. Per Porta si dovrà ricordare anche una raccolta di racconti molto tarda: *Se fosse tutto un tradimento*, Milano, Guanda, 1981.
14. Mi riferisco alla raccolta di racconti *Le piccole vacanze*, Torino, Einaudi, 1957 e a *L'anonimo Lombardo*, Milano, Feltrinelli, 1959.
15. Secondo Pagliarani, Manganelli piuttosto che interessarsi alle posizioni ed indicazioni degli altri partecipanti al dibattito, è interessato a mettere in chiaro e portare avanti le proprie: “Manganelli teorizza sempre se stesso. Voglio dire cioè che lui, con particolare passione e calore, e con ricchezza di immagini verbali, postula come estetica la sua poetica. Uno dei più freschi e recenti esempi di monologo interiore...”. E. Pagliarani, *Intervista*, in *Gli amici dissidenti. Il Gruppo '63 a Reggio Emilia*, in *Marcatré*, 11/12/13, 1965, p. 49.
16. “D'altra parte si può ammettere che quando parliamo di romanzo siamo condizionati dal romanzo classico, o borghese che sta alle nostre spalle.

Prendiamo i primi esempi di romanzzi classici che ci vengono in mente, quelli di Jane Austin o *La Chartreuse de Parme*: che cosa sono? [...] *In ogni caso sono romanzi d'avventure il cui scopo è un'educazione sentimentale*. Nella concezione del classico romanzo sette-ottocentesco, l'avventura e l'educazione sentimentale coincidono. L'avventura si configura come un arco: da un punto – uno stato, una situazione – siamo condotti verso un altro punto – una crisi, uno scioglimento –; e questo è il lato edificante del romanzo.” A. Giuliani, *Intervento*, in AA.VV., *Gruppo 63, il romanzo sperimentale*, Milano, Feltrinelli, 1966, p. 70.

17. Si consideri questa una parzialissima traccia del percorso della narrativa sperimentale italiana dalla fine dell'Ottocento ai giorni nostri, ma che serva a mettere in chiaro gli autori (e i tipi di scritte) a cui faccio riferimento.

18. “[...] diciamo che anche un romanzo come *Capriccio italiano* è formalmente nel solco della tradizione edificante, perché la sua sottostruttura, il suo finalismo, è proprio una educazione dei sentimenti, perseguita attraverso le microavventure oniriche (o oniricosimili) di ciascun capitolo [...]” A. Giuliani, *cit.*, p. 71.

19. R. Barilli, *Cahier de Doléance sull'ultima narrativa italiana*, in AA.VV., *Gruppo '63. Critica e teoria*, Milano, Feltrinelli, 1976, pp. 157-165. Uscito originalmente in *Il Verri*, 1, 1960.

20. Si ricordi in questo caso anche la volontà di Pasolini di volerla pubblicare in *Officina*, occasione sfumata per ragioni che vanno aldilà di valutazioni meramente letterarie.

21. M. Pieri, *La talpa. A proposito di un autore che amò il buio*, in AA.VV., *Adriano Spatola poeta totale*, *cit.*, pp. 203-204.

22. A. Spatola, *Verso la poesia totale*, Torino, Paravia, 1978.

23. E. Pagliarani, A. Perilli, *7 epigrammi da Martin Lutero*, Roma, Librericiuola, 1991. Edizione di 50+10 es. num. Con 7 acquaforti/acquatinte originali a col. (cm 9,5x9,5) di Achille Perilli.

24. Ciò, vuol dire che, ne sia consapevole o no l'operatore, si assume un atteggiamento di contestazione nei confronti dei significati socialmente dati [...] La contestazione del significato presuppone la consapevolezza dell'originaria arbitrarietà del significato e delle successive incrostazioni e modifiche storiche: altro è il segno, altro è la cosa, altro quindi il significato, che è uno dei due elementi costitutivi del segno.” In AA.VV., *Gruppo 63, il romanzo sperimentale*, *cit.*, p. 108.

25. *Ibid.*

26. G. Ungaretti, *Difficoltà della poesia*, in *Vita d'un uomo*. Saggi e interventi, (a cura di) M. Diacono, L. Rebay, Milano, Mondadori, 1974, p. 794.

27. G. Leopardi, *Zibaldone di pensieri*, (a cura di) G. Pacella, Milano, Garzanti, 1991, p. 1690.

28. G. Genette, *Linguaggio poetico, poetica del linguaggio*, in *Figure II. La parola letteraria*, Torino, Einaudi, 1972, pp. 93-120.
29. G. Genette, *Linguaggio poetico, poetica del linguaggio*, in *Figure II. La parola letteraria*, Torino, Einaudi, 1972, pp. 93-94.
30. G. Genette, *cit.*, nota 1, p. 112.
31. G. Genette, *cit.* pp. 118-119.
32. In A. Spatola, *L'ebreo negro*, Milano, Scheiwiller, 1966.
33. E. Pagliarani, *Pagliarani legge Spatola*. In: *Videor*, 3, 1989.
34. E. Pagliarani, *Il fiato dello spettatore*, Padova, Marsilio, 1972, p. 9.
35. E. Pagliarani, *Poesia da recita*, a cura di A. Briganti, Roma, Bulzoni, 1985.
36. E. Pagliarani, *La ragazza Carla*. In: *Menabò*, 2, 1960, 143-169.
37. A. Giuliani, *Elio Pagliarani*, in *Autunno del Novecento*, Milano, Feltrinelli, 1984.
38. G. Guglielmi, *Recupero della dimensione epica*. In: *Paragone*, 160, 1963.
39. C. Vivaldi, *Ballate di Pagliarani*. In: *Tempo Presente*, 12, 1962.
40. S. Turconi, *Elio Pagliarani*. In: *La poesia neorealista italiana*, Milano, Mursia, 1977.
41. G. Sechi, *La ragazza Carla di E. P.* In: *Nuova corrente*, 28/29, 1963.
42. Per l'uso della punteggiatura come scansione ritmica si veda l'introduzione di Luigi Ballerini alle poesie di Gertrude Stein: L. Ballerini, *Avvertimenti utili (si spera) per una ricognizione nella foresta di Arden*, in G. Stein, *La sacra Emilia e altre poesie*, (a cura di) L. Ballerini, Venezia, Marsilio, 1998, pp. 13-14.
43. A. Spatola, *Lezione di fisica*, in *Il Verri*, 20, 1965.
44. A. Zanzotto, *Nei paraggi di Lacan*, in AA.VV, *Effetto Lacan*, a cura di A. D'agostino, Cosenza, Lerici, 1979 ora in A. Zanzotto, *Scritti sulla letteratura*, Milano, Mondadori, 2001, p. 171.