

PER UN NUOVO CANONE DEL NOVECENTO
LETTERARIO ITALIANO

II

LE POETESSE

Atti del Convegno internazionale
del Gruppo di ricerca AdI-Associazione degli italianisti
«Studi delle donne nella letteratura italiana»
15-16 dicembre 2022

a cura di

Beatrice Alfonzetti, Annalisa Andreoni,
Chiara Tognarelli, Sebastiano Valerio



AdI Editore

PER UN NUOVO CANONE DEL NOVECENTO
LETTERARIO ITALIANO

II

LE POETESSE

Atti del Convegno internazionale
del Gruppo di ricerca AdI-Associazione degli italianisti
«Studi delle donne nella letteratura italiana»
15-16 dicembre 2022

a cura di

Beatrice Alfonzetti, Annalisa Andreoni,
Chiara Tognarelli, Sebastiano Valerio

AdI Editore

ISBN
9788894743401
10.978.88947434/01

Copyright Adi Editore 2024

Ogni saggio contenuto in questo volume è stato sottoposto alla valutazione di due revisori anonimi.

INDICE

<i>Premessa</i>	5
SILVIA TATTI <i>Saluti</i>	7
Saggi	
AGNESE AMADURI <i>I «versi scapigliati e monelli» di Annie Vivanti: la raccolta Lirica</i>	11
MONICA BIASIOLO <i>Ada Negri dopo Ada Negri. Note di lettura su Fatalità</i>	21
ELENA SANTAGATA <i>Le Seduzioni di Amalia Guglielminetti come canzoniere d'amore femminile</i>	33
MARIA DI MARO <i>I serpenti di Medusa: un ritratto lirico di Amalia Guglielminetti</i>	43
DARIO GALASSINI <i>«Poetessa isolata»? Per riposizionare Parole di Antonia Pozzi nel canone del Novecento</i>	57
VALERIA PUCCINI <i>«Io, ostinata fiamma, / brucio brucio brucio»: la scrittura poetica di Paola Masino</i>	69
OTTAVIA CASAGRANDE <i>«O voi che avete ascoltato queste canzoni». Strategie della costruzione macrotestuale nel Mondo salvato dai ragazzini di Morante</i>	77
ELENA NICCOLAI <i>La rappresentazione del conflitto in Variazioni belliche di Amelia Rosselli</i>	87
SILVIA MONDARDINI <i>Il sonno di Amelia Rosselli: Sleep, il libro inglese 'segreto'</i>	101
ELISA GAMBARO <i>Da La presenza di Orfeo a Tu sei Pietro: l'apprendistato poetico di Alda Merini</i>	115
MAURO DISTEFANO <i>«Tra le rovine del mio essere»: la 'vita scritta' di Piera Oppezzo nella raccolta Esercizi d'addio</i>	123
GIANNI ANTONIO PALUMBO <i>Angosce esistenziali e logica dello specchio: Berretto rosso e la poesia di Fernanda Romagnoli</i>	131

BENEDETTA ALDINUCCI, GIUSEPPE MARRANI <i>Margherita Guidacci, la «non-fortuna critica» e il posto di Neurosuite nel canone del Novecento letterario italiano</i>	141
ELENA ARNONE <i>Su Giovane è il tempo: interazioni e sviluppi in Lalla Romano poetessa</i>	149
ILARIA ROSSINI <i>«La parola è un tremendo pericolo». La poesia di Cristina Campo</i>	159
DALILA COLUCCI <i>Da Poema & Oggetto a Sing-song for New Year's Adam & Eve: soggettività intermediale al femminile in Giulia Niccolai</i>	167
JORDI VALENTINI <i>Animalità e anti-poesia in Fendenti fonici di Jolanda Insana</i>	177
ELEONORA RIMOLO <i>«Trafittura e ragione» in Verso la mente di Nadia Campana</i>	189
CATERINA CONTI <i>Il mio paese la è notte: l'impulso espressivo di Anna Maria Ortese nella sua produzione letteraria</i>	197
ANTONIO R. DANIELE <i>Da Medicamenta in su. Il verso è sarcasmo o non è: Patrizia Valduga, la carne e un bilancio aperto</i>	207
EMANUELA NANNI <i>L'arguzia combinatoria della poesia di Milli Graffi, poetessa sottotraccia. Una lettura della raccolta L'amore meccanico</i>	215
MARA BOCCACCIO <i>Oltre l'occasione: rileggere nordiche per definire la poetica di Elena Salibra</i>	229
MONICA VENTURINI <i>Datura di Patrizia Cavalli. Nuove identità plurali</i>	241
Tavola rotonda	
ELISA DONZELLI <i>«Donne in poesia». Il canone del silenzio</i>	251
SONIA GENTILI <i>Eccentricità e tradizione poetica: Amelia Rosselli, Fabrizia Ramondino, Fernanda Romagnoli</i>	259
DANIELE M. PEGORARI <i>Le donne e la visione periferica</i>	275

Premessa

Sono qui raccolti gli atti del Convegno internazionale *Per un nuovo canone del Novecento letterario italiano. Le poetesse*, svoltosi sulla piattaforma online dell'AdI-Associazione degli Italianisti il 15 e il 16 dicembre 2022 a cura del Gruppo di ricerca «Studi delle donne nella letteratura italiana». Questo Convegno segue quello del 2021 incentrato sulla narrativa a firma femminile (ora in *Per un nuovo canone del Novecento letterario italiano*, vol. I, *Le narratrici*, Atti del Convegno internazionale del Gruppo di ricerca AdI-Associazione degli Italianisti «Studi delle donne nella letteratura italiana», 15-16 dicembre 2021, a cura di B. Alfonzetti, A. Andreoni, C. Tognarelli, S. Valerio, Roma, AdI Editore, 2023) ed è stato seguito da un terzo incontro, nel 2023, dedicato al teatro: tre tappe, queste, di un percorso di ricerca attraverso il quale si è inteso promuovere la pratica di una storiografia letteraria inclusiva della produzione delle donne, contribuendo così alla costituzione di un canone letterario rinnovato, aperto alle autrici e alle loro opere.

Beatrice Alfonzetti
Annalisa Andreoni
Chiara Tognarelli
Sebastiano Valerio

SILVIA TATTI
Presidente AdI-Associazione degli Italianisti

Saluti

Ho accolto con grande piacere l'invito delle curatrici e del curatore a scrivere un breve saluto introduttivo per sottolineare l'importanza di questo volume, programmato e ideato nell'ambito del gruppo di ricerca AdI "Studi delle donne nella letteratura italiana". I gruppi di ricerca che si sono formati negli anni all'interno dell'Associazione degli Italianisti nascono su proposta di studiose e studiosi, anche in formazione, che desiderano condividere e promuovere le loro esperienze di studio, confrontarsi su approcci metodologici e prospettive di lavoro, dare impulso a nuovi filoni di ricerca. Le attività dei gruppi consistono nell'organizzazione di seminari e proposte di panel ai congressi annuali dell'AdI e costituiscono da tempo e sempre più dei punti di riferimento per la ricerca italianistica anche attraverso la continuità e visibilità delle iniziative scientifiche aperte alla collaborazione degli specialisti del settore e di tutti gli afferenti all'associazione.

Il gruppo di ricerca "Studi delle donne" può contare inoltre su una storia decennale e su una lunga pratica di ricerca comune che hanno permesso la realizzazione della serie di convegni i cui atti sono raccolti nei due volumi pubblicati finora (*Le narratrici* e *Le poetesse*) e in quello di prossima uscita dedicato a *Le drammaturghe*. La scelta di compiere una ricognizione ad ampio raggio in modo sistematico sui principali ambiti della produzione femminile novecentesca è maturata nel gruppo di ricerca dopo anni di incontri e seminari dai quali è scaturita l'esigenza di interrogarsi sul canone novecentesco e ridefinirne i parametri, operando un vero e proprio cambio di passo: non più soltanto il recupero e lo studio di figure di scrittrici spesso dimenticate in una prospettiva prevalentemente di studi di genere, ma la ricostruzione di un capitolo di storia letteraria che evidenzi il protagonismo femminile e il ruolo della scrittura delle donne nel Novecento. Il risultato colma un vuoto in un panorama critico ed editoriale caratterizzato sicuramente da molte ricerche e pubblicazioni su singole scrittrici e generi, ma ancora privo per lo più di sintesi complessive. Per arrivare a questo esito era necessaria la sinergia di molte forze e la partecipazione di tantissime studiose e studiosi attivi in tutto il mondo che hanno aderito alla proposta avanzata dai coordinatori del gruppo, Beatrice Alfonzetti, Annalisa Andreoni e Sebastiano Valerio, assieme a Chiara Tognarelli, di costruire un quadro il più possibile completo della produzione italiana della modernità.

I volumi (per ora sono disponibili i primi due che diventeranno tre quando gli atti del convegno sulle *Drammaturghe* saranno pubblicati) andranno considerati indissociabili gli uni dagli altri e rappresenteranno in tempo reale, visto anche lo scarso intervallo temporale esistente tra i convegni e la pubblicazione degli atti, lo stato attuale della ricerca sulla scrittura femminile novecentesca.

Studiare le poetesse italiane del Novecento nel loro complesso permette di approfondire, attraverso una prospettiva meno esplorata anche rispetto alla narrativa, la conoscenza di un periodo di storia letteraria italiana: scorrendo l'indice del volume, emergono i profili di tante autrici, artefici di una ricca produzione articolata in diversi generi, tematiche, linguaggi e che si sono confrontate, con esiti spesso di grande originalità, con il rinnovamento del linguaggio poetico. Alcune poetesse sono più note e studiate, altre meno; è la considerazione complessiva delle loro esperienze e dei loro scritti, degli intrecci letterari che si definiscono attorno a queste figure a essere significativa e a imporsi sulle ricostruzioni storiche e sul canone letterario novecentesco che dovrà tenere conto di riletture come quelle proposte da questo volume.

Salutiamo quindi con grande interesse le *Poetesse* e attendiamo le *Drammaturghe*, il prossimo volume di una serie che potrebbe anche estendersi allo studio di altri profili intellettuali e letterari (giornaliste, saggiste, memorialiste, viaggiatrici ecc.) nella prospettiva di una rassegna ancora più ampia e completa, affidata al lavoro sapiente e all'esperienza ormai consolidata del gruppo di ricerca ADI "Studi delle donne nella letteratura italiana", un punto di riferimento imprescindibile per la ricerca attuale sulla scrittura femminile.

SAGGI

I «versi scapigliati e monelli» di Annie Vivanti nella tradizione italiana di fine Ottocento

Il contributo si focalizza intorno alla raccolta *Lirica* (1890) di Annie Vivanti, opera inizialmente rifiutata da Treves ma successivamente pubblicata dallo stesso editore grazie alla prefazione di Giosuè Carducci. Vivanti costruisce in questi versi un ritratto di sé stessa in linea con l'immagine che avrebbe offerto anche nel successivo romanzo *Marion: artista di caffè-concerto* (1891). La scrittrice gioca ambiguamente sulla propria libertà affettiva ed erotica decostruendo i modelli malinconici e sentimentali tardo romantici e proponendo una visione dell'amore come passione e conflitto, libera da sovrastrutture morali e puritanismi. I componimenti anticipano l'attenzione dell'autrice verso le donne che resterà una costante della sua produzione: mescolando autobiografismo e finzione, e presentando figure femminili che sono tutte rifrazioni dell'io poetico, Vivanti ci consegna un autoritratto dominato dall'inquietudine e dall'inappagamento. La sua produzione in versi e in prosa è stata spesso frettolosamente giudicata come spontanea e immediata: un giudizio che si è voluto alternatamente declinare in senso positivo o negativo (da Carducci a Borgese); tuttavia, i versi – con il loro scarto ironico, con il sapiente moto ondulatorio tra accensioni passionali o patetiche e abbassamenti prosaici – rivelano la padronanza del mezzo, la formazione cosmopolita, e la spiccata capacità di intercettare i gusti del pubblico che contraddistingueranno anche la produzione narrativa più matura.

Con la raccolta *Lirica* Annie Vivanti fa il suo esordio nel panorama letterario italiano, dopo una formazione cosmopolita e non convenzionale trascorsa tra l'Inghilterra e gli Stati Uniti, all'interno di un contesto familiare denso di stimoli politici e culturali.¹ Il volume fu dato alle stampe nel 1890 presso l'editore Treves con una Lettera prefatoria di Giosuè Carducci a conferire dignità letteraria a quella giovane e allora sconosciuta autrice.² Vivanti stessa ha costruito sapientemente il racconto della trattativa con l'editore milanese, il quale avrebbe dapprima ritenuto i versi non meritevoli di pubblicazione e poi avrebbe acconsentito a farne un volume solo grazie al sostegno di Carducci. Tuttavia, nell'edizione curata da Carlo Caporossi, e in particolare nei due corposi saggi introduttivi, è meticolosamente descritto un processo editoriale e promozionale che risulta assai più complesso e meno agile di quanto l'autrice stessa abbia raccontato; nello specifico, Caporossi ha fatto luce sui precedenti tentativi vivantiani di collocare le liriche presso altri editori.

Il primo fu Nicola Zanichelli a cui, con una missiva datata 27 luglio 1887, Annie propose una raccolta costituita da sessanta componimenti, un numero quindi maggiore di quello contenuto nella prima edizione Fratelli Treves. Il ripetuto silenzio opposto dall'editore alle pur insistenti richieste della giovane, però, la indusse a desistere e rivolgersi ad altri.³

Solo successivamente la poetessa contatterà Emilio Treves, il quale pare che in prima battuta avesse gradito molto i disegni, da lei stessa realizzati per illustrare le proprie liriche, piuttosto che i versi. Vivanti, mostrandosi sin dall'esordio letterario abile nel promuovere se stessa e il proprio lavoro,⁴ farà ricorso così al sostegno di un inizialmente riluttante Carducci, al quale non solo

¹ Cfr., per una sintesi della travagliata biografia vivantiana, M. VENTURINI, *Vivanti, Annie*, in *Dizionario biografico degli italiani*, vol. 100 (2020) (https://www.treccani.it/enciclopedia/annie-vivanti_%28Dizionario-Biografico%29/).

² La prima edizione contava solo cinquecento esemplari ma fu accompagnata da una accurata campagna pubblicitaria progettata da Emilio Treves (cfr. C. CAPOROSSO, «*Versi scapigliati e monelli*»: la storia di *Lirica*, in A. VIVANTI, *Tutte le poesie*, edizione critica con antologia di testi tradotti a cura di C. Caporossi, Firenze, Olschki, 2006, 3).

³ Cfr. *ivi*, 6-8.

⁴ La scaltrezza e l'agio con cui Vivanti si muoveva nel mondo dell'editoria è testimoniato anche, verso la metà degli anni Venti del secolo successivo, dalla sua scelta di rivolgersi a Mondadori per le proprie pubblicazioni, un passaggio che indica il suo immediato orientarsi in direzione di quella organizzazione industriale che più consapevolmente stava operando nella promozione di una narrativa romanzesca dalle caratteristiche

propose una selezione dei propri versi per averne una opinione ma con cui, forzando un po' il temperamento schivo dell'uomo, combinò anche un incontro in presenza e da quella prima visita «per la magica alchimia dei sentimenti che Annie è capace di suscitare, nasce impreveduto il celebre sodalizio amoroso e spirituale che rimarrà una delle più belle storie d'amore della nostra letteratura».⁵

Dopo l'accurata revisione carducciana dei testi e una non facile contrattazione sul titolo,⁶ finalmente *Lirica* fu pubblicato con il numero complessivo di cinquanta componimenti, che crebbero nel corso degli anni: vi furono in totale sette edizioni fino al 1921. Da quella data in poi il volume non fu più ristampato fino all'accurato lavoro di Carlo Caporossi che non si è limitato a ripubblicare il libro di Treves nella sua ultima versione, quella più corposa, ma che l'ha arricchito con tutti i componimenti dell'autrice che è riuscito a reperire, tra i quali degli inediti, rintracciati attraverso un capillare lavoro di ricerca anche presso archivi privati.

Come la critica ha evidenziato sin dal primo affacciarsi di *Lirica* sugli scaffali delle librerie italiane, la produzione poetica di Vivanti si contraddistingue certamente per una ingenuità che Caporossi attribuisce anche correttamente alla giovane età dell'autrice. Tuttavia, bisogna pure rammentare, come fa Tanello,⁷ che nell'ambito tardo ottocentesco la poesia prodotta dalle donne insiste generalmente su un ripiegamento interiore, sull'intimo sentire delle autrici, su argomenti domestici ma anche patetici e sentimentali.⁸ Se lo spazio della narrativa consentiva alle scrittrici di aprirsi a soggetti più vari e meno conformisti (si pensi ad esempio al tema della prostituzione femminile trattato, solo per citare un paio di testi significativi, da Emma Emilia Ferretti Viola in *Una fra tante*, del 1878, e da Matilde Serao, ne *Il ventre di Napoli*), la poesia sembra avvitarci intorno all'exasperazione del focus soggettivo.

D'altronde pesa pure sulle scrittrici il giudizio di Croce che, ad esempio nel caso di Vivanti e Contessa Lara, ebbe a sottolineare la spontaneità, magari una qualche freschezza, ma una assoluta mancanza di padronanza del mezzo artistico, dovuta alla scarsa formazione letteraria e a una intrinseca incapacità di filtrare e sublimare il dato documentario e autobiografico, così la lapidaria sentenza crociana sulla «insufficiente elaborazione artistica» della scrittrice «is seen to cripple their poetry, the result of an incomplete aesthetic process, which stops at the first stage of inspiration and remains trapped in its formlessness».⁹

Illuminante, però, per inquadrare i più comuni pregiudizi della critica, pure quando vuole lodare un'opera d'arte scritta da una donna, è proprio la valutazione del mentore Carducci che innanzitutto costruisce un profilo biografico dell'autrice volto proprio a sottolinearne una originalità per 'ascendenza familiare', potremmo dire, piuttosto che per formazione letteraria («L'anima, l'ardenza,

modernamente commerciali e con solide prospettive di sviluppo e unificazione funzionale della compagine dei lettori» (B. PISCHEDDA, *Annie Vivanti*, «Belfagor», 6 (1991), 1, 45-64: 49).

⁵ CAPOROSSO, «*Versi scapigliati e monelli*...», 11-12.

⁶ Il titolo, nelle intenzioni dell'autrice, doveva essere *Per amore*, e la centralità del tema era introdotta dall'epigrafe recante alcuni versi di Heine proprio su questo sentimento; Carducci avrebbe preferito il più neutro *Rime* ma, infine, Vivanti e Treves si accordarono su *Lirica*.

⁷ Cfr. E. TANDELLO, *Tradition and Innovation in the 1800s: Annie Vivanti and Contessa Lara*, in *With a Pen in her hand. Women and writing in Italy in the 19th century and beyond*, a cura di V. Jones-A.L. Lepschy, London, Society for Italian Studies, Routledge, 2000, 76-91.

⁸ Carducci sottolineava, invece, in uno scritto promozionale della raccolta, la centralità dell'io poetico in alcuni versi di Vivanti come retaggio della sensibilità romantica che in *Lirica* emergerebbe quasi inconsapevolmente, poiché è insistentemente ribadita nel saggio l'assenza di una strutturata formazione intellettuale della poetessa (cfr. G. CARDUCCI, *Liriche di Annie Vivanti*, «Nuova Antologia», 111, (1890), 12, 748-755: 751).

⁹ TANDELLO, *Tradition and innovation...*, 78.

l'espressione è meridionale e italiana: ma in quelle liriche [...] parmi di ravvisare qualcosa del movimento tedesco»¹⁰ e poi conclude:

La signorina Vivanti è quel che è: un temperamento femminilmente ma potentemente lirico, portato insieme fisiologico del sangue misto, e morale della tradizione domestica e dell'educazione americana. Come è arrivata a scrivere così francamente e quasi sempre corretta – i difetti sono di elocuzione e di stile – non avendo studiato nulla? Meglio così. Pur troppo in Italia la preparazione allo scrivere, sia di prosa sia di versi, è tuttavia di maniera; maniera antica o moderna, maniera classica o romantica, maniera signorile o popolare: leopardiani o manzoniani, lombardi o fiorentini o napoletani, son tutti a un modo. La sincerità dell'alacre ingegno, spiegatasi da prima nell'esercizio di due lingue, l'una logicamente pratica, l'altra naturalmente poetica, e la felicità della forte ignoranza di tante cose false e appiccicaticce, han dato alla signorina Vivanti la possibilità d'una rappresentazione assolutamente immediata.¹¹

Non diversamente ne scrive nella lettera prefatoria che accompagna la prima edizione:

La sua poesia, Signorina, è ciò che è [...] quale dee quasi fatalmente prorompere da un temperamento di femmina lirico (caso rarissimo). E per la immediatezza della rappresentazione e per la verginità dell'espressione mi piace molto. [...] A Lei, la fisionomia dell'immagine la tempera del colorito, la qualità della frase e l'andamento del verso vengono e spirano col movimento del fantasma e della passione che Le dan la poesia.¹²

Potremmo forse parlare di un 'elogio dell'assenza': assenza di consapevolezza teorica e formale, che si traduce paradossalmente in un risultato artistico felice, pur con tutti i limiti individuati. Poche chiose positive in virtù delle quali valorizzare il complesso. Considerando la ricezione generale della lirica delle donne nel tardo Ottocento, sembra che la critica coeva abbia riproposto lo stesso sguardo ambiguo già riservato alle poetesse del Cinquecento. Il romanticismo e la critica tardo ottocentesca avevano infatti recuperato le vicende e le opere delle poetesse del Rinascimento evidenziandone il valore o disvalore ricorrendo a una rosa estremamente limitata di osservazioni che si ripetono quasi con moto circolare: l'esemplarità della biografia, il reale o presunto valore morale del personaggio che poteva così assumere una funzione paradigmatica ed edificante, la sensibilità accentuata, l'immediatezza e la spontaneità della scrittura, considerata autobiografica e quasi diaristica, specchio di una intimità sofferta che sfrutta il mezzo poetico per riscattarsi o trovare risarcimento da una condizione di minorità sociale, economica, culturale e dalla conseguente chiusura in un ambito relazionale piuttosto ristretto, notazione questa che certamente non vale per la cosmopolita Vivanti. La scrittura così sciolta, agile, scarsamente strutturata, poteva favorire, poi, l'accostamento delle donne all'opera letteraria e dunque anche alla lingua: una considerazione non superflua da proporre nella fase postunitaria, in cui l'italiano doveva ancora assestare la propria egemonia sulle realtà linguistiche locali. In effetti, lo stile lineare e a tratti prosaico della Vivanti poetessa, il lessico quotidiano ma tramato di musicalità e di improvvise accensioni, l'agilità del verso, il senso del ritmo contribuirono certamente al successo della raccolta tra il pubblico, nonostante i giudizi non sempre lusinghieri della critica.

Bisogna attendere gli studi più recenti per trovare formulazioni meno impressionistiche sul linguaggio poetico vivantiano. Pischedda osserva, ad esempio, che la raccolta *Lirica* «può essere

¹⁰ CARDUCCI, *Liriche di Annie Vivanti...*, 750.

¹¹ Ivi, 753.

¹² CARDUCCI, *Lettera prefatoria* (Bologna, 19 febbraio 1890), in A. VIVANTI, *Lirica*, Milano, Treves, 1915 [1890].

posta in prima istanza tra l'indifferenza per i cascami romantici e l'apice ultimo di quel ribellismo scapigliato che ad essi, sotto più di un riguardo, faceva tuttavia riferimento». ¹³ Vivanti possiede in effetti una qualità non comune e che travalica il genere lirico, sconfinando anche nella prosa e segnatamente in quella narrativa breve che forse le è più congeniale: una inclinazione a cogliere con naturalezza e rappresentare 'l'istante poetico', quel bagliore in cui l'ordinario e il quotidiano cedono il passo all'incantesimo, all'epifania, al sogno; una spontanea disposizione che Vivanti coltiverà in tutta la propria produzione e che le verrà riconosciuta dai critici più sensibili e accorti:

Lirica è una raccolta alimentata soprattutto di momenti, che trova nell'impressione forte ma fuggevole – data spesso da una sola parola del verso – la giustificazione e in qualche modo la comprensione anche dell'imperfezione dell'insieme. [...] quella stessa capacità di evocare un clima lirico resta la qualità di Annie anche nel suo romanzare in ritmo vario, quando all'interno della narrazione [...] si apre improvvisa la finestra su un panorama lirico. ¹⁴

Nel caso di *Lirica*, bisogna sottolineare inoltre la tendenza che si registrerà poi anche nella narrativa vivantiana a una moltiplicazione e rifrazione dell'io dell'autrice in numerosi personaggi che non è però da confondere con una scrittura schiettamente autobiografica. Tutta l'opera di Vivanti è ambigualmente giocata su una proliferazione di personaggi che sviluppano e amplificano alcuni aspetti della sua personalità o della sua biografia:

Fin da giovanissima la Vivanti si rende conto che un uso sapiente dell'immagine può diventare materia d'arte, veicolo di successo, tecnica di lavoro, e si accorge di avere anche gli strumenti sociali e culturali per lavorare su di sé, poiché è quasi subito una donna consapevole. Sa di poter offrire tante immagini di sé al suo pubblico, così sceglie di essere in un modo per l'uno o per l'altro, perché ha molti pubblici e sa capirli tutti, ne previene le aspettative, li conquista e li padroneggia, come si addice a una persona che sa interpretare e vivere le varie realtà in cui si trova. ¹⁵

Guardando complessivamente alla nutrita produzione vivantiana, emerge chiaramente che l'esigenza primaria dell'autrice non è quella di raccontare Annie, bensì quella di attingere alla propria esperienza biografica per costruire uno spazio narrativo dominato dalle donne che restituisca uno sguardo inedito e cosmopolita su temi forti e transnazionali: maternità, bilanciamento tra esigenze affettive ed esigenze artistiche e professionali, ruolo attribuito alla donna dalla società, tabù e moralismi in ambito erotico-affettivo.

Questa urgenza di ampliare il più possibile le declinazioni dell'universo femminile e di esulare da una scrittura eccessivamente introflessa ha poi spinto Vivanti, come evidenziato da Tanello, ad abbandonare i versi e dedicarsi alla narrativa. La studiosa sottolinea, però, come già la raccolta *Lirica* «constructs the poetic self as a character among others, with an irony and a distance that are indeed unusual in a woman writer, and that are made possible not only by her foreign models (Heine principally, and his searingly ironic poems of jealousy and unrequited love) but by a deep pervasive fictional tendency». ¹⁶

Una osservazione pure parziale di alcuni testi della raccolta permette di mettere a fuoco questa oscillazione tra discorso monofocale, incentrato sull'io soggettivo dell'autrice, e discorso femminile

¹³ PISCHEDDA, *Annie Vivanti...*, 50.

¹⁴ C. CAPOROSSO, «Un nuovo canto audace e forte». *Un percorso da «Lirica» ad Annie Vivanti*, in VIVANTI, *Tutte le poesie...*, 90.

¹⁵ Ivi, 87-88.

¹⁶ TANDELLO, *Tradition and innovation...*, 81.

universale, in cui Vivanti squaderna l'esistenza della donna in una varietà di possibili declinazioni. Quando si concentra sulla rappresentazione dell'io poetico, la scrittrice non si discosta dall'immagine così accuratamente costruita di lei da Carducci *in primis*. È una rappresentazione fondata su un certo gusto per lo scandalo, per l'irruzione deflagrante sulla scena: si sottolinea ripetutamente l'insofferenza per qualsiasi condizione stazionaria e non dinamica, il rifiuto per ogni imposizione sociale o familiare, il culto per un amore che vive di più fuochi, senza che un particolare amante possa emergere dal calderone indistinto dei sentimenti. L'oggetto d'amore è semplice funzione narrativa, serve quindi per amplificare la nervosa sensibilità della donna, un tipo di meccanismo che si ripresenterà anche nel più complesso ambito della descrizione della maternità nelle opere più mature.¹⁷ Tutto questo è però ancora in *Lirica* a uno stato larvale, in attesa di una manipolazione più avvertita. D'altronde, come ha sottolineato Caporossi, Vivanti: «è poeta una volta sola. Scrive quasi tutte le sue poesie prima dei diciannove anni, presumibilmente fra il 1882 e il 1885, e quei versi hanno tutti i caratteri formali e sostanziali dell'adolescenza».¹⁸

Già in *Ego*, che fu scelta solo in seconda battuta come componimento d'apertura,¹⁹ Vivanti – come evidenziato da Tognarelli – mostra una «tensione egotica», un «narcisismo fecondo non solo di storie, ma anche di identità autoriali»: ²⁰

O Mondo, vecchia guardia doganale,
 Farai l'obbligo tuo da buon cristiano:
 Giusta e severa sia la tua condanna,
 Ché non ti voglio dar la buona mano!
 Sono in contravvenzione, o Mondo astuto.
 Volea truffarti con la merce mia:
 Non è tabacco, sigari o liquori,
 Nulla di spiritosa: è poesia!
 Il Mondo ha spalancato i suoi mille occhi,
 E "Chi sei tu?" mi grida: e "cosa fai?"
 Dimmi la fede tua, l'età, la patria,
 Che cerchi, donde vieni e dove vai!"²¹

Colpisce, in questo componimento incipitario, una interessante scelta formale, che avrà poi ampia rilevanza nel volume: l'uso della struttura dialogica che dà dinamicità al verso e gioca sulla presenza implicita di una opposizione; la poetessa non risponde nel modo atteso alle domande del Mondo, «vecchia guardia doganale», presentandosi subito al lettore come non collocabile in nessun tipo di catalogazione, non ascrivibile a nessun modello. L'irriducibilità di Vivanti all'immaginario muliebre italiano è ribadita anche dall'uso ironico di alcuni vocaboli 'risorgimentali' riproposti con enfasi retorica in larga parte della produzione lirica antecedente, *fede* e *patria*, inseriti in una

¹⁷ Sulla maternità in Vivanti, all'interno di una bibliografia in costante aumento, cfr. B. MEAZZI, *Annie Vivanti e la grande guerra: stupro, aborto e redenzione in Vae Victis!*, «Annali d'Italianistica», 33, *The Great War and the Modernist Imagination in Italy* (2015), 259-274; C. GUBERT, «Ma venne un cavalier dall'armi d'oro: la guerra delle donne in L'invasore e Vae victis! di Annie Vivanti», in *Estupros. Mitos Antiguos & violencia moderna*, a cura di D. Cerrato-C. Collufio-S. Cosco-M. Martín Clavijo, Sevilla, Arcibel editores, 2014, 282-298.

¹⁸ CAPOROSSO, «Un nuovo canto audace e forte»..., 88.

¹⁹ Fino all'aprile del 1890, infatti, *Nuova era* destinato a introdurre la raccolta, e fu quindi posposta a *Ego* (cfr. CAPOROSSO, «Versi scapigliati e monelli»..., 16).

²⁰ C. TOGNARELLI, *Ego di Annie Vivanti*, in *Esercizi di lettura per Marco Santagata*, a cura di A. Andreoni-C. Giunta-M. Tavoni, Bologna, Il Mulino, 2017, 300.

²¹ VIVANTI, *Tutte le poesie*..., 149.

interrogativa-imperativa contraddistinta da un *sermo humilis* dall'effetto ironico.²² In effetti, per non lasciarsi fuorviare dalla facile assimilazione tra l'Io lirico e l'autore, a cui Vivanti stessa induce costantemente, è necessario ribadire l'accento sullo scarto ironico proposto da Vivanti stessa, quello scarto intuito da Croce che, però, glielo rimproverava: «L'autrice, che non prende sul serio la vita, sembra non prendere molto sul serio nemmeno quel fiore della vita che è l'arte».²³ Vivanti, viceversa, intende rinforzare l'idea della propria estraneità ai modelli e la volontà di giocare con i più triti cliché della tradizione lirica italiana, a volte persino di farne la parodia, come avviene anche in *Nuova*, quella che avrebbe dovuto essere la poesia introduttiva della raccolta, se non si fosse preferito valorizzare 'il personaggio Vivanti':²⁴

Non voglio più cantare i vecchi amori,
L'eterno aprile ed il chiaror di luna.
Ho in uggia il cielo azzurro e gli astri e i fiori
La brezza, le barchette e la laguna!

Odio le serenate, i mandolini,
Le dame bionde e i pallidi garzoni.
Quella folla di tristi fantoccini,
Popolo da sonetti e da canzoni.

Io voglio un nuovo canto audace e forte,
Disdegnoso di regole e di rime,
Voglio un amor che rida della morte,
Voglio del genio la pazzia sublime!

E se tu m'ami dell'amor ch'io voglio
Baciarmi sulla bocca in faccia al sole,
Fatti dell'amor tuo scudo ed orgoglio
E la pugna sottentri alle parole!

Col nuovo inno d'amor che vibra e freme
E schiude il cielo all'anima rapita,
Tenendoci per mano, andiamo insieme
A vincer la battaglia della vita!

Se le prime due quartine scorrono nell'enumerazione del trito corollario sull'amore ereditato dall'immaginario tardo romantico, dalla terza quartina in poi irrompe la frattura che Vivanti intende stabilire non con la tradizione formale dominante, ma con una certa fenomenologia dell'amore che si era isterilita e ormai svuotata di senso, e che non trovava riscontro in una sensibilità moderna quale era quella dell'autrice. Vivanti propone un amore vissuto pienamente e serenamente, un amore che non si nasconde e che anzi vuole contrastare anche la pudicizia borghese, un amore che può rivendicare il diritto a una sessualità appagante, a una complicità e solidarietà tra gli amanti. La

²² I termini ricorrono arricchiti di altre parole-chiave della retorica ottocentesca in *O mia bambina: «Tu mi sei fede e patria e paradiso; tu se' la mia Madonna: ecco io t'adoro!»*, un *tetracolone* di termini 'sacri' dell'immaginario italiano coerentemente banalizzati in un discorso prosaico e quotidiano.

²³ B. CROCE, *La Contessa Lara - Annie Vivanti*, in *La letteratura della nuova Italia*, Bari, Laterza, 1929, 331.

²⁴ D'altronde il gusto per la provocazione apparteneva a Vivanti e l'autrice lo presta volentieri ai suoi personaggi, come *Marion artista di caffè concerto* (Milano, Galli, 1891), prima prova narrativa dell'autrice, in cui la protagonista ama provocare, giocare con la propria fisicità, utilizzare il corpo per esibirsi e destare scandalo (cfr. L. SARTI, *A Woman on Display: Annie Vivanti's Marion artista di caffè concerto*, in *Annie Chartres Vivanti. Transnational Politics, Identity and Culture*, a cura di S. Wood-E. Moretti, Madison-Teaneck, Fairleigh Dickinson University press, 2016, 229-243).

poetessa liquida in un solo verso («voglio un amor che rida della morte») il binomio Eros/Thanatos e invoca un sentimento gioioso, libero, che non guarda oltre i confini del presente, facendosi così beffe della morte.²⁵

Destino presenta, pure, la struttura dialogica e drammatica che le è congeniale, con due personaggi che portano avanti discorsi antitetici: in questo caso l'uomo-amante che vuole congedarsi, allontanarsi dalla donna, e quest'ultima che lo trattiene a sé ripetendo strenuamente solo «T'amo», a chiudere e suggellare la strofa con una asserzione perentoria.²⁶ In effetti, nonostante la scelta formale, i due personaggi non mettono 'in scena' un reale dialogo. Vivanti costruisce una poesia sull'incomunicabilità, sull'egoismo dei sentimenti; abbiamo così due monologanti, due individui chiusi ciascuno nella contemplazione del proprio discorso soggettivo, che si incontrano solo nell'impeto erotico. Vivanti gioca anche, come osservato da Tandello, probabilmente sull'effetto di eco leopardiana, con quel «Ti rammenti» che sembra recuperare alla memoria il «Rimembri» del poeta di Recanati ma, allo stesso tempo, rovescia il nodo nevralgico della poesia: celebrazione della frenesia della vita che pulsa, reclama e scalcia, e non mesta elegia del ricordo di un tempo carico di speranze e promesse disattese.

Ancora su un dialogo è incentrata la lirica *Maddalena*, strutturata sapientemente sulla sovrapposizione tra l'ardore sacro e quello profano. Vivanti sembra interessata a recuperare l'intensità della passione verso Cristo, che contraddistingueva già in parte la poesia spirituale e mistica verso esiti eterodossi, con una accentuata inclinazione alla corporeità, al dato sensuale e tattile del rapporto col divino. Una *climax* carnale in effetti attraversa tutto il componimento la cui crescente tensione, però, e il cui pathos si spezzano e precipitano nei versi finali:²⁷

“Signor! È il mio cammino duro a tal segno
Che lacerato ho il piè... la veste... il core!
Qual rifugio mi date? qual sostegno?” –
– “Abbiam la nostra croce, Maddalena.” –

I

“Signor! La fronte e l'anima umiliata
Quando rileverete col perdono?
Quando darete pace all'affannata?” –
– “Al di là della croce, Maddalena.” –

“E quando, o mio Signor! quando – fluenti
Sul vostro core le mie bionde chiome
Affonderò le mie pupille ardenti
Nel glauco mar di vostre luci calme?”

Quando potrò l'oscura frenesia
Ch'ogni fibra m'incendia ed ogni vena

²⁵ In realtà non mancano topoi e cliché amalgamati più o meno confusamente nei testi; in *Nuova* l'autrice recupera il topos del *furor divinus*; altrove (*Albione*) gioca sui luoghi comuni dell'opposizione tra temperamento meridionale-focoso e britannico-algido ma sempre in chiave fortemente ironica: «Nei vostri plaids portatevele via / le vostre idee convenzionali e storte. // Via nazioni di raffreddati!»; oppure (*Menage*) costruisce: quadretti, bozzetti, di vita domestica in cui all'insistere su un vocabolario sempre più dimesso corrisponde la *climax* patetica della donna-madre negletta e sminuita dal marito.

²⁶ VIVANTI, *Tutte le poesie...*, 152-153.

²⁷ Restando all'ambito della poesia delle donne, si rammenti ad esempio il catalogo delle bellezze di Cristo steso da Isabella Morra nella sua Canzone XII, specialmente nella versione pubblicata nel 1552 (cfr. I. MORRA, *Rime*, a cura di M.A. Grignani, Roma, Salerno editrice, 2000).

Spegnere o saziar?...Quando, o Signore?”
E Cristo disse: – “*Taci, Maddalena!*
O Maddalena!... Taci!” – ²⁸

Carducci, commentando questa lirica, trovò parole di apprezzamento («Quante Maddalene nei colori e nei versi, nel marmo e sulla scena! Ecco una Maddalena nova, e, nell’arditezza, castigatissima»),²⁹ eppure quel «castigatissima» finale denuncia un fraintendimento della intenzione dell’autrice. Il componimento è tutto giocato sul contrappunto nel dialogo tra Cristo e Maddalena e strutturato su un linguaggio che vuol farsi più ricercato: alla crescente tensione erotico-mistica di Maddalena si oppone l’asciutta parola di Cristo. Vivanti non sembra voler mascherare l’effetto parodico rispetto a un racconto evangelico tra i più noti, e la sostanza ironica che scaturisce dallo scarto tra due nuclei di significato diversi ai quali rimandano le parole di Maddalena e quelle di Cristo: l’una sembra riferirsi a un godimento mondano e soggettivo, l’altro alla promessa della piena felicità celeste esperibile nella contemplazione del Padre. La battuta finale di Cristo ha perciò un indiscutibile effetto straniante, quasi grottesco, anche grazie alla struttura a chiasmo che sembra tradire un accento spazientito e quotidiano, familiare.

Il medesimo effetto parodico, qui però quasi con un esito di rispecchiamento del sonetto III del *Canzoniere* petrarchesco, si può ravvisare nella lirica *Tutti i santi*, in cui alle orazioni e preghiere delle donne comuni rivolte all’angelo custode o al santo protettore, si oppone l’Io della poetessa che si prostra solo di fronte al «Santo mio» che «ne val de’ vostri dieci» di cui

Non se ne parla nella Sacra Storia:
Non per la fede torturato e ucciso,
non lo circonda un’iride di gloria
Né siede tra gli eletti in paradiso
[...]
Il Santo mio d’alto altar sorride.
E cessan preci, penitenze e affanni;
Ché ogni altra cosa oblia chi mai lo vide
Nell’altera beltà de’ suoi vent’anni!

E quanto alla sua *Santità*, vorrei
Che rimanesse un punto incontrastato:
L’hanno martirizzato gli occhi miei,
E il mio amor l’ha santificato!

Una valutazione della raccolta non può dunque prescindere dalla presa d’atto della matrice certamente spontanea e ancora acerba del dettato vivantiano ma anche della consapevolezza dello scarto ironico rispetto a tematiche ormai esauste e che necessitavano di uno sguardo diverso, di una formula distanziante, per poter essere ancora proposte al pubblico che si affacciava ormai al Novecento. Così tra continue oscillazioni e inversioni di tono, in cui non mancano repentine trasposizioni dal patetico al divertito, dal malinconico al passionale, i versi «scapigliati e monelli» di Vivanti riflettono, con una consapevolezza certo ancora superficiale, sui modelli culturali femminili del tempo. Pur con esiti formali non sempre apprezzabili, la poetessa riesce, tuttavia, a demistificare una narrazione sulla donna, sul destino muliebre, sull’amore – anche nella sua componente erotica

²⁸ VIVANTI, *Tutte le poesie...*, 157-158.

²⁹ CARDUCCI, *Liriche di Annie Vivanti...*, 754.

– sulla identità culturale, che riteneva mestamente attardata, e non in linea con il sentire moderno e cosmopolita di cui intende farsi promotrice.

MONICA BIASIOLO
Universität Augsburg

Una poesia «tagliante come lama di coltello»: alcune note di lettura su Ada Negri

Salita agli onori della cronaca con la pubblicazione della sua prima raccolta poetica, Ada Negri pare essere nome destinato ad entrare tra quelli del canone della letteratura, non da ultimo per i due Premi Nobel per cui in vita viene nominata; nella realtà dei fatti la situazione è altra se, non da ultimo a motivo della 'sconveniente rudezza dei suoi versi' che testimonierebbero 'una totale mancanza di forma', come le verrà riconosciuto da una parte della critica, il suo nome slitterà più in una sorta di anticamera per poi infine cadere in un cono d'ombra. Il mutare del gusto e delle esigenze culturali segna la ricezione dei suoi testi, ma a costituire un tassello fondamentale per la marginalizzazione (e discriminazione) subita, sono la sua voce di donna da una parte e i suoi legami con il Fascismo dall'altra: la vicinanza a Mussolini non le viene perdonata, così come anche le onorificenze ricevute, legate alla politica culturale del regime. In più, fino a un certo punto a mancare è la ristampa di molte sue opere. Eppure, intessuta di realtà, la poesia negriana offre non solo una chiave indispensabile per comprendere l'identità socioculturale di anni centrali nella storia della Nazione italiana, ma risulta un punto di convergenza di esperienze artistiche, una scrittura che promuove importanti incontri e intersezioni.

Arte, per te combatto: – avvenire, t'attendo.
E il rigoglio d'affetti che, qual vampa fervendo,
M'incendia mente e cor,
Ne la gemmata veste de la strofe volante,
Io getto al mondo e al cielo, qual fascio rutilante
Di fulmini e di fior!...
(A. NEGRI, *Fatalità* [1892], 250)

In una pagina della sua monografia dedicata a quella che una parte della critica ha chiamato «la maestrina di Motta Visconti»,¹ Maria Magni parla del primo volume di liriche negriane nei seguenti termini: «Sincero nell'ispirazione, violento nella forma, questo canto improvviso di una giovane ignota, sorta dal popolo, si impose con la sua foga selvaggia e parve veramente quello segnato dal destino. Ada Negri diventa di colpo la poetessa ufficiale italiana del socialismo italiano – la vergine rossa». ² *Fatalità* esce nel 1892, quando la giovane scrittrice ha solo ventidue anni, e segna, con quel titolo che non lascia intravedere margini e possibilità al libero arbitrio, e giudicato da Angelini «titolo torvo, scettico»,³ non solo il destino dei personaggi di cui raccoglie le storie, ma anche quello della scrittrice degli 'umili', che con lo stesso conoscerà il successo.⁴ «L'edizione», ci informa lo scrittore e drammaturgo Enrico Annibale Butti in una pagina delle sue *Divagazioni letterarie*, «(sempre con gran gioja dei fratelli Treves) andò a ruba; e ben tosto per ogni dove, s'elevaron lodi, inni, incensi al nuovo astro sorgente». ⁵ Egli stesso autore di poesie, oltre che di racconti e romanzi, Butti,

¹ L'appellativo, la cui prima attestazione si trova in M. SERAO, *I fasti della réclame*, «Il Mattino. Supplemento» (15 giugno 1894), verr  sovente usato da autori di monografie cos  come di articoli di giornali e riviste.

² M. MAGNI, *L'opera di Ada Negri e la sua umanit *, Milano, Gastaldi, 1961, 34. Tale, ossia *vergine rossa*, era stata chiamata anche l'anarchica Louise Michel, simbolo della Comune di Parigi.

³ C. ANGELINI, *Ricordo di Ada Negri*, in ID., *Cronache di letteratura contemporanea*, Bologna, Boni Editore, 1971, 141-148: 144.

⁴ A. NEGRI, *Fatalit *, Milano, Treves, 1892.

⁵ E.A. BUTTI, *N  od  n  amori. Divagazioni letterarie*, Milano, Fratelli Dumolard Editori, 1893, 250. Sul successo del primo volume negriano cfr., ad esempio, P. MAURIZI, *Ettore Patrizi, Ada Negri e la musica*, Perugia, Morlacchi, 2007, 87-118; B. STAGNITTI, «*Fatalit * negriana: «primo grido, incomposto e violento, della mia anima», in *I cantieri dell'italianistica. Ricerca, didattica e organizzazione agli inizi del XXI secolo*, Atti del XVIII congresso dell'AdI – Associazione degli Italianisti (Padova, 10-13 settembre 2014), a cura di G. Baldassarri-V. Di Iasio-G. Ferroni-E. Pietrobon, Roma, Adi editore, 2016, 1-7, online al link: <https://www.italianisti.it/publicazioni/atti-di-congresso/i-cantieri-dellitalianistica-ricerca-didattica-e-organizzazione-agli-inizi-del-xxi-secolo-2016/Stagnitti.pdf> (cons. il 03/06/2023). Nel contributo viene anche fatto riferimento alla messa all'Indice

attento al ‘moderno’, seppur dimenticato nel secondo dopoguerra per essere o dare adito di essere convinto ‘antimoderno’,⁶ continua il suo elogio onorando la dignità della scrittrice e la grandezza della di lei opera:

Si parlò di *genio*, di portento, di “prima poetessa d’Italia”; s’evocarono l’ombra di non so quante cultrici della poesia nostrali e forestiere; s’arrivò nell’entusiasmo fino a salutare in Ada Negri l’interprete predestinata delle presenti calamità sociali, il bardo delle masse oppresse e della grande rivendicazione plebea...

Fu senza dubbio un eccesso d’entusiasmo; ma quest’eccesso ebbe realmente delle grandi attenuanti e tutte le giustificazioni possibili. Nella lirica della Negri v’era molto di bello e parecchio di nuovo; – ma il bello e il nuovo lo apprezzano pochi nei nostri climi caldi! – Il gran successo di *Fatalità* va ritrovato nell’indole dei componimenti, per la maggior parte fatti d’idee e d’emozioni comunemente sentite; – nell’ingenuità e nella spontaneità delle aspirazioni sociali, che la Negri professa; nel suo subjettivismo fiero, sdegnoso, commovente; – in fine nella fluida facilità della forma, che non è quasi mai volgare, sempre è incisiva e piacevole.⁷

La sintesi in tre punti del successo del volume, con cui Butti tocca forma, contenuto e volontà dell’atto della scrittura, traccia una prima fisionomia della poetica negriana, accennando a quell’«istintiva irruenza della parola»⁸ che sarà chiara al pubblico dei lettori contemporanei («anche quelli che di versi non s’intendono, e non si curano, [...] s’erano sentiti presi e scossi»)⁹. Della giovane poetessa, figlia di un’operaia di un lanificio di Lodi, e del suo itinerario biografico, così come delle sue frequentazioni e dei suoi gusti letterari parla allora in modo elegante e sincero la publicista e scrittrice milanese Sofia Bisi Albini nella *Prefazione* alla raccolta; un nome, quello della Bisi Albini, che ritornerà più volte nella ricezione dell’opera negriana, e versi, quelli della Negri, con i quali la Bisi Albini, già a capo della «Rivista per le Signorine», aprirà nel gennaio 1912, «il nuovo anno “coloniale”» di un altro periodico da lei fondato e diretto «alla metà del decennio giolittiano»,¹⁰ alias «Vita femminile italiana».¹¹ In chiusa alle sue pagine annota la Bisi Albini: «Se c’è poesia sentita da tutti è questa di Ada Negri, essenzialmente moderna e democratica. Qui dentro è il “turbinoso presente” invocato da Arturo Graf, qui rigurgita davvero “l’onda immensa di voce che ci ingombrano di stupore, ci empiono di pietà, ci infiammano d’entusiasmo, ci rattristano a morte”».¹² Il «turbinoso presente» di cui in questo passaggio si parla è in quella fine di secolo l’attualità di un’Italia ancora da farsi, in cui emerge in tutta la sua complessità la questione sociale, accanto alle grandi lotte del lavoro, allo sviluppo del Partito operaio e ai fermenti emancipazionisti; un Paese ancora diviso e con un generale alto tasso di analfabetismo (nonostante siano già avvenuti i primi

del volume da parte della Santa Congregazione. Cfr. a tale proposito E. NAVARRA, *Negri, Ada*, in *Enciclopedia Cattolica*, VIII, Città del Vaticano, Ente per l’Enciclopedia Cattolica e per il Libro Cattolico, 1952, coll. 1732-1733: 1733.

⁶ Su Butti (1868-1912) si consulti, tra gli altri, G. DE ANTONELLIS, *Enrico Annibale Butti. L’Ibsen italiano*, Napoli, Esi, 2012, che raccoglie anche una consistente bibliografia di letteratura secondaria.

⁷ BUTTI, *Né odi né amori. Divagazioni letterarie...*, 250. Corsivo nell’originale.

⁸ E. GAMBARO, *Il protagonismo femminile nell’opera di Ada Negri*, Milano, LED Edizioni Universitarie, 2010.

⁹ S. BISI ALBINI, *Prefazione* a NEGRI, *Fatalità...*, V-XVI: VI.

¹⁰ C. PAPA, *Sotto altri cieli. L’Oltremare nel movimento femminile italiano (1870-1915)*, con un saggio introduttivo di G. Bonacchi, Roma, Viella, 2009, 148.

