
Spunti e suggestioni nella scrittura del primo Armando Pajalich

Alberto Zava

La produzione letteraria di Armando Pajalich ha inizio con la pubblicazione di un volumetto dal titolo apparentemente dimesso, *Un po' di poesia*, ma che inaugura, fin dal 1974, un'esperienza che si rivela intensa e sentita.¹ Nata come esigenza di espressione interiore e personale, la poesia del Pajalich-artista accompagna e scandisce il tragitto scientifico del Pajalich-accademico, riflettendo e rimodellando le suggestioni dei simbolisti e dei modernisti della letteratura di lingua inglese incontrate nel corso delle analisi dell'opera di Wyndham Lewis, tra gli iniziatori del Modernismo inglese, e dei più noti T.S. Eliot, William Butler Yeats ed Ezra Pound.

Contemporaneamente si affina lo strumento linguistico sperimentando l'efficacia dei possibili toni e contesti nelle traduzioni di diversi generi: il lavoro su opere di narrativa, teatrali, di poesia, addirittura cinematografiche e radiofoniche contribuisce a evidenziare ancor più il carattere che ogni singola parola rivela nell'esercizio da parte dell'autore della cosiddetta «scrittura creativa». Ed è infatti la parola, sia investita di una funzione meramente segnica e materiale che nella sua diretta o recondita significanza, a costituire il fulcro della scrittura di Pajalich, tanto di quella poetica quanto di quella, successiva, prosastica. È in virtù dell'elevato peso specifico proprio di ogni tessera del mosaico che i brani del volumetto *Se anche solo una notte hai creduto* (PAJALICH 1984), che raccoglie la produzione del decennio 1974-1984, riescono al-

1. L'occasione per questo breve intervento critico, che prende in considerazione alcuni testi di Armando Pajalich del periodo compreso tra gli anni ottanta e novanta, è stata la presentazione dell'autore nell'ambito del Corso Biennale di Scrittura svoltosi nella primavera del 1999 presso l'Ateneo Veneto di Venezia. Armando Pajalich, nato a Venezia nel 1949, è poeta, traduttore e docente di letteratura inglese e delle ex colonie britanniche. Oltre a numerosi libri di poesie e di racconti, annovera nella sua produzione accademica volumi e saggi su Wyndham Lewis, sulla letteratura africana anglofona, sulla letteratura del Novecento e sul cinema imperiale, coloniale e post-coloniale.

tamente evocativi, pur racchiusi tra gli angusti confini di poche decine di righe, a volte della singola pagina.

All'estrema efficacia nella delineazione estatica dell'atmosfera contribuisce anche il ricorso a particolari contesti espressivi: fortissimo è il richiamo all'elemento sacrale che pervade, con diverse connotazioni, l'intera raccolta e che riporta alla mente l'esperienza lirica di un Eliot e la tradizione teatrale anglo-irlandese a cavallo tra l'Ottocento e il Novecento, che vede tra i suoi massimi esponenti Synge e Yeats. Frequente è il ricorso all'ambientazione onirica, luogo privilegiato nella scelta dei poeti proprio in virtù dello sterminato numero di possibilità espressive che offre, soprattutto riguardo all'accostamento, a volte addirittura commistione, di situazioni differenti o contraddittorie; rientrano in questa casistica le frequenti connessioni sinestetiche («Bevevo con le narici la sua voce di tabacco», verso iniziale di *In-con-tro*, PAJALICH 1984, p. 9) o l'ardito avvicinamento dell'antico e del moderno grazie alla trasposizione mitica e simbolica di elementi o di luoghi attuali: è difficile «vedere» Venezia, Marghera o la Giudecca leggendo solo la parte centrale del brano *Ultimo luogo (nei pressi dello Stucky)*. Dal luogo reale si entra in un luogo a metà tra l'interiore e l'assoluto che richiama, nei toni e nei colori, ambientazioni mitologiche e oniriche:

Marghera all'orizzonte - fiamme e fumo -
dentro l'acqua le case e il Mulino.

Dèmoni ritmano il silenzio
con grugniti all'unisono insidiosi
in onde che salgono compatte
parodiando il suono del tutto e del nulla.