¹¹ Su Bisi Albini si veda, tra gli altri, *Donne d’Italia. Poetesse e scrittrici*, a cura di M. Bandini Butti, Milano, Tosi, 1941-1942, *ad vocem*; D. ALESI, *Sofia Bisi Albini. Una donna «fuori dalle nuvole»*, in *Tre donne d’eccezione. Vittoria Aganoor, Silvia Albertoni Tagliavini, Sofia Bisi Albini (dai carteggi inediti con Antonio Fogazzaro)*, a cura di A. Chemello-D. Alesi, Padova, il Poligrafo, 2005, 235-254. Come panorami del tempo sulla letteratura scritta da donne si veda, oltre alla prima pubblicazione qui citata, il saggio *Le poetesse d’Italia* di Camilla Bisi, pubblicato nel 1916 da Riccardo Quintieri ed., dove Ada Negri viene nominata accanto ad Amalia Guglielminetti (13).

¹² BISI ALBINI, *Prefazione* a NEGRI, *Fatalità...*, XVI.

passi di riforma per l'ordinamento scolastico) e con un'altrettanta forte carenza di infrastrutture, così come con altre questioni irrisolte che chiamano in causa e all'appello rappresentanti delle istituzioni, proprietari di fabbriche, società civile e intellettuali. Il 1892 segna in Italia la fondazione del Partito dei Lavoratori Italiani (più tardi Partito Socialista Italiano). Già nel 1877 si è avuta una prima presenza socialista alle elezioni generali. Nel 1882, Andrea Costa, anarchico in gioventù, poi socialista, viene eletto alla Camera dei Deputati nei collegi di Imola e Ravenna. Poco più tardi Turati, insieme ad Anna Kuliscioff, con cui a partire dal 1891 dirigerà «Critica Sociale», fonda la Lega Socialista Milanese. Nel 1894, il Partito Socialista dei Lavoratori Italiani viene sciolto per iniziativa del governo Crispi che promulga, sull'esempio bismarckiano, le cosiddette leggi antisocialiste e antianarchiche, con cui si limita la libertà di stampa, di riunione e di associazione. La lirica negriana che pulsa in sintonia con le discrasie e le miserie degli anni di una *Belle Époque*, di cui si celebrano da più parti e a più riprese i trionfi, oltre ad esercitare «molta influenza sulla cultura spagnola del Sud America, come sulla cultura russa»,¹³ trova diffusione in particolare in territorio germanofono, dove la traduzione di *Fatalità* esce nel 1894.¹⁴ L'anno successivo il volume conta già cinque edizioni: oltre ad una versione in lingua inglese, esistono traduzioni parziali ad esempio in bulgaro, russo e greco. Di Ada Negri parlano numerosi periodici dell'Oltralpe, tra i quali «Die Frau», la rivista di Gertrud Bäumer ed Helene Lange, che più tardi citeranno la poetessa nella loro celebre opera in più volumi *Handbuch der Frauenbewegung*, e «Die Gesellschaft»,¹⁵ quindicinale che, fondato e curato da Michael Georg Conrad, si presenta come palcoscenico della letteratura nazionale e straniera, in particolare di quella naturalista e realista.¹⁶ Ne rimane attratto il filologo classico tedesco Georg Gotz, che ne chiede notizia al collega italiano Pio Rajna;¹⁷ ne riferisce inoltre Rainer Maria Rilke, che si fa traduttore di Ada Negri, pubblicando però della scelta fatta solo una lirica,¹⁸ mentre Emilia Perruzzi, colei che si era presentata fin da subito come sagace e acuta mentore della poetessa e il cui salotto culturale era frequentato anche da un autore come Paul Heyse, in una lettera del 1892 al giornalista tedesco Sigmund Münz ne fa un ritratto tanto eloquente quanto persuasivo mettendo in luce l'«ingegno virile e innato» della giovane poetessa.¹⁹ Il primo aggettivo è funzionalizzato alla causa nel suo essere contraltare ai toni severissimi di molti giudizi dell'epoca sulla scrittura femminile, un'epoca in cui la donna avanza sempre di più come soggetto socialmente

¹³ A. GORINI SANTOLI, *Invito alla lettura di Ada Negri*, Milano, Mursia, 1995, 180.

¹⁴ M. BIASIOLO, «*Che son fatti dei gorgbi d'ogni abisso, / Degli astri d'ogni ciel! ...*» – *Tracce di Ada Negri nell'editoria e nella pubblicistica di lingua tedesca tra fine Ottocento e inizio Novecento*, in «*Da lagrima in diamante*». *Ada Negri a 150 anni dalla nascita* [Numero monografico della «Rivista di Letteratura Italiana» XXXVIII, 1], a cura di B. Stagnitti, Pisa-Roma, Fabrizio Serra Editore, 2020, 121-130.

¹⁵ E. MEINRADUS, *Maternità*, «Die Frau», XII, 5 (Februar 1905), 266-272; E. MAJNO BRONZINI, *Die Geschichte der Frauenbewegung in Italien*, in *Handbuch der Frauenbewegung*, hrsg. von H. Lange und G. Bäumer, I. Teil, Berlin S., W. Moeser Buchhandlung, 1901, 412-423: 420; P.M. LACROMA, *Italienische Litteratur*, «Die Gesellschaft», Erster Quartal (1896), 839-840, ecc.

¹⁶ Del Naturalismo viene addirittura considerata essere l'organo, prima che il centro della temperie naturalista si sposti a Berlino, dove la «Freie Bühne» prenderà il suo posto.

¹⁷ GORINI SANTOLI, *Invito alla lettura di Ada Negri...*, 180. Cfr., tra gli altri, M. PEA, *Ada Negri*, Bergamo, Industrie Grafiche Cattaneo, 1960, 63.

¹⁸ Trattasi di *Bacio morto (Toter Kuß)*, lirica facente parte della seconda silloge negriana. Per la versione in tedesco si rimanda qui a R.M. RILKE, *Sämtliche Werke*, Bd. VII [*Die Übertragungen*], Frankfurt a.M., Insel, 1997, 742.

¹⁹ BIASIOLO, «*Che son fatti dei gorgbi d'ogni abisso...*...», 124 sgg. Lettera di Emilia Peruzzi a Sigmund Münz, Florenz Antella, 19. November 1892, S. MÜNZ-E. PERUZZI, «Neue Freie Presse», 12904 (27. Juli 1900), 1-5: 3.

agente.²⁰ Oltre che su questo punto, nell'ambito di questo contributo ci interessa tuttavia concentrare l'attenzione sulla differente percezione estetica che i versi negriani avrebbero avuto negli anni successivi, se Pietro Pancrazi già nel 1946 sottolineava quanto essi si fossero «fatti alle nostre orecchie meno grati, come musica di troppi ottoni»,²¹ ribaltando quindi quel 'poetare risoluto' che prima era stato assunto ad esempio del moderno e ritenuto di fascino impetuoso, dato da quella scrittura «altrettanto irriflessa e inconsapevole, felicemente ignara tanto delle mediazioni della cultura quanto delle sottigliezze della forma»,²² almeno secondo la lode fattane da Nencioni che, della Negri, mette in luce il suo essere «[s]incera e selvaggia», il suo «non conosce[re] misura», il suo «contenta[rsi] del primo epiteto che le viene sotto la penna» e il suo «mira[re] solo [...] a rapirci nel vortice della sua lirica ispirazione». ²³ Di lei aggiungerà: «Ada Negri è veramente, indiscutibilmente nata poeta». ²⁴ Una valutazione, quella di Pancrazi, che svela anch'essa molto sulle dinamiche del canone critico in generale che, per quanto riguarda la Negri (ma non solo lei) sarà «oltraggiosamente resistente». ²⁵ La critica si dividerà già dall'inizio tra entusiasti e detrattori, con un ulteriore emergere di questi ultimi dopo la pubblicazione di *Tempeste*, che pare del resto non soddisfare il gusto di chi ha riconosciuto la novità dei versi della prima silloge,²⁶ in cui Ada Negri racconta anche e prima di tutto di se stessa. C'è chi, come Galati, parla di «insincerità artistica, che inconsapevolmente si manifesta sin dal suo sorgere, e che fa scambiare alla poetessa l'artificio con l'arte», e chi, come Serra, definisce le creazioni della poetessa come mere «imitazioni e reminiscenze letterarie, ma imitazioni disparate che rivelano il posticcio di questa letteratura che rifà il Pascoli (non il migliore...) tutt'insieme col D'Annunzio e persino con il Gozzano», non riconoscendo

²⁰ Si riportano qui di seguito le parole di critici come Antona-Traversi e Croce, che dichiarano come le scrittrici siano «[...] donnine nevrotiche, non senz'ingegno, di leggiera e svariata coltura, divise da' mariti, separate dagli amanti, signorine e signore al tempo stesso, [...]» (C. ANTONA-TRAVERSI, *Prefazione* a V. PERI, *Della critica letteraria moderna*, Bologna, Zanichelli, 1885, XX) e come «[t]utte [...] [siano] pochissimo letterate, con gli svantaggi della poca letteratura, che si mostrano nella scorrettezza, nella imprecisione e nell'ineguaglianza della forma, ma altresì coi vantaggi, comprovati dall'umanità della loro arte e dal calore e colore del loro stile» (B. CROCE, *La letteratura della Nuova Italia. Saggi critici*, t. 2, Bari, Laterza, 1929, cap. XLII, *Alinda Bonacci – Vittoria Aganoor – Enrichetta Capececerlato*, 357-358), sebbene poi Croce non manchi di fare alcuni distinguo.

²¹ P. PANCRAZI, *Scrittori d'oggi*, Roma-Bari, Laterza & figli, 1946, XXIII.

²² GAMBARO, *Il protagonismo femminile nell'opera di Ada Negri...*, 53.

²³ E. NENCIONI, *Poeti e poetesse. Nuovi volumi di versi italiani*, «Nuova Antologia», XI (1 giugno 1893), 381-412: 398. Cfr. qui anche l'epistola di Enrico Nencioni a Vittoria Aganoor, inviata in data 7 novembre 1892 e riprod. in P. PIMPINELLI, *Lettere di Enrico Nencioni a Vittoria Aganoor*, «Bollettino della deputazione di storia patria per l'Umbria», II (1973), 147-215: 157, in cui la Negri viene definita «poeta». Già subito dopo la pubblicazione della prima raccolta, inoltre, la Negri veniva ricordata insieme a Annie Vivanti «[a]ccanto ai poeti maggiori e più celebrati» d'Italia, come Carducci, Boito, Fogazzaro, d'Annunzio ed altri, nell'antologia *Italian Lyrists of to-day* di J.A. GREENE. O. BOLOGNESE, in «La Gazzetta Letteraria», XVII (9 dicembre 1893), 49, 414.

²⁴ NENCIONI, *Poeti e poetesse...*, 398.

²⁵ L. FORTINI, *Ada Negri la solitaria*, «La scrittura», 6 (estate 1997), 4-7: 4.

²⁶ Tra le stroncature anche quella contenuta nella recensione di Pirandello pubblicata in «La Critica» il 23 gennaio 1896 con il titolo *Sulle Tempeste di Ada Negri (75-80)*, in cui si legge: «Ada Negri, con la fama che le hanno costruito non poteva intitolare altrimenti un suo libro di versi: o tempeste, o uragani, o terremoti, o fulmini, o ira di Dio», (77). Sugli anni che separano i due volumi e su *Tempeste* cfr. A. FOLLI, «Sono ammalata d'anima». *Ada Negri tra Fatalità e Tempeste*, in *Les femmes écrivains en Italie aux XIX^e et XX^e siècles* (Actes du colloque international, Aix-en-Provence, 14-16 novembre 1991), Marseille, PUP, 1994, 131-138. Già nel 1892, anno di assegnazione alla Negri del «Premio Giannina Milli», si era levata tra le voci di protesta quella di Guadalberto Beccari che denunciava la «via facile» percorsa dalla poetessa lodigiana. G. BECCARI, *Una voce di protesta*, «Il Popolo» (26 febbraio 1893).

quindi nulla «[d]i personale» nella sua scrittura.²⁷ Privata di schermi e con un vocabolario che assurge a sostegno normativo del dettato poetico, con coppie di opposti e immagini simmetriche in sequenza che innervano gradazioni senza sfumature, la scrittura negriana si compone di versi sprejudicati e irriverenti, e la giovane poetessa non omette di ricorrere anche al grottesco, in quel riso di dura sfrontatezza con cui in *Senza nome* affronta la sfortuna, per altro sfidata dall'io lirico già in apertura della raccolta.²⁸ Miseria, sfruttamento e condizioni delle classi più povere vengono ritratti senza abbellimenti, in quanto ogni orpello tradirebbe la realtà delle cose, incensandole di falsa sacralità e di falso sentimento. E di fronte a loro Ada Negri staglia con gesto inequivoco e con la caratteristica forza della parola che incide la pagina senza infingimenti e compiacimenti l'ottuso egoismo di una società borghese incancrenita e arricchita, quasi gettando uno sguardo simile a quello che l'ever-sivo Grosz, fustigatore spietato delle ipocrisie e della corruzione, volgerà più tardi alla contraddittoria Repubblica di Weimar:

O grasso mondo di borghesi astuti
Di calcoli nudrito e di polpette,
Mondo di milionari ben pasciuti
E di bimbe civette;

O mondo di clorotiche donnine
Che vanno a messa per guardar l'amante,
O mondo d'adulteri e di rapine
E di speranze infrante;

E sei tu dunque, tu, mondo bugiardo,
Che vuoi celarmi il sol de gl'ideali,
E sei tu dunque, tu, pigmeo codardo.
Che vuoi tarparmi l'ali?...

Tu strisci, io volo; tu sbadigli, io canto:
Tu menti e pungi e mordi, io ti disprezzo;
Dell'estro arride a me l'aurato incanto,
Tu t'affondi nel lezzo.

O grasso mondo d'ocche e di serpenti,
Mondo vigliacco, che tu sia dannato;
Fiso lo sguardo ne gli astri fulgenti,
Io movo incontro al fato:

Sitibonda di luce, inerme e sola,
Movo. – E più tu ristai, scettico e gretto,
Più d'amor la faticosa parola
Mi prorompe dal petto!...

Va, grasso mondo, va per l'aer perso
Di prostitute e di denari in traccia:
Io, con la frusta del bollente verso,
Ti sferzo in su la faccia.²⁹

²⁷ V.G. GALATI, *Ada Negri*, Firenze, Vallecchi, 1930, 103. *Scritti di Renato Serra*, a cura di G. De Robertis e A. Grilli, vol. 1, Firenze, Le Monnier, 1938, 304. Sulla presenza dannunziana in Ada Negri cfr. P. SARZANA, *Ada Negri e D'Annunzio: un mancato sodalizio?*, «Archivio d'Annunzio», 9 (ottobre 2022), 71-82.

²⁸ NEGRI, *Fatalità...*, 5-6.

²⁹ Ivi, 123-124.

Eppure la poesia negriana si tinge, oltre a questa, anche di altre sfumature, che rendono interessanti oggi come allora confronti e verifiche, e suggeriscono possibili filiazioni, ad esempio con il *côté* scapigliato lombardo (in particolare con i fratelli Boito) e con la produzione oltre confine,³⁰ rivelando quindi della scrittrice un profilo molto più complesso. Tali suggestioni sono presenti in *Autopsia*, dissezione letteraria di un corpo in cui si uniscono i vertici del triangolo tematico *donna - macabro - bellezza*,³¹ già vagliato più volte e con diversa prospettiva nella produzione dell'avanguardia, dalla storiella vana forse più celebre di Camillo Boito narratore, che vede il corpo della bellissima Carlotta riposare sul marmo del tavolo autoptico, a *Lezione Anatomica* di Arrigo Boito, che ritrae in quartine di sei quinari ciascuna un anatomista che sta sezionando una giovane morta di tisi in una lugubre sala d'ospedale, al codice estetico di *Una lezione di anatomia* di Bernardino Zendrini, dove il tema dell'autopsia si intreccia col gusto per un «erotismo macabro e sadico»³² del professore che apre e scarnifica il corpo senza vita che gli sta davanti, quasi un'anticipazione di quella che sarà la freddezza chirurgica del bisturi di Gottfried Benn nel ciclo *Morgue*.³³ Nell'*incipit* negriano si legge:

Magro dottore, che con occhi intenti
 Per cruda, intensa brama,
 Le nude carni mie tagli e tormenti
 Con fredda, acuta lama,

Odi. Sai tu chi io fui?... Del tuo pugnale
 Sfido il morso spietato;
 Qui ne l'orrida stanza sepolcrale
 Ti narro il mio passato.³⁴

In questi versi, con cui la Negri schiude uno scenario non meno eloquente di quello delle opere sopra citate, la prospettiva tuttavia cambia: a parlare non è infatti più chi esegue l'esame autoptico per accertare la causa di morte ma, urtando ancora di più il lettore, la vittima su cui il bisturi opererà. Di lei, come sui tavoli benniani, si racconta la storia o, meglio, è lei stessa che narra ciò che è stato e che ha vissuto, togliendo ogni vano splendore e facendo concentrare su di sé e sulla sua misera esistenza lo sguardo di chi della medesima diventa testimone. «Non ritoccai quella lirica scomposta ed esasperata», confesserà l'autrice, «né la volli rileggere mai. Soggetto e forma balzarono, strettamente uniti, dal mio cervello: ed ebbi, veramente ebbi, in quel momento lirico, la veemenza, la pienezza, la vampata di sangue, la follia lucida del poeta».³⁵ E lo spettatore, ovvero il lettore deve seguire ogni tappa del percorso discendente verso gli inferi dell'io lirico, un itinerario in cui la disperazione umana si intreccia con la solitudine e la miseria di chi è stato abbandonato a se stesso e, rimasto solo 'corpo senza vita', ritorna ad essere dimenticato. In chiusa, la bella morta, con lo

³⁰ M. BIASIOLO, *Autopsie negriane ed altre dissezioni letterarie*, in «*Si perdean rapiti / i miei pensieri*». *Ada Negri nel 150° anniversario della nascita*, a cura di B. Stagnitti, Firenze, Franco Cesati Editore, 2022, 17-32. Cfr. inoltre STAGNITTI, «*Fatalità*» negriana: «*primo grido, incompsto e violento, della mia anima*»..., 6. Si veda sulla lirica, tuttavia, quanto dichiarato dalla scrittrice stessa in *Memoria e versi*, «*Nuova Antologia*», CCII (1905), 19-28: 24-25.

³¹ NEGRI, *Fatalità*..., 25-28.

³² A. CARLI, *Anatomie scapigliate. L'estetica della morte tra letteratura, arte e scienza*, Novara, Interlinea, 2004, 89.

³³ C. BOITO, *Un corpo. Storiella di un artista*, «*Nuova Antologia*», XIV (1870), 313-343; A. BOITO, *Lezione Anatomica* (1865), «*Rivista Minima*» IV, 10 (17 maggio 1874), 148-149; B. ZENDRINI, *Una lezione di anatomia*, in ID., *Prime poesie (1859-1871)*, Padova, Premiata Tipografia Giammartini, 1871, 37-41; G. BENN, *Morgue und andere Gedichte*, Berlin-Wilmersdorf, A. R. Meyer, 1912.

³⁴ NEGRI, *Fatalità*..., 25.

³⁵ EAD., *Memoria e versi*..., 25.

sguardo dalle «vitree pupille»,³⁶ maledice chi del suo sacello fa ancora scempio. Una morte, quella che riguarda la giovane fanciulla come soggetto poetico, del resto già anticipata nelle tre quartine di *Va l'onda*, quarta lirica della silloge del 1892, dove sotto a un plumbeo cielo il cadavere di un «giovine corpo inanimato e lieve / D'una leggiadra suicida smorta» viene trasportato dall'acqua e *in explicit* si rinnova «il grido umano», questa volta però «[d]un disperato amor vinto e travolto». ³⁷ Anche la Carlotta di Boito, vittima di un incidente accaduto in strane circostanze, sarà un corpo galleggiante. Il 23 novembre 1889 esce di Ada Negri sul «Fanfulla da Lodi» *Ophelia*,³⁸ lirica che aggiunge un ulteriore tassello al mosaico dei tanti volti della 'donna sconosciuta' morta in acqua che affollano il *fin de siècle*. Se *Va l'onda* pare dunque inserirsi nel contesto dell'estetizzazione della morte insolita di vergini suicide, altro succede per le quartine di *Birichino di strada*, quei versi in cui, così come in *Nenia materna* e *Pietà*, Emilia Peruzzi affermava di riconoscere il fatto che facessero trapelare «un cuore gentile e soave di donna»,³⁹ mentre più tardi qualcuno ritroverà nell'ambiente ritratto un'analogia con quello di *Lo strillone* di Frugoni.⁴⁰ Specchio in cui Ada Negri riflette la sua immagine, quindi evocante una comune origine con quella «randagia creatura», davanti alla quale la stessa «sentiva il bisogno di chinarsi maternamente [...] e stringerla al seno»,⁴¹ il bozzetto lirico merita attenzione in particolare per il vigore descrittivo in cui chi restituisce le immagini lo fa cogliendo l'individuo che lotta per la sopravvivenza nella «sua unità spazio-temporale, in quella durata che solo un'attitudine estetica ed etica risolve, e alla quale si è "complici" o estranei»,⁴² ossia in modo immediato e diretto. Il dramma viene qui raccontato attraverso gli occhi di un bambino vissuto in un ambiente ostile, contraddistinto da miseria e indifferenza. Il carattere autobiografico della scrittura negriana si accentua in *Fin ch'io viva e più in là*, dove l'autrice parla della sua missione di poeta;⁴³ è una voce che, ancora una volta, «vede degli uomini soffrire mentre altri godono», come osserva Murri;⁴⁴ versi dove si racconta di «case operaie ove si pigia / Una folla agitata e turbolenta, / Una pleiade grigia / Che al pan che le guadagna la fatica / Famelica s'avventa»; e strofe che parlano di «fabbriche scure ove sbuffando / Vanno, mostri d'acciaio, le motrici, / E l'acre aër filtrando / Pei pori, il roseo sangue intisichito / Rode a le tessitrici»;⁴⁵ pagine dove trovano spazio le malattie causate dalla nocività di molti processi produttivi così come la tragedia del lavoro (v. *Sulla breccia, Mano nell'ingranaggio*),⁴⁶ e che fanno avanzare in letteratura gli operai da sbiadite comparse ad attori protagonisti. Un mondo del lavoro, fatto di macchine fameliche e quasi insaziabili nel loro rombare ed emanare ruggiti, che attutiscono «gli urli selvaggi / Di chi fra i suoi denti spirò: / Di chi stritolata fra gl'irti ingranaggi / La giovine vita lasciò»;⁴⁷ macchine-mostro che governano con il terrore: «Di

³⁶ EAD., *Fatalità...*, 25.

³⁷ Ivi, 12.

³⁸ A. NEGRI, *Ophelia*, «Fanfulla da Lodi», XVI (23 novembre 1889) 47, 2 (poi, con il titolo *Ophelia*, «L'illustrazione popolare», XXVI, 24 novembre 1889, 47, 739).

³⁹ Lettera di Emilia Peruzzi a Sigmund Münz. Florenz Antella, 19. November 1892, 3.

⁴⁰ Cfr. il giudizio nella rubrica *Note e rassegne*, in «Nuova Antologia», DX, 2040 (dicembre 1970), 670.

⁴¹ O. FAVA, *Il fanciullo nella letteratura*, Firenze, Nemi, 1931, 98.

⁴² P.P. CETERA, *Il neorealismo nella letteratura e nel cinema*, online al link: https://www-academia-edu.translate.google/27503919/Neorealismi_Saggio_storico_e_metodologico?_x_tr_sl=it&_x_tr_tl=de&_x_tr_hl=de&_x_tr_pto=sc, pp. num. da 1 a 22: 19 (ultima consultazione: 3 febbraio 2023).

⁴³ NEGRI, *Fatalità...*, 39-42.

⁴⁴ R. MURRI, «*La Vita Nova*» (1895-1896), a cura di F.M. Cecchini, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1971, 176.

⁴⁵ NEGRI, *Fatalità...*, 40.

⁴⁶ Ivi, 45-47, 65-66.

⁴⁷ Ivi, 67.

cinghie, d'acciaio, di morse, di foco, / Di spire temuto signor, / Il mostro sbuffante nel vigile loco / S'inebbria d'immenso clamor». ⁴⁸ Immagini di contrasto, di carattere mitologico, come quella di Prometeo, ⁴⁹ traducono in Negri altrettante specifiche e importanti simbologie. E, accanto a loro, la poetessa non tralascia di inserire quadretti che formano quasi un affresco corale, in cui si riconoscono tratti simili a quelli di un Gerhart Hauptmann che, nel 1892, con *Die Weber* si trovò davanti a diversi rifiuti per la rappresentazione del dramma per via della pericolosità riconosciuti. ⁵⁰

Costruiti sullo stesso senso di una fatalità governante la vita, alla quale è difficile, se non impossibile sottrarsi, i versi di *Sulla breccia* mostrano di poggiare tuttavia su altre suggestioni rispetto a quelle di una lirica come *Buon dì, Miseria*, ⁵¹ orientati su cadenze simili a quelle del dramma fatalista, con la Miseria dall'aspetto di uno «[s]pettro sdentato da le scarne braccia» che si accanisce con le «ugne adunche» tentando di distruggere la giovinezza dell'io poetante; ⁵² una Miseria che viene rappresentata con forza iconografica come una «[v]ecchia megera esangue / Che ti nascondi nel cappuccio nero» al cui potere, però, l'io lirico oppone ferma resistenza. ⁵³

Narranti esistenze umane, le liriche negriane sono storie di vita vissuta e di volti incontrati che contengono reminiscenze e/o risonanze iconografiche, come nel caso dei versi di apertura di *I vinti*, dove emerge la coralità di voci che supera la logica del singolo, asservendo la causa dell'uno a quella dell'altro; ⁵⁴ una sorta di traduzione letteraria *a priori* del dipinto *Il quarto stato* che Giuseppe Pellizza da Volpedo realizzerà tra il 1898 e il 1901 e che trova suoi precedenti in opere intermedie dell'artista piemontese, da *Ambasciatori della fame* (1892) a *Fiumana* (1895-1896); ⁵⁵

Sono cento, son mille, son milioni,
 Son orde sconfinate.
 Sommeso rombo di lontani tuoni
 Han le file serrate.

S'avanzan sotto il rigido rovaio
 Con passo uguale e tardo.
 Nuda è la testa, l'abito è di saio,
 Febbricitante il guardo.

Essi cercano me. – Tutti son giunti. –
 Fluttuando com'onda
 Di grigie forme e di volti consunti,
 La turba mi circonda, ⁵⁶

Solo con *Maternità*, raccolta poetica del 1904, ⁵⁷ Negri «chiude definitivamente i conti con l'iconografia della *vergine rossa* per abbandonarsi alla vena intimista e ai temi autobiografici che le sono

⁴⁸ *Ibidem*.

⁴⁹ Ivi, 41.

⁵⁰ Sull'accoglienza del dramma di Hauptmann cfr., ad esempio, S. WÖLFL, *Gerhart Hauptmanns Die Weber. Untersuchungen zur Rezeption eines „naturalistischen“ Dramas*, München, Diss., 1979.

⁵¹ NEGRI, *Fatalità...*, 45-47, 49-51.

⁵² Ivi, 49.

⁵³ Ivi, 51.

⁵⁴ Ivi, 61-63.

⁵⁵ Nell'ordine dato: G. PELLIZZA DA VOLPEDO, *Il quarto stato*, 1898-1901. Olio su tela, 293 x 545 cm. Galleria d'Arte Moderna di Milano, Milano; ID., *Ambasciatori della fame*, 1892. Olio su tela, 51,5 x 73 cm. Collezione privata; ID., *Fiumana*, 1895-1896. Olio su tela, 255 x 438. Pinacoteca di Brera, Milano.

⁵⁶ NEGRI, *Fatalità...*, 61.

⁵⁷ A. NEGRI, *Maternità*, Milano, Treves, 1904.

più consoni, e certo questo ripiegamento sul privato», nota Gambaro, «confermava le attese di chi considerava l'empito sociale del discorso in versi come mero orpello esteriore, destinato ad uccidere le autentiche ragioni dell'arte». ⁵⁸ La silloge, come suggerisce il titolo, ruota intorno al tema della madre e della maternità, argomenti trattati da Negri anche nel volume di novelle *Le solitarie*. ⁵⁹ A *Maternità* seguiranno fino al 1936 altre raccolte, tra le quali nel 1914 *Esilio*, pagine «di tono gozzaniano», in cui «la poetessa dà libero sfogo alla sua irrequietezza, solo in parte lenita dalle gioie materne». ⁶⁰ Con *Esilio*, scritta nel periodo zurighese, Ada Negri viene salutata come «la voce più forte della poesia femminile italiana»; ⁶¹ ciononostante, anche questa volta, la pubblicazione del volume viene accompagnata da non poche critiche. Di «letteratura femminile», con riferimento alla produzione di Ada Negri, parlerà anche il Croce, quando esprimerà il suo giudizio su *Il libro di Mara*, una valutazione che tuttavia non si distingue per severità dal resto da lui annotato sulla poetessa. ⁶² Investita di tinte nuove, che rendono il senso della scoperta e della bellezza del luogo ricco di storia in cui la stessa nasce, la lirica negriana lo è ne *I Canti dell'isola*, dove «le parole divengono vibrazioni di musica e di luce e sembrano fraternizzare con la mitica storia di Capri», e dove si nota l'uso di un cromatismo particolare, oltre che di «metafore» e «analogie di cui qualche critico lamenta l'assenza», come osserva Gorini Santoli che, per il colorismo presente nei versi, parla «di sapore quasi macchiaiolo». ⁶³ In una lettera al Patrizi la Negri scriverà della percezione di una bellezza impari in quello spazio vissuto, incastonando nella intelaiatura della pagina tessere di un mosaico dalla geometria armonica e dissonante a un tempo: «tutto brilla, tutto folgora, tutto accarezzando ammalia, e tutto punge, tutto inganna, tutto muore: la flora, le acque, le giade, i turchesi della Grotta Azzurra, i topazi della Grotta Verde, i gioielli veri delle umane bellezze finte e i monili falsi della cangiante bellezza di Capri». ⁶⁴ Se il Flora riconosce in *Nel paese di mia madre*, lirica di *I Canti dell'isola*, echi dell'endecasillabo leopardiano, ⁶⁵ in *Vespertina*, raccolta del 1930, nel fluire dei ricordi e di quel «sogno antico / nella piazza deserta» con «quel silenzio, intorno; / e a destra e a manca, quelle strette vie piene di sole» sembra per un attimo far capolino un universo al di là del quotidiano e del reale. ⁶⁶ Un angolo assoluto e silente di città, circondato da strade altrettanto immerse in un'atmosfera sospesa e rarefatta introducono in Negri l'avvicinamento ottico al luogo sacro, la Chiesa di San Francesco ubicata nel centro storico di Lodi, che diventa affresco di ricordi ed emozioni mai assopite.

Nel 1931 la Negri viene insignita del Premio Mussolini per la carriera, che la consacra come intellettuale di regime. La prestigiosa nomina all'Accademia d'Italia, un riconoscimento che viene come ultimo di una serie che hanno visto la Negri far parte delle cosiddette 'vestali della scrittura

⁵⁸ GAMBARO, *Il protagonismo femminile nell'opera di Ada Negri...*, 56. Corsivo nell'originale.

⁵⁹ A. NEGRI, *Le solitarie*, Milano, Treves, 1917.

⁶⁰ I. OTTOBELL-P. SARZANA, *La letteratura lodigiana del Novecento*, in *Il lodigiano nel Novecento. La cultura*, a cura di E. Ongaro, Milano, FrancoAngeli, 2006, 15-40: 20. Gli altri volumi di versi a cui qui si fa riferimento sono *Dal Profondo* (Milano, Treves, 1910), *Orazioni* (Milano, Treves, 1918), *Il libro di Mara* (Milano, Treves, 1919), *I Canti dell'isola* (Milano, Mondadori, 1924) e *Vespertina* (Milano, Mondadori, 1930). Nel 1936 uscirà poi *Il Dono* (Milano/Verona, Mondadori).

⁶¹ Cit. in M. SIGNORILE, *Ada Negri (1870-vivente)*, Milano, Paravia, 1942, 55.

⁶² B. CROCE, *La letteratura della nuova Italia. Saggi critici*, vol. 6, Bari, Laterza, 1957, 296. Ricordiamo che Croce consacra più di un capitolo alle scrittrici del tempo, tra cui si trovano nomi come quello della Contessa Lara e di Anni Vivanti.

⁶³ GORINI SANTOLI, *Invito alla lettura di Ada Negri...*, 88.

⁶⁴ La parte citata della lettera della Negri è riportata in *ivi*, 91.

⁶⁵ F. FLORA, *Storia della letteratura italiana*, vol. V: *Il secondo Ottocento e il Novecento*, Milano, Mondadori, 1947, 604.

⁶⁶ A. NEGRI, *Vespertina*, Verona, Mondadori, 1931, 83. Stampato il 30 novembre 1930, tuttavia edito con data gennaio 1931.

femminile' e poter godere di costante protezione anche grazie la stretta amicizia con Margherita Sarfatti,⁶⁷ segue nove anni dopo. Per il critico Mannino, come più tardi per Magni, la poetessa di Lodi è la nuova Saffo e *Il libro di Mara* «supremo documento di amore e di dolore femminile»,⁶⁸ poesia dall'«immediatezza rovente».⁶⁹ Eppure la Negri svanisce, così come prima era stata osannata (in parte anche in maniera iperbolica), nella *damnatio memoriae* post-bellica, in un «silenzio assordante»;⁷⁰ un 'cortocircuito' che si verifica sullo sfondo del «vistoso exploit dell'esordio»,⁷¹ forse evidenziandone per questo in maniera ancora più forte il 'declino'. Vittore Branca ricorderà la posizione di primo piano di «questa poetessa, che con la Duse e la Deledda dominò il pubblico italiano fra due secoli e come nessun altro poeta fu sulle labbra dei lavoratori e degli studenti, esaltata così dai rapisardiani come dai futuristi, a cominciare da Marinetti».⁷² Quest'ultimo aveva avuto l'occasione di incontrare la Negri a casa Sarfatti in Corso Venezia a Milano, un luogo che era punto di incontro di letterati, critici e soprattutto artisti, insomma di quell'élite intellettuale milanese che trovava anche in altri ambienti simili, come ad esempio nel salotto di Umberto Notari in Piazza Cavour, uno spazio di scambio e di dialogo.⁷³ Marinetti ne ammirerà i versi, dedicandogliene a sua volta e accogliendo il suo nome nella rivista «Poesia», dove compariranno anche quelli di Anne de Noailles, d'Hélène Vacaresco e di Hélène Picard.⁷⁴ La Negri sarà d'altro canto tra coloro che parteciperanno all'*Inchiesta internazionale* del periodico sul *Verso Libero*,⁷⁵ sebbene il padre del Futurismo, in una lettera aperta indirizzata nel 1917 alla scrittrice, si esprimerà poi in modo critico nei suoi confronti e nei confronti di tutte coloro che andavano lamentandosi di una guerra che, in quel buio autunno, non sembrava stare per finire, e che stavano agendo dunque, con i loro piagnistei, da detrattrici prime di quel conflitto a cui invece, secondo Marinetti, bisognava rispondere in altro modo.⁷⁶ Ma, legata a quella di Marinetti l'immagine di Ada Negri lo sarà altresì in un articolo del 1927 di Arnaldo Frateili sulle figure rappresentative dell'Italia letteraria pubblicato nella rivista americana «Survey», in cui compare anche Alfredo Panzini.⁷⁷

⁶⁷ Alla Sarfatti, che la incoraggerà nella pubblicazione dei racconti ivi raccolti, la Negri dedicherà la silloge *Le solitarie*.

⁶⁸ A. MANNINO, *Ada Negri nella letteratura contemporanea*, Roma, Casa del Libro, 1933, 79; M. MAGNI, *L'opera di Ada Negri e la sua umanità*, Milano, Gastaldi, 1961, 79.

⁶⁹ Ivi, 176.

⁷⁰ F. PALLAVERA, *Prefazione*, in A. STOPPA-G. CREMASCOLI, *Ada Negri e il romanzo di una storia vera. Una biografia inedita con ombre, luci, leggende e realtà di una poetessa lodigiana*, «Quaderni di Studi lodigiani», 29 (2020), 5-10: 6.

⁷¹ GAMBARO, *Il protagonismo femminile nell'opera di Ada Negri...*, 14. Corsivo nell'originale.

⁷² V. BRANCA cit. in GORINI SANTOLI, *Invito alla lettura di Ada Negri...*, 181.

⁷³ Cfr., tra gli altri, G. SASSOLI DE' BIANCHI STROZZI, *Margherita Sarfatti, Novecento and Futurism*, «International Yearbook of Futurism Studies», 10 (2020), 33-67.

⁷⁴ F.T. MARINETTI, *À Madame Ada Negri*, «Poesia», II (aprile-maggio-giugno 1906); cfr. poi, ad esempio, A. NEGRI, *Voce del mare*, «Poesia», IV (settembre 1908), 24-25; ID., *Le ranocchie turchine di Enrico Cavacchioli*, «Poesia», V, 7-8-9 (agosto-settembre-ottobre 1909), 43; A. DE NOAILLES, *La douceur du matin*, «Poesia», I, 5 (settembre 1905), 1; ID., *La naissance du jour*, «Poesia», II, 1-2 (febbraio-marzo 1906), 12; H. VACARESCO, *Ni ce soir*, «Poesia», I, 2 (marzo 1905), 16; ID., *Ab! Que fais-tu...*, «Poesia», I, 5-6 (giugno-luglio 1905), 32; H. PICARD, *Musique en province; Infini*, «Poesia», IV, 8 (settembre 1908), 32-33.

⁷⁵ Cfr. a tal proposito A. BELLIO, *Ada Negri e "Poesia"*, «Rivista di Letteratura italiana», XXIV, II (2006), [1]-6.

⁷⁶ F.T. MARINETTI, *Donne, non piagnucolate (lettera aperta alla Sig.^a Ada Negri)*, «L'Italia futurista», II, 32 (4 novembre 1917), 1. Il riferimento interno alla lettera è nello specifico al volume *Le Solitarie* che Marinetti definisce, stroncandolo e opponendolo a suo *Come si seducono le donne*, «una meravigliosa raccolta di disastri ferroviari femminili». L'articolo viene citato anche in S. DALY, *Italian Futurism and the First World War*, Toronto/Buffalo/London, University of Toronto Press, 2016, 105.

⁷⁷ A. FRATEILI, *Figures of Literary Italy*, «Survey», LVII (March 1, 1927), 712-714: 713. Si veda inoltre il discorso tenuto da Marinetti in occasione del conferimento alla Negri del Premio Domenichelli e pubblicato in «Il Popolo d'Italia» in data 25 giugno 1936.

Questi e altri circuiti fanno parlare nel caso di Ada Negri di una scrittura come movimento di iscrizione, gesto e operazione di appartenenza, ma anche come esplorazione della propria identità e ricerca di definizione nel quotidiano, una scrittura della realtà e della storia della Nazione che andrebbe rivalutata, inserendola a pieno titolo tra i nomi che hanno contribuito allo sviluppo della vita letteraria del Novecento.⁷⁸ Un'ottima occasione in questo senso si è avuta negli ultimi anni (e si sta avendo) con congressi, volumi e singoli articoli dedicati alla scrittrice;⁷⁹ un nome, quello di Ada Negri, che ha sfidato norme e convenzioni, inserendosi in un panorama letterario dominato da una critica che non omette anche stroncature gratuite e pretenziose da parte di 'scrittrici-colleghe', ad esempio di Matilde Serao, che in un articolo pubblicato nel luglio 1894 definisce i versi negriani «atroci» e «di maniera», nonché accusa «l'ex-maestrina di Motta Visconti» di aver potuto godere dei «benèfici effetti della *réclame*»;⁸⁰ una figura, quella di Ada Negri, che ha dato valore in modo nuovo e profondo ad aspetti del reale nel suo tracciare profili di donne, di madri e di volti tragici, così come di eventi, emozioni e ricordi che attraversano la propria vita e quella della sua gente. Si tratta di gente semplice e umile che diventa nei suoi versi soggetto della storia: con Ada Negri, si legge nella rivista «Convivium», «stava per sorgere la poesia dei diseredati e degli scamicciati [...] [d]opo [che] il popolo [almeno dai *Promessi Sposi* fino ad allora] era rimasto assente» in letteratura,⁸¹ nonostante non si debba al contempo mancare anche di ricordare come il grido di ribellione presente nella prima raccolta negriana, «benché senz'altro infrequente, non fosse comunque isolato».⁸² Voce mai riflessa, ma diretta, quella che abita la poesia della Negri, e che emerge sia nelle liriche introspettive che in quelle di carattere più descrittivo come coscienza storica e morale su cui riflettere, oggi come allora. Pubblicata nello stesso anno di *Senio* di Neera,⁸³ di cui la Negri riconoscerà la «grandezza e lucidità d'ideali»,⁸⁴ *Fatalità* assurge a porta d'ingresso dell'universo estetico ed etico della poetessa, presentandoci in immagini potenti e senza censure «la grande, forte e geniale poetessa italiana», la poetessa dal «volto pallido ed atteggiato ad una innata mestizia» e dagli occhi dal «fascino potentissimo [...] pieni di pensiero», come la chiamerà Patrizi.⁸⁵

⁷⁸ Jenny Haase, ad esempio, evidenzia come Ada Negri, abbia ricoperto la funzione di modello per le poetesse del primo Novecento fino alla Seconda guerra mondiale. J. HAASE, *Vitale Mystik. Formen und Rezeption mystischen Schreibens in der Lyrik von Anna de Noailles, Ernestina de Champourcin und Antonia Pozzani*, Berlin/Boston, De Gruyter, 2022, 397.

⁷⁹ Tra i contributi ricordiamo quello di Sarzana sull'attività negriana per la stampa periodica, in cui viene ricordata anche la collaborazione della Negri per «L'Eroica» dell'intellettuale spezzino Ettore Cozzani, rassegna attenta alle novità sia italiane che europee. P. SARZANA, *Ada Negri e i periodici: una presenza costante e significativa*, «Archivio Storico Lodigiano», CXXXVIII (2019), 397-428

⁸⁰ Rip. in D. TROTTA, *La via della penna e dell'ago. Matilde Serao tra giornalismo e letteratura. Con antologia di scritti rari e immagini*, Napoli, Liguori, 2008, 60. Corsivo nell'originale.

⁸¹ C. VILLANI, *Autori viventi. II – Ada Negri*, «Convivium», 5 (1933), 678-693: 680.

⁸² GAMBARO, *Il protagonismo femminile nell'opera di Ada Negri...*, 16.

⁸³ NEERA, *Senio. Romanzo*, Milano, Galli, 1892.

⁸⁴ A. NEGRI cit. in A. ARSLAN, *Dame, galline e regine. La scrittura femminile italiana fra '800 e '900*, Milano, Guerini, 1998, 203.

⁸⁵ P. MAURIZI, *Ettore Patrizi, Ada Negri e la musica*, Perugia, Morlacchi Editore, 2007, 79.

Le seduzioni di *Amalia Guglielminetti* come *canzoniere d'amore femminile*

Amalia Guglielminetti ha finalmente conquistato una certa autonomia e un meritato posto di rilievo tra le voci del Novecento. Dopo il discreto successo de Le vergini folli, che esordisce sulla scena letteraria insieme a La via del rifugio, la sua raccolta Le seduzioni vede la luce nel 1909 per l'editore Lattes. Il saggio si propone di indagarne e di analizzarne la struttura, riconoscendo al volume lo statuto di primo canzoniere d'amore di pugno femminile.

1. Amalia Guglielminetti

Amalia Guglielminetti, per lungo tempo oscurata dalla figura di Guido Gozzano e successivamente da quella di Dino Segre (*alias* Pitigrilli), ha conquistato finalmente una certa autonomia e un meritato posto di rilievo tra le voci del Novecento. È di recente pubblicazione la ricca monografia di Alessandro Ferraro,¹ che va a completare una bibliografia in lento accrescimento.²

Dopo il discreto successo de *Le vergini folli*, che esordisce sulla scena letteraria insieme a *La via del rifugio*, *Le seduzioni* di Amalia Guglielminetti vedono la luce nel 1909 per l'editore Lattes. Alcuni versi della raccolta, *Le gemme*, erano già usciti il 26 ottobre sulla rivista ticinese «Pagine Libere»,³ malgrado il disappunto del poeta dei *Colloqui*.⁴ La raccolta è suddivisa in due parti: settantotto testi sono scritti in terzine dantesche incatenate e suddivisi in ventidue micro sezioni, denominate dalla stessa autrice 'capitoletti'. Al *corpus* principale della raccolta è affiancata un'appendice di diciotto sonetti, suddivisi in cinque sezioni.

Il libro ebbe un'ottima accoglienza, soprattutto da parte maschile (fatto straordinario, come ha messo in luce Ferraro, dal momento che spesso le opere femminili o non erano citate, o lo erano per essere ingiuriate):⁵ Borgese, così scettico nei confronti dei crepuscolari, scrisse, sulla Stampa del 17 maggio 1909, l'articolo *Una poetessa nuova*, in cui definì il volume un vero e proprio «romanzo autobiografico». Positivi furono anche i giudizi di Cecchi, di Tozzi e di Gozzano.

Le seduzioni ha un impianto coeso e una solida struttura: le poesie e le sezioni sono legate tra loro, già a partire dal titolo, da un evidente filo rosso tematico e stilistico. Il libro possiede una progressione di senso della storia narrata e ogni testo si richiama a quello precedente tramite evidenti citazioni intratestuali. *Le seduzioni* può dunque ambire su un piano strutturale, retorico e tematico, al titolo di vero e proprio canzoniere novecentesco o di 'libro di poesia': anzi, se si volesse essere più precisi, si potrebbe affermare con una certa sicurezza che *Le seduzioni* sia probabilmente il primo 'canzoniere' (o libro di poesia) novecentesco di pugno femminile, che porta per altro a compimento, secondo il procedimento dell'*unius libri*, il processo narrativo de *Le vergini folli*, trapassando gradualmente dal sacro al profano. L'operazione di Guglielminetti non è banale,

¹ A. FERRARO, *Singolare femminile. Amalia Guglielminetti nel Novecento italiano*, Firenze, Società editrice fiorentina, 2022.

² Per una ristampa quasi integrale dei testi di Guglielminetti si consulti almeno S. RAFFO, *Lady Medusa. Vita, poesia e amori di Amalia Guglielminetti*, Milano, Bietti, 2012.

³ A. GUGLIELMINETTI, *Le gemme*, «Pagine Libere», II, 4-5, 28 febbraio 1908, 282.

⁴ G. GOZZANO-A. GUGLIELMINETTI, *Lettere d'amore*, a cura di F. Contorbia, Macerata, Quodlibet, 2019: «Non so immaginarmi il vostro nome che su di una seria rassegna o sul frontespizio di un libro, se però non potete esimervi, mandata le dodici terzine e se potete esimervi, non mandate».

⁵ FERRARO, *Singolare femminile. Amalia Guglielminetti nel Novecento italiano...*, 121.

soprattutto se si considera il panorama culturale circostante, che, pur godendo di una florida stagione poetica, non conosce la nascita di nuovi canzonieri. I poeti crepuscolari, forse a causa della minor erudizione dei predecessori e del diletterantismo che sembra caratterizzare la maggior parte di loro, non costruiscono le proprie opere seguendo una precisa idea strutturale stabilita *a posteriori*: *Fuochi d'artificio* (1905) di Govoni è una raccolta labirintica e caotica,⁶ così come *L'amaro calice* di Corazzini, come i *Cavalli bianchi* di Palazzeschi e come *Poesie scritte col lapis* di Marino Moretti, che già dal titolo dichiara un certo disimpegno nella cura formale.

Il libro di poesia con un impianto diacronico e narrativo appare da un lato come un genere superato, forse anche a causa della volontà delle avanguardie di rompere con la tradizione, dall'altro come un cammino difficile da intraprendere, che richiede un'attenzione e un'erudizione che pochi poeti primonovecenteschi possiedono, escluse tre opere che sembrano fare eccezione: i *Colloqui* di Gozzano, *Il porto sepolto* di Ungaretti; e il *Canzoniere* di Saba.

2. *Le seduzioni* come canzoniere d'amore

Le seduzioni, come ogni canzoniere d'amore, si apre con una poesia proemiale eponima, in cui l'autrice dichiara le proprie intenzioni: la protagonista, nell'ottica di uno spiccato biografismo, è «colei che va sola», la quale narra la propria storia biografica e amorosa, conferendo alla vicenda una progressione di significato incentrata sull'espiazione del peccato d'amore in senso quasi petrarchesco e agostiniano di redenzione.

Colei che ha gli occhi aperti ad ogni luce
e comprende ogni grazia di parola
vive di tutto ciò che la seduce.

Io vado attenta perché vado sola
e il mio sogno che sa goder di tutto
se sono un poco triste mi consola.

In succo io ho spremuto ogni buon frutto,
ma non mi volli saziare e ancora
nessun mio desiderio andò distrutto.

Perciò, pronta al fervor, l'anima adora
per la sua gioia, senza attender doni,
e come un razzo in ciel notturno ogni ora

mi sboccia un riso di seduzioni.

«Colei che va sola» è il personaggio principale dell'intera raccolta e la sua presenza conferisce al libro un impianto solido ed unitario, ricorrendo in numerose poesie («Fu caro, un giorno, a quella

⁶ Cfr. Francesco Targhetta a proposito di *Fuochi d'artificio*: «questa raccolta celebra l'emancipazione trasgredendo qualsiasi codice lirico tradizionale: nei *Fuochi d'artificio* ecco dunque trionfare l'anti-sublime e l'anti-letterario, l'ineleganza e il disordine, il caos e lo stupore. Govoni gioca a disorientare il lettore, accompagnandolo in viaggi allucinati ed euforici nella campagna ferrarese, e poi travolgendolo in continue girandole di fantasie esotiche, sogni macabri, visioni di stampo decadente ed esplorazioni conventuali, per meandri che mimano la struttura di un labirinto. Grazie alla mancanza di sezioni che scandiscano secondo un disegno ordinato le poesie, il senso di spaesamento, nella lettura, è totale, tanto più che i numerosi rimandi interni creano immagini ricorrenti e percorsi nascosti nel dedalo di un mondo in incessante metamorfosi, mentre esplodono analogie e metafore che scardinano dalle fondamenta i nessi tra gli oggetti», C. GOVONI, *Fuochi d'artificio*, a cura di F. Targhetta, Macerata, Quodlibet, 2013, 2.

che va sola» *Una mano* v. 1; «di quella che va sola disse – No.» *Perplexità* v. 13; «E quella che va sola ama sostare» *La sera* v. 1; «Ma quella che va sola ancora sa», *La felicità* v. 1; «breve la via a quella che va sola», *Il tributo* v. 13; «ella è pur sempre quella che va sola» *Il desiderio* v. 13). L'occorrenza ripetuta di un tema specifico o di una immagine è una delle fondamenta di un canzoniere e, ne *Le seduzioni*, è un fenomeno assai presente: per esempio, si veda il motivo del frutto, che ritroviamo ne *L'antico desiderio* («E sentii nella mia bocca gli aromi/ d'un frutto al morso cupido maturo», vv. 10-11) e in *Un frutto* («O giovinezza, io ho già scordato quando/ venisti a maturare in frutto molle», vv. 7-8) e che ha spesso una sfumatura erotica, soprattutto quando ricorre associato all'immagine della bocca, come nel caso di *Crudeltà*:

Tutte le donne che attrarrà la fresca
tua bocca, come un saporoso frutto,
lameranno il lor bene distrutto
dalla dolcezza folle che le adesca

Si noti la rima *fresca* : *adesca*, con *fresca* riferito alla bocca, che ricorre anche nel celebre e petrarchesco *Elogio degli amori ancillari* di Gozzano, in rima con *fantasca* («m'accende il riso della bocca fresca», v. 4).

Anche Amalia non è sfuggita al tentativo dei critici (uomini) che hanno cercato di ascrivela a una determinata costellazione letteraria femminile. Tra le poetesse alle quali Guglielminetti è stata comparata, c'è Saffo: Amalia è «Saffo rediviva», come ha scritto Borgese nella sua recensione a *Le vergini folli* e la poetessa ha a sua volta giocato su questa felice definizione quando nel 1911, in una recensione a Edmondo Dodsworth,⁷ ha ricordato una passeggiata «fra i cipressi di Metilene con l'anima canore e la chioma violetta di Saffo». La memoria forse involontaria dell'antenata greca agisce anche nella sua poesia: per esempio, nei versi di *Un frutto*, che sembra riscrivere il celebre epitalamio della 'mela e del coglitore', in cui Saffo osanna la bellezza di una giovane donna sbocciata ormai in età adulta e metaforicamente colta tardi dal contadino più avveduto:

οἶον τὸ γλυχὺμαλον ἐρεῦθεται ἄχρον ἐπ' ὕσδω
ἄχρον ἐπ' ἄχροτάτῳ λελάθοντο δὲ μαλοδροῦπης·
οὐ μὲν ἐχλελάθοντ', ἀλλ' οὐχ ἐδύναντ' ἐπιχεσθαι.

Quale dolce mela che su alto
ramo rosseggia, alta sul più alto;
la dimenticarono i coglitori;
no, non fu dimenticata: invano
tentarono raggiungerla.

Ma il frutto che sul ramo si matura
per la sete del suo coltivatore
ha la bontà della bellezza pura.

Non è vaghezza sterile di fiore
nato al piacer dell'occhio e dell'olfatto
ma polpa e succo buono e buon sapore!

Semplice è il frutto: un riso di scarlatto
sembra avvampar su la guancia tonda
per chi sa quale suo gioir, d'un tratto.

Si dona, benché un poco esso nasconda
il rossor dell'offerta tra due foglie;
ma tutto splende, nudità gioconda,

⁷ A. GUGLIELMINETTI, *A Edmondo Dodsworth*, in EAD., *Versi*, Fratelli Pozzo, Torino, 1911.

nella man che si tende e che lo coglie.

Quasi ogni testo poetico de *Le seduzioni* richiama il precedente a livello tematico e stilistico, contribuendo così alla forte unitarietà del libro: ciò avviene, per esempio, nella seconda sezione della raccolta, *Ciò che fu*, in cui le poesie, oltre al legame intertestuale del titolo (il carducciano *L'antico pianto*, *L'antico desiderio*, *L'antico male*), si rievocano l'un l'altra tramite anadiplosi, come nel verso finale di *L'antico desiderio* («mortificai con il mio orgoglio puro», v. 13) da mettersi in relazione con il primo verso della successiva poesia («mortificai la mia anima schiva», *L'antico male*, v. 1) o anche la conclusione di *Schermaglie* («perché gioisca la mia menzogna», v. 13) ripresa nella successiva *La menzogna* («La menzogna è così cara talvolta», v. 1). Interessante è anche il procedimento di 'botta e risposta' tra due testi consecutivi, che appaiono in dialogo tra loro: per esempio *La felicità* si conclude con una domanda quasi shakespeariana («eri o non eri felicità?», v. 13) la cui risposta è fornita nell'*incipit* della successiva *Incertezze* («Forse non eri, perché tanto triste», v. 1).

È innegabile che questa coesione intertestuale e intratestuale, che è un parametro necessario per stabilire la natura di canzoniere di un'opera in versi, rimanda a Petrarca, la cui influenza si riscontra anche nell'occorrenza di molti *topoi*, da Amalia modificati o addirittura ribaltati, come quello della primavera messa in correlazione con il rifiorire del sentimento amoroso: ne *La guarigione*, che si apre con una congiunzione avversativa in posizione incipitaria che garantisce una salda coesione sintattico-narrativa con la precedente *L'antico male*, la personificazione della primavera, simbolo di rinascita, arriva portando con sé «un fiore o un'erba buona pel suo male», per curare la malattia d'amore che affligge la poetessa. Con questa immagine, che richiama ovviamente Petrarca («ch'è medesimi porian saldar la piaga / et non già virtù d'erbe, o d'arte maga», *Rvf* 75), Amalia fa coincidere la propria rinascita spirituale con il risveglio della natura. La scelta di ambientare la guarigione dalla malattia amorosa in una cornice primaverile allude, per contrasto, a una situazione tipicamente petrarchesca (*Zephiro torna, e 'l bel tempo rimena*): ma, mentre per Petrarca lo scenario va di pari passo con la convalescenza, per Petrarca all'arrivo della bella stagione consegue la recrudescenza della malattia.

Come in ogni libro di poesia, anche ne *Le seduzioni* compare un interlocutore maschile, che ha dei precisi contorni biografici: si tratta di Guido Gozzano, che con Amalia intrattiene una breve relazione, in bilico tra amicizia e amore. Tra i due il legame non è solo amoroso, ma anche poetico: è indubbio che Amalia debba alcuni spunti della propria poesia alla produzione gozzaniana e viceversa. Si legga, per esempio, la lirica *Un cuore*, ne la sezione *Ore folli*:

Io intesi un cuore in fondo alla sua *nicchia*
a colpi sordi palpitare, in fretta;
domandai – È il mio cuore o il tuo che *picchia*?

Noi l'ascoltammo urtare nella stretta
sua cella, in ansia, come si dibatte
forzata in prigionia la passeretta.

Ascoltammo con anime disfatte
dalla dolcezza i palpiti concordi
chiedendoci: – È il mio cuore o il tuo che batte?

L'immagine del cuore nella «nicchia» del petto, che, in rima, «picchia» contro lo sterno, richiama subito la gozzaniana *Alle soglie*, ne *La via del rifugio* (1907):

Mio cuore, monello giocondo che ride pur anco nel pianto,
mio cuore, bambino che è tanto felice d'esistere al mondo,

pur chiuso nella tua *nicchia*, ti pare sentire di fuori
sovente qualcuno che *picchia*, che picchia.... Sono i dottori.

Vi sono poi dei casi di autentica 'riscrittura', in cui sia Guglielminetti sia Gozzano sembrano svolgere, in maniera analoga, lo stesso motivo poetico. Questo procedimento è abbastanza evidente in una poesia come *L'ignoto*, dove Amalia tratteggia il ritratto di un ignoto amante:

Io non so chi tu sia: so che una sera
noi ci gettammo l'anima negli occhi
con l'impeto di chi brama e non spera.
La ripigliammo cauti, quasi tocchi
da un dubbio, e ancora la scagliammo a segno
come la freccia cui convien che scocchi.

Senza accostarci, senza altro disegno
che quello di guardarci ebbri d'amore
ma disgiunti da qualche aspro ritegno.

Così il male durò. Più tentatore
d'allora, a tratti, il tuo volto m'abbaglia.
Curiosità di te mi punge il cuore,

desiderio di te me lo attanaglia.

La poetessa non conosce il proprio amante: «Io non so chi tu sia» (v. 1). Ciò non impedisce l'incontro amoroso, dirompente ma pur sempre guastato dall'impossibilità di conoscersi e riconoscersi nell'altro. Un testo simile, declinato da un punto di vista femminile, si ritrova anche nell'opera in versi di Gozzano. Si tratta del sonetto *Ad un'ignota*:

Tutto ignoro di te: nome, cognome,
l'occhio, il sorriso, la parola, il gesto;
e sapere non voglio, e non ho chiesto
il colore nemmeno delle tue chiome.

Ma so che vivi nel silenzio; come
care ti sono le mie rime: questo
ti fa sorella nel mio sogno mesto,
o amica senza volto e senza nome.

Fuori del sogno fatto di rimpianto
forse non mai, non mai c'incontreremo,
forse non ti vedrò, non mi vedrai.

Ma più di quella che ci siede accanto
cara è l'amica che non mai vedremo;
supremo è il bene che non giunge mai!

Già dall'*incipit*, «Tutto ignoro di te», si coglie la forte analogia con *L'ignoto*, come se, per certi aspetti, i due testi costituissero una sorta di dittico. *Ad un'ignota* è databile all'incirca al 1913, quindi

dopo la pubblicazione de *Le seduzioni*, e fu forse dedicata a Gigina Naretti, ammiratrice dei versi di Guido e compagna, da lui mai veduta, dell'amico Ettore Colla.⁸

Amalia non nasconde mai a Gozzano il suo ruolo di interlocutore amoroso ne *Le seduzioni*. Così si legge in una lettera a lui indirizzata del 28 gennaio 1908:

La scorsa settimana ho messo in veste presentabile *Le seduzioni*, v'ho aggiunto una decina di sonetti sparsi – cinquanta pagine in tutto e ho mandato tutto a Mantovani, che voleva conoscere [...] il mio nuovo lavoro. Egli ha trovato *Le seduzioni* un progresso de *Le vergini folli*. Di una pagina disse “sia pure orgoglioso l'uomo per cui questa pagina fu scritta”. Ho chiuso gli occhi e ho visto, Amico mio, molto azzurro, molto azzurro di mare, e ho sentito sul viso il piccolo brivido freddo del pallore.⁹

Il riferimento al mare ligure, dove Gozzano trascorre i lunghi periodi di cura, lascia intendere che sia proprio lui «l'uomo per cui questa pagina fu scritta», che dovrebbe essere dunque «orgoglioso» dell'amore che Guglielminetti gli porta. La rappresentazione del Gozzano delle *Seduzioni*, però, spesso descritta con caratteristiche non lusinghiere, sembra rientrare in una tradizione di canzonieri femminili che dipinge un amante maschile dai contorti ambigui e oscuri e che ha come rappresentante più illustre il libro delle *Rime* di Gaspara Stampa.

3. *Le seduzioni* e le *Rime*

Dino Mantovani ha definito *Le seduzioni* un vero e proprio canzoniere, mettendone in luce la solida struttura, così difficile da reperire nella poesia coeva, e accostando Guglielminetti a Gaspara Stampa, le cui *Rime* amorose hanno una forte impostazione petrarchesca: «questi tre sonetti, che vengono da Torino, sono un assaggio di un canzoniere che non apparirà senza meraviglia dei lettori, poesia di appassionata sincerità che non ha forse l'eguale dopo Gaspara Stampa».¹⁰ Anche Ada Negri, cara amica di Amalia, dedica alla poetessa un testo che la vuole nelle vesti di «Madonna Gasparina» (*Davanti a un ritratto*). D'altra parte, esiste una fotografia sorridente di Ada Negri con dedica manoscritta a Guglielminetti, datata maggio 1907, e preceduta da uno dei più noti versi di Gaspara Stampa: «Vivere ardendo e non sentire male / Alla mia appassionata sorella» (Archivio privato della Famiglia Faruffini).

Dal momento che il paragone con l'antenata è espresso così frequentemente dagli amici e dai colleghi di Guglielminetti, sorge spontaneo pensare che Amalia non solo avesse letto le *Rime*, ma che vi avesse anche preso largamente ispirazione per la stesura sia de *Le vergini folli* sia de *Le seduzioni*. Oltre a Mantovani, anche Gozzano non si trattiene dal proporre un parallelo tra le due autrici: «Gradisce molto lei, Amalia Guglielminetti, il confronto con Gaspara Stampa?».¹¹

La pacata risposta di Amalia, del 7 giugno 1907, non tarda ad arrivare e vi traspare con evidenza il tentativo di svincolarsi dal ruolo di epigona di una tradizione femminile di rime amorose, chiamando in causa proprio Petrarca quale unico padre della propria poetica:

Non vorrei rassomigliare in tutto e per tutto, in vita ed in morte alla infelice amante del conte di Collalto. Voi credete con tutti ch'io l'abbia avuta tanto famigliare, tanto vicina quella povera

⁸ Cfr. Bàrberi Squarotti, che riprende l'informazione da De Marchi: *Ad un'ignota* «fu composta nel 1913 per Gigina Naretti, fidanzata dell'amico di Gozzano, Ettore Colla, e fu pubblicata sulla «Gazzetta del Popolo della sera» del 30 agosto 1916», G. GOZZANO, *Poesie*, a cura di G. Bàrberi Squarotti, Milano, Bur, 1977, 386.

⁹ GOZZANO-GUGLIELMINETTI, *Lettere d'amore...*, 90.

¹⁰ D. MANTOVANI, *Un poetessa nuova*, [su *Le vergini folli*], «La Stampa», 14 maggio 1907, 1-2.

¹¹ GOZZANO-GUGLIELMINETTI, *Lettere d'amore...*, 32.

veneziana. Invece no: la conosco, le voglio bene in qualche suo verso, ma quell'aria di famiglia – diciamo così – io l'ho presa da un altro più antico antenato, da messer Francesco Petrarca. Un giorno durante le vacanze estive, io ho passato mesi e mesi in campagna sola con lui, ripassando verso per verso tutto il *Canzoniere* per cercarvi il colore degli occhi di madonna Laura. Ciò che non mi riuscì di scoprire. Feci però allora una profonda conoscenza di quel grande tormentato e un po' di petrarchismo mi si è inoculato nel sangue a mia insaputa.¹²

Anche se, come scrive Amalia, «l'aria di famiglia» deriva direttamente dall'archetipo petrarchesco, sorge spontaneo ricollegare alcuni temi e alcuni riferimenti testuali de *Le seduzioni* all'opera della Stampa. Per esempio, l'amante maschile, incapace di amare perché affetto da una patologica forma di aridità sentimentale, deriva direttamente dal canzoniere cinquecentesco: nella lirica *Egli, bello e crudele; ella, fedele e dolente*, Stampa descrive l'amato come incapace di provare sentimenti: «di pelo biondo, e di vivo colore,/ di persona alta e spazioso petto/ e finalmente in ogn'opra perfetto/ fuor ch'un poco (oimè lassa!) empio in amore» (VII 5-8). Lo stesso «empio signor» che, in *Egli le ha detto che, lontan da lei, non la ricorda* quando la donna è lontana, non prova alcun senso di mancanza (CXXIII).

Come nelle *Rime* della Stampa, anche ne *Le seduzioni* l'amato ha spesso contorni negativi: nella sezione *Nuovi incanti* assume il volto dell'ingannatore che seduce la donna, in principio restia a lasciarsi andare. Si legga *Una carità*:

T'ostini a picchiare alle mie porte
con il tuo cuore nella mano a guisa
di pietra e a lungo mi chiamasti forte.

E m'ostentavi la tua faccia intrisa
di pianto, come un mendicante astuto
per più carpire della pietà improvvisa.

Se a qualche carità, pregando aiuto,
tu mi forzasti, non immaginare
ch'io n'abbia par di te ben goduto

Labbra pietose si fan spesso amare,
più amare quando vinsero un ritegno
per addolcire il cuore di chi appare

dopo, ma tardi, d'ogni dono indegno.

«Coi che va sola» è, in principio, fredda e inamovibile di fronte all'innamorato indigente d'affetto, che si ostina a «picchiare alle sue porte», chiedendo di essere accolto. Alcune spie lessicali rendono questo spasimante poco sincero: il suo cuore è «a guisa / di pietra» (vv. 2-3), e il suo elemosinare sembra tradire le premeditate cattive intenzioni: il mendicante ha infatti un'espressione ambigua («mendicante astuto», v. 5) e il suo pianto appare fin troppo ostentato. Vinta dalle richieste e segretamente innamorata, Amalia cede: disillusa, resta vittima di colui che presto l'abbandona e che, troppo tardi, si è mostrato «d'ogni dono indegno» (v. 13).

Dietro la figura del «mendicante astuto» di *Una carità* si cela Gozzano,¹³ il quale, a questa altezza cronologica, ha già allentato i rapporti amorosi con Amalia. *Una carità* sembra, come nel caso di *Ad*

¹² Ivi, 35-36.

¹³ A proposito di Gozzano quale personaggio delle *Seduzioni* si veda A. FERRARO, *Guido Gozzano personaggio poetico*, in *Quaderno gozzaniano*, a cura di F. Contorbia, Firenze, Società editrice fiorentina, 2017, 43-58.

un'ignota e *L'ignoto*, costituire un dittico con *L'onesto rifiuto* di Gozzano, in cui il poeta rifiuta la donna innamorata, intenta a bussare alle sue porte come una «mendica»:

Un mio gioco di sillabe t'illuse.
Tu verrai nella mia casa deserta:
lo stuolo accrescerai delle deluse.
So che sei bella e folle nell'offerta
di te. Te stessa, bella preda certa,
già quasi m'offri nelle palme schiuse.

Ma prima di conoscerti, con gesto
franco t'arresto sulle soglie, amica,
e ti rifiuto come una mendica.
Non sono lui, non sono lui! Sì, questo
voglio gridarti nel rifiuto onesto,
perché più tardi tu non maledica.

Non sono lui! Non quello che t'appaio,
quello che sogni spirito fraterno!
Sotto il verso che sai, tenero e gaio,
arido è il cuore, stridulo di scherno
come siliqua stridula d'inverno,
vôta di semi, pendula al rovaio...

Per te serbare immune da pensieri
bassi, la coscienza ti congeda
onestamente, in versi più sinceri...
Ma (tu sei bella) fa ch'io non ti veda:
il desiderio della bella preda
mentirebbe l'amore che tu spera.

Non posso amare, Illusa! Non ho amato
mai! Questa è la sciagura che nascondo.
Triste cercai l'amore per il mondo,
triste pellegrinai pel mio passato,
vizioso fanciullo viziato,
sull'orme del piacere vagabondo...

Ah! Non volgere i tuoi piccoli piedi
verso l'anima buia di chi tace!
Non mi tentare, pallida seguace!...
Pel tuo sogno, pel sogno che ti diedi,
non son colui, non son colui che credi!

Curiosa di me, lasciami in pace!

Le due poesie inscenano un dialogo in versi tra i due passati amanti, in sostituzione forse di un vero dialogo che non c'è mai stato nella realtà. La zuffa amorosa tra i due poeti avviene sul campo di battaglia di una rivista: Gozzano ristampa infatti *L'onesto rifiuto* sulla «Donna» del 20 agosto 1910, ovvero poco meno di un anno dopo l'uscita della raccolta *Le seduzioni*. L'ipotesi che tra i due testi sussista uno stretto legame biografico è ampiamente confermata dall'articolo della Guglielminetti pubblicato sulla «Stampa» l'11 luglio 1912, due anni dopo l'uscita di entrambe le poesie, successivamente quindi anche alla storia d'amore tra i due, ormai finita, e dedicato a l'aridità sentimentale che sembra caratterizzare i poeti crepuscolari. Quasi alla fine del suo attacco agli aridi

crepuscolari, incapaci di instaurare relazioni affettive, Amalia cita direttamente il verso conclusivo de *L'onesto rifiuto*, «Curiosa di me, lasciami in pace!»:

Adesso sono le donne a incuriosirsi degli uomini, e gli uomini si sottraggono a questa specie di violazione con un grazioso e dignitoso riserbo: «Curiosa di me, lasciami in pace!».¹⁴

4. Epilogo

Come ogni canzoniere, ne *Le seduzioni* è presente un epilogo: si tratta di una vera e propria sezione di congedo (dal titolo *Commiati*), in cui si leggono ben due testi, *Per Ada Negri* e *La mia voce*. Nel primo è presente una delle immagini più ricorrenti della raccolta, la metafora delle catene, di ascendenza petrarchesca, ma *leitmotiv* anche nelle *Rime* della Stampa, metafora che subisce però una modifica proprio in chiusura del libro: le catene divengono infatti monili preziosi, simbolo della fine della schiavitù di Amalia, che, finalmente libera, può tornare a nuova vita.

Le catene cambiai con due monili:
pesano meno in qualche agile gara
e adornan meglio i miei polsi sottili

Il commiato finale, *La mia voce*, è il degno epilogo di una raccolta estremamente coesa: il titolo è più dantesco che petrarchesco e sarà richiamato, forse consapevolmente, dal testo di chiusura dei *Colloqui* di Gozzano, *Pioggia d'agosto* («O mia Musa dolcissima che taci/ allo stridio dei facili seguaci, / con altra voce tornerò poeta»). *La mia voce* è una finale dichiarazione di poetica: per completare il cerchio, l'ultima parola che Amalia sceglie per *Le seduzioni*, «sorrìda», richiama la chiusa della poesie proemiale, il cui verso finale recitava mi «sboccia un riso di seduzioni» portando a compimento così, soprattutto su un piano macrostrutturale, il lungo percorso della raccolta.

La mia voce non ha rombo di mare
o d'echi altri tra le fughe di colonne:
ma il sussurro che par fruscio di gonne
con cui narran femminili gare.

Io non volli cantar, volli parlare,
e dir cose di men, di tante donne
cui molti desideri urgon l'insonne
cuore e lascian con labbra un poco amare.

E amara è pur la mia voce talvolta
quasi vi tremi un riso d'ironia,
più pungente a che parla che a chi ascolta.

Come quando a un'amica si confida
Qualche segreto di malinconia
e si ha paura ch'ella ne sorrìda.

¹⁴ A. GUGLIELMINETTI, *Ardità sentimentale*, «La Stampa», 11 luglio 1912.

I Serpenti di Medusa: un ritratto lirico di Amalia Guglielminetti

In una lettera del 26 ottobre 1907 indirizzata a Guido Gozzano, Amalia Guglielminetti identifica nelle «sfumature» e «immagini della poesia» una delle sue migliori forme di espressione. Nella sua ricca produzione – liriche, drammi, prose, pubblicistica –, l'esercizio poetico sembra circoscritto al «primo tempo» della sua parabola letteraria quando, dal 1903 – esordio con Voci di giovinezza – al 1913 – anno di pubblicazione de L'Insonne –, licenzia quattro canzonieri organici. Eppure, la successiva e produttiva stagione della prosa è contrassegnata da un significativo intermezzo lirico: nel 1934, Guglielminetti pubblica l'antologia I Serpenti di Medusa per i tipi milanesi de La Prora. In cerca di nuovi consensi per riabilitare la propria reputazione pubblica, Amalia offre un auto-compendio della sua produzione in versi, disponendo in quattro sezioni (Vibrazioni, Inquietudini, Spiragli e Notturmi) liriche già edite in volume o in rivista. L'attenzione per il disegno architettonico complessivo e la nuova disposizione della materia in versi contribuiscono a delineare un nuovo ritratto di «colei che va sola».

Sono diversi i volti con cui Amalia Guglielminetti (Torino, 4 aprile 1881 – Torino, 4 dicembre 1941) è stata rappresentata dai suoi contemporanei e dall'esigua critica che di lei si è occupata:¹ Amalia è stata la *vergine folle*, la *femme fatale*, l'amica di Gozzano, la Signorina della Cultura, l'amante di Pitigrilli, la Vamp.² Ma Amalia Guglielminetti è stata soprattutto scrittrice prolifica e poliedrica, autrice di libri di poesia,³ di testi per la rappresentazione scenica,⁴ di raccolte di novelle⁵ e di fiabe,⁶

¹ Sono fondamentali i contributi di M. GUGLIELMINETTI ora raccolti in *La musa subalpina: Amalia e Guido, Pastonchi e Pitigrilli*, a cura di M. Masoero, Firenze, Leo S. Olschki, 2007, 189-291; 319-331; 335-348; 395-434. Si vedano, inoltre, M. CERRUTI, *Per una rilettura della poesia di Amalia Guglielminetti*, «Levia Gravia», 2007, n. 9, 151-163; A. FERRARO, *La corsa del levriero. Amalia Guglielminetti nel Novecento italiano*, in A. GUGLIELMINETTI, *La rivincita del maschio*, a cura di A. Ferraro e con uno scritto di G. Caproni, Genova, Sagep, 2014, 7-45; ID., *Il frutto dietro la foglia. 1928 e 1934. Amalia Guglielminetti denunciata due volte per oltraggio al pudore*, «Nuova corrente», 155 (2015), 105-122; ID., *Guido Gozzano personaggio poetico tra Le Seduzioni e L'Insonne di Amalia Guglielminetti*, in *Quaderno gozzaniano*, a cura di F. Contorbis, Firenze, Società Editrice Fiorentina, 2017, 43-57; ID., *La mia persona m'appartiene, io posso disporne come voglio. L'orgoglio femminile nell'opera di Amalia Guglielminetti*, «The Italianist», 38, 3, 2018, 369-383; ID., *Il fotografo archivistica e la scrittrice archiviata: su Celeste Ferdinando Scavini e Amalia Guglielminetti*, «Quaderni del '900», XIX, 2019, 15-27; M. DI MARO, *«Quasi ignoti e lontani, noi corrispondiamo d'amore / con l'acceso livore di chi l'un coll'altro si sbrani»: amore e violenza in Amalia Guglielminetti*, in *Violencias textuales. La representación de las violencias contra las mujeres*, a cura di N. Muñoz Maya, Madrid, Dykinson, 2022, 141-156. Si veda infine A. FERRARO, *Singolare femminile. Amalia Guglielminetti nel Novecento Italiano*, Firenze, Società editrice fiorentina, 2022, a cui rimando per il profilo dettagliato dell'autrice e la bibliografia critica complessiva e aggiornata.

² Cfr. R. BOSSAGLIA-A. BRAGGION-M. GUGLIELMINETTI, *Dalla donna fatale alla donna emancipata. Iconografia femminile nell'età del Decò*, Nuoro, Ilisso, 1993.

³ Cfr. *Voci di giovinezza* (Torino-Roma, Roux e Viarengo, 1903), *Le Vergini folli* (Torino-Roma, STEN, 1907), *Le Seduzioni* (Torino, Lattes, 1909), la *plaque* Emma (Torino, Vincenzo Bona, 1909), *L'Insonne* (Milano, Treves, 1913), *I Serpenti di Medusa* (Milano, La Prora, 1934), a cui vanno aggiunte le liriche edite in rivista e non raccolte in volume. Di alcune si darà conto nelle pagine successive, ma rimando a FERRARO, *Singolare femminile...* per un primo regesto complessivo.

⁴ Cfr. il dramma *L'amante ignoto* (Milano, Treves, 1911), *Una colpevole* (in «Il Secolo XX», XVI, 2, febbraio 1917, 107-113), le commedie *Nei e cicisbei* e *Il baro dell'amore*, apparse rispettivamente sui numeri del 25 aprile e del 25 dicembre 1920 di «Comoedia» e poi raccolte in volume nel 1926 per i tipi di Mondadori, e le commedie *Il gingillo di lusso* («La Lettura», XXIV, 22, 1924, 909-915) e *Il ladro di gioielli* («Il secolo XX», XXIII, 11, 1924, 777-781).

⁵ Cfr. *I volti dell'amore* (Milano, Treves, 1913), *Anime allo specchio* (Milano, Treves, 1915), *Le ore inutili* (Milano, Treves, 1919), *La porta della gioia* (Milano, Vitagliano, 1920), *Quando avevo un amante* (Milano, Sonzogno, 1923), *Il pigiama del moralista* (Roma, Edizioni d'Arte del Fauno, 1927) e *Tipi bizzarri* (Milano, Mondadori, 1931). Per un elenco delle novelle apparse sui periodici del tempo, edite poi nelle raccolte, e inedite cfr. FERRARO, *Singolare femminile...*, 344.

di romanzi⁷ e direttrice di un periodico.⁸ Secondo le indicazioni di Marziano Guglielminetti,⁹ riprese da Alessandro Ferraro nella sua recentissima monografia sulla torinese,¹⁰ l'elaborazione di questo ricco corpus può essere divisa in due fasi: la prima, dal 1907 al 1913, abbraccia la produzione in versi; la seconda, dal 1913 al 1941, invece, segue la parabola discendente della sua vena creativa e l'inaridirsi dell'ispirazione poetica a favore della scrittura in prosa.¹¹ Tuttavia, i due momenti, che sembrano distinti nella scelta del genere, dialogano tra loro tematicamente e la scrittura lirica trova numerose occasioni di reciproco scambio con la prosa nell'attività di collaborazione con le principali riviste del tempo, come la torinese «La donna»¹² e la milanese «La Lettura».¹³

Del resto, la scrittura in versi segna l'ingresso di Guglielminetti sul proscenio letterario di inizio secolo e viene attraversata a più riprese nella sua attività, seppur in forme meno brillanti rispetto alle raccolte del «primo tempo» e con un andamento discontinuo. Se la silloge di esordio, *Voci di giovinezza*, viene accolta con discreto entusiasmo dalla critica coeva,¹⁴ *Le Vergini folli* e *Le Seduzioni* consacrano Guglielminetti e le consentono di ottenere gli appellativi di «poetessa nuova»¹⁵, di «nuova grande poetessa» d'Italia¹⁶ e di «Saffo dalla chioma di viola».¹⁷ Vengono soprattutto

⁶ Cfr. *Fiabe in versi* (Ostiglia, La Scolastica, 1916), *La reginetta Chiomadoro* (Milano, Mondadori, 1921), *Il ragno incantato* (Milano, Mondadori, 1922), *La carriera dei pupazzi* (Milano, Sonzogno, 1923).

⁷ Cfr. *Gli occhi cerchiati d'azzurro* (Milano, Casa editrice italiana, 1920) e *La rivincita del maschio* (Torino, Lattes, 1923).

⁸ Guglielminetti fonda e dirige «Le Seduzioni. Raccolta quindicinale di novelle seducenti» (1926-1928). Il primo numero, apparso il 10 agosto 1926, si apre con una descrizione della rivista e dei suoi intenti: «Penso [che la rivista] debba evocare l'impressione che suscita un sottile profumo: limpido risultato di raffinatezza sapiente [...] E come gli sguardi, le parole, le prepotenze di una donna leggiadra che, facendosi amare, suscita un interesse sempre diverso, deve spumeggiare di bizzarria con la discrezione allettatrice propria al buon gusto spontaneo», [6]. Per una panoramica complessiva cfr. FERRARO, *Singolare femminile...*, 272-285 e GUGLIELMINETTI, *La musa subalpina...*, 260-265.

⁹ Cfr. GUGLIELMINETTI, *La musa subalpina...*

¹⁰ Cfr. FERRARO, *Singolare femminile...*

¹¹ Amalia stessa confessava al suo corrispondente di avere un'ispirazione letteraria incostante che alternava momenti di «fervore letterario» a fasi di «inerzia creativa» (16 giugno 1907). In G. GOZZANO-A. GUGLIELMINETTI, *Lettere amorose*, a cura di F. Contorbia, Macerata, Quodlibet, 2019, 29-33 (d'ora in poi *Lettere*).

¹² Cfr. B. MEAZZA, «Non sarà un giornale femminista?» *La Donna – rivista quindicinale illustrata (1905-1968)*, in *Escritoras de la Modernidad (1880-1920). La transformación del canon*, a cura di M. V. Hernández Álvarez, Granada, Editorial Comares, 2018, 123-130.

¹³ Cfr. E. CAMERLO, «La Lettura», 1901-1945. *Storia e indici*, Bologna, Clueb, 1992.

¹⁴ Ad esempio, nella brevissima recensione di *Voci di Giovinezza* in «Ars et labor. Musica e Musicisti» (vol. 59, 1904, 73), Guglielminetti è presentata come «una nuova recluta del numeroso manipolo femminile lottante», «una squisita poetessa, la quale ascolta tutte le voci tristi e gioconde che le si ripercuotono intorno». Nella rubrica *Fra i libri*, Giuseppe Lipparini riconosce al primo libro di Amalia, senza tacerne i difetti, «il diritto di essere trattato con maggiore cura di quella che si adopera in generale per gli esordienti» perché mosso «da un impeto poetico [che] fa sperare molto bene di questa giovinetta ardente», in G. LIPPARINI, *Fra i libri*, «La riviera Ligure», X, 61, giugno 1904, 682bis.

¹⁵ *Una poetessa nuova* è il titolo della recensione a *Le Vergini folli*, firmata da Dino Mantovani e apparsa su «La Stampa» del 14 maggio 1907. Qui, i versi della seconda silloge vengono elogiati per «l'euritmia», «la nitida semplicità» e per «lo stile e l'anima» che in essi riecheggiano con vigore.

¹⁶ In G. GOZZANO, *Amalia Guglielminetti: Le Vergini folli*, «Rassegna latina», 1-15 settembre 1907, 587-589.

¹⁷ Il celeberrimo epiteto fu coniato da Giuseppe Antonio Borgese nella recensione a *Le Seduzioni*, apparsa su «La Stampa» del 17 maggio 1909, 3. Questo *incipit* del pezzo, in cui il critico siciliano fa rivivere la mitica poetessa greca nella vivace Torino dei primi anni del XX secolo: «Saffo dalle chiome di viola. Chi se l'immagina rediviva? I secoli l'hanno circondata in una nebbia leggendaria di ardente impurità. Immaginate dunque il suo spirito riemerso dall'onda Egea, trasmigrato verso un'ansimante metropoli moderna, vestito un'altra volta di membra giovanili e di panni che non ondeggiano intorno al libero corpo, come il peplo della fanciulla greca, ma lo stringono dentro una morbida guaina, come la moda di Parigi comanda».

apprezzate le terzine di ispirazione dantesca e i sonetti che compongono il «poemetto psicologico»¹⁸ del 1909, in cui Amalia, attraversando il *faire poétique* dei suoi modelli (in particolare, Petrarca e D'Annunzio), esplora i sentimenti e i desideri del sesso femminile, senza tuttavia cadere in un limitato e patetico autobiografismo:

Io non volli cantar, volli parlare,
e dir cose di me, di tante donne
cui molti desideri urgon l'insonne
cuore e lascian con labbra un poco amare.
(*La mia voce*)¹⁹

L'amore e il desiderio sensuale²⁰ ritornano nella quarta raccolta di distici, *L'Insonne*, in cui si intona il canto de «l'elegia del cuore che mai non s'addorme» (*L'elegia*).²¹ Qui, un io lirico turbato tratteggia il vissuto con i colori della delusione, esplora la sofferenza, comprende i limiti dell'esistenza – in alcune occasioni ne auspica addirittura la conclusione –, ma non rinnega la centralità dell'esperienza amorosa, consapevole della difficoltà di imprigionare nella rigida struttura metrica dei suoi distici «il suo fuoco più vivo»:

Sul tacersi ella pensa che molto fu detto, che poco
imprigionò il suo fuoco più vivo, la luce più intesa.

Pur non osa né vuole rinnegare quanto all'oscura
anima fu tortura, non gioco di vane parole.

Ma possa il buon flagello che in lei sforza spirito e carne
al grido, presto trarne quel canto ch'è il canto più bello.
(*Il canto più bello*, I. 183)

Dall'esordio giovanile, i versi di Guglielminetti attraversano le fasi della «ricognizione», della «ricerca» e del «ripiegamento»²² e tratteggiano il profilo di «quella che va sola». Del resto, Amalia sin dagli esordi indica la poesia come uno dei migliori strumenti d'espressione di sé, del proprio vissuto e del proprio mondo interiore e in una lettera indirizzata a Guido Gozzano del 26 ottobre 1907 dichiara:

Io so dire così poco e così male quello che penso. Per questo forse, solo questo io scrivo e m'illudo d'esprimermi meglio. E poi certe cose si perdono o si travisano o si falsano ad essere dette, altre assolutamente non si possono dire; mancano nel discorso parlato le sfumature e le immagini della poesia, che dette sembrerebbero affettazioni e pose (*Lettere*, 52).

¹⁸ La definizione è di Ernesto Giacomo Parodi in *Rassegna di versi*, «Il Marzocco», XIV, 29, 18 luglio 1909, 2.

¹⁹ Tutte le citazioni de *Le Seduzioni* sono tratte dall'edizione curata da V. Zaccaro, Bari, Palomar, 2001. D'ora in poi S., seguita dal numero di pagina. *La mia voce* si legge a p. 202.

²⁰ I due elementi sono evidenziati nelle prime recensioni della raccolta. Così Enrico Thovez: «Il motivo è uno solo. L'amore! [...] il desiderio sensuale divenuto fine a se stesso, con la sua febbre insaziabile, e le sue amare stanchezze e i suoi scatti improvvisi e improvvisi abbandoni, col suo eterno ondeggiare dalla sete ardente alla sazietà amara e dalla sazietà alla sete: quel desiderio sensuale che per sua fissità e unilateralità diventa rabbia dei sensi, tormento lacerante, lievito di odio, piega immedicabile. [...] introduce l'artificio della finzione scenica nella rappresentazione lirica», in E. THOVEZ, *L'Insonne*, «La Stampa», 21 maggio 1913, 3.

²¹ Tutte le citazioni sono tratte da A. GUGLIELMINETTI, *L'Insonne*, Milano, Treves, 1913. D'ora in poi con la sigla I, seguita dal numero di pagina. La lirica è p. 3.

²² Sono definizioni di FERRARO, *Singolare femminile...*, 16.

Non è dunque casuale che la torinese scelga di affidare il suo autoritratto ad un'autoantologia in versi, *I Serpenti di Medusa*, quando la sua vena lirica è più arida e la notorietà di poetessa è progressivamente oscurata dalla prolificità della prosatrice, dopo la pubblicazione, in un decennio (1913-1923), di cinque raccolte di novelle e due romanzi.²³ Infatti, l'idea di allestire un proprio ritratto lirico accompagna Amalia sin dagli anni '20: in un'intervista concessa ad Angiolo Paschetta si dichiara impegnata, sin dall'inverno del 1921, a riordinare il suo prossimo volume di versi;²⁴ nel 1922 Angelo Frattini annuncia come imminente la pubblicazione della raccolta su «Il secolo illustrato»;²⁵ e due anni dopo, nel 1924, anche le colonne della rivista francese «Vient de paraître» presentano il volume tra le prossime uscite.²⁶ In effetti, la silloge, che doveva raccogliere un florilegio della produzione in versi della torinese, era stata affidata a Mondadori sin dai primi anni del decennio.²⁷ Eppure, la pubblicazione tarda ad uscire. Il 28 maggio 1926 Amalia chiede notizie all'editore: «Gentile amico, mi duole molto che sia ancora una volta ritardata – dopo quattro anni! – la pubblicazione dei *Serpenti di Medusa*» (consegnata dunque nel '22), e il 5 giugno riceve in risposta delle scuse per il ritardo. Ma la pubblicazione continua ad essere una chimera e Guglielminetti chiede di nuove spiegazioni a Mondadori in una lettera del 22 gennaio 1928:

Non ne so la ragione, ma mi sembra di essere già passata alla schiera dei più, quelli che non fanno sentire la loro voce. È piuttosto triste, lo ammetto, arrivare a ciò quando ci si sente come me viva e vivente, quando si fanno come me due volumi che attendono da 5 o 6 anni nelle anticamere della Casa Mondadori: uno di poesie (*I Serpenti di Medusa*) uno di novelle (*Tipi bizzarri*) e un terzo: *Gli occhi cerchiati d'azzurro*, in ristampa, di cui già corressi le ultime bozze mesi or sono e che mai mi concede la gioia di apparire, romanzo attraente nella sua bella veste tipografica nuova. Anche sotto l'aspetto amministrativo io sono già passata alla storia [...].
Badate, caro Mondadori, che vi parlo di questo perché vi fui incitata dalla vostra lettera, quella in cui mi dicevate con una certa gentile amenità scherzosa che di tutti gli scrittori d'Italia io solo m'ero offerta di pagare il vostro almanacco e non l'avevo chiesto in omaggio. *Vi soggiungerò ch'io ho la brutta ma orgogliosa abitudine di non chiedere mai nulla a nessuno. Mi sento a disagio persino quando sono costretta – come ora – a domandare semplicemente ciò che mi spetta.* Ma il pensiero che più mi assilla è questo: perché mai sono caduta così in disgrazia presso Mondadori? (corsivo mio)²⁸

Arnoldo non chiarisce le motivazioni del ritardo. Probabilmente il cospicuo impegno nella novellistica e nella letteratura di mero intrattenimento non contribuisce a delineare un profilo di poetessa spendibile agli occhi dell'editore.²⁹ Ma all'ipotesi di natura editoriale e commerciale, va affiancato – è proprio questo il vero motivo della mancata pubblicazione – il timore per l'ambiguità dell'immagine pubblica della Guglielminetti degli anni '20, protagonista di continue schermaglie con Pitigrilli sulle rispettive riviste («Grandi firme» e «Le Seduzioni») e coinvolta poi in due processi

²³ Cfr. *ivi*, 181-216.

²⁴ «L'inverno scorso [1921] eravamo a Rapallo: lui [Pitigrilli *nom de plume* di Dino Segre] scriveva *Cocaina* io riordinavo il mio prossimo volume di versi *I Serpenti di Medusa*», in A. PASCHETTA, *Il fenomeno Pitigrilli*, Torino, Sfinge, 1922, 48.

²⁵ «Altre liriche, col titolo *I Serpenti di Medusa*, pubblicherà Amalia Guglielminetti, la cui attività si era volta negli ultimi tempi al romanzo». In A. FRATTINI, *Ritratti: Amalia Guglielminetti*, «Il secolo illustrato», X, 24, 16 dicembre 1922, 724.

²⁶ *Amalia Guglielminetti annonce* Les Serpents de Méduse, «Vient de paraître: revue mensuelle des lettres et des arts», vol. 4, 1924, 104

²⁷ Pietro Gorgolini presenta *I Serpenti* tra i volumi già pubblicati da Mondadori nel 1927. In P. GORGOLINI, *Italica: prose e poesie della Terza Italia (1870-1928)*, Torino, Sacen, 1928, 1044.

²⁸ Cito da FERRARO, *Femminile singolare...*, 286.

²⁹ La mancata pubblicazione de *I serpenti* non determina una rottura dei rapporti con Mondadori che tra il 1921 e il 1922 pubblica le raccolte fiabesche e nel 1931 le novelle di *Tipi bizzarri*.

(1928-1929). Nel primo caso è chiamata in causa nell'azione giudiziaria mossa ai danni dell'efebio biondo, accusato di antifascismo e amoralità, arrestata per falsificazione di documenti e rea di tentato suicidio. Nel secondo, è al banco degli imputati, insieme all'editore Lattes, per oltraggio al pudore dopo la pubblicazione de *La rivincita del maschio*.³⁰

Alla fine, la pubblicazione della raccolta viene posticipata al decennio successivo, affidata alle cure dell'editore milanese La Prora e pubblicata nel maggio 1934 nella collana de «I poeti viventi», diretta da Giuseppe Villaroel. La silloge accoglie liriche pubblicate nelle raccolte del «primo tempo» e liriche edite singolarmente nelle riviste letterarie del tempo; il profilo di «Saffo dalla chioma di viola», tratteggiato nell'articolo-recensione di Borgese, è scelto infine come prefazione. Dalle colonne del «Corriere della Sera», Giuseppe Lipparini, uno dei primi recensori del volume e tra i primi estimatori delle *Voci*,³¹ insiste sulla bontà di quel giudizio espresso 25 anni prima dal siciliano perché «rimane sostanzialmente esatto» e, pur riconoscendo una certa distanza tra Amalia e Saffo, sottolinea che la torinese «ha saputo esprimere se stessa con una sincerità che non deve nulla allo studio o alla lucerna» perché «poche donne, nella storia di tutte le letterature, hanno cantato se stesse con la [stessa] nuda sincerità». La «scelta severa»³² operata da Guglielminetti tra le sue liriche persegue infatti questo obiettivo. Anche Nicola Moscardelli, tra le pagine de «L'Italia che scrive», evidenzia l'operazione editoriale proposta dalla poetessa, la quale «ha scelto e raccolto in questo volume le poesie a suo giudizio più significative tra quelle da essa scritte negli anni prima della guerra» e ha il merito di «aver reso il colore di una stagione cantando unicamente un tema», l'amore.³³

Infatti, le poesie raccolte ne *I Serpenti di Medusa*³⁴ sono attinte dai volumi che consacrano Guglielminetti alla scena letteraria primonovecentesca, sono di queste rappresentative e organizzate in quattro sezioni: 1. *Vibrazioni*; 2. *Inquietudini*; 3. *Spiragli*; 4. *Notturni*. Amalia simula una disposizione cronologica – disattesa in alcuni punti dall'inserimento di testi apparsi in altri anni in rivista e dalla sezione centrale dedicata al canzoniere del 1907 –, dichiara sin dalla soglia la collocazione originaria di gran parte delle liriche raccolte nelle singole parti – i quattro titoli sono infatti tratti dalle raccolte precedenti – e riunisce nelle prime due sezioni poesie tratte in maggioranza da *Le Seduzioni*, nella terza riordina sonetti estratti da *Le Vergini folli*, e nell'ultima sezione raccoglie liriche tratte per lo più da *L'Insonne*.

³⁰ Una ricostruzione di queste due vicende giudiziarie, a cui va aggiunta l'accusa di oltraggio al pudore legata alla pubblicazione di un articolo sull'attore americano Jack La Rue, si legge in FERRARO, *Femminile singolare...*, 292-318.

³¹ *Supra* n. 14.

³² G. LIPPARINI, *Libri di poesie. Poetesse*, «Il corriere della sera», 1 novembre 1934, 3. L'articolo presenta anche le raccolte di Giovanna Biasotti, *Arabeschi* e di Caterina Tarasconi, *Primo tempo*.

³³ N. MOSCARDELLI, *Amalia Guglielminetti. I Serpenti di Medusa*, «L'Italia che scrive. Rassegna per coloro che leggono», XVII, 10 ottobre 1934, 265-266.

³⁴ Tutte le citazioni sono tratte da A. GUGLIELMINETTI, *I Serpenti di Medusa*, Milano, La Prora, 1934. D'ora in poi nel corpo del testo con la sigla M., seguita dal numero di pagina.

I Serpenti di Medusa

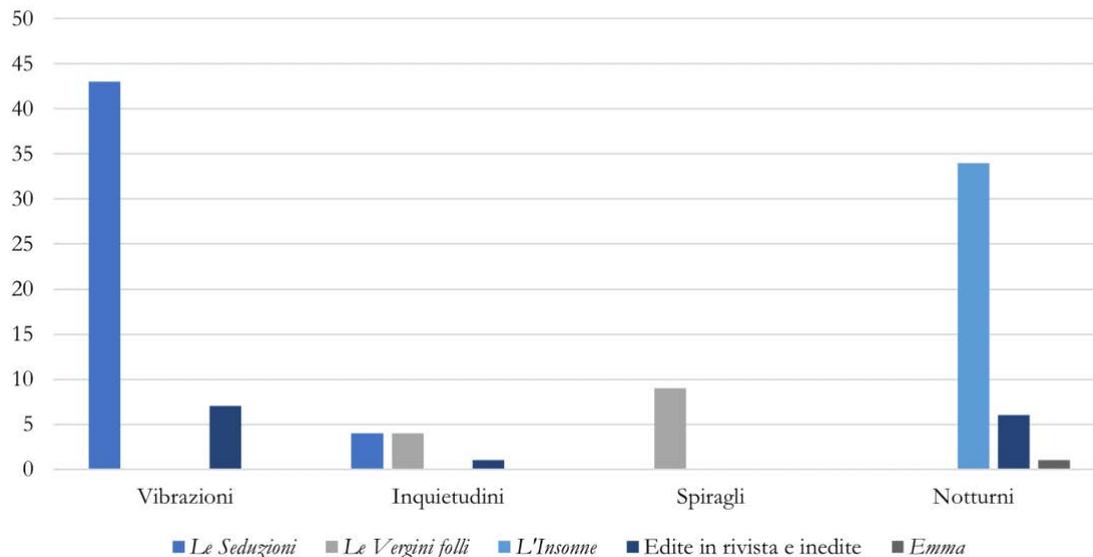


Tabella 1

Come si vede dalla tabella 1, sono esclusi componimenti tratti direttamente dalla raccolta d'esordio, da cui però vengono rielaborati alcuni versi – come si vedrà più avanti – ma soprattutto recuperato quel primissimo riferimento a Medusa,³⁵ custode, sin dagli anni giovanili, della propria anima afflitta:

Imagine morta tu sei,
creatura d'ignoto scalpello.

E pur ti parlo. Poi che la mitica
tua storia io appresi fremendo, un'anima
afflitta ti presto, e sei freddo
simulacro che un sogno ravviva.
(*Per una testa di Medusa*, vv. 43-48)³⁶

Del resto, Guglielminetti organizza in una struttura sapientemente ordinata componimenti scritti in momenti diversi, lontani dalle tendenze poetiche postbelliche e ambigamente a metà strada tra il recupero di forme del tardo Ottocento italiano e le nuove istanze del tempo (che non riesce a riprodurre del tutto e forse non vuole). Il suo obiettivo è *ravvivare* l'«immagine morta» della poetessa e soprattutto dare nuova vita al «freddo / simulacro» della sua maschera pubblica, vessato dagli scandali, dai tentati suicidi e poi dai processi. Ma la silloge e la sua organizzazione si inseriscono soprattutto in quella «tendenza a dar forma – in veste di ritratto, bilancio o addirittura di inveramento – alla propria esperienza del mondo e al suo costitutivo frantumarsi»;³⁷ rispondono a quell'«esigenza del Libro» propria del Novecento poetico italiano che prova «a superare l'autonoma dimensione del singolo testo a favore del suo inserimento in un organismo macrotestuale che ne

³⁵ Ricordo che Guglielminetti si firmò spesso con il *senhal* 'Medusa' tra le pagine della rivista «Le Seduzioni».