Finché scoppiano vetri
di ogni presunta certezza
e del cuore che ci batte nella mano
resta una laguna di silenzio
e una paura liscia e cupa
l'uno dell'altro
in questo che è il luogo più orrendo
del mondo e di noi due
parliamo incautamente
chiedendo l'uno all'altro
l'impossibile assordante
travolti da drammatiche ossessioni
l'uno dell'altro
ci risucchia - ridivisi - l'ansia
in bocche di pesce di mille dèmoni muti
che a mezzo busto emergono dall'acqua.

Da qui si vede Venezia.
Ormai ne siamo fuori.
Se tendessimo la mano giungeremmo ancora
a sfiorar le croci ai campanili? [PAJALICH 1984, p. 48].

Oltre al peso specifico dei soggetti poetici e delle loro evocazioni, riveste un ruolo fondamentale nell'economia della pagina di Pajalich la tecnica con la quale la scrittura riesce a fornire spessore alle immagini e a regolare l'andamento ritmico che accompagna il lettore nell'esplorazione di stati d'animo, di sensazioni, di luoghi reali o immaginari, o di entrambi contemporaneamente dal momento che le descrizioni paesaggistiche e locali vengono spesso definite attraverso il filtro dell'animo umano: in *Tre luoghi* è possibile apprezzare la netta differenza tra il luogo «vivo», tinto di emozioni e filtrato dal ricordo delle stesse – in particolar modo da un'esperienza visiva al centro del brano –, e il luogo reale, da fissare oggettivamente non *in loco* ma sulla cartina, nel chiuso di una stanza, per fare ordine nell'animo.

C'era un portico prima di un ponte
ed oltre il portico uno stazzo.
Lo stazzo era guardato da finestre
di alte case con tendine e voci fioche
a quadrato attorno a barche ben legate:
l'acqua quieta pareva volersi sgravare
i muri indietreggiarono ad arco
e squizzò l'imprevisto – cercò con l'occhio il cielo –
visse il suo attimo breve
seminando nell'aria – che aspettava sospesa – una scaglia
di luce di luna.

Dopo la prima meraviglia
riposi fra bambagie quel ricordo della luce
e ora lo cerco, qui, fra le stelle
sfogliando nel chiuso di una stanza una guida di Venezia
per ritrovare il luogo con oggettiva certezza
o per fissarne almeno nella geografia mentale mia
il vociare fioco e lo sciabordio troppo tranquillo
e lo squizzare impreveduto della luce
che anche ora bagna il sogno [PAJALICH 1984, pp. 45-46].

Lo spessore che le immagini acquisiscono nel procedere del verso sembra costituire il punto d'arrivo percettivo dell'evocazione poetica in Pajalich; una scrittura popolata di immagini immediate, istantanee ma dense, scolpite e in rilievo grazie all'accorto uso dell'aggettivazione

cromatica. Singole, puntuali descrizioni accompagnate dalla notazione coloristica vengono giustapposte l'una all'altra scandendo così il progredire «narrativo», a scapito di un più esplicito, ma anche più prosastico, impiego dell'azione verbale.

La decisa connotazione cromatica aiuta il lettore a visualizzare oggetti, persone, sensazioni immerse in una rarefatta atmosfera simbolica, sacrale o mitologica che sia. Allo stesso modo il chiaro accento posto sulla corporeità di alcuni riferimenti, con qualche escursione nella fascia del basso mimetico, garantisce un maggiore grado di tangibilità e di concretezza ai protagonisti dei singoli quadri poetici, quanto mai opportuno soprattutto nel caso in cui essi provengano dalla tradizione classica. Personaggi di questo tipo affollano le pagine di *Gipsoteca*, raccolta pubblicata nel 1990, e dei *Cantari di Penelope & di Gilgamesh*, del 1993. Questi ultimi forniscono un ritratto dei due noti personaggi ma, diversamente da come essi vengono tradizionalmente trattati, giocato sulle vicende interiori e sui «lati oscuri» degli stessi. Ecco dunque Penelope, solitamente relegata a filare passivamente la sua tela, vivere con intensità il dramma della sofferenza e della solitudine, presentato in una ricca sequela di riflessioni e di sfoghi, ai quali l'ambientazione vivida e dettagliata e le descrizioni fortemente sensoriali attribuiscono una sfumatura di estrema tragicità e di concretezza. Significativa a questo riguardo un'espressione nella parte finale di *Per Odisseo*, una sorta di invettiva verso il marito:

Ed io, vecchia non tanto di età,
ma di esperienza: già, io, rimasta qui fra le mura,
io sarò madre a vecchiaia e fallimenti
suoi. Cantino pure i poeti [PAJALICH 1993, p. 21].