³⁶ Cito da A. GUGLIELMINETTI, *Voci di giovinezza*, Torino-Roma, Roux e Viarengo, 1903, 109-111: 111.

³⁷ E. TESTA, *L'esigenza del libro*, in *La poesia italiana del Novecento. Modi e tecniche*, a cura di M.A. Bazzocchi-F. Curi, Bologna, Pendragon, 2003, 97-119: 102.

potenzi e completi il significato». ³⁸ Amalia assembla infatti la raccolta con testi editi in volume o in rivista, apporta modifiche ai testi già pubblicati, ma nella maggior parte dei casi le varianti riguardano la punteggiatura, la scelta degli avverbi, i titoli delle liriche. ³⁹ Le modifiche più significative si avvertono proprio sul piano semantico complessivo e sono dettate dalla sua operazione di selezione e soprattutto dalla nuova disposizione delle liriche accolte nell'autoantologia: è proprio quest'ultima ⁴⁰ a dare nuovo significato ai versi e ad offrire un ritratto lirico inedito, promosso e curato personalmente dall'autrice.

Vibrazioni raggruppa quarantatré liriche organizzate in terzine dantesche tratte dalla prima parte de *Le Seduzioni* ⁴¹ (il titolo stesso è desunto dalla ventesima sezione della raccolta del 1909), tre componimenti dello stesso metro pubblicati sul numero di dicembre 1909 de «La Lettura» ⁴² e quattro pubblicati nel 1920 e nel 1921 sulle pagine de «Il secolo XX». ⁴³ La loro disposizione, diversa dalla silloge d'origine, mira a raccontare una nuova storia e a seguire l'evoluzione di quella tensione vitalistica, alimentata dall'amore e dal dolore, di «colei che va sola» nella stoica accettazione della fallibilità dell'amore. L'io lirico non intona più un canto stremato «a' piedi d'un Signore / che l'arse di ben vana passione» (*L'antico pianto*, S. 39); non piange più «molte lacrime non viste» (*Incertezze*, S. 96); su di lui non esercitano nessun fascino «gli assorbenti richiami degli abissi [e] il vortice che afferra gli sperduti» (*L'abisso*, S. 131). Indifferente alla «muta cupidigia», al «dramma» (*Occhi ignoti*, S. 48) e alla «superbia amara» (*Perplexità*, S. 63), non è più attratto dalla «rigidezza delle sete», dalla «mollezza lene» delle trine e non «parla parole di seduzione» (*Le sete*, S. 76); è ormai lontano da quella *Aridità di vivere* (S. 55) che, pur straziandolo, lo invitava a godere, amare, piangere, odiare, combattere e gli faceva credere di avere la vita «chiusa nel suo pugno breve». Di contro, l'io lirico tratteggiato dai cinquanta testi delle *Vibrazioni* ripercorre, con sguardo neutro e retrospettivo, lo sbocciare, l'evolversi e l'epilogo di quella esperienza che «sgomentò di muto / stupor la sua verginità novella», si legge nella terza lirica della nuova silloge (*L'antico desiderio*, M. 21). ⁴⁴ Senza alterare l'*incipit* e l'*explicit* della prima sezione della fonte, la Guglielminetti de *I Serpenti* si presenta ancora una volta come colei che «vive di tutto ciò che la seduce» (*Le Seduzioni*, M. 19) e «pur sempre quella che va

³⁸ Ivi, 97.

³⁹ L'operazione proposta da Guglielminetti rientra in quella «[...] prassi (di gran lunga più tipica, peraltro, specialmente fra i poeti che esordiscono negli anni trenta) che prevede sì la possibilità di accorpate e rifondere una serie di più o meno “piccoli” libri pubblicati in precedenza all'interno di un nuovo macro-libro più grande e riassuntivo [in cui] i profili dei macrotesti originari mantengono comunque una propria riconoscibilità, figurandovi in genere come sezioni o parti autonome». In S. GHIDINELLI, *L'interazione poetica. Modi di socializzazione e forme della testualità della poesia italiana contemporanea*, Napoli, Guida, 2013, 93.

⁴⁰ D'accordo con Scaffai, si riconosce il «rilievo centrale» attribuito dall'«autore del libro di poesia [...] alla strategia che presiede alla [sua] organizzazione», in N. SCAFFAI, *Il poeta e il suo libro. Retorica e storia del libro di poesia nel Novecento*, Firenze, Le Monnier, 2005, 4.

⁴¹ Segnalo che le citazioni sono tutte tratte da componimenti che non sono inseriti dalla torinese nella selezione antologica de *I Serpenti*: la loro espunzione, infatti, consente di attribuire alla nuova silloge, da cui viene anche eliminata l'organizzazione in sezioni de *Le Seduzioni*, un nuovo significato.

⁴² Nelle *Vibrazioni*, Guglielminetti ripubblica solo tre delle quattro liriche di cui si compone il poemetto *Tacito amore. L'attesa canta, Il segreto* (qui con il titolo di *L'unica dolcezza*) e *Il silenzio*. Viene escluso l'ultimo componimento intitolato *La nemica*. In A. GUGLIELMINETTI, *Tacito amore*, «La Lettura», anno IX, n. 12, 980-981.

⁴³ *L'addio, Il rimpianto* e *Lo scherno* sono pubblicati su «Il secolo XX. Rivista popolare illustrata», XX, 1, 1920, 685-687. Con alcune varianti nel primo verso della II e III parte, il poemetto *Lontananze*, diviso in quattro componimenti, appare su «Il secolo XX. Rivista popolare illustrata», XX, 2, 1 febbraio 1921, 208-209. Qui, il titolo complessivo del poemetto è seguito da quattro sottotitoli: *A te che m'ami, Io non so...*, *Mi segui di notte e di...* e *Ma tu chi sei?*.

⁴⁴ *L'antico desiderio* è, invece, la quinta lirica de *Le Seduzioni* (S. 40).

sola» (*Il desiderio*, M. 71), ma ora lucida conoscitrice degli inganni e delle antinomie d'amore. Non è dunque casuale la posizione di *Un addio* che, posta nella sezione XIV de *Le Seduzioni* (S. 118) e nel vivo della vicenda lì narrata, è qui collocata alle soglie della conclusione, seguendo i tre componimenti pubblicati nel dicembre del 1909 su «La Lettura» e precedendo *Lontananze* (M. 67) e *Il desiderio*:

Folle è lasciarci, tutti accesi ancora
di desiderio, ancor pronti a godere
di tutto ciò che l'un dell'altro ignora.

La volontà che tiene prigioniere
le nostre giovinezze le flagella,
per farle in solitudine tacere.

Ma più le volge incitatrice a quella
gioia non mai gioita, che la morte
pur ci farebbe nel suo riso bella.

Più dolce sorte è la comune sorte:
darsi con umiltà l'un l'altro, ciechi.
Abbandonarsi al vortice più forte

e dirsi dopo un breve addio, senz'echi.
(*Un addio*, M. 66)

Se ne *Le Seduzioni* la lirica raccontava una momentanea pausa della *liaison* dopo l'intensa tensione erotica descritta in *Vortice*,⁴⁵ qui costituisce un punto di svolta e anticipa il congedo finale. Infatti, l'io lirico ha ormai attraversato tutti i sentimenti generati da Amore – desiderio, passione, gelosia, rancore, odio –, è intento ad amare solitario «nel segreto» (*L'unica dolcezza*, M. 64) e, pur riconoscendo la follia della separazione, la ritiene necessaria perché l'ignoto – un pallido simulacro che aleggia senza vigore su tutta la raccolta – non ama davvero e cerca solo un rimedio per «qualche sua sera di malinconia» (*Lontananze*, M. 68). L'addio, dunque, non solo è inevitabile ma è uno strumento formativo per riconoscere l'amore come «sorda lotta».

Pur taciturno è il desiderio. Saggio
sembra, ma in fondo alle pupille cova
la violenza del suo cuor selvaggio.

L'amore è sorda lotta, è dura prova
per chi assai l'ama, e a molti impeti sciocchi
avventa chi ben cerca e male trova.

Questo imparò colei che smarrì gli occhi
dietro i suoi sogni e ride ora, ma batte
le ciglia perchè il pianto non trabocchi.

Poichè, se alcun le sue trecce ha disfatte,
od impresse d'un morso la sua gola,
o lasciò le sue labbra più scarlatte,

ella è pur sempre quella che va sola.
(*Il desiderio*, M. 71)

⁴⁵ È la prima lirica della XVI sezione di *Le Seduzioni* e la ventitreesima de *I Serpenti*.

Le due sezioni centrali, *Inquietudini*⁴⁶ e *Spiragli*,⁴⁷ accolgono sonetti tratti da *Le Vergini folli* (13 sonetti), *Le Seduzioni* (4 sonetti) e un testo inedito.⁴⁸ Qui, non resta traccia del racconto proposto nella raccolta del 1909 e dei ritratti delle giovani *Vergini* che attendono, tra le mura di un convento, l'arrivo di un uomo. I testi selezionati servono come punto di raccordo tra le acquisizioni della prima parte e l'atarassia dichiarata nell'ultima sezione della raccolta. Infatti, nei nove sonetti di *Inquietudini* Guglielminetti instaura un dialogo con due interlocutori fittizi: Amore e sé stessa. Gli appelli al «fanciullo bello» (*Crudeltà*, M. 75) si intrecciano con le parole di biasimo rivolte a colei «chiusa nello specchio» (*L'altro volto*, M. 81) affinché possa riconoscere gli inganni del primo e il desiderio di martirio della seconda:

V'è in noi, forse, una martire che gode
del suo martirio, ed una prigioniera
che si rivolta e le sue corde rode.

L'una vorrebbe baciare quella mano
che contr'essa si fa sempre più fiera.
L'altra avventarle un morso disumano.
(*Contrasto intimo*, M. 82)⁴⁹

L'atmosfera claustrale è accennata nei nove sonetti di *Spiragli*, ma non resta nulla dell'architettura coesa e unitaria delle *Vergini Folli*,⁵⁰ dei ritmi narrativi dettati dalla trepidante attesa di un «cavaliere / rapitore» (*Il convento*, M. 87) e del racconto corale delle giovani sorelle, sostituito dalle libere confessioni di una donna *Tediata* (M. 90), insidiata da *La malinconia* (M. 94) e impegnata nell'incessante *quête* di chi ontologicamente conosce ma non vede:

Ond'io vi cerco e non vi vedo. Ascolto
parlar di voi, di voi l'anima mia
e più non trovo il dileguato volto.
(*L'immagine*, M. 92)⁵¹

L'ultima sezione, infine, accoglie trentaquattro liriche tratte da *L'Insonne*, quattro componimenti pubblicati in rivista e mai prima d'ora confluiti in volume, un epicedio (*Emma*), un poemetto pubblicato in rivista (*Invocazione*), che pare una riscrittura di un componimento di *Voci di giovinezza*, e una canzone eroica (*Per la morte di Geo Chavez*).⁵² Come l'intera raccolta, anche la successione delle liriche di *Notturni* mira a raccontare una storia e a tratteggiare una nuova immagine della Guglielminetti. Vanno, tuttavia, escluse da questa logica le ultime tre liriche del volume, che si

⁴⁶ Il titolo è tratto dalla sezione XIII de *Le seduzioni*.

⁴⁷ Il titolo è tratto dalla sezione II de *Le Vergini folli*.

⁴⁸ Si tratta di *Dolcezza*, secondo sonetto della sezione *Inquietudini*. Dalle ricerche condotte fino ad ora – e ancora in corso – non è emersa la pubblicazione del testo in altre sedi.

⁴⁹ Il sonetto è già apparso nell'ultima sezione, *Verità*, delle *Vergini folli*.

⁵⁰ La raccolta presenta diversi punti di contatto con il romanzo le *Vergini delle rocce* di Gabriele d'Annunzio, «matrice di lusso per *Le Vergini folli*, più esattamente per la parte iniziale dove appaiono le prime figure femminili che la poetessa incontra nel cammino». Sull'argomento cfr. FERRARO, *Singolare femminile...*, 50-51.

⁵¹ Il sonetto è già apparso nella terza sezione, *Signore*, delle *Vergini folli*.

⁵² Jorge Chavez, detto Geo, fu un giovane aviatore peruviano che il 23 settembre 1910 attraversò per primo le Alpi con un monoplano. Alla sua impresa, che tuttavia terminò tragicamente, Pascoli dedicò l'ode *Chavez*, pubblicata sul «Secolo XX» nel gennaio 1911. L'ode si legge in G. PASCOLI, *Chavez*, in ID., *Odi e Inni*, a cura di F. Latini, Torino, UTET, 2013 (ebook).

configurano come un'appendice disgiunta dalla sezione rappresentativa de *L'Insonne* sia per i temi affrontati che per le scelte metriche adottate.

Emma è un epitaffio lirico, pubblicato in memoria della sorella morta prematuramente all'età di ventinove anni. L'epicedio, organizzato in venti liriche, ciascuna composta da quattro terzine incatenate e un endecasillabo di chiusura, fu stampato in una elegante *plaque* a tiratura limitata nel 1909⁵³ e ripercorre, in toni commoventi e malinconici, la malattia della giovane, la sua lotta contro «il mostro / che il suo fragile corpo straziava», l'impotenza dei familiari dinanzi al «male atroce» e l'impeto violento dell'«aspro dolore» provocato dalla sua morte. A quest'ultima è dedicata la supplica di *Invocazione*, penultimo componimento de *I Serpenti*. Il testo, organizzato in sette quartine di endecasillabi sdruciolati e ottonari disposti in rima alternata (AbAb), è una libera riscrittura di *Ritmo bianco* di *Voci di giovinezza*⁵⁴ e si pone in dialogo con l'epicedio nel riuso di temi come il dolore e la morte. Infatti, «colei che giammai non riposa» invoca il sonno eterno per «ammorbidire il suo male» e, invitandolo a «placare il suo cuore», auspica di essere travolta da «un bianco / sepolcro di squallida neve» (M. 174-175). La morte, dunque, è il *fil noir* che collega gli ultimi testi della raccolta. Infatti, *Per la morte di Geo Chavez*⁵⁵ è una canzone eroica dedicata all'aviatore peruviano che «per primo valicò a volo le nostre Alpi» e «violentò la verginità / intatta delle [loro] taciturne cime» (M. 181). Costituita da nove stanze di endecasillabi e settenari (ABCABCDDBDEE) più un congedo finale, la lirica celebra in toni trionfalistici l'impavida operazione del pilota, la cui impresa, pur se seguita dalla morte, può dimostrare «che una grandezza sopravvive ancora» e rievoca, con accorata partecipazione, l'apprensione che «tutta Italia» riversò sulle condizioni di salute del «giovine Eroe». Insomma, poste a chiusura de *I Serpenti di Medusa*, queste liriche travalicano il tema centrale della silloge (l'amore) e, pur sembrando note stonate nell'organizzazione complessiva, celano un certo desiderio di morte dell'autrice, che aveva già tentato il suicidio due volte, e rispondono anche ad esigenze editoriali e pubblicitarie: Guglielminetti, infatti, sottrae dall'oblio tre testi di occasione che non avevano trovato collocazione in volume (in linea con la pubblicazione nella raccolta di altre liriche apparse solo in rivista), ma soprattutto usa l'epicedio e la canzone eroica come strumenti di un'operazione pubblicitaria finalizzata a mostrare il proprio animo gentile e patriottico per riscattarsi dagli scandali di cui fu protagonista.

Ma il nucleo centrale di *Notturni*, come si diceva sopra, è costituito da trentaquattro liriche tratte da *L'Insonne* e quattro liriche pubblicate tra le pagine delle riviste coeve: come per *Vibrazioni*, anche in questa sezione la nuova organizzazione dei componimenti non ripropone la stessa storia raccontata nella raccolta che qui dovrebbe riassumere e rappresentare. I distici, infatti, non riflettono sul piacere generato dalla capacità di «maneggiare la [...] disperazione» (*Risposta a un saggio*,

⁵³ Una selezione della corona di 20 liriche (13 testi) apparve sul numero di «Donna» del 20 aprile 1909, 20.

⁵⁴ È l'unica occorrenza della silloge di esordio ne *I Serpenti*. Va anche sottolineato che Guglielminetti occultava abilmente l'ipotesi attraverso un lavoro di intreccio e sovrapposizione tra gli emistichi del *Ritmo*, la riscrittura dei suoi endecasillabi, l'espunzione della sezione centrale e la stesura dei nuovi versi. L'organizzazione della prima strofa è esemplificativa del lavoro condotto. Nella trascrizione degli *incipit*, rispettivamente di *Ritmo bianco* e *Invocazione*, sottolineo le precise riprese testuali: *Ritmo bianco* «Apritevi, o pallidi cieli, lasciate / cadere la candida messe. / Lasciate che scenda così come alate / parole di pure promesse»; *Invocazione* «Apritevi, o pallidi cieli. Donate / agli uomini la bianca messe. / Offritela lieve, così come alate / parole di dolci promesse». Il testo era già apparso in «Le Seduzioni. Raccolta quindicinale di novelle seducenti», III, 37, 15 febbraio 1928, 24-25, con una sola ma significativa variante, che sposta l'accorato appello dalla condivisione alla solitudine. Nel verso 6 il pronome personale atono di prima persona plurale («ci bacia, ci avvolgi, ci allaccia») viene sostituito con il pronome personale di prima persona singolare 'mi'.

⁵⁵ La canzone, con il titolo di *Per l'eroe sepolto*, è pubblicata per la prima volta su «La Stampa», 10 ottobre 1910, 8 e ripubblicata pochi giorni dopo su «La donna», VI, 140, 20 ottobre 1910, 15.

I. 8); non ripercorrono la «vita febbrile» (*Il cuore d'acciaio*, I. 21) dell'io lirico, il confronto con la «ridevole veste» e la «smorfia dolente» di Amore (*Il giullare*, I. 45) e il racconto di due amanti che si fanno male «godendone» (*Carteggio d'amore*, I. 88); in essi, non traspare in filigrana quella figura femminile che prova a sfuggire «quand'altri la credono in sua mano» (*La nemica*, I. 101). Non a caso queste citazioni sono tratte da liriche che non vengono inserite dalla torinese nella selezione antologica de *I Serpenti di Medusa*. L'operazione di selezione e di disposizione crea, dunque, un nuovo plot e un nuovo ritratto dell'io lirico. È il procedimento costitutivo della silloge, ma in questa sezione diventa particolarmente significativo non solo per la selezione proposta e il nuovo ordinamento scelto dalla poetessa, ma soprattutto per l'aggiunta di liriche che hanno la stessa struttura metrica (distici elegiaci di ottonari e novenari con rima al mezzo), pubblicate in altra sede (riviste), che contribuiscono a modificare significativamente l'epilogo della vicenda lirica.

L'io lirico abbandona la «tunica» titanica indossata nell'*Insonne* e indossa gli umili abiti di colei che, dopo un percorso di guarigione, rinuncia per sempre all'amore. Infatti, Guglielminetti pone in apertura della sezione la lirica più lunga de *L'insonne*, in cui ricorda come in passato «restava confitta» e «si doleva l'anima afflitta» per amore e che ora, dopo il confronto con il «timoroso indeciso», è «calma, sola, libera all'improvviso», «guarita d'un tratto» (*La guarigione*, M. 99-103). Rivolgendosi in tono esortativo direttamente al suo cuore, l'io lirico lo invita a raccontare la sua personale vicenda – che come spesso accade nella produzione di Guglielminetti diventa specchio di una condizione comune e condivisa – e riconosce il dominio del desiderio, del piacere del «corpo mortale» e della conquista di quel «uman bisogno che più rassomiglia alla fame» (*Come t'amo*, M. 123). Il nuovo significato attribuito ad un già usato significante risulta sempre più evidente attraversando i *Notturni* e trova la sua massima espressione soprattutto nella disposizione delle ultime liriche della raccolta, recuperate non solo da *L'insonne* ma anche da altre sedi editoriali, quali «La Lettura», «Il mondo» e «Le Seduzioni». Riporto, di seguito, l'indice dell'ultima parte della sezione, segnalando in parantesi quadra la collocazione originaria dei testi:

- 32. *L'anima intensa* [I.14];
- 33. *La morte passeggera* [I. 124];
- 34. *L'anima duplice* [I. 13];
- 35. *L'uomo che dorme* [«La Lettura», dicembre 1914, n. 12, 1076];
- 36. *L'incatenato* [«Il Mondo. Rivista settimanale», 24 dicembre 1916, a. II, n. 50, 31];⁵⁶
- 37. *Amore defunto* [«La Lettura», febbraio 1914, n. 2, 130-131];⁵⁷
- 38. *All'amico taciturno* [«Le Seduzioni. Raccolta quindicinale di novelle seducenti», I, n. 3, 10 settembre 1926, 20-21].⁵⁸

L'esplorazione e la ricomposizione dell'esperienza passata ricordano a Guglielminetti che «una vita sì vasta tumultua in cuor così breve» (*L'anima intensa*, M. 138): anche se «molto è distrutto dentro di sé», può indossare nuovamente la vita come una veste perché la morte – si aggiunga per amore – è

⁵⁶ Il poemetto, con il titolo di *Lo schiavo inconsapevole*, è pubblicato anche in «Le Seduzioni. Raccolta quindicinale di novelle seducenti», II, n. 25, 10 agosto 1927, 25-26.

⁵⁷ Il poemetto, prima di confluire in volume, viene ripubblicato, con il titolo di *Il crudele pellegrinaggio*, in «Il Secolo XX: rivista popolare illustrata», vol. 21, 1922.

⁵⁸ Il poemetto, composto a «Forte dei Marmi, settembre 1926» si legge in chiusura del testo pubblicato in rivista, è accompagnato da due interessanti illustrazioni che alludono alla sua futura collocazione: la prima, posta al di sopra del titolo, raffigura una sirena stretta da un lungo serpente marino; nella seconda, posta in chiusura, si vede un piccolo serpente chiuso in un cerchio. La sezione centrale della poesia, privata della prima e ultima stanza, apparve, con il titolo di *Catene spezzate*, anche in *Pagine. Piccola antologia di scrittori italiani nel 1927*, supplemento a l'«Almanacco letterario» 1928, 75.

passaggera (questo è il titolo della lirica). In particolare, *L'anima duplice*, quinta lirica della raccolta del 1913, assume un significato nuovo e risolutivo ed è qui posta come anello di congiunzione tra la fu Amalia del «primo tempo» e il nuovo ritratto, con rinnovati abiti, che vuole offrire di sé.

Io in me, non vista, porto un'altra diversa me stessa,
che mi veglia indefessa con sguardo e con spirito assorto.

E una compagna attenta ch'ogni mio pensiero misura,
ch'ogni gesto con cura sagace analizza e commenta.

Due dissimili donne io celo nell'intima vita:
l'una folle e smarrita, l'altra cauta lucida insonne.

L'una che appar proterva, ma che s'abbandona e s'illude,
l'altra che in sé si chiude, spettatrice scettica e osserva.

Né l'una si rivolta all'altra e neppur le soggiace,
vivono quasi in pace unite la saggia e la stolta.

La stolta ombre accarezza per la via degli inganni e del male,
va l'altra a meta eguale, con fredda consapevolezza.
(*L'anima duplice*, M. 140)

La «saggia» e la «stolta» convivono nell'anima della poetessa che, dopo la sua completa accettazione, contrappone la donna insonne a *L'uomo che dorme* e, pur nascondendo in fondo al suo cuore la malinconia, può accettare pacificamente la fine dell'Amore.

Niuno il dramma inquieto conobbe o spiò quell'amore:
certo la sua migliore bellezza fu questo segreto.

Segreto ch'è ormai vano, amore durato un aprile.
Coi ch'era febbrile nell'insonnia or veglia lontano.

Segreto ch'è ormai stolto nel ricordo, amore beffardo.
Di lontano io vi guardo dormire con placido volto.

E il nome gaio e triste ch'io vi diedi balza improvviso
Nella memoria e un riso sottile sul labbro m'insiste.

«L'uomo che dorme!» Io, amico, rammemoro con ironia,
ma la malinconia ch'è in fondo al mio cuore non dico.
(*L'uomo che dorme*, M. 143)

Dopo il confronto tanto atteso, l'amore «giace distrutto» e quell'amante, responsabile dell'antiche sofferenze, è vittima dei lacci d'amore, invano prova a mutare il suo stato di *Incantenato* (M. 144-145) ed è finalmente esaminato con «fredda pietà». L'agnizione finale è, però, anticipata dalla novella in versi *Amore defunto* (M. 146-150), narrata in prima persona, in cui Guglielminetti sfrutta al massimo le potenzialità di un metro distesamente narrativo.⁵⁹ L'autrice racconta un viaggio in treno affrontato dopo la fine di una relazione, riporta lo scambio di battute con un passeggero e soprattutto, accettando la fine del suo rapporto, riconosce che «piangere d'affanni d'amore è stoltissima cosa» ed è arrivato il momento di deporre «la salma pia d'Amore defunto». In effetti, il

⁵⁹ Un'altra novella in versi, *La tentatrice*, organizzata però in quartine di terzine dantesche con verso di chiusura, si legge in «Novella», IV, n. 2, 1922, 76-78.

racconto in versi anticipa la chiusura della sezione e la fine dell'«inganno estremo», per dirla con Leopardi. Riconoscendo sé stessa come «arme flessibile e acuta», la donna ora è capace di gestire ogni situazione, non eccede nell'esercizio delle passioni e pone fine, grazie all'atarassia raggiunta, al suo vano tormento.

Non sono felice, non sono infelice. Ogni ansia in me tace.
Questa mia languida pace è già un soavissimo dono.
(*All'amico taciturno*, M. 152)

Insomma, Amalia, offrendo ai lettori un nuovo ritratto di sé, sta salutando per sempre Amore. La poetessa è ora definitivamente lontana da quelle passioni che hanno reso tumultuosa la sua vita ed è pronta a riconquistare la *Quiete*⁶⁰ da tempo lontana ma tanto agognata.

Nell'operazione proposta da *I Serpenti di Medusa*, l'ultima opera a stampa di Guglielminetti, l'istanza autocelebrativa, costruita attraverso significative scelte e sagaci rimozioni, si lega sia alla ricerca di nuovi consensi, nuovi lettori e nuovi critici, sia al desiderio di riabilitare la propria immagine pubblica e meritare nuovamente il tanto caro appellativo di «Saffo dalla chioma di viola», la cui prima occorrenza nel panorama critico coevo è riproposta, non a caso, nella prefazione che apre il volume. Si aggiunga che le esigenze personali e promozionali si legano anche alle mode editoriali del secolo, usate per ricomporre i suoi *Serpenti* nell'«ensemble testuale organico»⁶¹ del proprio autoritratto in versi. Eppure, le necessità materiali e editoriali sottese all'ideazione e stesura della raccolta non smentiscono la sincerità di fondo utilizzata per delineare i tratti della sua figura lirica e offrire davvero un'immagine autentica di sé attraverso la forma espressiva più congeniale al proprio animo. L'autoantologia, che chiude anche la carriera artistica della torinese, diventa un'occasione per riflettere sulla propria poetica, tracciare un bilancio definitivo di quanto è stato fatto, sotto l'egida di quell'antico e amichevole «freddo / simulacro che un sogno ravviva», e nutrire ancora una volta, per l'ultima volta, quell'«indomabile fervore di un [innato] lirismo [...] destinato ad esplodere solo contro tutti»⁶² e che, sin dagli esordi, ha nutrito l'ispirazione poetica di Amalia Guglielminetti.

⁶⁰ Alludo al titolo di una novella, *La signora della Quiete*, pubblicata ne *I volti dell'amore*, Milano, Treves, 1913.

⁶¹ GHIDINELLI, *L'interazione poetica...*, 15.

⁶² La citazione è tratta da A. GUGLIELMETTI, *Grazia Deledda. La più grande scrittrice dell'ora presente*, «Le Seduzioni. Raccolta quindicinale di novelle seducenti», II, 33, 10 dicembre 1927, 3-7.

«Poetessa isolata»? Per riposizionare Parole di Antonia Pozzi nella poesia del Novecento

Oggetto del presente studio è *Parole di Antonia Pozzi, canzoniere di oltre trecento testi pubblicato postumo a più riprese e solo recentemente arrivato a una sua articolazione completa e filologicamente restaurata (2015, 2021)*. Il saggio prova a riposizionare l'opera e la sua autrice entro il perimetro delle dinamiche della poesia del Novecento, ripercorrendone in primis la fortuna e indagandone le presenze nei tentativi di canonizzazione del secolo, nella critica accademica e nella cultura popolare di oggi. Dopo aver brevemente tratteggiato il profilo intellettuale dell'autrice e averne problematizzato il carattere 'isolato', lo studio si concentra sull'opera poetica per rintracciarne gli sviluppi e i temi principali. La poesia di Pozzi, tipicamente lirica, lascia spazio anche a riflessioni sul mondo naturale e animale e a questioni metafisiche legate ai momenti di nascita e di morte, ma soprattutto si propone come strumento che favorisca la ricerca di un'origine lontana o perduta, vicendevolmente presentata come «alto paese abbandonato» o «abisso fragoroso».

«Poetessa isolata, morta in giovanissima età»: ¹ è così che Giulio Ferroni scrive di Antonia Pozzi, dedicando alla poetessa milanese solo qualche parola in una delle sue storie letterarie di più largo consumo. Nello spazio di un paio di righe, il critico avvicina Pozzi (problematicamente) all'ermetismo e propone un breve giudizio sulla sua attività di poetessa attraverso una citazione diretta da Montale, che nel 1945 aveva recensito su «Il Mondo» ² la prima edizione pubblica postuma mondadoriana delle poesie dell'autrice ³ e nel 1948 aveva accettato di prefarne una nuova edizione accresciuta per la collana «Lo Specchio». ⁴ A ben vedere, queste poche parole, più che raccontare la poetessa, riassumono lo stato dei contributi e della critica sul suo conto. Gli elementi che registra Ferroni sono quelli su cui già molti studiosi si sono concentrati: che Pozzi non fosse inserita all'interno di scuole o movimenti poetici, che non abbia pubblicato nulla in vita, se non un articolo accademico per la rivista «Corrente di Vita Giovanile», ⁵ e che sia morta nel 1938 a soli ventisei anni. Questi dati personali, accompagnati ad altri fattori esterni che si ricordano in seguito, hanno contribuito alla marginalizzazione di Pozzi, che ancora non si può considerare una delle accettate protagoniste della poesia del Novecento.

Proprio dagli elementi appena menzionati prende le mosse il presente saggio, che è strutturato in tre parti e si propone di riposizionare le prove poetiche di Pozzi nella poesia del Novecento. Nella prima parte si rende conto della presenza della poetessa nei tentativi di canonizzazione del secolo, nella critica accademica e nella cultura popolare. Nonostante si stia oggi procedendo al recupero della sua figura e della sua opera, favorito da un restauro il più possibile filologicamente accurato dei testi e da un'appropriazione culturale che passa per i mondi dell'editoria e del cinema, sul suo nome gravano molti anni di ignoranza e di scarsa considerazione artistica. La seconda parte del contributo si concentra brevemente sull'educazione letteraria di Pozzi e sui principali modelli

¹ G. FERRONI, *Storia della letteratura italiana. Il Novecento*, vol. 4, Torino, Einaudi, 1991, 273; G. FERRONI-A. CORTELLESA-I. PANTANI *et al.*, *Storia e testi della letteratura italiana. Guerre e fascismo (1910-1945)*, vol. 9, Milano, Mondadori, 2004, 138.

² Cfr. E. MONTALE, *Parole di poeti*, «Il Mondo», 1 dicembre 1945, 6; ora in ID., *Il secondo mestiere. Prose 1920-1979*, a cura di G. Zampa, vol. 1, Milano, Mondadori, 634-639.

³ Cfr. A. POZZI, *Parole. Diario di poesia 1930-1938*, Milano, Mondadori, 1943. Prima edizione pubblica, con 157 poesie.

⁴ Cfr. EAD., *Parole. Diario di poesia 1930-1938*, Milano, Mondadori, 1948. Seconda edizione pubblica, con 159 poesie e prefazione di Montale.

⁵ Cfr. EAD., «*Eyeless in Gaza*», «Corrente di Vita Giovanile», I (1938), 9; ora in EAD., *Poesie, lettere e altri scritti*, a cura di A. Cenni, Milano, Mondadori, 2021, 477-484.

testuali attivi nella sua poesia. L'intento è quello di farne apprezzare il profilo intellettuale di poetessa matura, dedita alle lettere, alla filosofia e alla fotografia, acuta osservatrice e collegata a un certo fermento culturale borghese della Milano degli anni Venti e Trenta. Nella terza parte dell'intervento, infine, si ripercorre l'opera poetica, da cui si propone un percorso che ne metta in risalto i principali sviluppi e nuclei tematici, tipicamente lirici, ma spesso ibridati a considerazioni sul mondo naturale e animale, per poi concentrarsi sul suo fare poetico, inteso come strumento per trovare risposte alle tematiche metafisiche di nascita e morte e per investigare un'origine lontana o perduta.

1. Presenze di Pozzi tra canone e cultura popolare

Cercare il nome di Pozzi nei più importanti dizionari biografici ed enciclopedie, nelle storie letterarie e nelle antologie, pubblicati dal 1940 in poi, porta a registrarne la quasi totale assenza. Così accade anche nella maggior parte dei tentativi di sistematizzazione del canone, come in quelli storici operati da Edoardo Sanguineti nel 1969⁶ o da Pier Vincenzo Mengaldo nel 1978, dove comunque sono presenti rispettivamente nessuna o una sola scrittrice donna, Amelia Rosselli, su un totale di cinquantuno protagonisti.⁷ Pozzi è ancora assente in volumi più recenti, come quello di Claudia Crocco⁸ o quello a cura di Marco Antonio Bazzocchi,⁹ e la situazione non migliora se si sfogliano testi più specializzati che si occupano di letteratura femminile del Novecento o di letteratura dell'età fascista, anche in un panorama critico più internazionale.¹⁰

Di contro, come nel caso già presentato in apertura, i volumi in cui compare non le dedicano quasi mai molto spazio. Gran parte delle voci di enciclopedie e dizionari sottolineano gli elementi su cui si è concentrato Ferroni, riducendo tutta la vita e l'attività poetica all'episodio del suicidio, alla pubblicazione postuma degli scritti e a influssi variamente attribuiti a esponenti della letteratura italiana ed europea, che dovrebbero servire a darle peso e valore poetico. Spesso le espressioni che la definiscono sono pietose, come quella di «autori-vittime [...] non soltanto del doloroso atto, ma delle loro stesse opere o tendenze all'opera»,¹¹ impiegata da Sergio Antonelli nella *Nota didascalica* in chiusura del volume *Lirica del Novecento*, testo in cui Pozzi è antologizzata con tre testi e accostata al poeta Enrico Fracassi, anch'egli morto suicida in giovane età. Accade a volte che la si associ, erroneamente, agli stilemi ermetici, come fa appunto Ferroni, ma anche Stefano Pavarini,¹² nonostante scriva parole generose sul conto dell'autrice, o che addirittura la si confonda, nell'indice dei nomi in chiusura di volume, con qualche omonimo maschile;¹³ altre volte, seppure in contesti

⁶ Cfr. E. SANGUINETI, *Poesia italiana del Novecento*, Torino, Einaudi, 2 voll., 2018.

⁷ Cfr. *Poeti italiani del Novecento*, a cura di P.V. Mengaldo, Milano, Mondadori, 1978.

⁸ Cfr. C. CROCCO, *La poesia italiana del Novecento. Il canone e le interpretazioni*, Roma, Carocci, 2015.

⁹ Cfr. *Cento anni di letteratura italiana. 1910-2010*, a cura di M.A. Bazzocchi, Torino, Einaudi, 2021.

¹⁰ Cfr., fra gli altri e solo a titolo esemplificativo: *Italian Women Writers from the Renaissance to the Present. Revising the Canon*, a cura di M.O. Marotti, University Park, The Pennsylvania State University Press, 1996; *The Cambridge History of Italian Literature*, a cura di P. Brand e L. Pertile, Cambridge, Cambridge University Press, 1996; U. FANNING, *Italian Women's Autobiographical Writings in the Twentieth Century: Constructing Subjects*, Madison-Vancouver, Fairleigh Dickinson University Press, 2017.

¹¹ L. ANCeschi-S. ANTONELLI, *Lirica del Novecento. Antologia di poesia italiana*, Firenze, Vallecchi, 1953, 794.

¹² Cfr. S. PAVARINI, *Umberto Saba, Giuseppe Ungaretti, Salvatore Quasimodo. Poetica e poesia dell'ermetismo*, in *Storia della letteratura italiana. Il Novecento*, a cura di E. Malato, Roma, Salerno editrice, 2000, 528-530.

¹³ Cfr. vol. 2 e vol. 5 in E. FALQUI, *Novecento letterario italiano*, 6 voll., Firenze, Vallecchi, 1979.

giustificati da un'attenzione specificamente rivolta alla riflessione critica, il suo nome è menzionato *en passant* in relazione al lavoro di Eugenio Montale, solo per evidenziare il di lui stile di scrittura.¹⁴

Se non mancano certo casi più fortunati,¹⁵ come la voce a lei dedicata nel *Dizionario Biografico degli Italiani* dell'Enciclopedia Treccani,¹⁶ comunque aggiunta solo a partire dal volume 85, nel 2016, o quella presente nell'*enciclopedia delle donne online*,¹⁷ quello che emerge da questa breve e sommaria disamina è che Pozzi non è mai stata (e ancora non è) considerata una delle principali poetesse del Novecento. Ovvie attenuanti del parziale riconoscimento della sua figura sono da ascrivere alla costituzione stessa degli strumenti presi in esame, dal momento che canoni, storie letterarie e antologie sfruttano per loro natura l'esclusione come metodologia di rappresentazione. Non serve ricordare che questi lavori si scontrino con la necessità di adattare e ridurre il molteplice all'unità, finendo per risemantizzare assenze e presenze che «non contano di per sé, ma in quanto contribuiscono a creare una tradizione e a esprimere diverse o opposte visioni della letteratura».¹⁸

Oltre che da una mancata istituzionalizzazione, che passa anche attraverso la ricezione della figura di poetessa proposta dalle pratiche discusse, la marginalizzazione di Pozzi dipende anche da altri fattori. In questo senso, il generale disinteresse accademico si è rivelato significativo: per quanto riguarda i contributi scientifici a lei dedicati, l'esercizio critico e di analisi è stato spesso esercitato in modo disomogeneo, quindi pregiudizievole e pressapochistico. Gli studiosi si sono più di frequente concentrati non tanto sulla poesia di Pozzi (e sul suo eventuale valore in termini di prodotto letterario e artistico), quanto sul suo profilo di donna, peraltro appiattito sull'immagine romanizzata di personaggio effusivo, malinconico e tormentato.

Le vicissitudini editoriali e filologiche dei suoi testi, inoltre, hanno contribuito in misura rilevante a complicare il quadro. Come anticipato, tutti i suoi scritti, eccetto un articolo accademico, sono rimasti inediti fino al 1939, quando suo padre Roberto Pozzi decise di selezionarne alcuni per darli alle stampe.¹⁹ La prima edizione Mondadori era pensata per avere una diffusione privata e raccoglieva novantuno poesie, accuratamente scelte e manipolate dal padre, che voleva che i testi trasmettessero l'idea di una figlia modello, in linea con gli ideali borghesi della famiglia. A questa prima raccolta ne seguirono poi molte altre, ma, nonostante un'attenzione apparentemente crescente nei primi anni, inevitabilmente catalizzata dall'articolo e dalla prefazione di Montale, l'interesse generale cominciò poi a scemare nel corso degli anni Sessanta e il pubblico non trovò mai un buon motivo per riavvicinarsi alla sua opera fino agli anni Ottanta.

¹⁴ Cfr. P.V. MENGALDO, *La tradizione del Novecento. Quarta serie*, Torino, Bollati Boringhieri, 2000, 123; P.V. MENGALDO, *I critici*, in *Letteratura italiana del Novecento. Bilancio di un secolo*, a cura di A. Asor Rosa, Torino, Einaudi, 2000, 34-65: 44.

¹⁵ Cfr., fra gli altri e solo a titolo esemplificativo, C. O'BRIEN, *Italian Women Poets of the Twentieth Century*, Dublino, Irish Academic Press, 1996, 21-49; L. BARILE, *Antonia Pozzi*, in *Antologia della poesia italiana. Ottocento-Novecento*, a cura di C. Ossola-C. Segre, Torino, Einaudi, 1999, 1280-1288, 1837-1838; C. O'BRIEN, *Poetry, 1870-2000*, in *A History of Women's Writing in Italy*, a cura di L. Panizza-S. Wood, Cambridge, Cambridge University Press, 2000, 238-253, 322.

¹⁶ Cfr. S. LORENZETTI, *Pozzi, Antonia*, in *Dizionario Biografico degli Italiani online*, 2016 (https://www.treccani.it/enciclopedia/antonia-pozzi_%28Dizionario-Biografico%29/, ultimo accesso 17/06/2023).

¹⁷ Cfr. M.M. VECCHIO, *Antonia Pozzi*, in *enciclopedia delle donne online*, s.d. (https://www.treccani.it/enciclopedia/antonia-pozzi_%28Dizionario-Biografico%29/, ultimo accesso 17/06/2023).

¹⁸ CROCCO, *La poesia italiana...*, 11.

¹⁹ Cfr. A. POZZI, *Parole. Liriche*, a cura di R. Pozzi, Milano, Mondadori, 1939.

Sebbene per molto tempo non sia stato chiaro «to what extent we have an authentic text» («fino a che punto fossimo in possesso di un testo autentico»),²⁰ dal momento che non è stato facile quantificare il residuo dell'inquinamento prodotto dalla censura e dai tagli del padre, oggi la poetessa sembra godere di una rinnovata fortuna editoriale, che si deve *in primis* agli sforzi di suor Onorina Dino, che ha dedicato gran parte della sua vita alla riscoperta e al restauro dei testi dell'autrice, in collaborazione con varie studiose, tra cui Graziella Bernabò e Alessandra Cenni. Dopo le curatele dell'opera poetica,²¹ dei carteggi,²² dei diari²³ e di una parte delle fotografie²⁴ e dei saggi,²⁵ e in seguito alla scadenza dei diritti d'autore, sono molti gli editori che ne antologizzano i versi in volumi dai titoli «pruriginosi e ammiccanti»,²⁶ mentre tentano di collocarne il profilo poetico tra l'idea più morbida di poesia amorosa, come nel volume di Interno Poesia del 2019,²⁷ e quella più indomita di letteratura di montagna, come nel caso del testo curato e commentato da Paolo Cognetti.²⁸ Tutto ciò che ha inevitabilmente pesato sulla ricezione di Pozzi in passato sembra pesare ancora oggi, come se difficilmente ci si riesca a discostare dall'immagine di una poetessa non ancora del tutto adulta, morta suicida in giovane età di fronte alla presa di consapevolezza di non trovare per sé un posto nel mondo, tra insofferenze sociali e preoccupazioni per le sorti dell'uomo, come ammette anche Antonella Anedda nella prefazione all'ultima edizione dei testi poetici per Garzanti.²⁹ L'insolita attenzione alla sua biografia e alle sue vicende amorose, poi, ha anche dato alla luce testi romanzzati, dal valore critico e artistico dubbio,³⁰ oltre a tre film (o *biopic*) nell'arco di meno di un decennio, che in questo numero sono stati poche volte dedicati ad autrici e autori novecenteschi di lei più riconosciuti.³¹ Rilevante è la sua inclusione, specificamente in qualità di poetessa, nell'adattamento cinematografico del romanzo *Call Me by Your Name*,³² dove, verso la fine del film, il protagonista Elio viene ringraziato da un'amica per averle prestato proprio un libro di poesie di Pozzi.

Gli episodi citati raccontano una crescente attenzione popolare nei confronti della poetessa, pur rimarcando spesso i limiti già indicati. Sebbene i segnali siano positivi, nei prossimi anni sarà necessario smarcarsi dal biografismo e dalla mediocrità di certe prospettive editoriali e di contributi critici per poter veramente accettare Pozzi come una delle protagoniste della poesia del Novecento. In quest'ottica, manca soprattutto una precisa edizione critica di riferimento, perché anche quella

²⁰ O'BRIEN, *Poetry...*, 245 (mia traduzione). Graziella Bernabò ipotizza che alcuni testi (principalmente lettere e pagine di diario) possano essere stati distrutti da Roberto Pozzi (cfr. G. BERNABÒ, *Per troppa vita che ho nel sangue. Antonia Pozzi e la sua poesia*, Milano, ÀNCORA, 2012, 66-67).

²¹ Cfr. A. POZZI, *Parole. Tutte le poesie*, a cura di G. Bernabò-O. Dino, Milano, ÀNCORA, 2015.

²² Cfr. EAD., *Ti scrivo dal mio vecchio tavolo... Lettere 1919-1938*, a cura di G. Bernabò-O. Dino, Milano, ÀNCORA, 2014.

²³ Cfr. EAD., *Mi sento in un destino. Diari e altri scritti*, a cura di G. Bernabò-O. Dino, Milano, ÀNCORA, 2018.

²⁴ Cfr. EAD., *Nelle immagini l'anima*, a cura di L. Pellegatta-O. Dino, Milano, ÀNCORA, 2018.

²⁵ Cfr. EAD., *Il volto nuovo. Prose poetiche e saggi critici degli anni '30*, a cura di A. Cenni, Milano, La Vita Felice, 2020.

²⁶ R. CASTELLANA, «Altre cose intendendo»: sulla poesia di Antonia Pozzi, in *Fuori programma. Scrittrici italiane dal Novecento a oggi*, a cura di D. Bini-M. Quinto, Milano-Udine, Mimesis, 2023, 121-140: 126.

²⁷ Cfr. A. POZZI, *Mia vita cara. Cento poesie d'amore e silenzio*, a cura di E. Ruotolo, Milano, Interno Poesia, 2019.

²⁸ Cfr. EAD., *L'Antonia: poesie, lettere e fotografie di Antonia Pozzi, scelte e raccontate da Paolo Cognetti*, a cura di P. Cognetti, Milano, Ponte alle Grazie, 2021.

²⁹ Cfr. EAD., *Poesie*, Milano, Garzanti, 2021, 5.

³⁰ Cfr. EAD., *In riva alla vita. Storia di Antonia Pozzi poetessa*, Milano, Rizzoli, 2002; ora in EAD., *Poesie, lettere...*, 489-605.

³¹ Cfr.: *Poesia che mi guardi*, diretto da M. Spada, 2009; *Il cielo in me. Vita irrimediabile di una poetessa*, diretto da S. Bonaiti-M. Ongania, 2014; *Antonia.*, diretto da F. Cito Filomarino, 2016.

³² Cfr. *Call Me by Your Name*, diretto da L. Guadagnino, 2017.

uscita recentemente per i tipi di Mondadori nella collana “Oscar Baobab” non sembra adeguata:³³ al di là del valore simbolico sottolineato da Riccardo Castellana,³⁴ l’edizione non introduce infatti nessun testo inedito rispetto a quella precedente di ANCORA e, se possibile, ne peggiora la veste tipografica. Soprattutto, manca ancora una sezione con commenti o apparati critici, eccetto che per una scarsa sezione di note dedicate a poesie specifiche.

2. Educazione letteraria e carattere ‘isolato’

Un altro elemento da discutere per ripensare Pozzi entro il perimetro della nostra tradizione letteraria è anche quel suo carattere ‘isolato’ di cui si è detto in apertura di saggio. Due dati chiave da considerare a questo proposito sono quello della sua educazione e formazione letteraria e quello dei modelli testuali cui più si trovava a rispondere.

Gli anni passati presso la Facoltà di Lettere e Filosofia dell’Università degli Studi di Milano, che Bernabò ricostruisce in maniera verosimile e dettagliata,³⁵ furono cruciali per lo sviluppo del suo profilo di intellettuale e poetessa, sia per le discipline studiate, sia per le numerose figure conosciute. Centrale, in questo senso, fu l’incontro con il professore Antonio Banfi, di cui Pozzi seguì un corso universitario su Nietzsche. L’autrice scelse Banfi anche come relatore della sua tesi di laurea sul tema della formazione artistica e della pratica letteraria di Flaubert,³⁶ un lavoro spesso riconosciuto come uno dei più «memorabili»³⁷ tra quelli supervisionati dal maestro. Attorno a Banfi e al collega professore Piero Martinetti si muoveva un gruppo di giovani allievi, passato alla storia con il nome di ‘Scuola di Milano’, di cui alcuni membri sarebbero poi diventati tra le figure più influenti del secolo nel campo delle arti e delle scienze umane. Anche se mai direttamente coinvolta nell’attività del gruppo, Pozzi si circondava costantemente di colleghi con i quali divenne molto amica: Remo Cantoni, Dino Formaggio, Enzo Paci, ma soprattutto Alberto Mondadori e il suo grande amico Vittorio Sereni.

Non sorprende che tra le voci che più hanno plasmato la formazione e la produzione letteraria di Pozzi si trovino grandi scrittori europei provenienti da coordinate molto distanti, oltre a un gruppo di figure del canone letterario italiano. Le biografie di Pozzi sottolineano la sua vicinanza, per ovvie ragioni, a Flaubert, ma anche a Rilke e Mann,³⁸ mentre analisi più propriamente testuali rintracciano una permanenza diffusa di modelli crepuscolari e vociani, pascoliani, dannunziani e ungarettiani.³⁹ Specialmente istruttivi in questo senso sono l’archivio e la biblioteca privata della poetessa conservati presso il Centro Internazionale Insubrico ‘Carlo Cattaneo’ e ‘Giulio Preti’ dell’Università dell’Insubria, a Varese.⁴⁰ I volumi presenti nella biblioteca, tra cui varie edizioni di testi di Rilke e tanti libri di Flaubert, sicuramente utilizzati nella fase di ricerca e stesura del lavoro di tesi, mostrano numerosi segni autografi, glosse e *marginalia*, a indicare una frequentazione colta. Non solo Pozzi era ricettiva delle questioni di poetica e filosofiche, ma era anche impegnata in

³³ Cfr. POZZI, *Poesie, lettere...*

³⁴ Cfr. CASTELLANA, «*Altre cose intendendo*»..., 122.

³⁵ Cfr. BERNABÒ, *Per troppa vita...*, 97-238.

³⁶ Cfr. POZZI, *Il volto nuovo...*, 33-242.

³⁷ F. D’ALESSANDRO, *L’opera poetica di Vittorio Sereni*, Milano, Vita e Pensiero, 2013, 16.

³⁸ Cfr. BERNABÒ, *Per troppa vita...*, 185-187.

³⁹ Cfr. CASTELLANA, «*Altre cose intendendo*»..., 126-128.

⁴⁰ Un sentito ringraziamento va a tutto lo staff del Centro, in particolare a due collaboratrici, la professoressa Stefania Barile e la professoressa Marina Lazzari, e al suo direttore, professore Fabio Minazzi, per la loro accoglienza e ospitalità, competenza e disponibilità nel guidarmi nelle ricerche archivistiche che sono incluse nel mio lavoro di tesi dottorale.

pratiche filologiche e traduttive, che ne raccontano l'urgenza di entrare in contatto diretto con questi autori, di misurarsi col loro modello ed eventualmente rispondervi in maniera personale.

Di fronte a questi due elementi biografici, qui solamente abbozzati, non sembra affatto che Pozzi fosse 'isolata'. Aveva un gruppo di amici e confidenti, seppur esiguo, che poteva fornire supporto ed essere cassa di risonanza della sua attività poetica; allo stesso tempo, sembrava interessata a interfacciarsi con la letteratura europea più vasta, poi naturalmente assorbita, rielaborata e inclusa nei suoi testi. Sembrerebbe, quindi, il profilo di una persona ricettiva, profondamente coinvolta e ben inserita entro un fermento culturale borghese liberamente sincretico rispetto all'imperante idealismo, alla tradizione familiare tendente al fascismo e alle compagini più socialiste della Scuola di Milano.

Eppure, altri elementi problematizzano la situazione e rendono forse giustizia all'aggettivo utilizzato da Ferroni. Seppur vicina a certi membri della Scuola di Milano, Pozzi non era particolarmente impegnata in questo ambiente e anche la sua pratica poetica, comunque molto lirica e non di rado ispirata a modelli della tradizione, non la rese mai partecipe di alcun movimento poetico o letterario, secondo un'esclusione volontaria cui in qualche modo dava conto la scelta stessa di non pubblicare alcuna poesia. Il giudizio sui propri versi, a volte molto rigido e ingiusto (arrivò a definirli «orribili»),⁴¹ specialmente quando influenzato dai commenti di alcuni amici e specialmente di Banfi,⁴² suggerisce proprio che l'atto poetico fosse vissuto come esigenza personale, che Pozzi in qualche modo coltivava come confrontandosi con «il diario di un'anima».⁴³ Queste considerazioni sono in linea con quanto sottolineato a più riprese dall'area di ricerca dei Women's Studies, che legge l'assenza di una tradizione letteraria e di un canone specificamente femminili (e femministi) come la causa di una mancata consapevolezza delle proprie qualità di autrici e la conseguente impossibilità di ogni «riflessione teorica modellizzante»,⁴⁴ un elemento che sembra particolarmente presente nella vicenda poetica di Pozzi, che proprio del suo sentirsi isolata si faceva schermo, quasi come se fosse vittima di quella certa 'ansia di autorialità' teorizzata da Sandra Gilbert e Susan Gubar:

a radical fear that she cannot create, that because she can never become a "precursor" the act of writing will isolate and destroy her (la paura radicale di non poter creare e che, non potendo mai diventare un "modello", l'atto di scrivere la isoli e distrugga).⁴⁵

Proprio a questo si deve, forse, il carattere, se non isolato, quantomeno appartato di Pozzi, che, come altre colleghe poetesse, non si sentì mai rappresentata da specifici movimenti o scuole letterarie, scegliendo volontariamente di non farvi parte.⁴⁶

3. Temi poetici e poesia come sguardo e ricerca

⁴¹ POZZI, *Mi sento...*, 89.

⁴² Cfr. BERNABÒ, *Per troppa vita...*, 201-206.

⁴³ MONTALE, *Il secondo mestiere...*, 636; sul superamento della distinzione tra «diario di un'anima» e «libro di poesia» proposto da Montale, con problematizzazione delle due espressioni, cfr. CASTELLANA, «*Altre cose intendendo*»..., 122-126.

⁴⁴ N. DE GIOVANNI, *E dicono che siamo poche... Scrittrici italiane dell'ultimo Novecento*, a cura di G. F. Rech, Roma, Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato, 2003, 9.

⁴⁵ S. GILBERT-S. GUBAR, *The Madwoman in the Attic. The Woman Writer and the Nineteenth-Century Literary Imagination*, New Haven-Londra, Yale University Press, 2000, 49 (mia traduzione).

⁴⁶ Cfr. O'BRIEN, *Italian Women Poets...*, 16.

Venendo all'opera poetica, è necessario ricordare che tutti i testi a disposizione sono raccolti, ancora con il titolo *Parole* (non di autrice e corrispondente a quello della prima edizione privata mondadoriana del 1939), nei già citati volumi per i tipi di ANCORA (2015) o di Mondadori (2021), da cui si citeranno i testi. Il canzoniere conta più di trecento componimenti e abbraccia la produzione della poetessa dall'anno 1929 al 1938. I testi sono ordinati cronologicamente e non presentano alcun raggruppamento in raccolte poetiche, a eccezione della silloge *La vita sognata*,⁴⁷ inserita a parte in ogni edizione, come un ciclo ordinato e compiuto di dieci poesie dedicate a una maternità sognata e mai realizzata. La natura stessa del canzoniere porta il lettore a confrontarsi necessariamente con testi non sempre rifiniti, che magari non avrebbero trovato posto in un volume da dare alle stampe, o che, nel loro succedersi sparso, alternano temi e orizzonti poetici. D'altro canto, la scansione cronologica del canzoniere fa emergere la necessità e l'urgenza di Pozzi di rivolgersi a tematiche spesso ripetute nell'arco di un decennio, ma raccontate ogni volta con voce nuova. Proprio come in un diario, i testi mostrano chiaramente una pratica poetica in divenire, che si costruisce e affina con costanza, dialogo ed esercizio, e la natura non sistematica dell'atto di scrittura è evidenziata dalla presenza di anni molto prolifici (come il 1933, in cui la poetessa compose novanta testi, tra cui quelli di *La vita sognata*)⁴⁸ e anni di quasi assoluto silenzio (nove poesie nel 1930, dieci nel 1932, tredici nel 1936).

La struttura del canzoniere e l'assenza totale di una cernita in qualche modo rispondente a specifici intenti programmatici o volontà autoriali rendono complesso qualsiasi discorso che si proponga di tratteggiare delle linee tematiche, stilistiche o metriche attraverso la poesia di Pozzi. A più riprese, la critica si è spesa per provare a inquadrare la poetica dell'autrice entro specifiche coordinate, come già si è ricordato a proposito dell'ermetismo, movimento poetico però a lei lontano e soprattutto sgradito a Banfi e a molti membri della Scuola, fermi sostenitori dell'eteronomia dell'arte. Carlo Annoni, in un saggio che non risparmia critiche per la qualità dei versi di Pozzi, rivendica una sua certa familiarità con la poetica degli oggetti, specialmente legati al regno della casa,⁴⁹ e sembra così collocarla su quel sostrato lombardo teorizzato da Anceschi,⁵⁰ mentre al contrario Bernabò ne sottolinea giustamente la lontananza, evidenziando, come già anticipato, che «i suoi versi più interessanti [...] non rientravano nei canoni della poesia maschile di quel tempo».⁵¹ Pavarini rivendica ai versi di Pozzi una natura «pienamente autonoma [...] di intenso valore etico ed esistenziale al di là di qualunque tentativo di evasione»,⁵² mentre Castellana riduce l'opera poetica a due filoni tematici propri della poesia lirica moderna, «quello dell'introspezione e della riflessione sull'io, da un lato, e quello erotico dall'altro».⁵³

A questi filoni lirici sono spesso ibridate considerazioni sul paesaggio e sulla vita animale. In generale, la natura nei suoi elementi paesaggistici e nelle sue presenze di fauna è spesso oggetto dello sguardo dell'autrice e diventa sfondo (se non addirittura protagonista) di molti testi. L'attenzione particolare al mondo animale si presta a letture dell'opera poetica in chiave ecocritica,

⁴⁷ Cfr. POZZI, *Poesie, lettere...*, 257-264.

⁴⁸ Matteo Vecchio sottolinea come proprio a partire dal 1933 si possa registrare una «curvatura demiurgica attribuita all'atto poetico», M.M. VECCHIO, *Antonia Pozzi. Tre studi*, «Otto/Novecento», XXXIII (2010), 2, 227-240: 233.

⁴⁹ Cfr. C. ANNONI, *Parole di Antonia Pozzi. Lettura tematica*, in *Studi sulla cultura lombarda, in memoria di Mario Apollonio*, a cura di C. Annoni et al., Milano, Vita e Pensiero, 1972, 242-259.

⁵⁰ Cfr. *Linea lombarda: sei poeti*, a cura di L. Anceschi, Varese, Magenta, 1952.

⁵¹ POZZI, *Mi sento...*, 50.

⁵² PAVARINI, *Umberto Saba...*, 528.

⁵³ CASTELLANA, «*Altre cose intendendo*»..., 126.

come ha fatto Ornella Spano,⁵⁴ che ha sottolineato come gli animali che popolano le poesie abbiano funzioni diverse, ma perlopiù sempre positive, non di rado anche di «correlativo oggettivo dell'io poetico», per citare Tiziana Altea.⁵⁵ Nei testi, si registra una prevalenza di uccelli di vari tipi (molte rondini, ma anche cardellini, passeri, allodole, colombi e falchi), di cani e di cavalli, mentre anche la nomenclatura delle piante e specialmente dei fiori è precisa. Lo scenario naturale più di frequente evocato è quello montano, così a lungo esplorato e testimoniato dalla poetessa, appassionata escursionista e abile sciatrice.⁵⁶ Molti sono i testi che l'autrice scrisse nella sua casa di montagna, a Pasturo, quasi in presa diretta, e così le Alpi sembrano orizzonte testuale anche quando non esplicitamente presenti.

Queste sono sfondo di uno dei testi più importanti del canzoniere e più di frequente al centro dei contributi della critica per il suo valore di dichiarazione d'intenti: *Un destino*,⁵⁷ del 1935. Il testo si configura come una lunga confessione a un tu che in realtà coincide con il soggetto poetante, come se le parole registrate su carta siano pronunciate dalla poesia stessa, che si propone nel ruolo di interlocutrice anche in altri testi del canzoniere. *Un destino* sottolinea a più riprese l'andamento solitario del tu, che però trae forza da un'infinita possibilità di scelte, mentre tutti gli altri uomini si sono abbandonati «ad un'unica vita» (v. 14). Il componimento, che si chiude con i due celeberrimi versi «ora accetti / d'esser poeta» (vv. 28-29),⁵⁸ riflette su come l'io viva la poesia, che è qui rivendicata come una scelta volontaria e una strada da perseguire in solitudine, nel «limpido deserto dei [suoi] monti» (v. 27).

Un altro dei componimenti che mette le montagne in primo piano (già dal suo titolo) è del 1937:

Occupano come immense donne
la sera:
sul petto raccolte le mani di pietra
fissan sbocchi di strade, tacendo
l'infinita speranza di un ritorno.

Mute in grembo maturano figli
all'assente. (Lo chiamaron vele
laggiù – o battaglie. Indi azzurra e rossa
parve loro la terra). Ora a un franare
di passi sulle ghiaie
grandi trasalgon nelle spalle. Il cielo
batte in sussulto le sue ciglia bianche.

Madri. E s'erigon nella fronte, scostano
dai vasti occhi i rami delle stelle:
se all'orlo estremo dell'attesa
nasca un'aurora

e al brullo ventre fiorisca rosai.

(*Le montagne*, 1937, POZZI, *Poesie, lettere...*, 245)

⁵⁴ Cfr. O. SPANO, *Gli animali nella poesia di Antonia Pozzi. Una lettura ecocritica*, «Italies. Revue d'études italiennes», 12 (2008), 455-474.

⁵⁵ T. ALTEA, *Antonia Pozzi. La polifonia del silenzio*, Milano, Cuem, 2010, 70.

⁵⁶ Cfr. M. DALLA TORRE, *Antonia Pozzi e la montagna*, Milano, ÀNCORA, 2009.

⁵⁷ POZZI, *Poesie, lettere...*, 199.

⁵⁸ Sulla scelta di definirsi “poeta” (e non “poetessa”) si rimanda all'ottima nota 12 del saggio di A.M. TORRIGLIA, “Ora accetti d'essere poeta.” *Sulla poetica di Antonia Pozzi e la scuola di Milano*, «Italian Culture», 38 (2020), 1, 36-46: 45.

Il testo insiste sull'identificazione delle montagne con il materno e le proietta in una dimensione di perenne attesa, mitigata soltanto da un barlume di speranza (l'«aurora» del verso 16). Pozzi connota questi soggetti di pietra sottolineandone a più riprese la fissità, mediante verbi quali «occupano» e «fissan», ed evidenziandone lo stare «mute», che in qualche modo risalta rispetto a certe scelte allitteranti del testo (come quella relativa al fonema [m], proprio al v. 6). Questo silenzio viene interrotto solo dal «franare / di passi sulle ghiaie», che preannuncia un possibile ritorno e provoca quindi una reazione nei soggetti, che si fanno ancora più incumbenti e pronti a una nuova accoglienza. Come sostiene Anedda: «l'onnipresenza della montagna non è un dato di cartolina, né il corrispettivo di una passione turistico-mondana. È invece l'indagine sul fenomeno dello stare, l'analisi di una fissità che poggia sulla terra».⁵⁹

Gli elementi citati, quello del materno, della solidità e della stretta connessione con la terra si associano poi a una serie di altri ragionamenti che Pozzi svolge in ottica metafisica, per sondare l'esistenza di un'origine e indagare i momenti della nascita e della morte dell'uomo, spesso in chiave di desiderio di rinascita o di annullamento e a volte anche in senso spirituale. Così accade in chiusura di *Mattino*:

odi giunger gli uccelli?

Essi non hanno paura
dei nostri volti e delle nostre vesti
perché come polpa di frutto
siamo nati dall'umida terra.

(*Mattino*, vv. 10-14, 1938, POZZI, *Poesie, lettere...*, 252-253)

Il componimento rivendica un'assoluta unità del noi poetico con la natura. Gli uccelli non hanno timore del noi perché lo riconoscono come fratello appartenente al loro stesso mondo naturale: l'indicazione della nascita «dall'umida terra» è quindi espressione di un'origine nota e ben definita, legata a un sostrato umile, ma fruttifero, e più vicino al regno animale che a quello culturale umano. Più spesso, però, la ricerca metafisica di Pozzi si scontra con un'origine inconoscibile, lontana o perduta nello spazio e nel tempo, e finisce per misurarne la distanza con l'io. Così si legge in *Fine di una domenica*:

E a noi
forse sovviene di un istante, quando
qualche cosa si perse
ad un crocicchio:
che non sappiamo.
Sì che vuote
ora – e disgiunte
senza amore ci pendono le mani.

(*Fine di una domenica*, vv. 18-25, 1937, POZZI, *Poesie, lettere...*, 240-241)

Il testo, che Bernabò colloca tra quelli del 1937 che rispondono a urgenze di tipo «realistico e solitamente malinconico»,⁶⁰ evidenzia la perdita di un «qualche cosa» che non si riesce a specificare, perché dimenticato. Il ricordo della perdita avviene come un'epifania, comunque entro coordinate

⁵⁹ POZZI, *Poesie...*, 6.

⁶⁰ BERNABÒ, *Per troppa vita...*, 258.

di dubbio indicate dal «forse»: presso un «crocicchio», luogo da attraversare, quindi di scambio e separazione e per questo marcatamente liminale, si è perso qualcosa che non consente, ora, di tenersi le mani e di custodire in esse un dono di amore.

Per provare a fare luce su questi fenomeni di perdita, che sembrano avere anche implicazioni di natura identitaria per l'io, Pozzi impiega la poesia, che diventa dispositivo di ricerca di qualcosa dal carattere originario e di cui si è ormai privi. Questo è esibito in un componimento del 1934 in cui Pozzi dichiara i propri valori di poetica: *Pregghiera alla poesia*. Nel testo, Pozzi si rivolge alla poesia come se fosse una sua diretta interlocutrice:

Oh, tu bene mi pesi
l'anima, poesia:
tu sai se io manco e mi perdo,
tu che allora ti neghi
e taci.
(*Pregghiera alla poesia*, vv. 1-5, 1934, POZZI, *Poesie, lettere...*, 176)

La poetessa sonda il momento dell'ispirazione poetica e rivendica a questa il ruolo di agente: la poesia misura l'io nelle sue pene e mancanze e risponde con il silenzio. I primi cinque versi del testo propongono l'atto poetico come esterno al soggetto, in un costante rimbalzo pronominale tra la sfera dell'io e quella del tu. Il componimento mostra anche eminentemente il lavoro metrico di Pozzi: dopo un andamento libero e frammentato, con l'inarcatura tra il primo e il secondo verso e la pausa a metà del secondo, l'autrice costruisce due perfetti novenari, se si ricompone l'ultimo versicolo con quello precedente. Il testo procede poi con una confessione alla poesia e con il ricordo del primo momento di ispirazione poetica. Prima della chiusa, in cui è ribadito il ruolo della poesia come «parola-occhio che, giudicante la sua stessa genesi, 'guarda' l'io che la plasma»,⁶¹ alcuni versi propongono una prima identificazione dell'atto poetico con l'esperienza di ricerca, già anticipato dal «con gli occhi cercai di salire» (v. 19) dietro il volo di un'allodola:

Poesia, poesia che rimani
il mio profondo rimorso,
oh aiutami tu a ritrovare
il mio alto paese abbandonato –
Poesia che ti doni soltanto
a chi con occhi di pianto
si cerca –
(*Pregghiera alla poesia*, vv. 20-26)

Ancora alternando pronomi e aggettivi afferenti all'io e al tu, Pozzi supplica la sua poesia di aiutarla a ritrovare la sua origine perduta. L'«alto paese abbandonato», qui solamente tratteggiato, è un luogo che ha i caratteri ibridi del concreto paese di montagna e quelli celesti del regno divino. Il meccanismo di ricerca proposto è duplice: se la poesia fa dono di sé solo a chi «si cerca», allora la ricerca dell'origine, possibile solo con l'aiuto della poesia, è subordinata all'operazione di conoscenza del sé.

Diversamente da quanto appena visto, in *Lieve offerta*, un altro testo del 1934, l'origine è concepita non come cielo (o comunque orizzonte «alto»), ma come abisso da cui bisogna proteggersi. In questo testo, l'autrice non si dirige apertamente alla poesia, ma a un tu da

⁶¹ VECCHIO, *Antonia Pozzi...*, 235.

accompagnare e condurre per spazi naturali che, nonostante qualche incrinatura, hanno i caratteri dell'idillio.⁶² Negli ultimi versi, l'autrice esprime il desiderio che la sua poesia sia per il tu:

[...] un ponte,
sottile e saldo,
bianco –
sulle oscure voragini
della terra.

(*Lieve offerta*, vv. 18-22, 1934, POZZI, *Poesie, lettere...*, 184-185)

Il testo, ancora metapoetico, associa al dispositivo della poesia un senso di vettorialità, anche se opposto rispetto a quello di *Pregghiera alla poesia*: se lì la poesia doveva portare in alto, così come suggerito dalla traiettoria dell'allodola seguita dallo sguardo, qui l'arte deve proteggere dalla caduta in basso, in quelle «oscuere voragini / della terra» su cui si chiude il componimento. L'aggettivazione delle due realtà, l'origine e il mezzo per conoscerla e passarvi oltre, le contrappone definitivamente: la voragine è buco profondo e nero, mentre la poesia è struttura salda, ma esile, di colore bianco. A ben vedere, la poesia è qui un vettore orizzontale, perché deve configurarsi come un ponte che aiuti a non rovinare giù: poesia come attraversamento e collegamento, quindi, in protezione dell'altro.

È curioso notare come la terra, che si è vista altrove essere nominata patria dell'io, si apre qui in baratri spaventosi. Pozzi torna su questo tema molte volte e quasi in maniera insistita, come dimostrano le poesie *Fuga* e *La rampa*, composte a soli quattro giorni di distanza:

Il respiro si strugge
alla mia corsa:

sguardi
alle cose gettati
– vani ponti –
mi divora l'abisso fragoroso.

(*Fuga*, vv. 6-11, 1935, POZZI, *Poesie, lettere...*, 212)

mentre ai ginocchi ci serrava l'alito
giovane
dei sambuchi

e profundavano nell'ombra
lunghe scale
di terra.

(*La rampa*, vv. 10-15, 1935, POZZI, *Poesie, lettere...*, 213)

Fuga riprende l'elemento del ponte e della voragine, ma ne capovolge l'esito: lo sguardo (che è poesia intesa come «parola-occhio») non riesce a costruire collegamenti saldi e i ponti sono talmente «vani» che l'io si ritrova divorato dall'«abisso fragoroso»; *La rampa*, al contrario, invoglia la discesa nella voragine, ancora buia e terrosa. Questi testi, che risuonano anche con quello composto tra l'uno e l'altro, intitolato *Altura* (dove l'immaginario dantesco sembra ancora più forte nella chiusa dei versi 9-11: «quando batté il cancello / e fu oscura / la via al ritorno»),⁶³ sono spia di una nuova stagione poetica, i cui elementi di cupezza e terrore crescono in maniera costante fino all'*impasse* degli ultimi anni di attività e di vita, rappresentato magistralmente in *Sete*:

⁶² POZZI, *Poesie, lettere...*, 184-185.

⁶³ Ivi, 212-213.

Or vuoi ch'io ti racconti
 una storia di pesci
 mentre il lago s'annebbia?
 Ma non vedi
 come batte la sete nella gola
 delle lucertole sul fogliame trito?
 A terra
 i ricci morti d'autunno
 hanno trafitto le pervinche.
 E mordi
 gli steli arsi: ti sanguina
 già lievemente l'angolo del labbro.
 Ed or vuoi
 ch'io ti racconti una storia d'uccelli?
 Ma all'afa
 del mezzogiorno il cuculo feroce
 svolazza solo.
 Ed ancora
 urla tra i rovi il cucciolo perduto:
 forse il baio in corsa
 con lo zoccolo nero lo colpì
 sul muso.
 (*Sete*, 1937, POZZI, *Poesie, lettere...*, 238-239)

Nessun tipo di racconto è più possibile a quest'altezza e Pozzi lo dimostra attraverso una serie incalzante di domande retoriche che sottolineano l'ottusità del tu, che continua a chiedere all'autrice una sua adesione alla vita. L'idillio è rotto e i mondi animale e vegetale tanto cari alla poetessa sono ora colpiti da un grande dolore. Non solo la realtà è ormai mutata, ma anche la poesia non può più seguire il volo degli uccelli, se l'unico di essi presente, un «cuculo», «svolazza solo», senza traiettoria, in un mezzogiorno di fuoco la cui potenza distruttrice è sottolineata dall'aggettivo «feroce» in iperbato.

Come sottolineato da Anedda, «dal 1934 la parola 'paura' s'infittisce»,⁶⁴ fino a che il dono dell'atto poetico stesso inizia a incrinarsi. Immersa in un'epoca in rapido e traumatico sconvolgimento, Pozzi stenta a trovare i mezzi per guardare la realtà, processarla e raccontarla: il dispositivo poetico non può fare altro che arrestare la sua ricerca e registrare, anche se per poco, le prime orribili ripercussioni del nazifascismo. Sembra quasi che Pozzi fosse arrivata ben prima degli episodi della guerra a quello che affermava Theodor Adorno relativamente alle possibilità della poesia nell'epoca successiva ad Auschwitz:⁶⁵ come l'autrice scrive in *Periferia*, questo io poetico è ora «un pezzo muto di carne» (v. 19)⁶⁶ che più non riesce a interfacciarsi con il mondo.

⁶⁴ POZZI, *Poesie...*, 9.

⁶⁵ «Scrivere una poesia dopo Auschwitz è un atto di barbarie, e ciò avvelena la stessa consapevolezza del perché è divenuto impossibile scrivere oggi poesie», T.W. ADORNO, *Prismen. Kulturkritik und Gesellschaft*, Francoforte sul Meno, Suhrkamp, 1955 (trad. it. di C. Mainoldi et al., *Prismi. Saggi sulla critica della cultura*, Torino, Einaudi, 1972, 22); poi parzialmente corretto e ampliato in T.W. ADORNO, *Negative Dialektik*, Francoforte sul Meno, Suhrkamp, 1966 (trad. it. di C. A. Donolo, *Dialettica negativa*, Torino, Einaudi, 1970, 327).

⁶⁶ POZZI, *Poesie, lettere...*, 250.

«Io, ostinata fiamma, / brucio brucio brucio»: la scrittura poetica di Paola Masino

Nel 1947 Bompiani pubblica una raccolta di liriche di Paola Masino intitolata semplicemente Poesie, scritte per la maggior parte tra il 1943 e il 1946. Per fuggire dal regime fascista dal 1938 insieme al compagno, lo scrittore Massimo Bontempelli, la scrittrice si era rifugiata a Venezia, città dove lei non si ambienterà mai. Ingabbiata in un luogo e in un ruolo, quello di padrona di casa nell'appartamento di Palazzo Contarini delle Figure, che non ha scelto e che le stanno sempre più stretti, Paola Masino non si riconosce più nella ragazza libera e anticonformista che aveva osato sfidare il perbenismo imperante per inseguire il suo sogno d'amore per un uomo già sposato e tanto più vecchio di lei, una ragazza vitale e coraggiosa che negli anni parigini rincorreva le sue passioni, la scrittura, il teatro, il cinema, in un turbinio di ricchissimi stimoli intellettuali e di frequentazioni ispirate e ispiranti con gli scrittori e gli artisti più innovativi dell'epoca. Ma nonostante le sue percezioni negative e l'indubbia sofferenza, rilevabili nelle lettere inviate ai familiari, gli anni del soggiorno veneziano e i successivi periodi trascorsi tra Milano e Roma saranno segnati da una creatività abbondante e feconda, che si riverserà – tra l'altro – in una scrittura lirica allo stesso tempo asciutta e ricca di sentimento, impreziosita di immagini naturali e di pathos civile.

Nel 1947 Bompiani pubblica una raccolta di liriche di Paola Masino intitolata semplicemente *Poesie*. La silloge è composta da quarantaquattro liriche, di cui ben trenta composte tra il 1944 e il 1946 a Roma, mentre le rimanenti datano dal 1935 al 1943. Dal 1938 la scrittrice era stata costretta a rifugiarsi a Venezia insieme al compagno, lo scrittore Massimo Bontempelli, per fuggire dal regime fascista: ingabbiata in una città e in un ruolo, quello di padrona di casa nell'appartamento di Palazzo Contarini delle Figure, che non ha scelto e che le stanno sempre più stretti, Paola Masino non si riconosce più nella ragazza libera e anticonformista che aveva osato sfidare il perbenismo imperante per inseguire il suo sogno d'amore per un uomo tanto più vecchio di lei, nonché scrittore già affermato. I suoi amatissimi genitori, che non possono certo approvare una scelta così ardita – lei è ancora minorenne e la loro relazione potrebbe costare il carcere a Bontempelli – nel tentativo di allontanarla da lui nel 1927 la spediscono a Firenze (dove tra l'altro conosce e frequenta gli intellettuali del gruppo di Solaria),¹ ma tutto sarà inutile; al compimento della maggiore età, per poter vivere liberamente il suo scandaloso legame, Paola raggiunge il suo uomo a Parigi e lì, lontana dai pettegolezzi e dal clamore che la loro storia aveva suscitato in Italia, questa ragazza vitale e coraggiosa può finalmente rincorrere in piena libertà le sue passioni, la scrittura, il teatro, il cinema, immersa in un turbinio di ricchissimi stimoli intellettuali e di frequentazioni ispirate e ispiranti con gli scrittori e gli artisti più innovativi dell'epoca: pittori appartenenti alle avanguardie metafisiche e surrealiste come Giorgio De Chirico, Picasso, Alberto Savinio e Filippo De Pisis, che immortalava con poche pennellate bianche e blu la giovanissima e affascinante Paola, una macchia gialla al centro del ritratto per rendere le rose che lei appuntava sui vestiti al posto dei gioielli che non poteva permettersi; Luigi Pirandello, incontrato nuovamente nella Ville Lumière dopo il primo ingenuo approccio a Roma, nel foyer del Teatro Argentina, per consegnargli il dramma *Le tre Marie* scritto da una Paola poco più che sedicenne, quel Pirandello che diventerà uno dei punti di riferimento della sua vita insieme all'adorato padre e al suo Massimo; scrittori e poeti surrealisti come Paul Valéry, Max Jacob e André Gide, animatori delle notti bohémienne nel quartiere di Montmartre e in locali storici come le Folies Bergère, dove si esibisce un'audace Joséphine Baker. A

¹ Sarà proprio un solariano, Carlo Emilio Gadda, a recensire *Monte Igoso*, il suo primo romanzo, sottolineandone «l'argillosità allegorico-novecentista» e stroncandolo impietosamente: «Solaria», VI, 7-8 (luglio-agosto 1931).

Parigi Paola Masino è conquistata dal film *Un chien andalou* dell'esordiente Luis Buñuel, le cui visioni oniriche e destabilizzanti, che terrorizzano gli spettatori in sala, torneranno più volte nelle sue prose e nella scrittura lirica, non a caso spesso definite surrealiste dai critici. Gli anni parigini resteranno per sempre nel ricordo nella Masino quelli più felici, nonostante la precarietà lavorativa ed economica: «Era una vita meravigliosa. Eravamo poveri, ma non ce ne importava niente. Abbiamo saltato qualche pranzo e qualche cena per comprare libri, ma era una cosa normale per noi. Parigi era stupenda in quel periodo».²

Massimo Bontempelli, quasi stupito dal talento prodigioso della giovanissima compagna, la incoraggia nell'aspirazione di esprimersi attraverso la scrittura pubblicando le sue prime cose sulla rivista «900». L'ingombrante presenza del compagno di una vita, tuttavia, segnerà il destino di Paola Masino, collocata sin dalle prime prove nella corrente novecentista che a lui faceva capo e giudicata quasi sempre non tanto per il suo valore di scrittrice irriducibile ad ogni inquadramento in questa o in quella corrente letteraria, ma come una novella Eva tratta dalla costola di Adamo, come scrisse in un citatissimo articolo del 1970 Luigi Baldacci, che pure fu costretto ad ammettere che le differenze tra i due superavano le somiglianze e che mentre «con gli anni Bontempelli perse molte qualità» lei era «sempre smisurata e sempre corrosiva».³ D'altronde Masino vive la sua stagione creativa nella prima metà «di un secolo la cui unica fisionomia credibile è data dalla frammentarietà, dal multiplo, dal convivere di linee, dall'assenza di prospettive rigide. Basti pensare, aldilà dei gruppi dotati di una visibilità collettiva (i futuristi, i vociani, gli ermetici...) ai tanti percorsi individuali contraddittori, difficili da inquadrare»,⁴ come quello della nostra autrice.

In verità la parabola artistica di Paola Masino, almeno quella pubblica, può essere inquadrata temporalmente all'interno del Ventennio fascista, andando dalla pubblicazione delle prime prose di *Decadenza della morte* e di *Monte Igroso* nel 1931 a *Nascita e morte della massaia*, scritto tra il 1938 e il 1940 ma che per varie vicissitudini vedrà la luce soltanto nel 1945. Dopo la pubblicazione di *Poesie* nel 1947 Paola Masino, ingabbiatasi volontariamente come la sua massaia in una triste realtà fatta di accudimento al compagno lungamente malato e alla madre anziana, oltre all'urgenza di provvedere alle necessità economiche familiari, si dedicherà essenzialmente all'attività di giornalista e di traduttrice dal francese, scrivendo anche qualche libretto d'opera, cosa in verità decisamente insolita per una donna, affidando ai tantissimi quaderni di appunti il racconto privatissimo dei suoi fantasmi e delle sue memorie.

Rapidamente dimenticata da pubblico e critica già a partire dagli anni Cinquanta del Novecento, Paola Masino è attualmente oggetto di studi attenti ed importanti relativi non soltanto alle sue opere a stampa ma al suo vastissimo archivio, da lei gelosamente ordinato e custodito e, dopo la sua morte, affidato dal nipote all'Università di Roma La Sapienza. La ricca documentazione in esso contenuta, che procede cronologicamente dalla sua nascita fino alla scomparsa avvenuta il 27 luglio 1989, sta consentendo a tanti studiosi di gettare nuova luce sulla parabola artistica e biografica di una donna e di una scrittrice per tanti versi straordinaria, che ha molto sofferto per quella che Beatrice Manetti ha definito «l'intermittente attenzione della critica».⁵

Le numerosissime lettere, non solo familiari, ci attestano la fitta rete di relazioni culturali che Paola Masino intratteneva con scrittori, scrittrici, artisti ed editori e sono preziosissime in quanto ci

² S. PETRIGNANI, *Paola Masino eccentrica vestale*, «Il Foglio», 31 ottobre 2016.

³ L. BALDACCI, *Gadda e la Masino, due classici del disordine*, «Epoca», 5 aprile 1970.

⁴ N. LORENZINI, *La poesia italiana del Novecento*, Bologna, Il Mulino, 2018, 79-80.

⁵ *Paola Masino*, a cura di B. Manetti, Milano, Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, 2016, 9.

rivelano aspetti sconosciuti della vita intellettuale dell'autrice e spesso forniscono particolari importanti sulla genesi delle sue opere. Di grande interesse è la serie denominata *Scritti*, che testimonia l'attività creativa di Masino e ci parla dei suoi interessi e delle sue preferenze, ad esempio quella per la poesia, dal momento che la composizione di liriche l'accompagnerà dall'adolescenza fino alla morte, come ci testimonia Francesca Bernardini Napoletano.⁶

La scrittrice pubblica per la prima volta una sua poesia, intitolata *Aspirazione*, sulla «Rivista di Lecco» nel 1927, in un periodo in cui le carte dell'archivio ci testimoniano la composizione anche di altri sonetti sulla scia della lirica d'amore alla maniera di Petrarca;⁷ quel testo, al netto delle ingenuità tipiche dell'età, contiene già *in nuce* alcune delle tematiche che saranno tipiche della lirica più matura di Masino (la vita, la morte, il dolore), oltre ad essere un vero e proprio manifesto delle ambizioni intellettuali della sua giovanissima autrice:

Ma, come sterpi, le gioie più sacre,
perché m'arrossino il ferro, brucerò,
per raggiungere l'arte a che io miro.⁸

Come dicevo in apertura, la composizione di liriche si intensifica proprio tra il 1943 e il 1946, un periodo particolare per la vita della scrittrice (e dell'intera nazione italiana), segnato da eventi personali per lei molto dolorosi come la morte del padre nel 1943 e, naturalmente, dagli avvenimenti bellici, in particolare i lunghi mesi dell'occupazione nazista di Roma. L'accanirsi del regime fascista nei confronti della coppia li aveva costretti a rifugiarsi a Venezia già dal 1939; nella città lagunare, nell'appartamento all'ultimo piano dello splendido palazzo affacciato sul Canal Grande dove Bontempelli e Masino ricevono fino a notte fonda il meglio dell'intelligenza cittadina, la vita continua apparentemente intensa e felice come ai vecchi tempi parigini, in una sorta di esilio dorato. Ma non è così per Paola, che sviluppa una vera e propria avversione per la città e il cui ruolo di padrona di casa la assorbe al punto da non lasciarle il tempo di dedicarsi, come vorrebbe, alla scrittura, impedendole di concentrarsi sui suoi progetti, i soli davvero importanti: sono questi gli anni, infatti, in cui compone anche la sua ultima opera di narrativa, *Nascita e morte della massaiia*, barcamenandosi tra mille difficoltà (anche per le reiterate richieste di 'censure politiche' da parte dell'editore Mondadori) e con grande fatica personale, di cui abbiamo testimonianza in una lettera alla madre del 1940: «Se potessi finire il mio libro! Se questi maschi maledetti sapessero quanto più noi di loro desideriamo fare certe cose che mettono come pegno della loro stima e poi ci tolgono la possibilità di compierle».⁹ Ma nonostante le sue percezioni negative e l'indubbia sofferenza psicologica patita dalla scrittrice, gli anni del soggiorno veneziano e i successivi periodi trascorsi tra Milano e Roma saranno ancora segnati da una creatività abbondante e feconda, che si riverserà – tra l'altro – in una scrittura lirica allo stesso tempo asciutta e ricca di sentimento,

⁶ «Tra i generi di maggior impegno, pratica con continuità soltanto la poesia: oltre al volume *Poesie* (1947), pubblica testi su riviste fino al 1966, e continua fino alla morte a comporne, come testimonia il gran numero di carte raccolte in una cartella rigida rivestita di tela rossa ed inventariate nella sottoserie *Poesias*», in *L'Archivio di Paola Masino. Inventario*, a cura di F. Bernardini Napoletano, Roma, Casa Editrice Università La Sapienza, 2004, 15.

⁷ Molto più avanti, nel 1946, Masino andrà ad Arquà ad assistere all'inumazione delle spoglie di Petrarca, i cui resti erano stati dissepelliti durante la guerra nel 1943 e nascosti a Venezia nei sotterranei di Palazzo Ducale. Porterà con sé alcuni pezzi del sarcofago, che offrirà in dono agli amici, tra cui Sartre e Goffredo Bellonci.

⁸ Il testo completo si legge in *Paola Masino*, a cura di F. Bernardini Napoletano-M. Mascia Galateria, Milano, Fondazione Alberto e Arnoldo Mondadori, 2001, 42.

⁹ Ivi, 23.

impresiosità di immagini naturali e di *pathos* civile. Sono questi, infatti, gli anni in cui nascono la maggior parte delle poesie, alcune delle quali saranno pubblicate su rivista prima di confluire nel volume del 1947, come apprendiamo dalle annotazioni relative a luogo e data di composizione che la stessa Masino appose di suo pugno accanto ad ognuna delle liriche in una copia custodita nell'archivio personale, recante l'insolita e significativa dedica a se stessa «Per me. P.M.». L'archivio ci rivela un'altra preziosa informazione, che può in parte spiegare il rinnovato interesse di Masino per la scrittura lirica: negli anni tra il 1940 e il 1943 Massimo Bontempelli sta infatti lavorando alla composizione di un'antologia della poesia italiana che uscirà nel 1943 con il titolo *Lirica italiana. Dal Cantico delle creature al Canto notturno di un pastore errante nell'Asia*,¹⁰ assistito nella sua fatica – come sempre, del resto – dalla compagna; e come ipotizza Margherita Ghilardi, è possibile che «la revisione delle bozze di *Lirica italiana* abbia deciso non solo la genesi, ma il bizzarro stile antiquario di *Poesie*», che la frequentazione di quei «secoli di poesia italiana anche minore dovette incoraggiare la scrittrice nella scelta di quella sua lingua così controtempo e categorica»,¹¹ lingua che sceglie le proprie suggestioni nelle asperità gridate e nelle esaltazioni delle laude di Jacopone da Todi; che riutilizza il codice lirico del Cinquecento fondato sul modello petrarchesco nella sua migliore accezione di veicolo di comunicazione e di condivisione di comuni ideali culturali; che, infine, recupera senza timore alcuno quelle esperienze poetiche a cavallo tra XVIII e XIX secolo (Leopardi e Foscolo, soprattutto, ma anche D'Annunzio e Carducci) che le avanguardie novecentesche avevano rinnegato in un tentativo non sempre riuscito di discontinuità coi classici e di un confronto dialettico con la tradizione.

La piccola silloge, come abbiamo detto, è composta da quarantaquattro liriche di metro ed argomento vari, ma essenzialmente riconducibili alle tematiche principali che connotano tutta l'opera della scrittrice ovvero la morte e l'amore, la vita umana e l'eterno, la femminilità e la maternità, il rapporto con la natura, la guerra e il male, come scriverà più tardi nei quaderni privati parlando della sua giovinezza così atipica e già tanto matura:

Alle soglie della vecchiaia mi accorgo di aver avuto un'infanzia decrepita. [...] Avevo dentro di me tradotto le immagini del passato in immagini di assoluto e, traverso esse, andai cercando l'assoluto per ogni dove. Poiché l'assoluto di quel passato era stato raggiunto traverso la morte, la morte mi diventò il personaggio principale, una specie d'insostituibile elemento decantatore d'ogni cosa. [...] Amore e Morte, Follia, Eterno, Infinito (tutto con la lettera maiuscola) erano i miei soli e veri interlocutori.¹²

L'archivio di Paola Masino ci ha conservato, oltre alla testimonianza fondamentale del lavoro di scrittura e di revisione dei testi, anche le bozze relative alla composizione dell'indice del volume, altrettanto significative: apprendiamo così che le poesie non sono state inserite seguendo l'ordine cronologico di composizione ma piuttosto riutilizzate e composte secondo un preciso disegno autoriale (come aveva già intuito Beatrice Manetti)¹³ che parte dalla meditazione sulla vita della poetessa, si allarga a tematiche riguardanti tutta l'umanità come il male, il dolore e la guerra, per ritornare infine nell'interiorità del colloquio con Dio. La lirica proemiale, intitolata acutamente *Ballata d'avvertenza*, pur nell'espressione evidente della sofferenza interiore dell'autrice («uomo sono soltanto / e l'odore del pianto / da quando nacqui non mi ha più lasciato») è già una ferma

¹⁰ M. BONTEMPELLI, *Lirica italiana. Dal Cantico delle creature al Canto notturno di un pastore errante nell'Asia*, Milano, Bompiani, 1943.

¹¹ M. GHILARDI, *Senza nome e cognome. Storia di Poesie*, in *Paola Masino...*, 2016, 49-74: 72.

¹² *Paola Masino...*, 2001, 60.

¹³ Ivi, 81.

rivendicazione della possibilità di sconfiggere la morte attraverso il proprio canto secondo un *topos* antico quanto la poesia stessa:

Ma non sono ancor morto.
Tra poco tempo, certo
il suo continuo agguato
me pure avrà annullato.¹⁴

La silloge si apre con una bellissima poesia dedicata al padre, scomparso il 25 ottobre 1943, alla cui morte la poetessa non vuole rassegnarsi e con il quale intreccia un dialogo serrato fatto di domande ansiose («Dove ti nascondi o sveli? / Se ci volgiamo verso te, ci vedi? / Odi, se ti chiamiamo? / Quando in sogno ci teniamo per mano / sei tu avvinto là dove ti muovi?»),¹⁵ cercando di scoprirne la presenza in ogni elemento naturale su cui si posa il suo sguardo, gridando con forza il bisogno impossibile di averlo ancora accanto e la speranza (ma quel «Sento» che suggella la poesia è già una certezza) che egli riesca ancora ad avvertire l'amore profondo dei suoi cari in una foscoliana *corrispondenza d'amorosi sensi* tra i vivi e il defunto,¹⁶ un tentativo di *amorosa rapina* nei confronti della morte crudele che ci ricorda la lirica petrarchista del Cinquecento:

Senti tu almeno, universale dove,
imperituro quale, dentro noi
affannoso rincorrere memorie?
e darti un corpo in quel che tu per noi
corpo alla felice vita vestivi?
Senti?
Nei tuoi fiati ignoti è il respirare fosco
di noi che, vive, usiamo il tuo soffio mortale.
Nutrirci in te ancora e nutrirti per sempre
in una, più ostinata della morte,
amorosa rapina.
Sento.¹⁷

Le liriche successive (*Smarrimento, Prigionieri, Strofe, Morte, Divertimento e Vita*) proseguono una meditazione cupa sul senso dell'esistenza umana, schiacciata tra le illusioni e le passioni della vita, il dolore e l'inevitabile morte («d'ogni cosa terrena / un tramontare lento / certo è la vita»),¹⁸ che richiama immediatamente il Leopardi del ciclo di Aspasia¹⁹ ma anche l'accesa sensibilità romantica e macabra di poeti come Baudelaire o i nostri scapigliati, con un'eco della sensibilità montaliana in *Ossi di seppia*.²⁰

¹⁴ P. MASINO, *Poesie*, Milano, Bompiani, 1947, 6.

¹⁵ Ivi, 7.

¹⁶ Una lettera alla madre del 30 maggio 1946 ci testimonia già la prosecuzione oltre la morte di quest'intimo colloquio tra la poetessa e il padre scomparso: «Ora sto facendo una poesia che sento tanto, ma non mi riesce tirarla fuori benché sappia che c'è. È tutta una lettera a lui, un battere cauto sulle cose della natura, sassi, piante, acqua, aria, e sentire che lui da dentro quelle cose ogni volta mi risponde e ride contento», in Paola Masino..., 2001, 55.

¹⁷ MASINO, *Poesie...*, 8.

¹⁸ Ivi, 19.

¹⁹ Nella sua recensione alle liriche della Masino, Anna Maria Ortese scrive: «ritrovi, calcificati, i nomi e gli umori dell'antica poesia italica: e c'è la cadenza dolente-alata del Trecento, e l'ombra di marmo e il passo deserto del terrore leopardiano», in *Rileggendo Paola Masino*, «Il Bimestre», II (novembre-dicembre 1970), 21.

²⁰ Paola Masino fu cofondatrice e direttrice nel novembre del 1944, insieme ad altri intellettuali tra cui Massimo Bontempelli e Goffredo Bellonci, della rivista «Città» che pubblica, tra l'altro, anche poesie di Montale, Ungaretti, Penna e Saba.

Strofe
 Smagrire di dolore, di fatica,
 di lavoro del vivere, è finzione:
 dopo la morte, scheletri,
 quella è sola magrezza.
 Sulla carne, ripostiglio all'ossa,
 quotidiani la vita affastelliamo
 per orrore
 della nostra macerie in noi.
 E tale vita è il seme
 a tale morte urgente.²¹

D'altronde, in un'intervista rilasciata nel 1978 a Silvia Batisti, Masino dichiarerà: «La vita, e io qui sono del parere di Shakespeare, è una favola piena di rumore e di idiozia narrata da un ubriaco in una notte di tempesta. Non si sa perché veniamo al mondo, sappiamo solo che possiamo morire».²²

Nella liriche dedicate all'amore è contenuta la visione apparentemente pessimistica della poetessa, la quale descrive i moti del cuore con termini e metafore che non siamo abituati ad associare a questo tema («Sangue sangue sangue, / e deserto. / Deserto sangue, / fin che nel deserto / nuovo sangue non sgorgi. / E questo è noi: uomini, donne, / nostre generazioni, speranze nostre, paura, / orgoglio, malinconia, umiltà, dolore. / Questo è noi, che noi diciamo / amore»)²³ Ma nei versi che esprimono la fede nel legame che la terrà avvinta fino alla fine dei suoi giorni al compagno, prescelto con caparbia e coraggio «contro la volontà e il giudizio di tutti»,²⁴ Paola Masino ritrova una vena lirica più distensiva e serena, un tono per lei insolitamente dimesso che ricorda certa poesia crepuscolare:

Ci siamo amati, sai?
 Le ore e gli anni furono nostri.
 I ricordi nostri saranno.
 Nostri i vividi silenzi
 Una a fianco dell'altro
 in quiete;
 e in quiete,
 ancora a fianco uno dell'altra,
 dopo tante notti d'amore,
 alfine nostra
 un'eterna notte di sonno.²⁵

Ma l'amore e la giovinezza sono ingannevoli, come afferma la poetessa nella lirica *Commiato*, in cui si rammarica di non aver accumulato «per la morta stagione / sapienza, silenzio, rinuncia, abnegazione»:

O donne, combattuta specie
 Gioventù non v'è amica:
 donne, mi credete,

²¹ MASINO, *Poesie...*, 13.

²² S. BATISTI, *Tre domande a Paola Masino*, «Salvo imprevisti. Quadrimestrale di poesia e altro materiale di lotta», V, 2-3 (maggio-dicembre 1978), 19.

²³ MASINO, *Poesie...*, 23.

²⁴ *Paola Masino...*, 2001, 33.

²⁵ MASINO, *Poesie...*, 27. Gli ultimi tre versi sembrano riecheggiare la poesia *Orgia* di Emilio Praga, ma senza l'esaltazione e l'inquietudine spirituale che caratterizzavano quest'ultimo: «Tutti, tutte, ah! corrà l'eterna notte/dopo queste d'amor fulgidi notti».

in gioventù è la fonte
d'ogni vostro dolore.²⁶

Nella lirica intitolata *Amore* Masino sembra quasi rivendicare con orgoglio la diversità della propria poetica rispetto all'immagine di lei che appariva all'esterno, sempre associata al ben più famoso compagno in un'inestricabile legame che la penalizzerà per tutta la vita come artista e come donna:

Quella donna io non ero,
non di me era
quel navigare assorto;
ma la burrasca, lo spasimo,
e il sognare e il piangere [...].²⁷

L'incredibile capacità di Masino di ricreare nella mente del lettore i paesaggi naturali si rivela, ad esempio, nella lirica *Meriggio*, dove la parola poetica sembra quasi risvegliare la sensazione dell'intenso calore sulla pietra nell'assolato pomeriggio estivo e il frinire delle cicale e il guizzo improvviso della lucertola; o nell'immagine di reminiscenza leopardiana della «luna celeste / ferma a mezz'aria / e un vortice bianco di stelle / intorno»²⁸ di *Notturmo*; o, ancora, i primi versi di *Laguna*, che evocano l'incipit de *La sera del dì di festa*: «Finalmente / trasparente leggera la notte / eterna è scesa; / senza chiara luna / senza soffio di venti».²⁹

Un gruppo significativo di poesie è quello dedicato alla tematica della guerra, in cui l'io lirico della poetessa trasforma le proprie esperienze personali nel simbolo delle comuni tragiche esperienze di un intero popolo, trasformandosi ed annullandosi in un canto che non è più solo privato ma esprime il dolore collettivo di tutta la nazione. Lei stessa, intervistata da Nicola Vernieri subito dopo l'uscita del libro, affermerà di aver deciso di esprimersi in versi sia per «la paura d'immergermi in una cronaca tanto fonda e urgente, quale questa degli ultimi nostri anni» sia per «il ritegno di compiacermi anch'io, come molti hanno fatto, nel racconto di casi personali con l'orgoglio di vedervi tuttavia un simbolo generale».³⁰

Oggi voglio gridare
tutte le ore, i minuti,
tutto il tempo fino a domani.
Voglio gridare per convenienza,
per darmi arie da massacrata.
Quelli che han fatto una volta la guerra
se la rimasticano piano piano:
tutte le strade del mondo son piene
sempre di gemiti freschi.
I giovani la guerra la vogliono
come un cibo che gli spetta:
l'annusano, la proclamano,
piangono se non gliela compri.
Io la guerra la faccio da me

²⁶ MASINO, *Poesie...*, 40.

²⁷ Ivi, 35.

²⁸ Ivi, 67.

²⁹ Ivi, 69.