E così pure per Gilgamesh, che ricorda la figura di Cuchulain proposta da William Butler Yeats, presentato, nell'altro cantare, in due sezioni, *L'eroe* e *L'uomo*, scelta strutturale che già infrange la tradizionale, mitica integrità del leggendario re di Uruk. Una figura normalmente alta ed epica viene sbazzata impiegando elementi materiali e in alcuni casi addirittura bassi; ma è soprattutto l'esperienza personale a risaltare dalla puntuale tessitura dell'autore che, attraverso una sottile analisi, fa emergere Gilgamesh da un indistinto «passato collettivo» alla drammatica interiorità individuale tipica della letteratura del Novecento.

Mi è bastata una vita
di osanna e di impersonificazioni
di miti che uomini e donne ambivano di avere.

Voglio vivere senza dovere vincere,
e amare per lo spazio del soffio
che il tempo concede [PAJALICH 1993, pp. 95-96].

Le tecniche della scrittura di Pajalich applicate al contesto poetico si mantengono costanti e ben vive anche nella produzione prosastica della fine degli anni novanta, preannunciata in buona misura proprio dalla maggiore scorrevolezza narrativa delle strofe delle raccolte poetiche di inizio decennio. Direttamente riconducibili alla poesia rimangono, comunque, gli espedienti più strettamente formali che arricchiscono la superficie espressiva del testo; su tutti l'allitterazione («La risacca fa scricchiare | la barca sulla secca» in *Se anche solo una notte hai creduto*, PAJALICH 1984, p. 11; «E pende ora secco come un amo | che pesca scricchiolando per la notte | secca» in *Gipsoteca*, PAJALICH 1990, p. 14); o la particolare disposizione grafica delle parole nel verso o nella strofa in piena consonanza con la significazione (uno «sparpaglia» in *Cantari di Penelope & di Gilgamesh* viene graficamente e fisicamente fatto a pezzi, andando a capo per ben due volte, e sparpagliato sulla pagina) (PAJALICH 1993, p. 40).

La produzione prosastica di fine anni novanta consiste in una raccolta di racconti intitolata *New York Tales* (PAJALICH 1999). Per quanto sia differente la dimensione linguistica (i racconti sono scritti in inglese) si ripresentano i caratteri che già davano spessore alle prove poetiche. Il passaggio dalla poesia alla prosa è, in questo senso, graduale; il taglio dei dieci racconti brevi si avvicina molto al respiro poetico, soprattutto in virtù della voluta ristrettezza della trama effettiva, limitata, nella maggior parte, a una situazione unitaria, spazialmente e temporalmente circoscritta e approfondita da dialoghi o da riflessioni interiori. Ma, ancora una volta, in primo piano sono le parole, le sfumature, l'attenzione al dettaglio e al particolare, con un lessico mirato a creare l'atmosfera, un lessico a volte duro e crudo, adatto però a ritrarre la vita che i personaggi conducono in una New York grigia, decadente, tagliata sullo stile delle rappresentazioni cinematografiche di Woody Allen. Su questo grigiore generale spiccano i personaggi, grazie all'accurato lavoro di aggettivazione, in particolare cromatica, e alla forte componente corporeo-sensoriale impiegata per delinearli. Ed efficace espediente della scrittura si rivela la consuetudine di indicarli, in una sorta di vicinanza-familiarità, con dei nomignoli, graficamente in maiuscoletto, derivati da loro specifiche competenze o caratteristiche, nomignoli che di per sé proiettano su di loro un'ulteriore dimensione narrativa, distinguendoli come nuclei portanti e perni delle storie narrate e impedendo al contempo che si perdano, confondendosi, semplici nomi tra le parole.

Bibliografia

- PAJALICH 1984 = A. PAJALICH, *Se anche solo una notte hai creduto*, Venezia, Tipografia Emiliana Artigianelli, 1984.
- PAJALICH 1990 = A. PAJALICH, *Gipsoteca*, Venezia, Supernova, 1990.
- PAJALICH 1993 = A. PAJALICH, *Cantari di Penelope & di Gilgamesh*, Venezia, Supernova, 1993.
- PAJALICH 1999 = A. PAJALICH, *New York Tales*, Venezia, Supernova, 1999.