³⁰ N. VERNIERI, *Poesie*, «L'Italia che scrive», Roma, XXX, n. 7 (luglio 1947), 146.

nella mia gola con gli urli.³¹

Sono liriche che esprimono il trauma – condiviso con tanti altri uomini e donne – di essere sopravvissuti alla guerra («Eccoci. Quattro o cinque, / qui rimasti, / risparmiati dalle fucilazioni. / Ma non sappiamo più staccarci / dall'immaginato muro») e la coscienza di dover ora affrontare «la sepoltura viva / nella umana esistenza»;³² o che tentano di rispondere a domande a cui non vi è risposta («Patrie patrie dove andate? / Dove, paesi, a cozzarvi correte? / E tu, Terra, girando, / quali frantumi in nebulose / per inutile cielo trascini?»)³³ perché la guerra non è altro che follia e la Masino la descrive con parole aspre e dure, che nulla concedono al compatimento e alla pietà:

Sua boria villana
ci lascia rumore, non fiato.
In pelle bestiale
rulliamo.
Giù dentro, giù in tondo,
noi sillabiamo, e anche tu,
la tua morte.³⁴

I quattro versi della lirica di congedo, *Preghiera*, già inseriti da Masino nel romanzo *Nascita e morte della massaia*,³⁵ chiudono la silloge riallacciandosi idealmente ai versi finali della ballata proemiale («Morte è una savia cosa: / il cuore in lei riposa»): la poetessa non teme la morte, da sempre compagna di strada,³⁶ né il giudizio finale, purché sia Dio a prenderla per mano:

Dio,
andiamo io e te per mano
in una tua pianura.
Là giudicami.³⁷

Come scrisse Anna Maria Ortese a ventitré anni dalla pubblicazione di quel libretto rosa mai più ristampato e ormai dimenticato: «Se scriverà più poesie, questa Masino, non saprei dire. [...] Ma di una cosa son certa: che una voce così, una volta udita, non la dimentichi».³⁸

³¹ MASINO, *Poesie...*, 83. «It is in the vivid, at times crude representation of war and its impact on human life that Masino's inspiration is most authentic and passionate», M. FELTRIN-MORRIS, *Visions of War: Universality, Dignity, and the Emptiness of Symbols in Paola Masino*, «Italic», 87, 2 (Summer 2010), 194-208: 194.

³² MASINO, *Poesie...*, 93. Ricordo qui le parole di Salvatore Quasimodo in un saggio sulla poesia del 1946: «Io non credo alla poesia come consolazione, ma come moto a operare in una certa direzione in seno alla vita, cioè dentro l'uomo. Il poeta non può consolare nessuno, non può abituare l'uomo all'idea della morte, non può diminuire la sua sofferenza fisica, non può promettere un eden, né un inferno più mite [...] Oggi poi, dopo due guerre nelle quali l'eroe è diventato un numero sterminato di morti, l'impegno del poeta è ancora più grave, perché deve rifare l'uomo, quest'uomo disperso sulla terra, del quale conosce i più oscuri pensieri, quest'uomo che giustifica il male come una necessità, un bisogno al quale non ci si può sottrarre [...] Rifare l'uomo, è questo il problema capitale», S. QUASIMODO, *Poesia contemporanea*, in ID., *Poesie e discorsi sulla poesia*, a cura di G. Finzi, Milano, Mondadori, 1996, 273.

³³ MASINO, *Poesie...*, 81.

³⁴ Ivi, 85.

³⁵ Cfr. GHILARDI, *Senza nome e cognome...*, 51.

³⁶ Subito dopo l'uscita del libro, Masino scriverà al compagno: «Adorato mio amore, ti posso finalmente mandare le mie poesie. [...] Le ho rilette molte volte e mi sembrano belle. Strano. Io vi sto dentro tanto a mio agio. Vi muovo in mezzo come se quella fosse la sola vera aria che circola nel mondo. E da ogni parte invece tutti mi dicono con terrore: – Ma che continuo fiato di morte. Se questa è la tua vita, come fai a sopportarla?», lettera a Massimo Bontempelli del 30 giugno 1947, riportata in *Paola Masino...*, 2016, 66.

³⁷ MASINO, *Poesie...*, 105.

³⁸ ORTESE, *Rileggendo Paola Masino...*, 22.

OTTAVIA CASAGRANDE
Scuola Normale Superiore di Pisa

«O voi che avete ascoltato queste canzoni».

Strategie della costruzione macrotestuale nel Mondo salvato dai ragazzini di Elsa Morante

A partire dallo studio dei due testi conclusivi del Mondo salvato dai ragazzini e delle loro elaborazioni, si cerca di dare una chiave di lettura 'macrostrutturale' (ma non solo) del libro più eterogeneo di Elsa Morante. Analizzando la letterarietà degli strumenti messi in campo, si cerca di mostrare in che modo l'autrice abbia giocato e rivoluzionato, a suo modo, la tradizione petrarchesca e poi novecentesca del 'libro di poesia'.

La poesia di Elsa Morante è stata troppo spesso trascurata o messa in secondo piano rispetto alla produzione romanzesca dell'autrice: per questo motivo, la mancanza di studi che ne rilevassero fonti, caratteristiche peculiari e strutture ha lasciato *Alibi* e *Il mondo salvato dai ragazzini* 'fuori dal canone' e ha causato un mancato riconoscimento della loro letterarietà. Lo stesso Carmello, che ha dedicato una monografia alla *Poesia di Elsa Morante*, ha scritto che

a differenza dei romanzi e dei racconti, **l'opera poetica di Morante pare essere priva di una genealogia**, di un'origine, sembra scaturire da una fonte personale, nascosta, indifferente al tempo in cui è stata scritta, e per questo non collocabile in un quadro di riferimento. **I versi di Morante non occupano alcuno spazio nella regione della poesia italiana del Novecento, rimangono ostinatamente fuori canone.**¹

Mentre l'opera narrativa [...] richiede un impegno che non può evitare il confronto diretto con la letterarietà, di cui inevitabilmente devono esser fatte le campiture che sorreggono l'edificio del romanzo, **la poesia si presenta a Morante come il luogo in cui la navigazione può essere affrontata fuori schema, senza mappa né sestante.**²

Quando *Il mondo salvato dai ragazzini* venne pubblicato, nel maggio del 1968, infatti, non ricevette molta attenzione da parte della critica, o quantomeno «non se ne comprese appieno l'ampiezza, la novità», ed esso «diventò dunque, volendolo essere, una voce nel deserto ma che si rivolgeva a lettori specifici».³ L'opera è, in effetti, difficile nel suo essere densa e composita, e tutta la «carica provocatoria»⁴ del libro risiede nella sua eterogeneità. Nel *Mondo salvato* sono inclusi materiali molto diversi tra loro e l'intenzione generale che guida lo sviluppo del libro sembra essere quella di «saggiare ogni forma di stile, ogni asse comunicativo che non siano direttamente romanzeschi, sperimentando in questo i limiti di resistenza del linguaggio codificato nei vari 'generi'».⁵ In questo stesso contesto si iscrive l'assenza di riconoscimento dei modelli profondamente letterari che Morante conosceva, proponeva e rielaborava in modo originale. La scia di questo 'disinteresse' critico si è protratta a lungo e ha gettato sulle opere poetiche dell'autrice un'ombra di non-letterarietà che ancora pesa su questi testi, anche e soprattutto a livello critico.

¹ M. CARMELLO, *La poesia di Elsa Morante. Una presentazione*, Roma, Carocci, 2018, 10-11 (mio il grassetto).

² Ivi, 16 (mio il grassetto).

³ G. FOFI, *Prefazione*, in E. MORANTE, *Il mondo salvato dai ragazzini*, Torino, Einaudi, 2012, V-XI: V.

⁴ G. ROSA, *Elsa Morante*, Bologna, il Mulino, 2013, 99.

⁵ *Poeti italiani del secondo Novecento 1945-1995*, a cura di M. Cucchi-S. Giovanardi, Milano, Mondadori, 2011, 737.

In questo contributo, vorrei mettere in luce la struttura profonda che regola *Il mondo salvato dai ragazzini* e, attraverso lo studio dei due testi conclusivi e delle loro testimonianze manoscritte, rilevare il significato che il finale dà – anche e soprattutto attraverso questa rielaborazione raffinata della tradizione del macrotesto poetico – all'intero libro.

Lo studio ha origine nell'analisi di alcune carte manoscritte relative alla *Canzone finale della stella gialla* e al *Congedo*, conservate al fondo Vittorio Emanuele della Biblioteca Nazionale Centrale di Roma,⁶ per poi osservare da una prospettiva più generale l'intero libro. Ho scelto questi due testi – oltre che per la loro tarda composizione, il cui senso si analizzerà – perché permettono di guardare al *Mondo salvato* da una prospettiva diversa: la *Carlottina*, infatti, introduce nel *Mondo salvato* la Storia del Novecento e la riscrive, mentre il *Congedo* porta alla luce gli elementi strutturali fondamentali che Morante usa nell'organizzazione del proprio macrotesto.

È necessario partire da una breve descrizione dell'oggetto strutturale che è il *Mondo salvato*. L'opera si apre su *Addio*, un epicedio per la morte di Bill Morrow, nella forma di un poema scritto in prima persona e ancora vicino alla tradizione lirica; continua con *La Commedia chimica*, una sezione che accoglie al suo interno due componimenti legati al tema rimbaudiano dell'*ivresse*, un testo teatrale e una serie di poesie in qualche modo 'ordinate', compatte e formalmente omogenee. La parte finale, dal titolo *Canzoni popolari*, è infine dominata dallo sperimentalismo di forme e stile: la sezione è divisa a sua volta in due parti, ossia *La canzone degli F.P. e degli I.M. in tre parti* e *Il mondo salvato dai ragazzini*, che si conclude con la *Canzone finale della stella gialla*. Il libro è chiuso infine da un congedo, che si osserverà da vicino.

In questo contesto, anche lo stile «orchestrato su cadenze diversissime e toni stridenti»⁷ concorre a esprimere la novità di questo testo, estraneo almeno a prima vista a qualsiasi canone (è lo stesso Pasolini a recensirlo scrivendo che «esso è letterariamente qualcosa di irriconoscibile: non c'è nulla nella tradizione, anche recente, che gli somigli o che esso ricordi»).⁸ Per tutti questi motivi, Luigina Stefani già nel 1971 lo descriveva come un «anticanzoniere»:

Il mondo è [...] tutto fuorché un canzoniere: nessuna unità stilistica: esiste una netta frattura fra la prima sezione del libro (*Addio, La mia bella cartolina dal Paradiso, La sera domenicale, La serata a Colono, La smania dello scandalo*) quasi completamente trascurata dai recensori forse perché costituita da poemi i quali presentano non lievi difficoltà esegetiche a causa del linguaggio costantemente metaforico che rende ardua e improbabile un'organizzazione discorsiva non

⁶ Elsa Morante lasciò in eredità a Carlo Cecchi, Daniele Morante, Tonino Ricchezza e Lucia Mansi i manoscritti delle proprie opere, con l'indicazione che venissero donati alla Biblioteca Nazionale Centrale di Roma. Nel 1989, le carte vennero trasferite alla biblioteca di Castro Pretorio, dove sono conservate presso il Dipartimento manoscritti e rari nel fondo Vittorio Emanuele; per quanto riguarda i manoscritti relativi al *Mondo salvato dai ragazzini*, si faccia riferimento alla segnatura generale Vittorio Emanuele 1622. Sul fondo Morante alla BNC e sulla sua storia, si vedano *I manoscritti di Elsa Morante e altri studi*, numero monografico di «BVE Quaderni», 3 (1995), Roma, Biblioteca Nazionale Centrale Vittorio Emanuele II (che contiene, fra le altre cose, M.M. BRECCIA FRATADOCCHI, *Le carte di Elsa Morante: criteri di schedatura*, alle pp. 13-18); *Le stanze di Elsa. Dentro la scrittura di Elsa Morante*, Catalogo della mostra (Biblioteca Nazionale Centrale di Roma, 27 aprile – 3 giugno 2006), a cura di G. Zagra-S. Buttò, Roma, Colombo, 2006; *Santi, Sultani e Gran Capitani in camera mia. Inediti e ritrovati dall'Archivio di Elsa Morante*, a cura di G. Zagra, Roma, Biblioteca Nazionale Centrale di Roma, 2012; G. ZAGRA, *La tela favolosa. Carte e libri sulla scrivania di Elsa Morante*, Roma, Carocci, 2019.

⁷ ROSA, *Elsa Morante...*, 99.

⁸ P.P. PASOLINI, *Il caos*, Roma, Editori Riuniti, 1981, 33-34.

solo articolata, ma anche umilmente puntuale; e l'ultima (*Canzoni popolari*) con un dettato di comunicazione, più diretta e immediata, dei contenuti.⁹

La «frattura» denunciata da Stefani, come già rilevato, è innegabile e senza dubbio *Il mondo salvato* non risponde ai criteri di coesione indicati come discriminanti per la definizione di un «libro di poesia» novecentesco.¹⁰ Ma si possono fare ulteriori considerazioni sulla costruzione macrotestuale del libro e sui riflessi che questa ha sul messaggio del testo, considerando le dichiarazioni dell'autrice e i due testi in questione. Per il risvolto della sovraccoperta della prima edizione del libro, Elsa Morante scrisse le seguenti righe:

A chi voglia a ogni costo sapere a quale “genere letterario” appartenga il presente libro, non si può che rispondere così:

È un romanzo d'avventure e d'amore (regolarmente diviso in parti e capitoli dove i personaggi protagonisti riappaiono sotto diversi travestimenti).

È un poema epico-eroico-lirico-didascalico in versi sciolti e rimati, regolari e irregolari.

È un'autobiografia. È un memoriale. È un manifesto. È un balletto. È una tragedia. È una commedia. È un madrigale. È un documentario a colori. È un fumetto. È una chiave magica.

È un sistema filosofico-sociale (naturalmente coinvolto nelle Attualità contemporanee, dominate dagli idoli atomici e dai conflitti umani fra il primo, il secondo e il terzo mondo; a cui si aggiunge il ricordo dell'*altro* mondo: un ricordo che dai filosofi contemporanei viene abitualmente rimosso).

Ecc. ecc. ecc.

Insomma, è un libro: se per *libro* si intende un'esperienza comune e unica, attraverso un ciclo totale (dalla nascita alla morte e il contrario). Ma se per libro s'intende un prodotto d'altra specie, allora questo non è un libro.¹¹

Morante gioca qui con diverse e molteplici definizioni per il suo libro e in qualche modo ne riconosce l'eterogeneità; «al di là dei generi e degli stili, dei “pretesti” [...], delle forme e delle poetiche»,¹² però, inserisce dei termini fondamentali della sua riflessione estetica (su tutti, «romanzo») che configurano *Il mondo salvato* come un 'libro di poesia' in senso novecentesco da considerare nella sua interezza e nelle sue dinamiche interne. Va ricordato a questo proposito che, secondo Morante, «romanzo sarebbe ogni opera poetica, nella quale l'autore [...] dà intera una propria immagine dell'universo reale»¹³ e per questo motivo sono considerati romanzi anche il *Canzoniere* di Petrarca o i *Sonetti* di Shakespeare. Le sue dichiarazioni, dunque, spingono a guardare al *Mondo salvato* come a un libro, un percorso, una narrazione che va osservata nella sua interezza.

Ma quando e come nasce questa idea del libro? Le carte manoscritte rivelano in realtà che un simile progetto ha una genesi molto tarda.

⁹ L. STEFANI, *Elsa Morante*, «Belfagor», 3 (1971), 290-308, 302; l'opinione è ripresa e sostenuta da G. ROSA, *Cattedrali di carta. Elsa Morante romanziere*, Milano, il Saggiatore, 1995, 181.

¹⁰ Si fa ovviamente riferimento agli studi fondamentali di Enrico Testa e Niccolò Scaffai: E. TESTA, *Il libro di poesia. Tipologie e analisi macrotestuali*, Genova, il melangolo, 1982; N. SCAFFAI, *Il poeta e il suo libro. Retorica e storia del libro di poesia nel Novecento*, Firenze, Le Monnier, 2005.

¹¹ Ora il brano è riportato in M. BARDINI, *Morante Elsa. Italiana. Di professione, poeta*, Pisa, Nistri-Lischi, 1999, 681 (corsivi d'autore).

¹² Ivi, 604.

¹³ E. MORANTE, *Pro o contro la bomba atomica e altri scritti*, in EAD., *Opere*, vol. II, a cura di C. Cecchi-G. Garboli, Milano, Mondadori, 1990, 1455-1573: 1498.

Se infatti Morante generalmente lavora alle sue poesie in carte sciolte, sistema i testi nei quaderni manoscritti e li riordina, a uno stadio avanzato, in carte dattiloscritte,¹⁴ *La canzone della stella gialla* e il *Congedo*, che nasce inizialmente come parte della stessa *Canzone*,¹⁵ non seguono questo iter. Essi infatti compaiono tra i documenti dell'elaborazione del libro solo una volta che tutti gli altri testi sono stati composti e ordinati e sostanzialmente il *Mondo salvato* è già un 'oggetto-libro'. Una serie di indizi contenuti appunto nelle testimonianze genetiche dell'opera, che in questo momento non è possibile ripercorrere per intero,¹⁶ fanno pensare che questi due testi nascano nel giugno del 1967, quando Morante dichiara sostanzialmente di aver finito di scrivere il libro.

Dunque, nel momento in cui la stesura dei testi si è conclusa, Morante pensa a come confezionare l'oggetto finale e in questo contesto nascono *La canzone della stella gialla* e il *Congedo*, che indicano un percorso di lettura unitaria del libro intero.

La canzone della stella gialla presenta innanzitutto la figura di una 'ragazzina', Carlotta, figura sorella dei personaggi dell'ultima sezione che propongono un'utopia salvifica e che raccontano gli eventi come in un passato mitico, in cui si sono incarnati ma da cui sono lontani. Carlotta si scontra con la Storia nella Berlino del Ventesimo secolo e osserva l'emanazione delle leggi razziali, periodo che in una stesura manoscritta della prima parte del testo viene indicato come risalente a «migliaia di anni fa, giù nell'era preistorica»:¹⁷ questa indicazione colloca già il testo in un futuro felice, *salvato dai ragazzini*, che Morante immagina e propone nel suo libro di poesia anarchico.

L'intenzione dell'autrice sembra essere quella di collocare i 'ragazzini' in una dimensione utopica-mitica e di fare di essi dei personaggi archetipici. A questo si aggiunge [che] la connotazione dei personaggi di quest'ultima sezione [è] basata su una teoria della reincarnazione che permea tutto il *Mondo salvato* e che Morante era arrivata ad elaborare grazie all'ispirazione data da un viaggio in India a inizio anni Sessanta¹⁸ e alle approfondite letture dell'epoca, che si possono ricostruire anche grazie alla sua biblioteca conservata alla Nazionale di Roma.¹⁹

¹⁴ Su questo procedimento compositivo, si rimanda soprattutto a M. FIORILLA, *Tra le carte del Mondo salvato dai ragazzini di Elsa Morante: per la genesi di Addio*, in *La filologia dei testi d'autore*, a cura di S. Brambilla-M. Fiorilla, Firenze, Franco Cesati Editore, 2009, 243-268.

¹⁵ A questo proposito, si veda la nota 35 (*infra*).

¹⁶ I due testi, innanzitutto, non compaiono in nessuno dei quaderni preparatori (che corrispondono alla prima fase di elaborazione dei testi del *Mondo salvato dai ragazzini*) e fino all'elaborazione di questi due componimenti, in 22 carte manoscritte e poi direttamente in dattiloscritto, la posizione di chiusura sembrava dover essere occupata – secondo gli appunti che si trovano nei quaderni – dalla *Canzone clandestina della Grande Opera*, come testo autonomo rispetto alla *Canzone di Giuda e dello sposalizio*. Si aggiunga per ora solo il fatto che la cartella contenente i materiali delle liriche in questione è immediatamente successiva alla cartella dove si trovano le prove per le note di copertina del libro.

¹⁷ Biblioteca Nazionale Centrale, Vittorio Emanuele 1622/Cartella V.5, carta 18r.

¹⁸ Sul viaggio di Elsa Morante, Alberto Moravia e Pier Paolo Pasolini in India nel 1961, si vedano R. DEDOLA, *La valigia delle Indie e altri bagagli. Racconti di viaggiatori illustri*, Milano, Bruno Mondadori, 2006, 55-105; A. BORGHESI, *Una storia invisibile. Morante Ortese Weil*, Macerata, Quodlibet, 2015, 49.

¹⁹ Negli anni di composizione del *Mondo salvato*, è stato rilevato che l'autrice «è già profondamente immersa nei testi orientali» (L. DESIDERI, *I libri di Elsa*, in *Le stanze di Elsa...*, 77-85: 82; ma si vedano anche S. SGAVICCHIA, *Fonti storiche e filosofiche nell'invenzione narrativa della Storia*, in *La Storia di Elsa Morante*, a cura di Ead., Pisa, ETS, 2012, 99-122: 118; R. DEDOLA, *Un leone con la pelliccia d'oro: Elsa Morante e l'India*, in «*Nacqui nell'ora amara del meriggio*». *Scritti per Elsa Morante nel centenario della nascita*, a cura di E. Cardinale-G. Zagra, «Quaderni della biblioteca nazionale centrale di Roma», 17 (2013), 203-216; e A. BORGHESI, *Una storia invisibile...*, 11-66), a cui arriva anche attraverso la mediazione di Simone Weil (SGAVICCHIA, *Fonti storiche...*, 118; BORGHESI, *Una storia invisibile...*, 50. Nello specifico, consultando la biblioteca di Elsa Morante conservata alla Biblioteca Nazionale Centrale di Roma, si possono trovare i *Veda*, antichi libri sacri dell'induismo; la *Bhagavadgītā*, altro testo sacro dell'induismo; i *Centomila canti di Milarepa*, testo *summa* di un

Di fatto la *Canzone* poi si concentra sull'atto di «disubbidienza / straordinaria» messo in atto da Carlotta e dagli altri ragazzini:²⁰ Carlotta, pur ariana, inizia a indossare la stella gialla dei giudei ed è imitata da una serie di altri ragazzini, che con la loro allegria confondono le forze di polizia e fermano la strage storica, spaventando persino il dittatore e i collaboratori Goering e Goebbels, fino a che non si aggiungono a questa 'festa' anche numerose schiere angeliche. In conclusione, un «cherubino cinese»²¹ annuncia ai tre capi nazisti:

Perché fate quelle smorfie da matti?
Noi siamo qua soltanto per annunciarvi
che la vostra guerra
è finita
prima ancora dell'inizio.
Ma non dovete prendervela troppo.
Un giorno, invero assai lontano per voi (ma per noi no)
voi pure, poveri diavoli assassini e magnacci
dovrete inevitabilmente
ritornare
al Paradiso.
E là noi quel giorno vi spiegheremo perché
la vostra guerra
pure quella
comunque vi andasse, vittoriosa o persa, e per quanto lugubre, oscena e feroce vi riuscisse
ALLA FINE
IN SOSTANZA E VERITÀ
NON POTEVA ESSERE STATA MAI, PURE QUELLA,
NIENT'ALTRO CHE
UN GIOCO.²²

La chiusa in qualche modo riassume e recupera elementi fondamentali dell'intero libro (come si è già visto per certe direttrici di fondo riprese nella Carlottina in generale), come è tipico dei dispositivi di fine nei libri di poesia in qualche modo canonici e canonizzati.

Soprattutto il ritornello conclusivo, infatti, torna dopo altre apparizioni in forme simili nella sezione delle *Canzoni popolari*, nelle quali viene pronunciato da:

- Cristo;²³
- La Mutria: un puro che aiuta Gesù Cristo a portare la croce e inveisce contro gli «squadrismi» e si ribella dunque al Potere;²⁴
- un neonato, che appartiene al novero degli 'innocenti' perché non ancora contaminato dalle dinamiche della vita adulta e del Potere, che muore e che consola la madre per la propria stessa morte con questo ritornello nella *Canzone clandestina della Grande Opera* – momento di più alto sperimentalismo all'interno del libro;²⁵

certo buddhismo, e due biografie dello stesso Milarepa, maestro tibetano; una vita di Gandhi; le *Trois Upanishad* del mistico indiano Shri Aurobindo. In diversi luoghi del *Mondo salvato* – come segnalato da Borghesi, Dedola e Sgavicchia negli studi citati – compaiono citazioni da questi testi.

²⁰ L'espressione è di Carlotta stessa: cfr. E. MORANTE, *Il mondo salvato dai ragazzini*, Torino, Einaudi, 2012, 239.

²¹ Ivi, 243.

²² *Ibidem*.

²³ Si tratta del finale della *Canzone della forza*, testo di apertura di questa sezione: MORANTE, *Il mondo salvato...*, 165.

²⁴ In questo caso, il ritornello si trova al centro della *Canzone di Giuda e dello sponsalizio*, ivi, 171.

²⁵ Ivi, 213.

- una ragazzina, che fa la sua apparizione in un clima onirico nella *Canzone della forca*;²⁶
- e appunto l'angelo appartenente alla schiera di «Angeli, Arcangeli e Principati, / Potestà, Virtù e Dominazioni, / Troni, Cherubini e Serafini».²⁷

Tutte queste figure appartengono all'universo morantiano dell'innocenza, a una dimensione paradisiaca, e lo statuto particolare di questi personaggi garantisce l'affidabilità e la verità del contenuto del ritornello: si ricordi a questo proposito la citazione evangelica da Luca in esergo alla *Storia*, «...hai nascosto queste cose ai dotti e ai savi e le hai rivelate ai piccoli... ...perché così a te piacque».²⁸

Il riferimento non è casuale, dal momento che «in questo ritornello incantato sta anche uno dei significativi legami con *La Storia*».²⁹ In effetti, la formula risale a tempi lontani della produzione morantiana: Porciani segnala il racconto del 1937 *Il guardiano della grotta*, nel quale «una Vergine monella accoglie in Paradiso il mendicante protagonista facendogli credere che non c'è posto per lui, ma poi lo rincuora sussurrandogli: “È uno scherzo”»;³⁰ ma nel racconto il significato dell'espressione sembra del tutto opposto a quanto visto finora. È con *La Storia* che il ritornello viene ripreso con la stessa accezione constatata nel *Mondo salvato*, nella «canzonetta» che i lucherini sembrano indirizzare a Ueseppe («È uno scherzo uno scherzo tutto uno scherzo!»).³¹

Le occorrenze di formule simili sono anche altre e meriterebbero uno studio più approfondito di quanto fatto finora; per gli obiettivi di questo contributo, basti rilevare l'importanza che il ritornello ha per il messaggio che Morante vuole veicolare. In ogni caso, nel contesto delle *Canzoni popolari* e delle sue influenze culturali (che altrettanto andrebbero ripercorse e studiate), il ritornello può essere interpretato come un invito a superare l'irrealtà nella concezione della morte, seguendo quanto il pensiero orientale può insegnare.

La morte, cioè, «non è nient'altro / che un gioco» nella misura in cui anch'essa è un inganno della percezione sensibile; ma alla morte succede un'altra esistenza, i corpi nuovi sono «oggetti di facilissima fabbricazione»,³² fino ad arrivare al Nirvana. Questa ipotesi potrebbe forse spiegare perché il cherubino cinese dica a Hitler, Goering e Goebbels «Un giorno, invero assai lontano per voi (ma per noi no) / voi pure, poveri diavoli assassini e magnacci / dovrete inevitabilmente / ritornare / al Paradiso»;³³ se è necessario purificarsi attraversando diverse esistenze fino a diventare 'beati' per poter raggiungere il Nirvana, i crudeli capi nazisti – al contrario degli angeli puri – hanno davanti molto tempo (o molte esistenze) prima di raggiungere il «Paradiso».

Non sono dunque da temere la morte e il dolore, gli accidenti sensibili, dal momento che «la scoperta dell'unità e della totalità vuol dire, nel romanzo come nel *Mondo salvato*, la sconfitta della

²⁶ Ivi, 234-235.

²⁷ Ivi, 241.

²⁸ MORANTE, *La Storia. Romanzo*, in EAD., *Opere...*, 255-1035: 257.

²⁹ P. AZZOLINI, *Attraversando la poesia di Elsa Morante*, «Studi novecenteschi», 74 (2007), 429-439: 436-437; ma sulla questione si veda anche A. BORGHESI, *Tra “epos” e epicedio. Paragrafi sulla Storia di Elsa Morante e Simone Weil*, «Italianistica», 3 (2014), 91-113.

³⁰ E. PORCIANI, *Nel laboratorio della finzione. Modi narrativi e memoria poetica in Elsa Morante*, Roma, Sapienza Università Editrice, 2019, 86.

³¹ MORANTE, *La Storia...*, 571. A proposito della variazione semantica da «gioco» a «scherzo», gli studi parlano di un incupimento progressivo della produzione morantiana, pur nella ripresa contenutistica del modello: cfr. C. D'ANGELI, *Leggere Elsa Morante*. Aracoeli, *La Storia e Il mondo salvato dai ragazzini*, Roma, Carocci, 2003, 109, e C. SANTINELLI, *Poetica della festa e filosofia della gioia. Elsa Morante e Spinoza*, «La Cultura», 2 (2012), 443-466: 462.

³² MORANTE, *Il mondo salvato...*, 213 (si tratta di un verso della *Canzone della grande opera*).

³³ Ivi, 243.

morte». Si ribalta dunque in qualche modo l'immagine tetra della morte di Bill Morrow su cui si apre il libro, nel finale di quello che è a tutti gli effetti un percorso narrativo di un libro di poesia pensato come tale.

Ma a parlare chiaramente dell'intenzione macrotestuale di Morante è ancora di più il *Congedo*, che è bene considerare anche nella sua elaborazione:

E adesso, o voi che avete ascoltato queste canzoni,
perdonatemi se sospiro ripensando
a quanto era stata semplice
la mia vita.³⁴
[MSdR, *Congedo*]

- 1: E adesso, o voi che avete ascoltato queste canzoni,] E adesso, *m*] E adesso, o voi che avete letto questa storia, *d*
2: perdonatemi] voi perdonatemi, *m*] scusatemi, *d*
3: a quanto era stata semplice] che è stata così semplice, *d*³⁵

Le allusioni al sonetto proemiale dei *Rerum vulgarium fragmenta* sono scoperte e il percorso variantistico testimonia un progressivo avvicinamento al modello petrarchesco, tanto che Bardini sostiene che l'«adesso» iniziale sia volto a marcare (nel contesto di una ripresa esplicita) la distanza temporale dal modello.³⁶ La seconda parte del primo verso, in effetti, si modella (attraverso il cambiamento del verbo, da *leggere* ad *ascoltare*) in modo puntuale sul celeberrimo «Voi ch'ascoltate in rime sparse il suono»; la variante «perdonatemi», che sostituisce l'iniziale «scusatemi», sembra voler richiamare il «perdono» petrarchesco; si può dire lo stesso per il verbo *sospirare*, che si rifarebbe ai «sospiri» del secondo verso dell'*incipit* di Petrarca.³⁷

Il tempo passato del verbo nel primo verso («o voi che avete ascoltato») rimarca dunque «il ribaltamento, la trasformazione del proemio in congedo».³⁸ In questo sta la rielaborazione strutturale che Morante opera a partire dalla tradizione del 'libro di poesia', che a partire dal *Canzoniere* di Petrarca ha attraversato il Novecento. L'apertura del libro con una lirica in morte (*Addio*, il cui titolo originario era *Per una morte*) e la ripresa del sonetto proemiale in chiusura evidenziano il «rovesciamento drastico e provocatorio»³⁹ del modello. La poetessa dunque propone con *Il mondo salvato dai ragazzini* «un'autobiografia concepita sull'insuperato modello rappresentato dal *Canzoniere* di Petrarca»,⁴⁰ ma ne inverte l'ordine canonico facendo precedere le rime 'in morte' a quelle 'in vita'. Questa operazione testimonia una grande consapevolezza formale e una fine abilità nel giocare con il modello principe del libro di poesia, anche per il Novecento; in questo senso, si

³⁴ Ivi, 245.

³⁵ Questo apparato genetico confronta l'edizione a stampa con *d* (stesura dattiloscritta) e *m* (rielaborazione manoscritta), contenute nella stessa carta (Biblioteca Nazionale Centrale, Vittorio Emanuele 1622/Cartella VIa, carta 148r). Un primo nucleo manoscritto di questi versi, brevissimo e inserito al centro della stesura della *Canzone finale della stella gialla*, che costituisce una redazione diversa e non sovrapponibile al testo finale (anche il numero di versi non corrisponde a quello finale) è contenuto in Vittorio Emanuele 1622/Cartella V.5, carta 2r: «Scusatemi se sospiro: ~~mi succede quando ripenso adesso ripensando a ricordare / a certe leggi simpatiche / della vita... / a come è andata~~».

³⁶ BARDINI, *Morante Elsa...*, 619.

³⁷ *Ibidem*.

³⁸ FIORILLA, *Tra le carte del Mondo salvato...*, 258.

³⁹ BARDINI, *Morante Elsa...*, 619.

⁴⁰ *Ibidem*.

può dire che l'operazione di Morante con il modello petrarchesco e rispetto all'oggetto 'libro di poesia' si distingue dagli esempi più tradizionali di macrotesti poetici novecenteschi.⁴¹

In aggiunta, si può osservare che questo ribaltamento ha senso proprio per il messaggio che *Il mondo* vuole lasciare al lettore. Il percorso fondamentale dalla morte (*Addio*) alla gioia della vita (*Canzoni popolari*), passando attraverso un'analisi del dolore e della colpa (l'intera sezione *La commedia chimica*, ma soprattutto *La serata a Colono*), è ciò che rende il testo coeso e che dà forza al messaggio finale. Ma perché Morante decide di aggiungerla al libro nel momento in cui lo pensa concretamente e lo confeziona esplicitamente come un canzoniere rovesciato?

Una possibile considerazione a questo proposito riguarda il fatto che la *Canzone della stella gialla* costituisce, come detto, il momento in cui la Storia tragica è trasfigurata: la strage è evitata, la Seconda guerra mondiale è solo annunciata, gli ebrei sono salvi grazie all'entusiasmo e all'allegria di una ragazzina. È proprio il contesto dell'utopia delle *Canzoni popolari* che permette all'autrice di parlare della Shoah in questi termini: si pensi, per contro, all'atmosfera angosciosa che circonda l'Ebraismo di Ida nella *Storia*.⁴²

Il mondo salvato dai ragazzini si dimostra dunque come vera occasione per redimere la memoria storica: in poche parole, per riproporre in un contesto letterario quanto l'amata Simone Weil intendeva attuare attraverso il sacrificio e il proprio 'suicidio'.⁴³ La redenzione della memoria, nel gioco letterario del *Mondo salvato*, passa attraverso una riscrittura gioiosa della Storia: Morante immagina probabilmente le canzoni finali come una purificazione dal senso di colpa per non aver potuto cambiare il corso degli eventi più tragici del Novecento, come invece Carlotta in poesia può fare, nel contesto dell'utopia salvifica della terza sezione di questo libro.⁴⁴

La riscrittura della storia più recente nella *Canzone della stella gialla*, in quest'ottica, può essere vista come il messaggio supremo di speranza e di «allegria» del libro; ma anche come un'avvertenza ai veri destinatari del libro (i «ragazzini», l'«analfabeto a quien escribo» della dedica della *Storia*), dal momento che le tragedie di metà Novecento hanno mostrato che – come Morante scrive nella *Nota introduttiva* all'edizione del 1971 – «le nostre tribù contemporanee» rischiano di essere ancora «suddite e schiave del regno dell'irrealtà» e che «la funzione dei poeti, che è di aprire la propria e l'altrui coscienza alla realtà, è oggi più che mai difficile (fino all'impossibile) eppure più che mai urgente e necessaria». ⁴⁵ Un'ulteriore interpretazione che si può avanzare è che la riscrittura della memoria collettiva operata dalla *Carlottina*, nel contesto dell'utopia delle *Canzoni popolari*, funga da

⁴¹ Per cui si rimanda allo studio di Scaffai: cfr. n. 10 *supra*.

⁴² Su questo tema e sul difficile rapporto di Morante con l'Ebraismo, si vedano almeno K. LIIMATTA, *Ida's Jewish Quest in Elsa Morante's La Storia*, «Italian Culture», 18 (2000), 103-123; S. NEZRI-DUFOUR, *La figure du juif dans La Storia d'Elsa Morante*, «Cahiers d'études italiennes», 7 (2008), 65-74; S. LUCAMANTE, «Allo scrittore deve stare a cuore il mondo». *La Storia di Elsa Morante*, in EAD., *Quella difficile identità. Ebraismo e rappresentazioni letterarie della Shoah*, Roma, Iacobelli, 2012, 266-344; e M. BEER, *Costellazioni ebraiche: note su Elsa Morante e l'Ebraismo del Novecento*, in «Nacqui nell'ora amara del meriggio»..., 165-201.

⁴³ Si ricordino i versi della *Parentesi. Agli F.P.* nei quali Morante, parlando appunto di Simone Weil, scrive che «il suo piccolo corpo ebreo si lascia / alla febbre suicida / per consumare in se stesso l'intera strage dei lager» (MORANTE, *Il mondo salvato*..., 144).

⁴⁴ L'ipotesi sarebbe confermata anche da alcuni appunti che Morante inserisce tra le carte di elaborazione della parte finale del libro, e in cui sono richiamati termini legati alle *Canzoni popolari*. Si veda, a titolo di esempio, quanto scritto da Morante in Vittorio Emanuele 1622 / Quaderno IV, carta 1r: «Ricordare qualche mia passata impresa gloriosa felice e leggendaria (mai compiuta) / è un esercizio / idiota e vergognoso magari / però abbastanza / facile non pericoloso e poco dispendioso / per la mia memoria / inqualificabile e troia».

⁴⁵ Ora in BARDINI, *Morante Elsa*..., 689.

garanzia del potere che hanno i ragazzini, secondo Morante, di salvare il mondo. Il libro dell'elaborazione del lutto e della tragedia della conoscenza (incarnata dal personaggio disperato di Edipo, che è però sempre affiancato dalla 'vergine' Antigone) è dunque un libro di speranza, che mette in campo tutti gli strumenti della tradizione⁴⁶ per rivoluzionarla.

⁴⁶ Si pensi anche alla particolare ricezione dei modelli metrici whitmaniani e della *beat generation* nascosti anche nelle poesie apparentemente più 'disordinate'.

ELENA NICCOLAI
Università di Siena

«Se il muro è una triste storia di congiunzioni fallite»:
note su lingua e politica in *Variazioni belliche* di Amelia Rosselli

Il contributo intende sottolineare in particolare due aspetti di Variazioni belliche: la matrice biografica e ideologica soggiacente alle strutture linguistico-stilistiche dell'autrice e la ricorrenza della tematica storico-politica all'interno della raccolta a partire dalla valorizzazione dello scambio con Rocco Scotellaro (1923-1953).

Non profetizzo il futuro, analizzo il presente. In più essendo marxista non pretendo di fare molto di più di quanto farebbe un 'socialista-comunisticizzante'. Nel senso che il comunismo è un futuro ma non per questo un 'magico futuro'; eppoi la sibilla prevede disastri e infelicità.¹

Forse ci vorrebbe un'altra Giustizia e Libertà, che non sia limitata agli intellettuali, ma che sia capace di estendersi alla gente semplice.²

Nonostante l'interesse critico-letterario immediato, tale da farle guadagnare un posto persino all'interno di un canone poetico quasi esclusivamente maschile,³ Amelia Rosselli evoca un'oscura enigmaticità non interamente riconducibile alla trama complessa dei suoi testi poetici: una pesante ipoteca è difatti ancora legata allo stigma irrazionalista derivato *in primis* dall'interpretazione pasoliniana all'insegna del *lapsus* rispetto alla quale si rende ancora necessaria la ricostruzione delle intenzioni editoriali a cura di Stefano Giovannuzzi:⁴ «Pasolini usa la Rosselli in maniera strumentale

¹ *Non profetizzo il futuro, analizzo il presente*, intervista di G. Di Costanzo, 1980, in A. ROSSELLI, *È vostra la vita che ho perso. Conversazioni e interviste (1964-1995)*, a cura di M. Venturini-S. De March, Firenze, Le Lettere, 2010, 35-37: 35.

² *In nome del padre*, intervista di P. Di Stefano, 1994, in ROSSELLI, *È vostra la vita che ho perso...*, 154-156: 156.

³ Per le antologie cfr. P.V. MENGALDO, *Poeti italiani del Novecento*, Milano, Mondadori, 1978; E. TESTA, *Dopo la lirica: poeti italiani 1960-2000*, Torino, Einaudi, 2005. Rispetto al peso dell'influenza esercitata dalla prefazione di Pasolini rimando a R. BINETTI, *La funzione Rosselli. Genealogia poetica di una letteratura minore*, «Studi Novecenteschi», 2018, 143-178: 143: «In questo senso verrà attuato un allontanamento dalla *Notizia* pasoliniana che aveva tratteggiato, attraverso modalità dalle quali la critica successiva è riuscita a prescindere con difficoltà, il profilo di una persona poetica eversiva e difficilmente collocabile all'interno del gioco-forza delle idee e delle forme dominanti la poesia del lungo secolo breve delle arti» e a N. SCAFFAI, *Amelia Rosselli: il dramma delle lingue, la perla della tradizione*, in ID., *Poesia e critica nel Novecento*, Roma, Carocci, 2023, 93-103: 98: «Il concetto [di *lapsus*] è da ridimensionare specialmente se inteso come manifestazione inconscia, come emblema di una spontaneità creativa che non corrisponde ai procedimenti compositivi rosselliani. Può mantenere semmai una sua efficacia se utilizzato in senso indiziario [...] ma in sostanza da leggere e prima ancora avvertire come segnale consapevole di una slogatura ma anche di un'emergenza logica e grammaticale su cui fermarsi, su cui inciampare».

⁴ In questi termini, come noto, si esprime, Pasolini commentando l'esordio rosselliano in rivista, sul *Menabò* nel 1963 con lo stesso scritto, *Prefazione*, riapparso poi come *Notizia su Amelia Rosselli* edita da Garzanti l'anno successivo. Rosselli stessa interverrà correggendo il tiro in varie occasioni tra cui un'intervista di poco successiva all'uscita della raccolta: «il mio procedimento è conscio [...] alla Gadda, alla Joyce» (F. CARBOGNIN, *Lingua e stile*, in A. ROSSELLI, *L'opera poetica*, a cura di S. Giovannuzzi, Milano, Mondadori, 2012, 1302-1310: 1302). Sulla questione rimando anche a C. CATÀ, *Il lapsus della critica italiana novecentesca: il caso letterario 'Amelia Rosselli'*, «Italianistica», XXXVIII, 2009, 149-174.

– su questo bisogna essere franchi: lo ha già fatto con Pagliarani – come espressione di una ricerca sperimentale da contrapporre al Gruppo 63». ⁵

Più recentemente alcuni studi hanno mitigato tale approccio tramite la messa in rilievo o delle modalità espressive dell'elaborazione del trauma, del lutto e, *last but not least*, della lacerazione storica dell'Italia del secondo dopoguerra o dell'oggettività dei contenuti lirici in termini intertestuali. ⁶

Sulla scia di questa doppia serie di studi recenti si ritiene degno di interesse indagare le emersioni della conflittualità intesa sia come scarto linguistico-stilistico rispetto alla norma grammaticale sia come proposta tematica all'interno della raccolta esordiale, *Variazioni Belliche*. ⁷

Nello specifico, il presente contributo intende sottolineare e fare interagire due aspetti: la matrice biografica e ideologica soggiacente alle strutture linguistico-stilistiche dell'autrice e la ricorrenza di tematiche storico-politiche all'interno della raccolta. Partiamo dalla prima.

Tertium datur: rispetto alla polarizzazione del quadro ermeneutico tra *lapsus* e consapevolezza, ⁸ occorrerà ribadire l'esistenza di un ulteriore riferimento, che pur costituendo un dato conosciuto, non risulta tuttavia sempre sottolineato a sufficienza, vale a dire il retroterra biografico da non madrelingua italiana della scrittrice. ⁹ Al netto di una ormai riconosciuta tendenza manipolatoria tra le dichiarazioni rilasciate dalla poeta, i seguenti estratti restituiscono difatti una fotografia chiara del ruolo marginale della lingua italiana durante i primi anni di vita:

⁵ S. GIOVANNUZZI, *Amelia Rosselli: biografia e poesia*, Novara, Interlinea, 2016, 25.

⁶ Cfr. I. CAMPEGGIANI, *Sull'oggettività dei contenuti di Amelia Rosselli: proposte per La Libellula*, «Italianistica», 2011, 121-148; A. CASADEI, *Poetiche della creatività. Letteratura e scienza della mente*, Milano, Mondadori, 2011; F. CARBOGNIN, *Variazioni Belliche* in ROSSELLI, *L'opera poetica...*, 2012, 1271-1310; S. SERMINI, *E se paesani / zoppicanti sono questi versi. Povertà e follia nell'opera di Amelia Rosselli*, Firenze, Olschki, 2019.

⁷ Un'ulteriore declinazione dell'attitudine conflittuale della lirica della poeta consiste nel riuso paradossale della tradizione cfr. SCAFFAI, *Amelia Rosselli...*, 94.

⁸ Oltre alle fonti testuali individuate per *Variazioni Belliche* dalla bibliografia critica (soprattutto Montale, Campana, Ungaretti, Turolfo ed Eliot), rimando alla densità di riferimenti intertestuali sottolineata, tra i vari, anche da Daniela La Penna che parla di «citazione al quadrato», cfr. D. LA PENNA, *Tracce mnemoniche, spinte trasformative, metafore ossessive: Montale, Rimbaud, Rosselli*, in EAD., «La promessa d'un semplice linguaggio». *Lingua e stile nella poesia di Amelia Rosselli*, Roma, Carocci, 2013, 153-192: 156. In aggiunta alle citazioni letterarie, sul piano linguistico la consapevolezza autoriale, riconoscibilmente solida seppur distante da competenze specificamente linguistico-filologiche (il che non va ovviamente a detrimento né della resa espressiva né dell'expertise dell'autrice), trova conferma nelle modalità delle dinamiche associative, spesso stimolate dal mistilinguismo per via sia fonetica sia semantica. A proposito di quest'ultimo punto rimando a M. MANERA, *L'«idioma tripharium» di Amelia Rosselli. Riconoscizioni linguistiche*, «Lingua e stile», 2002, 233-267: 242: «Il fenomeno dell'interferenza linguistica coinvolge anche il livello sottotestuale delle associazioni mentali, determinando certe movenze nel testo altrimenti inspiegabili a meno di ricorrere al facile *passe-partout* dell'onirismo».

⁹ S. DI GIANVITO, *Dinamiche e funzioni linguistico-testuali nei Primi Scritti di Amelia Rosselli*, «Critica letteraria», II, 2020, 377-410: 388: «Tenendo conto della singolare strutturazione che va a costituire l'officina poetica rosselliana degli esordi – per non parlare dell'assetto, talvolta ben più complesso, sotto apparenze genericamente «italofone», della sua produzione successiva – si comprende come la sua stessa collocazione nel contesto del panorama letterario italiano abbia costituito – e continui tuttora a costituire – un problema critico di cui sembra opportuno tenere conto». Per lo studio delle interferenze linguistiche della *parole* rosselliana rimando ai preziosi contributi di D. LA PENNA, *Aspetti linguistici e stilistici della poesia italiana di Amelia Rosselli*, «Metrica e stilistica italiana», 2, 2002, 235-272; MANERA, *L'«idioma tripharium»...*; EAD., *Devianze intralinguistiche nella poesia italiana di Amelia Rosselli*, «Trasparenze», 2003, 227-252; LA PENNA, «La promessa d'un semplice linguaggio»...; D. PESCOLIDO, «Il genio della plenitudine». *La trans-lingua di Amelia Rosselli nelle traduzioni di Sylvia Plath*, «Quaderni del '900», 2016, 85-93; E. SCIARRINO, *Penser le plurilinguisme avec Amelia Rosselli*, «Quaderni del '900», 2016, 107-114; DI GIANVITO, *Dinamiche e funzioni linguistico-testuali...*; EAD., *Nell'officina poetica di Amelia Rosselli. Il plurilinguismo dei Primi scritti e il ruolo del Diario in tre lingue*, Firenze, Franco Cesati editore, 2022.

Io ho studiato non solo i classici, ma una dozzina di grammatiche italiane perché, non avendo avuto una formazione liceale italiana, mi sono formata più o meno da sola, comparando logiche formali e grammatiche italiane; sono una delle donne meno formate dall'ambiente scolastico.¹⁰

Se ho parlato italiano con mio padre non me lo ricordo; ricordo mio padre ma non linguisticamente. Mia nonna, mentre eravamo esuli in America, ci ricordava l'italiano, leggeva Dante e lo commentava, ma immersi com'eravamo nell'ambiente linguistico americano quel tipo di lettura era sempre un po' difficile per noi [...] Sono dunque circa quarant'anni che parlo italiano.¹¹

Sul piano timbrico. Io definisco una mia poetica in una delle mie poesie, una delle prime poesie del '59 della raccolta *Variazioni Belliche*: i contenuti sono lì. Ho fatto grandi studi di grammatica e di analisi logica, ma sono autodidatta.¹²

Riferimenti alla condizione erratica tra infanzia e adolescenza – spesso forieri di ricordi dolorosi, soprattutto in relazione alle difficoltà d'integrazione sociale –¹³ ricorrono in numerose interviste della Rosselli che, come noto, giunse per la prima volta in Italia a sedici anni dove tuttavia tornò per insediarsi stabilmente solamente tre anni dopo quando, su incarico di Adriano Olivetti, iniziò a curare alcune tradizioni per le edizioni di *Comunità*:

Mah... l'inglese è la lingua della scuola, il francese quella dell'infanzia, non so quanto conti... si vede che mi sono trovata meglio qua. Eppure all'inizio era terribile, non capivo niente. Questi uomini italiani che trattavano così male le donne... A Firenze l'isolamento era totale, a meno che a diciotto anni non ti fidanzassi magari anche con chi non volevi. A Roma andò meglio. Mi ci portò Adriano Olivetti: traducevo in inglese gli opuscoli di *Comunità*.¹⁴

Io casualmente scrivevo prima in inglese. La prima poesia che consideravo proprio decente, mia, che ho trattenuto, l'ho scritta in inglese. E la prima cosa... il primo racconto di *Primi Scritti*, per esempio, è un racconto inglese. Dopo la morte di Rocco Scotellaro nel '53 mi venne da scrivere in italiano e continuai. Però in vari periodi leggevo parecchio in inglese.

Soltanto in seguito alle prime prove letterarie «da una competenza trilingue e da una *langue* una e trina si ha un'esecuzione, una *parole* italiana».¹⁵

Una rapida scorsa ai titoli dei postillati dell'autrice conservati nel fondo omonimo presso l'Università della Tuscia conferma d'altronde un apprendimento sorvegliato e prolungato dell'italiano: oltre a grammatiche e manuali (cfr. Ciro Trabalza, Ettore Allodoli, *La grammatica degli italiani*, Firenze, Le Monnier, 1955;¹⁶ Gino Saviotti, *Grammatica italiana moderna*, Milano, Mariani, 1956; Rosa Zaccone la Maestra, Alfonso Rizzica, *Analisi logica ad uso della scuola media*, Firenze, Le

¹⁰ È molto difficile essere semplici, intervista di M. Camboni, 1981, in ROSSELLI, *È vostra la vita che ho perso...*, 41-57: 45.

¹¹ *Poesia non necessariamente ascientifica*, intervista di A. Dolce, 1988, ivi, 102-111: 103.

¹² *Ho scritto abbastanza*, intervista di P. Deriu, 1995, ivi, 172-182: 174.

¹³ Oltre a vari estratti da interviste pare interessante richiamare quanto proposto da Manera ovvero come alcuni autocommenti linguistici del *Glossarietto* – nella fattispecie quelli in cui l'autrice propone per il singolo lemma la fusione di termini italiani invece di rimandare all'influenza linguistica esercitata dall'equivalente inglese o francese – fossero funzionali a mascherare o «arginare a posteriori» il peso delle interferenze interlinguistiche cfr. EAD., *Devianze intralinguistiche nella poesia italiana di Amelia Rosselli...*, 245.

¹⁴ *Luci per Amelia*, Intervista di L. Lilli, 1987, in ROSSELLI, *È vostra la vita che ho perso...*, 91-94: 92.

¹⁵ MANERA, *Devianze intralinguistiche nella poesia italiana di Amelia Rosselli...*, 236.

¹⁶ Con nota di possesso datata al 1958.

Monnier, 1959; Emilio Peruzzi, *Problemi di grammatica italiana*, Torino, Radio Italiana, 1959) gran parte dei testi posseduti dall'autrice sono cosparsi di postille di interesse primariamente lessicale.¹⁷

Ma la poliglossia «dagli inquietanti sottofondi biografici dell'inglese e del francese» per cui Scaffai ha parlato di plurilinguismo traumatico,¹⁸ o per meglio dire l'insieme di calchi, prestiti, e *code mixing* – come in: «un babelare commosso; car le foglie secche e gialle»,¹⁹ «contro del *pourboire* coniato un'altra frase, quella dell'incertezza» –²⁰ non è l'unico ingrediente con cui Rosselli destruttura e ricomponi il proprio codice poetico.

La interferenze del francese e dell'inglese²¹ si intrecciano, citando alcuni dei fenomeni più soliti, all'inversione dell'ordine standard dei componenti del sintagma, al cambio di genere del soggetto lirico («io non sono un cinese»; «e cadevo / prostrato alle loro ginocchia»)²² – a volte incoerente all'interno dello stesso verso («Per il parolaio che fui domando di esser viva»),²³ all'invenzione neologica (applicata a sostantivi e aggettivi: «olocausta notte», ecc.) o all'intercambio di genere («della sua mantella», «la sua fallimenta» e a relativi plurali analogici: «le riverberate vetra», «nelle sue nida d'ironia»²⁴).

Un ulteriore disturbo linguistico consiste nella mescolazione di tratti spiccatamente arcaici, tra cui non mancano latinismi sebbene talvolta apparentemente soltanto grafici (cfr.: «Nei contorni della vita risiedevano le *pulchre* abitudini»; «[...] Nella cella delle *pulchritudini* attendevo»; «aveva ritrovato il bene, la *pulchritudine* e le essenzialità»; «e la *pulchritudine* delle giornate era una barriera»:²⁵ dove l'impiego sistematico pare fungere da mezzo di semantizzazione lasciando che il recupero del latino consenta la fusione dei significati etimologici di 'bello' e 'nobile', 'glorioso' – circa la possibilità di interpretare la poesia rosselliana a partire dall'indagine dei contesti d'uso delle immagini / sintagmi ricorrenti all'interno della raccolta si potrebbe inoltre accostare un verso enigmatico delle prime liriche «[...] Non ho più la *lana* nel fosso e non ho» con: «[...] La notte / la

¹⁷ La durata prolungata, oltre il '50, della metabolizzazione dell'italiano e del suo patrimonio letterario pare confermata dallo studio comparativo degli scritti plurilingui di *Primi scritti*: «Per trovare chiari rimandi alla tradizione italiana nei versi della Rosselli dovremo aspettare, infatti, almeno la fine degli anni 50 e la stesura del poemetto *La Libellula* (1958), quasi che, all'altezza cronologica di *Primi Scritti*, il patrimonio letterario italiano fosse per l'autrice ancora in corso di assimilazione» (DI GIANVITO, *Dinamiche e funzioni linguistico-testuali...*, 402).

¹⁸ SCAFFAI, *Amelia Rosselli...*, 95. Cfr inoltre ivi, 97: «Il dialogo è 'ingaggiato' [...] come un combattimento, a esprimere la fatica di un'acquisizione sempre precaria, sempre minacciata dalla perdita e dallo spaesamento». Nonostante Scaffai distingua con debita precisione il plurilinguismo rosselliano da quello comune alla tradizione letteraria italiana, occorrerà forse notare che sebbene il 'caso' Rosselli stia certamente a sé per matrice biografico-linguistica e stilistica (a proposito le citate dichiarazioni sul dramma della scissione linguistica e biografica), il rischio di *aggirare il confronto* nella ricezione rispetto ad alcuni casi in cui plurilinguismo traumatico pare mescolarsi a forme di predilezione per il *pastiche* o plurilinguismo più solitamente inteso (à la Gadda, soprattutto intendendo il plurilinguismo come un «atteggiamento stilistico [corrispondente] alle istanze profonde di un io in rivolta e alle sue prospettive conoscitive») sembra riscontrabile, ad esempio, per motivi tematici e aree semantiche in *l'iddio che brucia tutto tra furgoncino e la pietà* cfr. ROSSELLI, *Variazioni belliche...*, 29.

¹⁹ Ivi, 7.

²⁰ Ivi, 51. Plurilinguismo e poliglossia sono qui intesi in senso lato, per un uso analitico, differenziato dalle categorie di *plurilinguismo*, *mistilinguismo* e *translinguismo*, rimando a DI GIANVITO, *Dinamiche e funzioni linguistico-testuali...*

²¹ Circa gli intarsi, i calchi sintattici e idiomatici e le interferenze dall'inglese e dal francese rimando a LA PENNA, *Aspetti linguistici e stilistici nella poesia di Amelia Rosselli...*

²² ROSSELLI, *Variazioni belliche...*, 49 e 55.

²³ Ivi, 57.

²⁴ Ivi, 117, 7 e 71. Cfr. LA PENNA, *Aspetti linguistici e stilistici nella poesia di Amelia Rosselli...*, 245.

²⁵ ROSSELLI, *Variazioni belliche...*, 61, 69 e 154. Miei i corsivi.

reinvolveva nel suo scialle²⁶ misterioso fatto di / *lana* grassa e smorta - un vero inferno» dove la *lana* non solo ha chiara connotazione negativa ma allude a una sorta di dolorosa chiusura in se stessi)²⁷, o lirici o d'invenzione («Con un conto in banca essa *ripleniva* le sue tasche bucate»: dove il verbo è ambiguo tra prestito integrato dall'inglese *to replenish* e neoformazione dall'incrocio tra italiano e latino)²⁸ con tracce dell'italiano popolare.²⁹

L'inclusione dell'oralità – come l'incertezza dell'articolo determinativo,³⁰ l'uso espressivo del pronome personale o le iniezioni di discorsi diretti: «E chi mi può garantire che tu non sei uno di quelli / che muoiono sulla zappa invece [...]»³¹ – si (con)fonde non soltanto col mistilinguismo, ma anche con distorsioni del linguaggio operate sia a livello lessicale tramite invenzioni neologiche o di derivazione plurilingue sia a livello sintattico (per mezzo di anacoluti, dell'uso straniante delle preposizioni e della creazione di costrutti bi-affermativi e bi-negativi).³²

Trattando dei fenomeni linguistico-stilistici menzionati si ritiene opportuno soffermare l'attenzione su un aspetto apparentemente eterogeneo malgrado evocato dalle stesse parole di Rosselli: a vantaggio della consapevolezza del mistilinguismo e delle inserzioni mimetiche del parlato occorre difatti ricordare il ruolo esercitato sulla biografia e sulla poetica rosselliana dall'incontro con Rocco Scotellaro,³³ conosciuto per la prima volta nel 1950 a Venezia durante il convegno *Resistenza e la cultura italiana*:

Inoltre, l'incontro con Scotellaro è stato fondamentale per la poesia [...] Attraverso di lui ho scoperto i poeti italiani e ho imparato a scrivere versi in italiano. Non è che non sapessi l'italiano, non avevo l'ambizione di diventare poeta. Con la morte di Scotellaro esplose questo talento e la poesia è divenuta da allora il mio interesse primario.³⁴

La costruzione della *parole* rosselliana va dunque di pari passo con l'assimilazione dell'esempio stilistico dell'amico lucano, delle sue *strutture di tensione*:³⁵ «*Contadini del sud* è stata la mia Bibbia per un mare di tempo... proprio linguisticamente, per gli esperimenti che faceva Scotellaro, col linguaggio dell'analfabeta che trascrive».³⁶

Come dimostrato da Giovannuzzi, alcuni estratti di *Racconti, dichiarazioni e scritti di Michele Mulieri* «sembrano il palinsesto su cui Amelia Rosselli costruisce la lingua e la sintassi delle poesie, nella stagione di *Variazioni Belliche* (o nella *Libellula*):

²⁶ Cfr. per *scialle* ivi, 35: «le piccole sgragnature in quell'unico / sicuro *scialle*»; 128: «finita la gloria! La gloria col suo *scialle* del turbamento». Miei i corsivi.

²⁷ A proposito delle ripetizioni evidenzio il ritorno (all'inizio e alla fine della raccolta) dell'identica coppia di partecipi legati foneticamente: *latitante, lattante* cfr. Ivi, 74: «[...] ella si risvegliò/ *lattante, latitante*»; 175: «al mio cuore *latitante, lattante* in culla». Miei i corsivi.

²⁸ MANERA, *L'idioma tripharium*..., 248.

²⁹ Ivi, 239.

³⁰ L'ellissi dell'articolo determinativo e di *che* potrebbero essere interpretabili anche come calchi sintattici dall'inglese, cfr. MANERA, *L'idioma tripharium*..., 263-4.

³¹ ROSSELLI, *Variazioni belliche*..., 28.

³² Importante specificare che gli accostamenti mistilingui e l'invenzione neologica non riguardano soltanto i testi italiani di Rosselli cfr. MANERA, *L'idioma tripharium*..., 236, n. 15.

³³ Sul legame tra Amelia Rosselli e Rocco Scotellaro rimando a F. VITELLI, *Il Granchio e l'Aragosta. Studi ai confini della letteratura*, Lecce, Pensa Multi-Media, 2003; C. MOSCARIELLO, *Destini sincronici. Amelia Rosselli e Rocco Scotellaro*, Napoli, Guida, 2015 e S. SERMINI, «E se paesani / zoppicanti sono questi versi»...

³⁴ *In una noce protettiva*, intervista di L. Detti, 1993, in ROSSELLI, *È vostra la vita che ho perso...*, 150-153: 152.

³⁵ W. SITI, *Il neorealismo nella poesia italiana. 1941-1956*, Torino, Einaudi, 1990: X. Cfr. anche M. GATTO, *Rocco Scotellaro e la questione meridionale. Letteratura, politica, inchiesta*, Roma, Carocci, 2023: 78-91.

³⁶ *Tra le lingue*, intervista di P. Pirilli, 1995, in ROSSELLI, *È vostra la vita che ho perso...*, 167-171: 168.

La costruzione paratattica del discorso – rilevando l'oralità – si sviluppa per segmenti modulari e isotopici [...], spesso scanditi da ripetizioni e variazioni paronomastiche: «c'erano parole da potermi *punire*, mi sottomettevo alle *punizioni*»; «Il mondo è un *paesaggio*. *Passando* per il mondo [...]». Il procedere per paronomasie che provocano scarti logici e slogature, ma anche impreviste associazioni, è esattamente identico: «Io stavo sempre *esaltante*, tutti gli anni ho fatto i *salti* miei ché non mi è mai piaciuto l'ambiente di queste terre misere» [...] *Contadini del Sud* rende disponibile un repertorio di forme lessicali e grammaticali aberranti che transitano nella Rosselli come citazioni letterali, soprattutto nella stagione iniziale.³⁷

Come non ipotizzare un'influenza anche sul piano dell'ideologia? Salvo poi evidenziare i numerosi attacchi alle convenzioni sociali e politiche disseminati in *Variazioni Belleche*, in particolare a proposito di *Per le cantate che si svolgevano nell'aria io rimavo*, *Dentro della grazia il numero dei miei amici aumentava*, *Contiamo infiniti cadaveri. Siamo l'ultima specie umana* e *Contiamo infiniti morti! la danza è quasi finita! la morte*, Giovannuzzi sottolinea tuttavia che l'influenza scotellariana agirebbe sulla lingua di Rosselli senza costituire un «punto di partenza di una maturazione politica o dell'adesione a un impegno meridionalista».³⁸

Probabilmente l'autrice sconta, suo e nostro malgrado, non soltanto l'ipoteca dell'irrazionalismo, ma anche quella dell'impegno politico – ma Amelia non è né Carlo né Nello Rosselli. Di certo i tentativi di coinvolgimento politico non sono mancati: l'autrice non ha mai militato per la causa femminista (anche se sembra possibile avvicinare alcune dichiarazioni della poeta alle posizioni del femminismo della differenza sviluppatosi e circolante nel corso degli anni '70), né è possibile interpretare il tesseramento al Pci del '58 come sintomo di solida adesione alle linee partitiche.³⁹

Si veda ad esempio il seguente estratto dove Rosselli ribadisce, tra varie istanze, il bisogno di evitare la competizione col maschile anche tramite la messa in rilievo di una differenza biologica tra sessi la cui essenza, nelle pieghe del ragionamento, si addensa nell'immediatezza della saggezza contadina:

Non seguo molto da vicino il movimento femminista italiano degli ultimi cinque anni: ne ho visto gli effetti in diversi strati della popolazione, ed è senz'altro in parte positivo il suo operare se non scende a competitività compensatoria. Del resto lo studio delle diverse scuole psicologiche (soprattutto freudiane) ha da tempo nel mio caso servito da piattaforma in un certo senso "femminista": scindo la problematica psicologico-intima da quella politica, e so di non essere d'accordo nel fare ciò con i vari movimenti femministi in auge in Occidente. Del resto perfino gli junghiani puntavano nel lontano 1954, per esempio, a una femminilità addirittura maggiormente passiva! Nel rispetto di uomini però non certo incapaci psicologicamente quanto lo sono a volte gli italiani non orizzontati. Se il movimento femminista si propone una piattaforma socio-politica sono anche d'accordo, ma resta da studiare un'altra piattaforma forse, quella biologico-culturale (o perfino mistica), che non è del tutto da buttare via (come un qualsiasi contadino meridionale nel suo anonimo o analfabetico mondo potrà indicare).⁴⁰

Una nota sul lessico: *orizzontati* pare anch'esso un neologismo semantico realizzato tramite «un'azione retro-interpretativa tale per cui [...] il significante italiano viene risemantizzato e arbitrariamente ricondotto a intrecci plurilessicali».⁴¹ Nella fattispecie, al significato di 'collocato in una posizione determinata rispetto ai punti cardinali orientato; indirizzato a un determinato scopo

³⁷ GIOVANNUZZI, *Amelia Rosselli: biografia e poesia...*, 98-99.

³⁸ Ivi, 101.

³⁹ Per il progressivo e incerto avvicinamento al Pci rimando a SERMINI, «*E se paesani / zoppicanti sono questi versi*»..., 63-65.

⁴⁰ *Donne in poesia*, intervista di B. Frabotta, 1976, in ROSSELLI, *È vostra la vita che ho perso...*, 11-13: 12-13.

⁴¹ MANERA, *Devianze intralinguistiche...*, 235.

(fig.)' per cui si rimanda al *GDLI*, sembra sovrapporsi quello di 'aperto, esposto all'orizzonte' cioè a uno scenario differente da quello offerto dallo standard sociale dell'Italia contemporanea.⁴²

Eppure una postura politica tra le liriche rosselliane esiste e non stupisce che un punto di vista in grado di evidenziarla scaturisca proprio dalla valorizzazione dello scambio con Rocco Scotellaro.⁴³

Poiché l'impatto di quest'ultimo è anch'esso dato più che noto, vorrei qui sottolineare la vicinanza tra le posizioni politiche e poetiche dei due scrittori. Marco Gatto ha recentemente identificato nella mediazione un concetto chiave per la comprensione dell'attività letteraria e politica del sindaco di Tricarico.

Scotellaro, distante dalla sociologia scientifica di matrice storicista⁴⁴ e dalla mitizzazione delle classi subalterne⁴⁵ nonché insofferente nei confronti di un certo «neorealismo che metteva addosso ai protagonisti della vita italiana di ogni giorno, operai, contadini, disoccupati, un vestito bell'e confezionato», promuove la rappresentazione letteraria di un mondo-altro «non come dato di folklore o di primitivo, ma come atto politico di comunicazione universale».⁴⁶ Le sue scelte stilistiche optano per una mimesi del parlato che, sulla base delle istanze dialettiche di «approssimazione, assorbimento e restituzione collettiva»,⁴⁷ consenta la rappresentazione di «un'adesione coatta alle lacerazioni della cultura insieme alla quale si parla».⁴⁸

Una figura ricorrente tra le liriche di *Variazioni Belleche* corrisponde a quella di Cristo a cui l'io lirico si paragona tramite un processo di identificazione o di accostamento proiettandosi nelle figure della Madonna o della Maddalena. Da tempo la critica ha riconosciuto nella figura cristologica dei componimenti rosselliani sia il richiamo di Scotellaro⁴⁹ sia la declinazione dell'isotopia del *limen*.

⁴² A proposito delle difficoltà col maschile in Italia cfr.: «Aggiungo che il mio rapporto con gli uomini italiani era difficile, proprio per aver vissuto in paesi cosiddetti "avanzati". L'uomo italiano degli anni Cinquanta era un individuo piuttosto difficile», *È molto difficile essere semplici*, intervista di M. Camboni, 1981, in ROSSELLI, *È vostra la vita che ho perso...*, 41-57: 47. Più vicino a posizioni marxiste, invece, il ragionamento in *Poesia non necessariamente ascientifica*, intervista di A. Dolce, 1988, ivi, 102-111: 110: «Il femminismo in ultima analisi è valido, se le donne si mettono a guadagnare quanto l'uomo».

⁴³ Per la ricostruzione degli ideali politici della scrittrice rimando a S. DE MARCH, *Amelia Rosselli tra poesia e storia*, Napoli, L'ancora del Mediterraneo, 2006, 69-70, e a SERMINI, *E se paesani / zoppicanti sono questi versi...*, 69: «Distante dalle coeve teorizzazioni del Partito comunista, il modello qui delineato è più vicino a quello comunitario descritto da Adriano Olivetti oppure all'impianto strutturale di quella politica federalista sostenuta da Plivetti così come da Ernesto Rossi, Gaetano Salvemini e da molti altri, protagonisti della formazione politica della Rosselli». Circa lo scambio letterario tra i due: L. MARCHESE-C. SCHIRATO, *Paesaggio Scotellaro. Materiali per Cantilena (e per la prima Rosselli)*, «L'Ospite Ingrato», XIII, 2023, 119-143.

⁴⁴ In questo senso le posizioni di Scotellaro si avvicinano a quelle di Ernesto de Martino come sostenuto da GATTO, *Rocco Scotellaro e la questione meridionale...*, 99: «La tesi di de Martino [...] si può così riassumere: è un vizio di forma dell'ideologia culturale borghese la consuetudine, per nulla innocente, e anzi profondamente imperialistica, di "naturalizzare" il mondo popolare e i cosiddetti "popoli-altri" convertendoli in oggetto di studio da classificare e ordinare secondo una precostituita gerarchia di valori, con l'esito di sopprimerne, di fatto, la dimensione storico-materiale».

⁴⁵ Ivi, 78: «Scotellaro intuì la necessità di proiettare il mondo popolare subalterno oltre i confini ristretti dello storicismo borghese (ivi incluso quello di marca leviana) e della sterile letteratura popolare da consumo (la stessa che Gramsci denunciava nei *Quaderni del carcere* come non nazionale-popolare)».

⁴⁶ Ivi, 92.

⁴⁷ Ivi, 80.

⁴⁸ SITI, *Il neorealismo nella poesia italiana...*, 47.

⁴⁹ Cfr. GIOVANNUZZI, *Amelia Rosselli: biografia e poesia...*, 79-136; SERMINI, «E se paesani / zoppicanti sono questi versi...», 55-71: 58-59: «Inoltre un'ulteriore prova del riferimento a Scotellaro come un *alter Christus* è raccolta nel frammento incipitario della *Cantilena*, in cui Amelia ricalca il motivo iconografico di una Pietà di cui lo stesso io poetico si fa protagonista».

Dunque la soglia, il ponte: e non sarà un caso che la lirica incipitaria della raccolta elegga proprio i ponti a simbolo della natura dell'io lirico: «[...] Rompi-/collo accavalco i tuoi ponti, e che essi siano /la mia/ natura». ⁵⁰

La collocazione socialmente ancipite tra due mondi resa possibile dal *passo diagonato* degli analfabeti: Rosselli e Scotellaro provengono da due classi sociali diverse eppure condividono la necessità di decostruire le strutture linguistiche mantenendosi nell'orizzonte della comunicabilità. Pur non volendo argomentare a favore di una presunta identità di visione politica e/o poetica tra i due autori, occorrerà evidenziare nella mediazione un importante tratto comune.

Tanto più quanto la ricodificazione del linguaggio poetico operata da Rosselli non è motivata da istanze neoavanguardiste (cfr.: «[...] Combiniamo / menzogne e fragili riviste d'avanguardia costose / come le ambizioni che esse proteggono [...]»), ⁵¹ le numerose dichiarazioni a sfondo politico dell'autrice e la frequentazione con Scotellaro ci impongono di riflettere sulle consapevolezze politiche della pronuncia abnorme del soggetto lirico rosselliano, del *fool* – o di chi sa che rimuovere le più ossidate incrostazioni retoriche del linguaggio può rappresentare il primo passo verso l'assunzione di un punto di vista aperto al collettivo, alla cosiddetta osservazione partecipata. ⁵²

All'interno delle liriche rosselliane lo scarto rispetto alla norma grammaticale riproduce dunque non soltanto un retaggio biografico né rappresenta unicamente una scelta stilistica in grado di mescolare espressivamente lingue e registri stilistici differenti ma propone anche, mimando a tratti la *grammatica dei poveri*, ⁵³ l'intento di fare emergere un conflitto politico-sociale in atto. In questo senso sembra possibile leggere anche una delle liriche che aprono la raccolta:

del tuo oh nulla è il mondo e nulla
dire è la tua parola, lo mantiene sul suo asse
diagonato il passo degli analfabeti. Ed oltre dire è il vero
libro da scuola. Sorride l'estate in un dolce frugore di molli
verdi foglie, ma l'oscuro della sua trama non racconto.
E la mia collana di ideali (la marina che batteva mentre gli uomini

premevano il fiore solo il terreno sapeva) è un sogno
più reale della tua luce candita pressata nella macchina di oggi.

Persino una parafrasi sommaria ⁵⁴ individua la centralità dell'opposizione tra *ideale-oscuro-analfabeta* e *reale-luce-parola*, o meglio dell'inevitabile parzialità di una pretesa conoscitiva, si direbbe, di matrice tardo positivista rispetto ad una visione necessariamente prismatica, dotata di maggiore profondità sebbene foriera del rischio afasico (*l'oscuro della sua trama non racconto*). ⁵⁵ La possibilità di un ponte,

⁵⁰ ROSSELLI, *Variazioni belliche...*, 8.

⁵¹ Ivi, 71.

⁵² Sul bisogno di arginare la dimensione confessionale della poesia e di ridimensionare l'apporto dell'io lirico non giungendo però alla sua totale eliminazione cfr. *È molto difficile essere semplici*, intervista di M. Camboni, 1981, in ROSSELLI, *È vostra la vita che ho perso...*, 41-57: 54; *Il dolore in una stanza*, intervista di R. Minore, 1984, ivi, 62-67: 63.

⁵³ ROSSELLI, *Variazioni belliche...*, 23.

⁵⁴ Circa la parzialità dell'interpretazione come standard ermeneutico nel caso della poesia di Rosselli rimando a MANERA, *L'"idioma tripharium"...*, 267: «La plurivocità di percorsi ermeneutici è il riflesso di una plurivocità a livello testuale micro e macroscopicamente: nel lessico, nella sintassi, nel registro e, infine, nella lingua. È proprio tale univocità a costituire «l'interiore centro vitale» dell'opera d'arte» rosselliana».

⁵⁵ La vanità di una pretesa conoscitiva dai tratti tardo illuministici-modernisti ricorre altrove in ROSSELLI, *Variazioni belliche...*, 29: «[...] e tu che ne capisci niente e non (e non / potrai mai) connettere le variegate vicissitudini in un / unico andare in un unico flagello di dio perché / lui si nasconde dietro le ombre». Il discorso potrebbe ampliarsi fino a includere la tematizzazione della polarità ordine-disordine spesso presente

ovvero di una mediazione tra la complessità del reale e la parola è offerta appunto dal passo *diagonato*, in bilico, tra il sistema linguistico convenzionale e l'assenza di parola.⁵⁶

Del resto, nonostante l'impossibilità di una lettura politica *tout court* della poesia di Rosselli, la postura antiborghese accorda numerose liriche e scelte linguistiche. In aggiunta alle numerose dichiarazioni autoriali circa l'esplicita volontà di denuncia sociale di alcune liriche della raccolta, pare esemplificativo del pensiero non sistematicamente politico di Rosselli accostare la lirica appena riportata alla glossa con cui l'autrice commenta un altro neologismo, *tralappiare*, incastonato tra i versi di *Impromptu*:⁵⁷

Non esiste nella nostra lingua questo termine. L'ho cercato e non trovandolo l'ho inventato unendo due verbi che racchiudono e sintetizzano l'atteggiamento della borghesia in genere e di quegli anni in particolare. Se da una parte il borghese 'tralascia', dall'altra 'acchiappa'. E così, nel momento in cui rifiutavo l'ingresso in un sistema di vita borghese, mi è sembrato importante dire che mi rifiutavo di essere in ogni modo il borghese che 'tralappia'.

Pur non volendo forzare l'interpretazione della figura e dell'opera poetica rosselliana in chiave politica occorrerà evidenziare come la denuncia sociale costituisca una delle tematiche più frequentate e soggette a «continue ricontestualizzazioni di parole, sintagmi e situazioni»⁵⁸ che popolano le liriche rosselliane. Propongo dunque di soffermare brevemente l'attenzione su un componimento in cui la conflittualità è particolarmente esposta:⁵⁹

Contiamo infiniti cadaveri. Siamo l'ultima specie umana.
Siamo il cadavere che flotta putrefatto su della sua passione!
La calma non mi nutriva il sol-leone era il mio desiderio.
Il mio pio desiderio era di vincere la battaglia, il male,
la tristezza, le fandonie, l'incoscienza, la pluralità
dei mali le fandonie le incoscienze le somministrazioni
d'ogni male, d'ogni bene, d'ogni battaglia, d'ogni dovere
d'ogni fandonia: la crudeltà a parte il gioco riposto attraverso
il filtro dell'incoscienza. Amore amore che cadi e giaci⁶⁰
supino la tua stella è la mia dimora.

Caduta sulla linea di battaglia. La bontà era un ritornello
che non mi fregava ma ero fregata da essa! La linea della
demarcazione tra poveri e ricchi.

nelle liriche della raccolta: cfr. *ivi*, 35: «[...] ma basse corde risuonano anche se tu non / le premi anche se tu non sistemi le valanghe i gridi e / le piccole sgragnature in quell'unico / sicuro scialle».

⁵⁶ Come sottolinea La Penna, l'isotopia del *limen* apre l'intera raccolta: «[...] Rompi- / collo avvalco i tuoi ponti, e che essi siano / la mia / natura» (EAD., «*La promessa d'un semplice linguaggio*»..., 36, 42-49).

⁵⁷ Recupero il passo da MANERA, *Devianze intralinguistiche nella poesia italiana di Amelia Rosselli*..., 234.

⁵⁸ A. CASADEI, *La cognizione di Amelia Rosselli: per un'analisi delle Variazioni Belliche*, «Strumenti critici», 2009, 353-388: 360.

⁵⁹ Ma non mancano riferimenti a una dimensione sociale più ampia come in *Il condomino pagava la sua parte di rancore ed accomodava* in ROSSELLI, *Variazioni belliche*..., 66.

⁶⁰ Per la rappresentazione della *chute* cfr. *ivi*, 15: «Se si ripetono gli / semoventi affanni, se la ribellione deve smorzarsi, se la tua piuma cade per terra»; *ivi*, 61: «Contro dell'opinione pubblica essa giaceva in un / letto di fango ed elemosina, convinta d'esser peggiore / di tutte le donzelle arricchite fra degli uomini voraci»; *ivi*, 64: «Rimasi per terra e caddi supina»; *ivi*, 72: «Il bene cadeva supino disteso sul letto / bocconi fra delle sue quattro candele morte»; *ivi*, 107: «Perversa mi dolgo della brutalità ma / vi cado supina con un bambino in braccio»; *ivi*, 117: «Io che cado supina dalla croce m'investo della / sua mantella di fasto originario»; *ivi*, 120: «Con la pietà cadevo disfatta con la noia vincevo ogni desiderio»; *ivi*, 121: «non è per niente ch'io / cado ai piedi del primo venuto»; *ivi*, 173: «[...] buttandomi bocconi / sul letto passatempo».

Si tratta di un testo bistrofico in cui il conflitto erotico e sociale si richiamano vicendevolmente – anche nel dramma pronominale che passa dal *noi* all'*io* – e che si chiude con la battaglia tra la bontà (non il suo *ritornello*, ma il suo assunto teorico) e il potere della società neocapitalista come ha bene messo in evidenza il commento di Laura Barile.⁶¹

L'apertura *in medias res* avviene all'insegna del *noi* richiamando la dimensione collettiva e lacerata del dopoguerra – del resto uno dei titoli abortiti per la silloge esordiale fu proprio *Mecropoli*: «Il titolo “Blu” non mi dispiace affatto, ed è certo il meno letterario [...] “Improbabilità” troppo ragionato, intellettuale [...] “Mecropoli” è una forma mista, cioè fusione di Necropoli e Metropoli; ma nell'insieme mi sembra forzato, benché espressivo».⁶²

La dimensione sociale costituisce un tema frequentato e variamente declinato all'interno della raccolta: si potrebbero evidenziare i domini del linguaggio economico («[...] Timidamente sorvegliavo / l'imposte di consumo [...]»;⁶³ «[...] per l'amministrazione dei beni»;⁶⁴ «Sventravo il nodo della questione ma mi si ribatteva / che il costo del grano era salito [...]»⁶⁵) e la presenza di varie figure subalterne, rispetto alle quali risulta significativa la seguente lirica:⁶⁶

L'amore irrobustiva la sua anima mandava brividi. Il livore la rendeva tenue e sottile.

Irrobustita la sua anima mandava brividi. Bastava un leggero giogo; una scossa; un limite; una scossa al sistema nervoso
(*la licenza dei poveri*) per scambiare con essa l'intero mondo.⁶⁷

Allo scopo di sottolineare la numerosità dei rimandi propongo di seguito una serie di citazioni relative al dopoguerra e alla lacerazione sociale coeva: «[...] io m'assiedo e / rido e sputo sui franchi visi dei *giovinnotti ammazziati* dal tuo / ordine»;⁶⁸ «Ma la / pece, il nero, la grandine, le sfuriate, *la rivolta, la cannonata, il paese fuori di sé* controllava ogni mia mossa. Antica civiltà descritta nei libri tu sei la *rivolta* che / non si fece domare, tu sei il mare che tinge di rosso la / sfuriata dei venti e porta all'alba una canzone»;⁶⁹ «[...] Le *fosse ardeatine* combinavano credenze»;⁷⁰ «[...] Convinta del contrario ponderavo / *le crisi interne del paese* [...]»;⁷¹ «I miei concittadini levavano bandiere e gridi e risollevarono / i cuori. Io dormivo – assaggiavo il sole»;⁷² «[...] Senza scampo gli dei senza scampo gli / Americani senza cibo i preti e le cattive donzelle / morte per l'alluvione. Conducetemi allo

⁶¹ L. BARILE, *Laura Barile legge Amelia Rosselli*, Milano, Nottetempo, 2014, 129.

⁶² ROSSELLI, *Lettere a Pasolini 1962-1969*, a cura di S. Giovannuzzi, Genova, San Marco dei Giustiniani, 2008, 10-11.

⁶³ ROSSELLI, *Variazioni belliche...*, 67. Cfr. *ivi*, 64, «o trovavo *clientela?* Corrotta la gioventù di oggi, corrotto / il *mercato* corrotta la gente che compra corrotto il mercato / e la *mercantiliziana*», e 87, «Elettra! Le tue terribili università! Le esperienze / del peccato arrotondano *il tuo misero stipendio*». Miei i corsivi.

⁶⁴ *Ivi*, 79.

⁶⁵ *Ivi*, 166.

⁶⁶ Cfr. *ivi*, 48: «[...] l'acre / bisbiglio della contadina che cercava l'acqua nel pozzo / troppo profondo per le sue braccia [...]»; 50 «Calmati e le scodelle dei poveri si riempiranno»; 61: «[...] Nell'atmosfera guidava la noia un soldato / cafone e ribelle di uso contadinesco. // [...] // Contro dell'opinione pubblica essa giaceva in un / letto di fango ed elemosina»; 142: «I quattro contadini spostavano la rete [...]».

⁶⁷ *Ivi*, 85. Miei i corsivi.

⁶⁸ *Ivi*, 9. Miei i corsivi, così anche nelle citazioni che seguono.

⁶⁹ *Ivi*, 49.

⁷⁰ *Ivi*, 52.

⁷¹ *Ivi*, 56.

⁷² *Ivi*, 63.

spirito di / Dio conducetemi alle *strade non manganellate* dagli / poveri in ispirito»;⁷³ «Amore o gentilezza / suonavo cantando? Concupiscenza nell'ordine biologico / *caricava la bandiera rossa*»;⁷⁴ «donne stagiare erbe su della piazza che ardeva di / malizia: *la milizia*»;⁷⁵ «[...] Combattiamo contro / della *rivolta inutile* [...] / [...] / santa che guidava *il plotone dell'esecuzione* scanzava»;⁷⁶ «[...] Con il tirocinio del parente avaro si / *smuoveva la rivoltella dei rivoltosi*»;⁷⁷ «Se dall'amore della disciplina nascesse / il *passo del soldato che non vince ma si ritira senza / colpo ferire*. Se dalla luce si sprigionasse un nuovo / sole fiammeggiante d'amore e di silenzi...».⁷⁸

La tensione socio-politica e i conseguenti timori, o minacce, di ritorsioni personali appaiono con chiarezza in *Pistola levata infallibile sul mio ritorno in patria*, dove la scrittura emerge nella sua doppia funzione di testimonianza e argine al caos – e in cui *girovago delle mie fortune* sembra richiamare il sottotitolo della *Libella, panegirico della libertà*:

Pistola levata infallibile sul mio ritorno in patria
tu cominci bene e finisci male ma non fallisci. La
tendenza al bene era rimessa agli dei. Gli dei scendevano
scendevano scendevano dilapidati.

Colma di ansie io mi misi a scrivere, il girovago
delle mie fortune.⁷⁹

In conclusione propongo dunque due proposte di commento che, pur conducendo lontano dai confini della lirica, riprendono i concetti discussi: la prima riguarda i versi conclusivi di *Simile ad un pugnale si levava il grido della gentilezza*, ovvero: «Comare d'Italia svegliatevi / dal lungo letargo infallibile: le vostre pistole puntate / su delle teste calve dei signori appartengono a dio». A partire dalla vicinanza con la figura di Scotellaro l'appello alle *comare* pare infatti rievocare una vicenda particolarmente cara a Scotellaro, ovvero, la rivolta contro l'imposizione della tessera di macinazione – «forma di tassa annonaria dedicata specificamente alla distribuzione razionata del grano» –⁸⁰ capeggiata dalle contadine di Tricarico nel marzo del 1942.

Nonostante non esista una documentazione specifica a riguardo, l'ipotesi di un rimando non è inverosimile: è noto che Rosselli incoraggiò l'amico a proseguire nella sua attività di scrittura, mentre sappiamo che la composizione del testo dedicato alla rivolta è successiva al '50, quando i due si incontrarono.⁸¹

La seconda proposta di commento consiste invece nella possibilità di utilizzare uno scritto saggistico dell'autrice, seppur successivo a *Variazioni belliche*, come lente per interrogare le liriche più smaccatamente politiche della raccolta.

⁷³ Ivi, 66.

⁷⁴ Ivi, 67.

⁷⁵ Ivi, 69.

⁷⁶ Ivi, 71.

⁷⁷ Ivi, 77.

⁷⁸ Ivi, 104. Non mancano, come per gli autori della tradizione lirica, impieghi parodianti cfr. ivi, 103: «[...] suonava un'altra canzone: / roba da fiera, melanconie, stravaganze; cosacchi alla vendetta, brodi in preparazione, sconfitte in vista; vittorie che puzzano di vino».

⁷⁹ Ivi, 68.

⁸⁰ G. DELL'AQUILA, *La galassia dei racconti*, in *Rocco Scotellaro. Tutte le opere*, a cura di F. Vitelli-G. Dell'Aquila-S. Martelli, Milano, Mondadori, 2019, 727-768: 755.

⁸¹ A proposito della rivolta e dell'interesse riservatole da Scotellaro cfr. ivi, 756 e GATTO, *Rocco Scotellaro e la questione meridionale...*, 28-29.

Si tratta di *Vite e problemi alla base: le sezioni un tabù?*, intervento pubblicato per l'Unità l'8 dicembre 1968 in occasione del XII congresso del PCI.⁸²

Il contributo, incentrato sul presentare la partecipazione alla vita di sezione come antidoto all'imperversante elitismo borghese, denuncia esplicitamente l'assenza di pratiche di incontro tra le *élites* al potere e le masse:

è inutile che a ogni occasione ripetiamo che il partito si basa sulle masse e si fa in grande parte determinare dalle giuste esigenze di base, se ciò non viene messo in atto ogni giorno tramite la infatti simbolica e allo stesso tempo attiva partecipazione alle riunioni della base (non soltanto sindacali!). E dove meglio spiegare questo urgente bisogno di connessione con la base, o di un *incontro tra classi culturalmente ed economicamente lontane ed estranee*, se non tramite strutture quali quelle di sezione.⁸³

Non limitandosi alla messa in luce di una problematica ampia e strutturale – nonché tristemente anticipatoria degli sviluppi successivi: «ci manca poco a volte che gli operai e il sottoproletariato considerino le strutture dirigenti del partito come borghesia disgiunta dai loro modi di vedere e dai loro interessi» –,⁸⁴ l'autrice propone soluzioni piuttosto vicine, nella valorizzazione del confronto tra classi sociali, alle posizioni politiche di Scotellaro.⁸⁵

Mantenendosi in una prospettiva politica più ampia di quella comunitaria, Rosselli sostiene la necessità di un incontro, il bisogno di creare un varco nel *muro di vetro*. Del resto l'autrice ritorna spesso, anche nelle interviste, sul valore dell'incontro con classi sociali subalterne – valore che pare orientare perfino la decisione di trasferirsi a Trastevere nel '54:

Ho scelto di proposito Trastevere. Allora non si vedeva un intellettuale neanche morto. Era un paesotto [...] Il clima affettivo del “popolino” di Trastevere (popolino non è un termine offensivo) mi aiutava.⁸⁶

Mi piaceva la Roma povera dei vicoli, le viuzze, le stradine del quartiere Monti [...] Il Trastevere misero del '54 aveva un'aria di paese e bisognava attraversare il ponte per entrare in città. Non era allora quartiere per studenti, né per ricchi. Non era ambiente artistico, ma di gente dolcissima, ed ancora oggi che abito in via del Corallo preferisco i vicoli.⁸⁷

Si suggerisce dunque di accostare il seguente estratto in prosa al componimento *Se la colpa è degli uomini allora che Iddio venga* sottolineando come anche nella lirica, soprattutto nell'esposizione della difficoltà linguistica (*l'alfabeto che non trovo*) che convive con la speranza del *vento che spazia al di là dei cnofini* e di *albe felici*, sia possibile riconoscere la stessa tensione alla mediazione politica di Scotellaro:

Eppure molto positivo soprattutto per il comunista militante di origine borghese, è il potersi incontrare in seno alla sezione, con uomini e donne di tutte le età e di diversissimo ceto dal suo. In alcuni quartieri di Roma (e in quelli più popolari soprattutto) si ha spesso l'esperienza,

⁸²A. ROSSELLI, *Una scrittura plurale. Saggi e interventi critici*, a cura di F. Caputo, Novara, Interlinea, 2004, 233-238.

⁸³Ivi, 235. Miei i corsivi.

⁸⁴Ivi, 236.

⁸⁵Il primo approccio di Rosselli alla questione meridionale avvenne in realtà tramite Carlo Levi (cfr. SERMINI, *E se paesani / zoppicanti sono questi versi*..., 48) che nonostante l'affezione per Scotellaro promosse posizioni politiche divergenti da quelle del sindaco tricaricense, cfr. GATTO, *Rocco Scotellaro e la questione meridionale*...; ma anche la Rosselli stessa in *Amelia e Rocco*, intervista di A. Angrisani, 1975, in ROSSELLI, *È vostra la vita che ho perso*..., 5-8: 8.

⁸⁶ROSSELLI, *L'opera poetica*..., LXIX.

⁸⁷ROSSELLI, *Una scrittura plurale*..., 311-312.

anche vivendovi a lungo, di non poter entrare veramente in contatto con il popolo più minuto che inevitabilmente considera l'estraneo come cliente da tenersi più o meno a rispettosa distanza, come se separato da un *muro di vetro*.⁸⁸

Se la colpa è degli uomini allora che Iddio venga a chiamarmi fuori dalle sue mura di grossolana cinta verdastra⁸⁹ come l'alfabeto che non trovo. *Se il muro è una triste storia di congiunzioni fallite*, allora ch'io inseguo le lepri digiune della mia tirannia e sappia digiunare finché non è venuta la gran gloria. Se l'inferno è una cosa vorace io temo allora essere fra di quelli che portano le fiamme in bocca e non si nutrono d'aria! Ma il vento veloce che spazia al di là dei confini sa coronare i miei sogni anche di albe felici.⁹⁰

⁸⁸ Ivi, 236. Miei i corsivi.

⁸⁹ Le *mura di grossolana cinta verdastra* evocano le immagini con cui Rosselli altrove allude proprio a Matera cfr. SERMINI, «E se paesani / zoppicanti sono questi versi»..., 59.

⁹⁰ ROSSELLI, *Variazioni belliche*..., 105. Miei i corsivi.

SILVIA MONDARDINI
Roma

Il sonno di Amelia Rosselli: Sleep, il libro inglese 'segreto'

Il contributo propone una rivalutazione all'interno del canone della Letteratura italiana del libro meno canonico e meno italiano di Amelia Rosselli, Sleep, i cui componimenti sono stati a lungo trattenuti dalla pubblicazione, frutto di letture e di riflessioni, con al centro la problematica etico-religiosa, il conflitto donna-uomo e il tema della crescita psicologica. Ricopro una ampia estensione cronologica, la raccolta attraversa tutte le stagioni della scrittura rosselliana e si presenta come un viaggio nei territori più intimi della mente dell'autrice, registrando sia l'indole agguerrita propria delle prime raccolte italiane, sia l'esperienza di convalescenza e accettazione da cui nasce Serie Ospedaliera. La lingua inglese, svincolando la Rosselli dalla diretta partecipazione alla vita pubblica e storica, consente maggiore libertà di manifestazione alla natura ancipite della propria ispirazione, marcata da una intricata commistione d'amore e dolore trattata giocosamente e per oltre tredici anni nella sua raccolta più intima, di cui si vuole proporre un invito alla lettura.

«Quando si dice "verità", si dice una cosa vera e non vera. La verità di per se stessa non esiste o, meglio, esistono tante verità quante sono le anime, attraverso le quali filtra un dato avvenimento. Ed anche per quest'ultimo esso esiste in quanto c'è un'interpretazione. [...] Io sono, raccontando, nell'assoluta verità, la mia verità, che stratificandosi in me durante tutta la vita edificata dalla mia interpretazione mi ha fatta quella che sono e che vorrei restare nel ricordo di chi mi ha voluto bene».

Amelia Pincherle Rosselli (nonna paterna di 'Melina'), *Memorie*.

1. L'officina del testo

Nella riflessione su un'ipotesi di nuovo canone aperto all'apporto delle donne, pur nella consapevolezza che Amelia Rosselli è ormai stata assunta da tempo entro questo canone, a partire dalla sua presentazione al mondo culturale italiano da parte di Pasolini come poetessa 'della Nevrosi e del Mistero', fino alla sua inclusione in alcuni dei manuali di letteratura in uso nelle nostre scuole (dove la precede – in termini di presenze – Alda Merini),¹ credo possa essere interessante la proposta del suo volume meno canonico e – ad oggi – meno indagato come una sorta di antidoto allo stesso canone su cui riflettiamo, nella consapevolezza che parlarne è sempre fare una scelta che,

¹ P.P. PASOLINI, *Notizia su Amelia Rosselli*, «Il menabò», 6, 1963, 66-69 (poi in A. ROSSELLI, *Variazioni belliche*, Roma, Fondazione Piazzolla, 1995, 7-10 e in P.P. PASOLINI, *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, a cura di W. Siti-S. De Laude, Milano, Mondadori, 1999, t. II, 2416-2419). Solo a titolo esemplificativo registro qui la presenza di Amelia Rosselli in G. BALDI-S. GIUSSO-M. RAZETTI-G. ZACCARIA, *Testi e storia della letteratura*, Milano, Principato, 2010 (capitolo *La poesia: oltre l'Ermetismo*, con una poesia da *Documento*), R. LUPERINI-P. CATALDI-L. MARCHIANI-F. MARCHESE, *Perché la letteratura*, Firenze, Palumbo, 2015 (paragrafo *Lo sperimentalismo emozionale di Amelia Rosselli*, con una poesia da *Serie ospedaliera*), G. ARMELLINI-A. COLOMBO-L. BOSI-M. MARCHESINI, *Con altri occhi. Letteratura e testi*, Bologna, Zanichelli, 2018 (capitolo *La poesia come crisi del linguaggio*, con una poesia da *Variazioni*), B. PANEBIANCO-C. PISONI-L. REGGIANI-M. MALPENSA, *Testi e scenari. Letteratura, cultura, arti*, Bologna, Zanichelli, 2009 (capitolo *Antologie e voci poetiche di fine Novecento*, con una poesia di *Documento*), E. RAIMONDI, *Leggere, come io l'intendo...*, Milano, Edizioni scolastiche Bruno Mondadori, 2009 (capitolo *Dopo i classici: poeti e poetiche*, con dei versi da *Impromptu*). In merito alla prima ricezione della poesia rosselliana, molto vincolata a una sorta di pregiudizio surrealista veicolato da certe parole di Pasolini, va ricordato anche il giudizio di Mengaldo, che nel 1978 antologizzava alcuni testi di Amelia Rosselli, unica donna inclusa nei *Poeti italiani del Novecento*, relegando la sua lirica ad una dimensione 'femminile', ristretta, proverbialmente privata e intimistica: «Una scrittura, o piuttosto una scrittura-parlato, intensamente informale, in cui per la prima volta si realizza quella spinta alla riduzione assoluta della lingua della poesia a lingua del privato, che si ritrova quindi in non pochi poeti post-sessantotteschi», *Poeti italiani del Novecento*, a cura di P.V. Mengaldo, Milano, Mondadori, 1981, 995.

a fronte di una nuova inclusività, opera esclusioni. Per questo motivo tratterò di *Sleep*, raccolta della quale propongo un invito alla lettura, suggerendone in questa occasione solo alcune linee di forza attraverso alcuni versi, senza i necessari rinvii agli aspetti linguistici e metrici o di intertestualità diffusa, che richiederebbero altri spazi e altri tempi e ci porterebbero a leggerla in parallelo ai poeti elisabettiani e a Shakespeare, ai metafisici e a Pound, a Sylvia Plath, a Emily Dickinson e Virginia Woolf, a Hopkins e a Cummings, a Dylan Thomas e tanti altri.²

In apertura va ricordato quanto chiarito da Andrea Cortellessa, cioè che «la radicale differenza, l'esodo rosselliano da tutto e da tutti, non potevano che trasformare la sua opera in quella sorta di buco nero verso cui la storia della letteratura italiana del Novecento non può far altro che sospendere le grigie canonizzanti della propria legittima brama classificatoria».³

Amelia, in una «una posizione eccentrica e tangenziale»⁴ rispetto alle canoniche coordinate di riferimento, vive una difficile e pesante iper-coscienza del suo fare-letteratura, una estenuante consapevolezza della risemantizzazione della parola poetica che si stratifica eternamente senza mai potersi sigillare in qualcosa di definitivo e rassicurante. Ciò è tanto più vero per *Sleep*, definito dall'autrice «frutto di letture».⁵

È una raccolta di poesie giovanili, che la Rosselli compose fra il 1953 e il 1966: *Sleep* è una sorta di libro privato o segreto, parzialmente contemporaneo a quelli editi in italiano, *Variazioni belliche* (1964) e *Serie ospedaliera* (1969). La Rosselli ha a lungo trattenuto dalla pubblicazione i suoi versi inglesi, quasi una reticenza a salvaguardia di un serbatoio testuale che voleva lontano dallo spazio pubblico firmato nel nome del padre 'Amelia Rosselli': a questi testi Amelia riserva l'indicibile più impronunciabile e corporeo, quello che seguendo Lacan e Julia Kristeva vorremmo impropriamente chiamare registro dell'Immaginario, anche se in realtà la «lingua cosiddetta materna è paterna»,⁶ dunque l'italiano, e l'inglese di queste poesie è di fatto compromesso con il regime del simbolico.⁷ In un'intervista a cura di Marco Caporali, apparsa su «Poesia» nel 1990, raccontava: «I testi di *Sleep* li

² Tra gli interventi dedicati a quest'opera della Rosselli che sono riferimento per questo mio veloce invito alla lettura, mi permetto di rinviare ai miei *Considerazioni per la lettura degli scritti inglesi di Amelia Rosselli*, «Trasparenze», 20, 2003, 39-60; *Amelia Amleto. Idee sparse e perse su alcuni "reperti alieni" nella poesia inglese di Amelia Rosselli*, in *Mapping interactions. Italy in the World – The World in Italy*, CHIASMI. Harvard-Brown Conference, 5-6 marzo 2011; *Amelia fu Marion: «I me you the others»*. *Appunti per il recupero degli scritti inglesi di Amelia Rosselli*, «Cahiers d'études italiennes», 16, 2013, 281-302.

³ A. CORTELLESA, *Una vicinanza al tremendo*, in *Dossier Amelia Rosselli*, a cura di S. Sgavicchia, «Il Caffè illustrato», III, 13-14 (luglio 2003), 59-63. Si veda anche G. FERRONI, *Un'altra vita perduta*, in *Galleria*, 1/2, 1997, 24: «Ma di fronte a questa poesia anche il tentativo della critica di razionalizzare, di definire, di motivare, rischia di sfuggire a se stesso: il grande rilievo dell'opera di Amelia Rosselli è mostrato anche dal modo in cui, senza pretese programmatiche, viene a sfidare la spinta alla semplificazione che inevitabilmente si insinua nell'atto del critico-lettore. Il critico deve imparare ad inseguire le sue folgorazioni assolute, di cui può avvertire la forza e l'evidenza, la lacerante alterità: ma non può pretendere di ridurle a formule, a schemi, a modelli onnicomprensivi. Esse gli impongono di riconoscere la propria insufficienza, forse gli chiedono di rivedere i propri schemi mentali, la credibilità dei propri presupposti teorici e delle proprie ossessioni metodologiche, il proprio stesso modo di inseguire il manifestarsi della poesia e del linguaggio in questo mondo».

⁴ E. TANDELLO, *La poesia e la purezza: Amelia Rosselli*, in A. ROSSELLI, *L'opera poetica*, Milano, Arnoldo Mondadori Editore, 2012, XVI.

⁵ *Intervista ad Amelia Rosselli*, a cura di M. Caporali, «Poesia», (aprile 1990), 9.

⁶ G. CARAMORE, *Intervista ad Amelia Rosselli*, da *Paesaggio con figure*, trasmissione radiofonica del 29 marzo 1992, oggi in A. ROSSELLI, *È vostra la vita che ho perso. Conversazioni e interviste 1964-1995*, a cura di M. Venturini-S. De March, Firenze, Le Lettere, 2010.

⁷ Si vedano almeno J. LACAN, «*Dei Nomi-del-Padre*» seguito da «*Il trionfo della religione*», Torino, Einaudi, 2006 e J. KRISTEVA, *Materia e senso. Pratiche significative e teoria del linguaggio* (traduzione parziale di *Polylogue*, 1980), Torino, Einaudi, 1980.

ho riuniti nel '66, per mostrarli agli amici. Li consideravo assolutamente privati. [...] Penso sia un libro un po' campato per aria, della mia gioventù; un po' sopra la realtà italiana, politica o sociologica che sia. Ne è lontano perché frutto di letture (dai poeti elisabettiani a Pound, a Cummings), di studi e riflessioni. [...] Accanto alla forte problematica etico-religiosa hanno un ruolo primario il conflitto donna-uomo e il tema della crescita psicologica». ⁸ Si parla soprattutto di amore e di Dio. Amelia diceva di ritenere «questo libro un'antologia, una specie di enciclopedia»: ⁹ trovo che si possa leggere in questa direzione l'intricata commistione d'amore e dolore trattata giocosamente e per oltre tredici anni in *Sleep*, un contro-canto poetico parallelo alla linea editoriale 'consolidante' dei testi maggiori. La stessa Amelia disse a Silvio Perrella: «Fui influenzata negli anni Cinquanta, tra i 18 e i 30 anni, dal neorealismo e dal marxismo, e dunque non perdo di vista nemmeno per un istante l'esperienza. Se invece voglio distaccarmene, scrivo in inglese, mille miglia sopra la realtà italiana». ¹⁰

Se l'italiano (del padre Carlo Rosselli trucidato con Nello da sicari francesi) è la lingua che traduce un tentativo di ricerca del proprio Io cosciente (recuperata solo dopo l'approdo in Italia del 1948) e il francese solo la lingua dell'infanzia parigina (dalla nascita nel 1930 fino all'assassinio dei fratelli Rosselli nel 1937), dunque nient'altro che una 'lingua bambina' da *Primi scritti*, l'inglese (della madre Marion Cave, dell'adolescenza e degli studi tra Inghilterra e Stati Uniti) si conferma come lingua di matrice femminile: se è vero che il lessico familiare della famiglia Rosselli è una *koine* marcata da più suggestioni linguistiche, è anche vero che ogni reperto linguistico ha proprietà diverse e l'inglese è la lingua materna ma acquisita. Se la psicanalisi ci insegna che l'acquisizione di un'identità personale passa attraverso un processo di individuazione dell'Io che si avvia nel confronto col linguaggio corporeo e verbale della madre, sembra che questo percorso per Amelia cominci solo attraverso la poesia degli anni Cinquanta e Sessanta, quando opta anche per l'adozione onomastica del nome della madre dopo la sua morte nel 1949, facendosi chiamare Marion: pare quasi che il mancato rapporto con la madre possa essere ricostituito attraverso questo rincorrerla nella lingua che fu sua, cercando di recuperare anche quel mancato processo di individuazione, quel tragitto di costituzione del Sé mai propriamente concluso per quel mancato contatto emotivo con la lingua materna. L'apolide Amelia, 'Una e Trina', che, come ricorda la cugina Silvia, non parlava bene nessuna lingua e manteneva un marcato accento straniero (straniero in ogni lingua), usa l'inglese per scelta, si getta nella Babele del proprio Inconscio polipolide alla ricerca di quel primo contatto con il Sé.

Il poliglottismo non è sempre esibito come nel *Diario in tre lingue*, bensì celato in fulminee epifanie linguistiche, che si tradiscono nel *lapsus*, ma di matrice spesso volontaristica: l'inglese di *Sleep* è 'irregolare' e fortemente soggettivo, lingua naturale per la Rosselli che diventa però lingua-artefatto, nata dal recupero della propria dolorosa memoria biografica e dalla sua faticosa rielaborazione:

La lingua della Rosselli è una variante straordinaria delle lingue giudaiche della diaspora, tracima tutti i segni i segnali d'amore e di odio, stonature, grida, erranza, errore in cui si è imbattuta, tutti i detriti, perché non abbandona alcuna esperienza come la sacca del vagabondo e le tende degli zingari costretti alla fuga perenne: tutto è segno visibile dell'accaduto, lingua

⁸ *Intervista ad Amelia Rosselli...*, 9.

⁹ *Ibidem*.

¹⁰ S. PERRELLA, *Per Amelia Rosselli*, «Nuovi Argomenti», 12, 1997, 12-13.

archeologica con tutte le stratificazioni, o meglio ancoralingua da cenciola di baudelairiana memoria.¹¹

Anche la stessa tradizione a stampa (sia in volume sia in rivista) è complessa: il primo esito pubblico e compiuto di *Sleep* è una *plaque* uscita nel 1989 per i tipi di Rossi & Spera, includente solo venti testi tradotti in italiano da Antonio Porta e accostati alle incisioni di Lorenzo Tornabuoni. Nel 1992, per le cure di Emanuela Tanello, appare *Sleep. Poesie in inglese* per i tipi della Garzanti con ottantotto liriche tradotte, tra cui vengono riproposte tutte le liriche di una vecchia selezione di «Nuovi Argomenti» del 1986 e solo sedici dell'edizione Rossi & Spera. Il Meridiano con l'intera opera poetica rosselliana, compreso *Sleep* nella versione esclusiva di ogni inedito rintracciato, è solo del 2012, a cura di Stefano Giovannuzzi.

Tuttavia già il 20 febbraio 1962, la Nostra appuntava: «I've been copying everything written by me in the last 10 years = 3 books in Italian, 1 book in English, smaller works in French round '55-'57. Sent the Italian ones to Vittorini, later to Pier Paolo Pasolini. Crossing my fingers for publication. Send the English one (collection of 57 poems) to the States. Touching wood».¹² L'embrione di *Sleep* già era sviluppato.

Ancora il 12 giugno 1962, in una lettera a John Rosselli, scriveva:

He [Vittorini] says he'll send my book of English verse to the States together with a copy of the «Menabò». I'll be publishing in around September: specifically to the «Evergreen Review»: and attempt to get the whole book published too. He's known in the States; his books have been translated there, and he's the one who introduced American literature in Italy through translations after the war; I think that with his help everything will go well in the States too.

Il 29 ottobre dello stesso anno, sempre al fratello:

Am therefore asking you this advice: [...] is it advisable to publish my written works (1 book of 57 poems 1953-1962; also a diary in rather experimental style round 1954-1955 and series of poems in pseudo-elizabethan style and unfinished novel, which might make up an other volume on further study and thought) in book form (if in book form) rather in England, or rather in the States? Sentimentally I prefer England, financially I suspect the States.

Ma il 15 novembre di due anni dopo ancora parlava di ipotesi *in fieri* e sospettava gli «elisabettiani» troppo poveri per essere affiancati a quello che ora esplicitamente chiama «Sleep»: «Better to exclude them». Il 15 gennaio 1965, ancora una volta al fratello:

Have finished copying over 3d book in English (verse): its exactly 130 pages long (I may still have a few final poems to «chiuderlo») [...] Still more work left in correcting, deciding what to finally exclude etc. It should be ready in about a month or two, I think.

Il 28 luglio 1965 accennava ad un'espansione del libro: «haven't yet recopied the poems in English, which I should like to send you to add to the book «Sleep» – the're about 20 or 30, but some need revising». Nelle lettere del 3 marzo e del 14 agosto 1965 continuavano a profilarsi le dinamiche del libro inglese, con l'ipotesi di pubblicazione con la Oxford University Press, ma in un Curriculum segnato «I / 27 aprile 1967», la Nostra annotava «Libro di versi in inglese con traduzione a fronte da pubblicarsi con Sampietro Editore». Il 15 novembre mandava *Sleep* a

¹¹ G. GARRERA-S. TRIULZI, *Amelia Rosselli. I lustrascarpe*, Fano, Aras edizioni, 2022, 47.

¹² Si veda *Una scrittura plurale. Saggi e interventi critici*, a cura di F. Caputo, Novara, Interlinea, 2004, 278.

Ferlinghetti e già il 4 maggio 1966, soddisfatta, scriveva a John che Moravia aveva letto il suo libro inglese e «likes it a lot, is surprised at the linguistic virtuosismo». L'intervento più deciso resta quello di Einaudi nel 1967, tramite Davico Bonino, per la pubblicazione di *Sleep* con Faber & Faber: ancora una volta, senza successo. Einaudi stessa e Feltrinelli erano state interpellate come possibili editrici delle poesie in inglese, la cui stampa nel 1970 è indicata ancora come una tappa 'preliminare' alla pubblicazione di *Documento*.

Nel 1986 «Nuovi Argomenti» pubblicava una scelta di dieci poesie sotto il titolo di *Sleep* nella traduzione della stessa Amelia Rosselli: si esibisce il testo italiano, a scapito dell'originale inglese relegato alle note finali e solo due di queste poesie vengono riproposte nella *plaque* Rossi & Spera, «Well, so, patience to our souls» e «no I did not / love you i see this clear again». L'anno successivo e sempre in traduzione, apparivano altre cinque poesie su *L'anno di Poesia*, curato da Roberto Mussapi per Jaca Book: si tratta di *Straight as a shaft*, *Aged Man*, *We are three*, *Do come see* e *Faro*. La tela di Amelia aveva coinvolto nell'«Esperienza» – vogliamo dire – di confronto con questo *codex* privatissimo anche Riccardo Duranti e Edoardo Albinati: la *coil* si chiuse su se stessa senza esiti noti.

Nell'aprile 1992 aveva trovato una via pubblica anche un testo allora inedito, *Time can stop*: si trattava del numero 28 della serie *Poesia in piego* curato da Maria Jatosti, Francesco Paolo Memmo e Achille Serrao per l'Associazione S/oggetto Tre di Roma per i tipi della Grafica Campioli di Monterotondo.¹³

2. L'idea perturbante (tra mistica ed erotica)

Sleep. Amelia Rosselli diceva: «...di questa parola mi piace il suono, la doppia che porta con sé un'alta densità femminile; senza contare che in quel periodo avevo una grande nostalgia del sonno, non mi era ancora stato diagnosticato il morbo di Parkinson così non mi curavo e soffrivo di un'insonnia feroce». Il sonno-*sleep* può trasformare la notte in possibilità, può rendere attuali le potenzialità dell'io nell'ipotesi del sogno. 'Sleep' è abbandono di questo mondo per 'l'altrove', è 'slip' come 'scivolamento' in territori 'altri', come 'abbandonare', 'sfuggire', 'far scorrere', 'liberarsi da' e 'sbagliare': 'sleep' è uno stato 'normale' che ci porta in territori prossimi a quelli sperimentabili in uno stato di 'pazzia'. Senza contare che Amelia scrisse i versi di *Sleep* nel periodo di incubazione della malattia mentale, quando seguiva una terapia psicanalitica seguita prima – dal 1951 – da Ernst Bernhard, maggiore psicanalista junghiano presente allora in Italia e poi – dal 1965 – da Piero Bellanova, di orientamento freudiano, con consulti anche da Beniamino Guidetti, 'brain specialist' esperto in neurochirurgia e neuropsichiatria.¹⁴

¹³ Si veda G. ANNOVI, *Time can stop (and it does): un «inedito da Sleep»*, in *La furia dei venti contrari, Variazioni di Amelia Rosselli. Con testi inediti e dispersi dell'autrice*, a cura di R. Lo Russo-S. Savino, Firenze, Fuori Formato, Le Lettere, 2008, 189-190.

¹⁴ Cfr. GARRERA-TRIULZI, *Amelia Rosselli. I lustrascarpe...*, 43: «In effetti la follia di Amelia Rosselli, eviscerata dall'interno in uno scritto quasi programmatico qual è *Storia di una malattia*, possiamo definirla come la produzione onirica di una sognatrice nell'Italia postfascista nel senso epifanico che gli attribuirebbe Charlotte Beradt, cioè colei che all'affermarsi del Terzo Reich, per capire, iniziò a raccogliere e analizzare i sogni dei suoi connazionali tedeschi, tracciando quella che Reinhart Koselleck ha definito una "sismografia" profonda e rivelatrice, senza uguali, dello stato di una nazione: è come se la malattia, l'ossessione, l'angoscia di Amelia Rosselli fossero in realtà una straordinaria produzione onirica a occhi aperti, senza il conforto e la custodia del sonno, in cui la percezione delle persecuzioni e di un perenne avvertimento del pericolo vanno letti allo stesso modo in cui si analizzerebbero i sogni dei pazienti sotto momenti particolarmente traumatizzanti della Storia».

Nel soggetto poetante della raccolta inglese troviamo proprio quella «dislocazione profonda della sua posizione rispetto a tutte le regioni dell'essere» che la psichiatria ha avuto modo di studiare:

Non è detto assolutamente che la follia sia solamente un crollo, può anche essere una breccia [...] il che ha le conseguenze seguenti: I) un viaggio dall'esterno verso l'interno; II) un viaggio dalla vita a una sorta di morte; III) un viaggio che inverte la direzione del moto, anziché in avanti in senso retrogrado; IV) un viaggio dal movimento temporale alla stasi temporale; V) un viaggio dal tempo terrestre al tempo degli eoni; VI) un viaggio dall'Io al Sé; VII) un viaggio dall'esterno (post-natale) di nuovo verso il grembo delle cose (pre-natale); e successivamente, in sequenza, un viaggio di ritorno.¹⁵

È questo che ci si ritrova a fare leggendo il libro che qui vorrei invitare a non dimenticare.

In *Sleep* la Rosselli si dedica alle immagini più notturne della psiche: «Attende / un pericolo più grande e un ancor più grande / brivido nel crepuscolo scivola il dormiente / per i gradini schiumosi dell'inferno e il garage / spalanca / la sua cavernosa bocca».¹⁶ Amelia ci descrive «sollevati da / terra e ancora non / proprio ai cieli, ma statici / nella nostra innumerevole indescrivibile / tensione di amore paura e tutto quello di cui dio / ha riempito il mondo, il tempo allegramente / cinguettante ai grandi larghi cancelli intrecciati / che si spalancano finalmente alla nostra diabolica / volontà ma che ora è quella di dio!»:¹⁷ dunque dall'Io al Sé, dal movimento alla stasi, dal naturale terreno al soprannaturale, ed anche dalla vita alla morte, se è vero che alla fine c'è il totale indiamento della propria 'diabolica volontà' in quella di Dio.

Il percorso di ricerca ed acquisizione di sé ha il proprio punto di partenza nella «tensione di amore paura», nell'incipite mente ardente e frustrata rosselliana: il viatico a questa esperienza è l'abbandono e l'annichilimento per una successiva rinascita, che potrebbe essere la «rinascita esistenziale» dopo la «fetalizzazione cosmica».¹⁸ Il 'sonno' di *Sleep* è un 'trip', sia nei territori oscuri nella mente che nei regni luminosi di un qualche dio, un *periplus* differente da quello più esterno e socialmente condizionato delle coeve raccolte italiane in un territorio affine al regno dell'inconscio: il percorso che Amelia fa in ogni poesia di *Sleep* è quello di una perpetua *recherche*, che è perdita e ritrovamento, caduta infera per la *hybris* che anima un fallimentare tentativo ascensionale verso il cielo (verso Dio e verso l'Altro), discesa psicanalitica come unica possibilità di liberazione.

Affondavi quieta, suonavi campane barbute
e la facevi in barba ai topi sino alla non-ombra,
non-volontà, per testimoniare che eri
nata.¹⁹

¹⁵ R. D. LAING, *La politica dell'esperienza*, Milano, Feltrinelli, 1980.

¹⁶ A. ROSSELLI, *L'opera poetica*, Milano, Arnoldo Mondadori Editore, 2012, 868: «Awaits / a greater danger yet a greater / schiver in the dusk slips the sleeper / down the foaming steps of hell and the garage / holds wide / its hoary cavern mouth». A seguire le citazioni da *Sleep* saranno tratte da questa edizione e per indicare i riferimenti specifici si userà la sigla SL seguita dal numero di pagina: per più agile fruibilità di lettura, ho scelto di inserire nel testo la traduzione italiana curata da Emmanuela Tanello in collaborazione con la Rosselli, rinviando l'originale inglese alle note.

¹⁷ SL 872: «uplifted from the / ground and as yet not / quite at the heavens, but static / in our own innumerable undescribable / tension of love fear and all that god / has replenished the world with, time merrely / chirping at the great wide interlaced gates / opening finally at our demonish / will but now is it god's».

¹⁸ LAING, *La politica dell'esperienza...*

¹⁹ SL 1038: «You would sink quietly, ring bells with beards / and beard mice through to not-shadow, / not-willingness, to testify that you were / born».

La Rosselli giunge «vacillando sino a dio la luna e le stelle», ma vi arriva seguendo un'«opera del demonio»:20 «perciò dio devo riconoscere che fosti opera del / diavolo che seguì con il / cuore nascosto e nessun pensiero tranne quello / di salvare ciò che restava dell'odio e dell'impazienza / tumulto nel mio cuore e il pensiero di dio / nascosto nelle pieghe di ogni impazienza».21

Recupero un'invocazione di un componimento del 1955:

Tu che mi percuoti di parole
acquetati: che la mia anima sale in silenzio
su per la sordida luna.22

C'è mistica asceti ma l'esito è una luna sordida, che fa paradossalmente pensare a uno sprofondamento nel putrido: nel territorio 'altro' del sonno può sussistere davvero la logica del 'dualismo correlativo' cinese, la possibilità di pensare per opposti complementari.

Nel *Diario* già si leggeva che «un'asceti severa non porta a nessun risultato / Tao 17»23 e che «la vita dell'uomo è un continuo titubare tra spirituale e concreto»,24 come è evidente dai tre elementi corporei che tramano tutte le poesie di *Sleep*, ovvero 'brain/testa' 'heart/cuore' e 'belly/ventre', manifestazioni fisiche di 'pensiero', 'sentimento' e 'sessualità'.

Decidi / contro ogni equa comprensione che tre / sono le scale: preparazione moralità e turpitudine. Quando la discesa ai gradini schiumosi rivelò / innecessario errore eri pronta a scambiare tutta la tua terra per il divino.25

Alle spalle c'è un legame mai taciuto con certi poeti del periodo elisabettiano, Donne in particolare: Amelia, che altrove dice «I am a brain»,26 si allinea con la sua 'emancipation of dissonance'27 alla poesia 'pensante' metafisica, al *wit-discordia concors*, che, già secondo le parole del

²⁰ SL 896: «silver knot of choice i / have followed you without a doubt you were / work of the devil yet you hadel resto già ve brought me / reeling into god the moon and the stars».

²¹ SL 896-898: «so god I must recognize you were the work of the / devil wich I followed with / hidden heart and no thought whatever save that / of saving what rested of hatred and impatience / turmoil in my blood and the thought of god / hidden in the folds of all impatience».

²² SL 870: «Ye who do Batter me with Wordes / be Still: my Soul does rise in Silence / up the Sordid Moon».

²³ A. ROSSELLI, *Diario in Tre Lingue*, in EAD., *L'opera poetica...*, 621.

²⁴ Ivi 635. A seguire vi si legge «il sonno provoca la musica / il sonno provoca il ritmo».

²⁵ SL 948: «Decide / against every even spent understanding that three / are the scales: preparation morality and turpitude». Questo componimento prosegue: «When the descent to the foaming steps revealed / unnecessary error you were ready to exchange all / your land for deity»: «Quando la discesa ai gradini schiumosi rivelò / innecessario errore eri pronta a scambiare tutta / la tua terra per il divino».

²⁶ SL 1034.

²⁷ Per il concetto di 'emancipation of dissonance' si veda C. DAHLHAUS, *Schoenberg and the New Music*, Cambridge, Cambridge University Press, 1990, 168. È interessante rivalutare anche in una prospettiva di storia della musica la tendenza rosselliana al verso gnomico e all'acuta giustapposizione, quasi paradossale e contraddittoria: Amelia riteneva di avere «due mestieri», come musicista, etnomusicologa e teorica della musica da una parte, e come poeta dall'altra (si veda la lettera a Guido Davico Bonino datata 8 novembre 1963, oggi in A. ROSSELLI, *Lettere a Pasolini 1962-1969*, a cura di Giovannuzzi, Genova, San Marco dei Giustiniani, 2008, 122). La musica era una sorta di quarta lingua-madre, dal momento che la Rosselli ebbe una formazione musicale fin dalle scuole superiori: studiò pianoforte, violino, composizione e teoria musicale, frequentando anche due corsi estivi a Darmstadt nel 1959 e nel 1961, negli anni della sperimentazione della *Neue Musik* di musicisti come Stockhausen, Boulez e Cage, suoi compagni di studi. Si possono rilevare diverse similarità che connettono la poesia rosselliana a questo tipo di musica: se Amelia ha scritto che considerava come «l'unità base del verso [...] la parola intera», «le parole essendo considerate tutte di egual valore e peso, tutte da manipolarsi come idee concrete ed astratte» (*Spazi metrici* (1962), in ROSSELLI, *L'opera poetica...*, 183-189), così nella musica dodecafonica tutti i toni hanno ugual peso ed importanza armonica. Nello stesso modo le note variazioni rosselliane sono strettamente connesse all'idea dei 'pitch groups' della teoria seriale di

critico settecentesco Samuel Johnson, non era che una maniera espressiva capace di dare una forma unificata alle dissonanze in cui si traducono i dissidi interiori di uomini che vivono i propri forti temperamenti in momenti di particolari temperie spirituali e culturali. Uno dei componimenti più noti e più frequentemente antologizzati di Donne è proprio una poesia dei *Divine Poems* intitolata *Batter my heart, three person'd God*,²⁸ che risuona in sottofondo al «do Batter me With Wordes» di Amelia.

Del resto già Jaqueline Risset, nell'edizione Guanda dei *Primi Scritti* rosselliani, annotò che «ogni lingua è percepita nel suo aspetto di sistema chiuso e specializzato, fissato in un dato registro semantico – per l'inglese la religione, o più esattamente il religioso; per il francese il surrealismo [...]; per l'italiano il concreto ritmato». Amelia rivela più facilmente nella lingua inglese una forte dose di misticismo, fortemente lontano dalla linea laica di un padre impegnato politicamente fino alla morte e in *Sleep* si dichiara «appartenente ad una razza di santi» come «esito di questa lunga separazione che / noi stessi dobbiamo darci ai nostri piaceri».²⁹

3. Il percorso sulle soglie degli Inferi

Come inizia questa *recherche* rosselliana?

La prima poesia del libro dedicato al 'sonno' inizia con un 'risveglio'. La raccolta si apre con un'immagine shakespeariana: il risvegliarsi di «tenere grassi pesanti mani» e un'«accetta imporporata di sangue» ci riportano a Macbeth che si chiede «Che mani sono queste qui? Tutto l'oceano del grande Nettuno potrà lavar via interamente questo sangue dalle mie mani?»; proprio lui che dice di aver «assassinato il sonno», «il sonno innocente, il sonno che dipana/ la matassa imbrogliata dell'ansia, / la morte d'ogni giorno di vita, il bagno / dell'amara fatica, il balsamo / degli animi feriti...».³⁰ Non bisogna dimenticare che l'omicidio perpetrato dai Macbeth è l'omicidio degli innocenti e dei giusti, tanto quanto fu quello che uccise i fratelli Rosselli. Shakespeariano è anche il perenne alter ego rosselliano, soprattutto nella raccolta inglese, Amleto: in un'intervista di Gabriella Caramore, è la stessa Amelia a chiarire che il monologo di Amleto non è che un'interrogarsi sulla morte e sul suicidio per avere «una prova dell'esistenza del fantasma», «la prova che esiste il padre, in forma fantastica». Certo molte delle poesie rosselliane sono pervase non solo dalla presenza del fantasma del padre, ma anche da quello della madre e dall'«indifferent number of spirits» che infesta la quiete (di cui parla nelle prose giovanili):³¹ Amelia ha affrontato per tutta la vita la mancanza dell'altro, Padre, Madre, un Amore o Dio che fosse e per tutta la vita ha scritto perplessa, interrogandosi amleticamente sulle cose del mondo, con la mente infestata da spettri, non solo reali, ma anche letterari. Tra i versi di *Sleep* sono spesso disseminati drammi di re e regine, che altro non

Schönberg e Webern, circa la ripresa di un determinato insieme di suoni in serie continuamente modificate attraverso trasposizioni, inversioni o dilatazioni. Si rinvia anche a L. BARILE, *Trasposizioni: i due mestieri di Amelia Rosselli*, «California Italian Studies», 8, 2018.

²⁸ J. DONNE, *Divine Poems*, Milano, Mondadori, 1992, 87.

²⁹ SL 934: «Belonging to a race of saints the / upshot of this long separation which / we ourselves must set to our pleasures [...]».

³⁰ SL 856: «What woke those tender heavy fat hands / said the executioner as the hatchet fell / down upon their bodily stripped souls / fermenting in the dust [...] / Pray be away / sang the hatchet as it cut slittingly / purpled with blood»; W. SHAKESPEARE, *Macbeth*, Milano, Garzanti, 1993, A.II Sc.1, 48: «What hands are here! [...] Will all great Neptune's ocean wash this blood clean from my hand»; «the innocent sleep; / Sleep, that knits up the ravell'd sleeve of care, / The death of each day's life, sore labour's bath, / Balm of hurt minds, great nature's second course / Chief nourisher in life's feast».

³¹ A. ROSSELLI, *My Clothes to the Wind (1952)*, *Primi scritti (1952-1963)*, in EAD., *L'opera poetica...*, 509: «An indifferent number of spirits, not she alone, will haunt and wisp about in the quiet».

sono se non la messa in scena di un'indagine sugli intrighi di corte, quindi sugli intricati rapporti umani, inevitabilmente presi in una 'coil' di progressivo distacco e di violenza. Il componimento essenziale della raccolta, quello con il titolo (raro) *Sleep*, recita che «gl'intrichi della vita / di corte sono il pericolo», e poi mette in scena una «verGINE» che, «in cima all'albero mentre questo cadeva, brulicante / di putridudine», novella Ofelia, esclama: «Io sono il pericolo di un massacro di corte». ³²

Verso dopo verso «scivola il dormiente / per i gradini schiumosi dell'inferno» («slips the sleeper / down the foaming steps of hell»), «dormendo / dissipa difficoltà» («she sits and sleeps away difficulties»):³³ l'essere o non essere di Amelia si risolve nella ricerca di un «balsamo» nell'«innocent sleep», domandandosi «Devo proprio sfinire la mia mente / con assurde tirannie?».³⁴ Devo o non devo?

L'*ouverture* mette in scena un boia e un'esecuzione: Amelia sperimenta «l'inferno, tessuto / da mani perfette» («hell, loomed out / with perfect hands»), si fa «accetta» che «canta ... mentre acuminata tagliava / imporporandosi di sangue» («sang [...] as it cut slittingly / purpled with blood») e decapita l'io cosciente sin dalla prime righe per perdersi nell'inferno che è l'oscurità della psiche.³⁵

Le stesse «mani» tornano nei due versi che compongono il secondo componimento che definisce un'atmosfera infernale: seguono «il nostro collo nudo abbrivido»,³⁶ la «nostra mano nuda»,³⁷ la «nostra sorella ombelico» che bisogna imparare a stuprare,³⁸ le «dita spezzate gelide» di Otello,³⁹ il Re e la regina «decapitati» e i «loro spasmodici sensi»,⁴⁰ la mano del re «grondante del succo della sua testa»,⁴¹ altre «tenere mani» che tagliano «una fetta nel cuore / della questione che io tengo tra le mie tremanti // dita»,⁴² una «confusione radioattiva» che «addenta il [...] cervello»,⁴³ la bocca che «si torce / sconnessa»,⁴⁴ gli «ingranaggi» della mente che «stridono sino ad uno stop stridente»,⁴⁵ il «ramoscello del tuo corpo» che «sopporta tutto, / ruotando attorno al suo stesso spiedo»,⁴⁶ la morte che «giace nelle tue viscere più profonde»⁴⁷ e ancora ventri, schiene, mani e dita. Il corpo è il punto di partenza.

³² SL 938: «All cry is a massacre / when sleep is the virgin; [...] The intricacies of court / life is the danger. I am the danger of / a court massacre, exclaimed the virgin [...]». Cfr. W. SHAKESPEARE, *Amleto*, IV, 7, vv. 166-83.

³³ SL 869 e 933.

³⁴ SL 954: «Must I tire my mind out / with absurd tyrannies, when / obviously the seaside roars / to tell far better stories / in a crash of lovingness?».

³⁵ SL 858 (ripetuto in SL 914) e 856: sono i primi due componimenti di *Sleep*.

³⁶ SL 860: «our bare necks / shivered».

³⁷ Ivi: «our bare hand».

³⁸ Ivi: «We were left alone with our sister / navel. Good, so we'll learn to / ravish it».

³⁹ SL 866: «Otello has taken / the wheel in hand / his / broken fingers icely clasp / the silver pumice».

⁴⁰ SL 918: «The King and the Queen sat beheaded firmly / embraced, enlaced in a fit of action troublesome / to their fitsome senses».

⁴¹ Ivi: «The King / sat a-mused while he played with her hand, / dripping with the juice of his head».

⁴² SL 924: «your tender hands clasping the broom of // severity do cut a slice into the heart / of the matter which I hold in my trembling // fingers».

⁴³ SL 934: «radioactive confusion bit into my / brain radiant with multitudes».

⁴⁴ SL 960: «Aged man / on the corner / your mouth twists / out of order».

⁴⁵ SL 972: «And its gears screech up to a screeching stop».

⁴⁶ SL 976: «hangs noise, sound, matter, all / sorts of things round your sprig / of a body – it withstands all, / turning to its own turnpike».

⁴⁷ SL 1014: «It's all humbug: your staring in the face that / grey hound: death. [...] He lies within your deepest bowels in semi- / wrought incandescence».

In un fascicolo del Fondo Manoscritti di autori moderni e contemporanei dell'Università di Pavia, una busta riporta un trafiletto con la poesia "What woke those tender heavy fat hands" apparsa sul «Times Literary Supplement» n.3 del 14 luglio 1966 con l'inedito titolo "Courage", titolazione eliminata nella versione definitiva, ma importante testimonianza del sentimento con cui la poetessa impostò il suo 'sonno': con il coraggio di fare i conti con la sofferenza, del corpo e della mente.

Il percorso è presto definito:

Porta dentro il tuo pesante fardello di erbe secche porta
dentro il tuo dolore e tienlo raggelato alla tua
essenza, potrebbe scindersi in
bianca luce, se solo
vi scavi.⁴⁸

Scrivono Monica Venturini a proposito della poetica della Rosselli che «un tratto essenziale dell'esperienza poetica dell'autrice è la sua volontà di espressione, così tenacemente affermata e disperatamente perseguita da divenire una vera e propria questione di sopravvivenza», dalla quale emerge «la tensione conflittuale che anima il linguaggio: lo scontro tra opposte istanze, la contraddizione non risolta, il "groviglio" interiore che si traduce in tragico "corpo a corpo" con la realtà».⁴⁹

4. Il Senso dell'Opera al nero

Va detto che il dispiegamento del senso è sempre e comunque molto enigmatico: leggere la Rosselli, e ancor più la Rosselli dell'onirico *Sleep*, è difficile e in ogni frase si ritrova una puntuale conferma a quanto Stefano Agosti ha definito «l'indecidibilità dei percorsi di senso (delle isotopie), il cui intreccio e la cui molteplicità corrispondono alla pluralità e all'imbricazione (anche alla simultaneità) dei fatti mentali nel processo generativo»:⁵⁰ il percorso narrativo è franto e non si riesce a rintracciare una linea di demarcazione che chiarisca dove finiscono i fatti e dove iniziano i pensieri, anche perché la superficie testuale sembra un crogiolo di dati onirici, potenzialmente aperto su finestre mentali, o forse pozzi senza fondo, che compromettono una lettura piana.⁵¹

Già Freud nell'*Interpretazione dei sogni* parlò di immagine onirica come di una costellazione di un gran numero di processi inconsci, e chiarì che un'unica immagine mentale entra nella coscienza. Le «parole nella loro fucina» («words in their forge»)⁵² sono viatico alla ricomposizione delle contraddizioni e delle fratture dell'Io in una sorta di *image* affine a quella della scuola degli Imaginisti, dunque una 'parola al di là del formulato', 'complesso intellettuale ed emozionale' indiviso, una sorta di unità dialettica. Accade con le immagini poetiche ciò che accade nel processo analitico, che – come insegnava Jung – è simile a quello che si compie nel percorso alchemico a cui

⁴⁸ SL 902: «Bring in your heavy load of dry herbs bring / in your pain and keep it frozen to your own / essence, it might shind itself into / white light if you but / dig into it».

⁴⁹ M. VENTURINI, *La poetica del paradosso*, in ROSSELLI, *È vostra la vita che ho perso...*, 355.

⁵⁰ S. AGOSTI, *La competenza associativa di Amelia Rosselli*, in *Poesia italiana contemporanea. Saggi e interventi*, Milano, Bompiani, 1995, 144.

⁵¹ Sull'«oscurità» di Amelia Rosselli, molto è stato scritto, dal primo intervento di Pasolini citato sopra fino ad anni recenti: qui si limita a rinviare a E. LEAKE, «Nor Do I Want Your Interpretation»: *Suicide, Surrealism, and the Site of Illegibility in Amelia Rosselli's "Sleep"*, «Romanic Review», vol. 97, 2006, 3-4; EAD., *After Words: Suicide and Authorship in Twentieth-Century Italy*, Toronto, University of Toronto Press, 2011 (si veda il capitolo *The Corpse and the Corpse: Amelia Rosselli, Jacques Derrida, Sylvia Plath, Sarah Kofman*).

⁵² SL 860.

la ‘fucina’ della poesia di *Sleep* fa pensare: la Rosselli butta dentro all’*athanor*, la fornace, il proprio reale per ottenere la pietra filosofale. In *Variazioni belliche* leggiamo: «Cantavo storie / e scendevo di un gradino ad ogni passo. / Su della mia / testa veramente tonda nasceva il quadrato della certitudine». ⁵³ È il concetto alchemico della quadratura del cerchio, che significava la ricomposizione in unità attraverso il Cerchio, figura del Caos, inscritto nel Quadrato, figura dell’Ordine, rimandante ai quattro elementi naturali separati: Amelia ricerca l’Ordine. Ad apertura di *Sleep* si legge «la terra è fatta quasi / tonda, e carburante vien bruciato ogni giorno della nostra vita» («the earth is made nearly / round, and fuel is burnt every day of our lives»). ⁵⁴

Nello stato di sonnolenza, la Rosselli, nemica dichiarata dello stile ‘confessional’ (che comunque continuamente si insinua), è una volta di più facilitata nella sua volontà di sublimare l’esperienza privata: oltre ogni regime puramente visionario, è sempre presente una forte volontà di controllo e di ordine. Penso al Mandala, termine sanscrito che viene tradotto con ‘cerchio’, figura geometrica effettivamente derivata dal cerchio incrociato con il quadrato, atta alla delimitazione dello spazio entro il quale si relazionano i vari piani di realtà, strumento di meditazione, contemplazione e asceti, ricostruzione di immagini del Sé attraverso le quali si esprime la totalità psichica, a partire dalla condizione di dispersione in cui si trova il soggetto. Quali mandala (i cui riferimenti figurativi peraltro tornano insistentemente nella poesia rosselliana), i testi rosselliani sono visioni provenienti dall’inconscio, estranee alla logica e al senso del coscivo: penso ad alcuni testi a lungo inediti, come quello dove si serrano «tutte le serrande» e ci si precipita nel buio delirio della propria mente ⁵⁵ o agli «scoppi creativi» che «giungono infine». ⁵⁶ La logica entro cui rileggere certe figurazioni può essere quella cinese, quella che oltrepassa i concetti causalistici occidentali e domina l’*I Ching, Il Libro dei Mutamenti*, che peraltro Amelia possedeva nell’edizione Astrolabio del 1950 e da cui era fortemente dipendente. ⁵⁷

Amelia è oltre la tradizione e oltre questo mondo, metafisica nel senso di una sorta di mistica del cervello: mi piace pensare che la religione come tensione a Dio, diventi in lei tensione alle corrispondenze universali come *religio* da ‘relegere-raccogliere’, anche con il significato di ‘riprendersi, ripercorrere, rileggere’. Il *sensuous thought* della Rosselli è una ‘religione’ che ‘ripercorre’ le vie della relazione del proprio Io con il Mondo, e così facendo ‘riprende’ coscienza di sé: la poetessa dice «Io sono colui che pensa / troppo» e il suo «parolare-wordings» è un’«umana

⁵³ A. ROSSELLI, *Variazioni belliche*, in *L’opera poetica*, 49.

⁵⁴ SL 858. Il lessico junghiano, le parole – o i ‘motivi’ – dello psicanalista svizzero sono fortemente presenti nel lessico di Amelia, che è facile sciogliere appoggiandosi al *Dizionario junghiano* della Bollati Boringhieri a cura di Paolo Francesco Pieri e rintracciando in molti testi rosselliani quel processo di individuazione che è tipico della psicologia analitica di marca – appunto – junghiana: per questo il rinvio è al mio *Amelia fu Marion: «I me you the others»*. *Appunti per il recupero degli scritti inglesi di Amelia Rosselli*, 281-302; S. ROSSELLI, *Melina, Bernhard e l’I King*, in *Dossier Amelia Rosselli...*, 50; C. CARPITA, *Amelia Rosselli e il processo di individuazione: alcuni inediti*, in *La furia dei venti contrari...*, 136-151; SERMINI, «E se paesani / zoppicanti sono questi versi»...; C. VERBARO, «Il gorgo interno chiama chiama. Amelia Rosselli e la psicanalisi», in *Letteratura e psicanalisi in Italia*, a cura di G. Alfano-S. Carrai, Roma, Carocci, 2019, 167-186.

⁵⁵ A. ROSSELLI, *Poesie escluse da «Sleep»*, in EAD., *L’opera poetica...*, 1071.

⁵⁶ SL 1082: «Creative bursts: they do come upon it finally».

⁵⁷ Si veda *Una scrittura plurale*, 71. In merito all’*I Ching*, si veda anche U. PESCE, *La donna che vola*, in *Amelia Rosselli. Un’apolide alla ricerca del linguaggio universale*, Atti della giornata di studio, Firenze, Gabinetto Viessesux, 29 maggio 1998, «Quaderni del Circolo Rosselli», 17, Firenze, Giunti, 1999, 44: «Perdevo il senso della scelta. I piedi rimanevano piantati a terra ed era difficile spostarmi. A volte uscivo per andare a fare la spesa e mi ritrovavo in stazione, su un treno. Ero assolutamente incapace di scegliere. Facevo uso de *I Ching*, il libro oracolare cinese. Avevo sempre quelle monetine in mano».

schiavitù» («human bondage»),⁵⁸ ma si chiede anche – e io sono certa che si tratti di una domanda retorica – se le parole non sono «vaganti ... in cerca di questa / alta benedizione?» («are [...] not, roaming in search of this / high blessing?»).⁵⁹

5. La quadratura del cerchio

La nostra assonnata Amelia è come Alice nel suo Paese delle meraviglie, un luogo dove tutto appare differente da come è e dove la metamorfosi pare quasi una legge di natura. Dopo poche pagine, rimpicciolita e poi diventata gigante, la bambina vittoriana si commiserà: «Chi mai sono io? Ah, *questo* è il problema!».⁶⁰ Alice è Marianna per il Coniglio e Alice per sé, tanto che procede nella sua avventura monologando dialogicamente con se stessa, «parlando e rispondendosi da sola, una conversazione davvero speciale». Questa bambina è il fulcro di un perturbante romanzo di formazione, laddove la formazione non è la crescita, tanto che la maturazione corporea è proprio ciò di cui ci si prende gioco lungo tutto il corso del racconto: le porte e i corridoi che la trasportano dentro la storia sono le porte che nelle poesie di *Sleep* di Amelia sembrano trasportare l'Io nell'intimità dell'Es. «And i sing (I sink)», scrive Amelia: «e io canto (io affondo)». ⁶¹

Sleep – che si invita a leggere – può sembrare dunque una sorta di *Bildungsroman* mentale, un continuo monologo amletico, che si svolge – tuttavia – sempre alla luce di una vigile coscienza.⁶²

Susan J. Rosowski, in un vecchio articolo del 1979 intitolato *The Novel of Awakening*,⁶³ individuava nel «romanzo del risveglio» la controparte femminile del romanzo di formazione maschile: si tratta di una formula che rinvia ad una presa di coscienza, ad un risveglio che noi sappiamo essere anche l'esito del 'sonno' rosselliano, la sua progressiva crescita. La prima poesia di *Sleep*, che è anche la prima che la poetessa «abbia mai accettato» da se stessa ed «è una specie di introduzione alla problematica dell'intera, piccola, privata antologia», «apre e chiude un problema»: se il problema principale è quello dello «stranger» quale emarginato socialmente disprezzato,⁶⁴ l'esito è una disillusa e malinconica accettazione della realtà, «cioè, dalla protesta adolescenziale a un tentativo di trovare un certa maturità in mezzo ad una società fatta di carburante e vario». ⁶⁵

La chiusa potremmo trovarla in una poesia che amleticamente si risponde:

abbiamo nuovamente imparato a peccare, a cantare, ciò-
è, con l'ascia dietro le nostre
spalle ma tuttavia noi

⁵⁸ SL 1028.

⁵⁹ SL 1028.

⁶⁰ L. CARROLL, *Alice's Adventures in Wonderland*, in *The Annotated Alice*, edited by M. Gardner, London, Penguin Books, 2001, 22: «But if I'm not the same, the next question is "Who in the world am I?" Ah, *that's* the great puzzle».

⁶¹ SL 906.

⁶² L'ipotesi è quella già avanzata da Mariella Bettarini di una grande poesia antiaritmica, marcata da un'inesausta sperimentazione, esito di «scavo psicanalitico di razionalità coniugata a un "irrazionale" urgente e proliferante» di «"un apostolo" della bellezza, della libertà: libertà di parola, anzitutto, discendente da libertà di pensiero; libertà d'essere poeta con un profondo bagaglio di amori letterari, che significano aderenza e passione, non piaggeria e sottomissione a modelli prestabiliti, a canonizzate voci»: si veda M. BETTARINI, *La visionarietà antiaritmica di Amelia Rosselli*, in *Amelia Rosselli. Un'apollide alla ricerca de linguaggio universale...*, 67-69.

⁶³ S. J. ROSOWSKI, *The Novel of Awakening*, «Genre», 12, 1979, 313-332, oggi in L. S. FUDERER, *The Female Bildungsroman in English. An Annotated Bibliography of Criticism*, New York, Modern Language Association of America, 1990.

⁶⁴ Si veda il primo componimento di *Sleep*, SL 856: «You are a stranger here / and have no place among us».

⁶⁵ Intervista ad Amelia Rosselli di G. CARAMORE, *Paesaggio con figure*, trasmissione radiofonica del 29 marzo 1992; oggi in ROSSELLI, *È vostra la vita che ho perso...*, 265-319.

cantiamo
 follemente
 prima che dio scopra la nostra vergogna, presto
 nascosta tra le ali di ogni
 falsità, la gioia è un eterno
 dolore.⁶⁶

Sleep racconta la catabasi rosselliana: la caduta del soggetto, che ha perduto da tempo la propria innocenza e il proprio sonno, sin dall'evento traumatico dell'assassinio del padre, è origine della sua investitura sacrificale e poetica, di una poesia che costantemente si interroga intorno alle ragioni imperscrutabili della morte degli innocenti e del male, come Amleto nella Danimarca di Shakespeare alla corte di Elsinore che riproduce il dissesto del mondo intero, la perdita d'ordine per la scomparsa del legittimo Signore, il Re-Padre. «Nel vuoto della mortale potenza / ogni cambiamento deve mutare: ti stramazza e /permette tu sia l'ostia».⁶⁷

'*Pathei mathos*': la conoscenza attraverso la sofferenza espressa nell'*Agamennone* di Eschilo quando il coro intona l'inno a Zeus. Se esiste una possibilità di una redenzione, a maturarla è l'esperienza del dolore: anche per Amelia la *charis*, il favore che il dio concede, sta nella sofferenza e la costrizione al dolore forse è un'occasione di comprensione, 'ricognizione di sé' e redenzione, attraverso il proprio corpo vissuto e attraverso il corpo martoriato della lingua.

Nell'ultima poesia della raccolta compare in scena un «pacco» con una scritta che invita a non agitarlo: «lascia che la terra accerchi nuda / il punto di disperazione». Si rinnega ogni speranza oltre la consegna stessa del pacco, la fruizione stessa di questa potentissima poesia che in chiusura gioca su 'quadrati' e 'cerchi',⁶⁸ alla rincorsa della quadratura del cerchio che manca, del senso del male del mondo che semplicemente non c'è. Questo è il lascito del soggetto poetante, il suo 'affare' che vorrebbe essere 'consolazione' per il lettore.

Lo stop: l'abbaglio lo squillo il coniglio
 e i cardini e i solchi v'erano tutti lì
 e cantavano o piangevano o fornicavano o dondolavano
 ad un'allegria melodia: la tua nostalgia, il tuo
 bene non osteggiato: mio l'affare e tuo
 il sollazzo.⁶⁹

La persefonea Amelia vive tra cielo e terra, sulla voragine del Terrore, in perenne veglia insonne, oltre il dolce riposo di Alice che rincorre il coniglio, aldilà del sonno eterno che Antigone sceglie contro la Legge di Creonte: *Sleep* come permanente vigilanza del teatro della crudeltà che è il mondo, reale e mentale. Baldacci ha scritto che «la metamorfosi del tragico nella contemporaneità

⁶⁶ SL 904: «we have newly learned to sin, to sing that / is, with the hatchet behind our / shoulders but nevertheless we / sing / wildly / before god discovers our disgrace, quick / hidden in the wings of all, falsehood, joy is an everlasting / sorrow».

⁶⁷ SL 980: «In the void of mortal power / all change must take a turn: kill you down and / suffer you be the host». Segnalo l'ambiguità linguistica tra 'ostia'/'vittima sacrificale' e 'ospite'/'straniero' e l'importanza nella produzione rosselliana della figura di Cristo perché figura centrale in quanto liminale, uomo e Dio, tra morte e resurrezione.

⁶⁸ Cfr. SL 1042: «rounds a belly», «the earth round», «the point layed / pointedly on the square», «my round body», «he has rounded the point laying / squares so blank on the round surface», «Layed square», «he has rounded the square hills».

⁶⁹ SL 1044: «The stop: the glare the blare the hare / the hinges and the ruts all were there / singing or crying or fornicating or swinging / to a merry tune: your nostalgia, your / unhampered care: my business and your / solace».

proposta da questa autrice si identifica con una tensione irrisolta fra tragico e assurdo. [...] Ciò che questa *Weltanschauung* spalanca è uno spazio combustivo dominato da una sestoviana “filosofia del sottosuolo”». ⁷⁰

⁷⁰ A. BALDACCI, *Fra tragico e assurdo. Benn, Beckett e Celan nella poetica di Amelia Rosselli*, Edizioni dell'Università di Cassino, Cassino, 2006.

ELISA GAMBARO
Università di Milano

Da La presenza di Orfeo a Tu sei Pietro. L'apprendistato poetico di Alda Merini

L'intervento ricostruisce le vicende editoriali e la ricezione critica degli esordi di Alda Merini, con l'intento di restituire all'autrice una storia precedente alla popolarità vasta degli ultimi suoi decenni. Viene mappata la presenza di Merini nelle antologie degli anni Cinquanta e sono messe a fuoco le occasioni di pubblicazione dei primi quattro libri: La presenza di Orfeo (1953), Nozze romane (1955), Paura di Dio (1955) e Tu sei Pietro (1962). Mentre l'indagine dell'accoglienza critica dell'epoca illumina i pregiudizj e gli equivoci di lettura cui andò incontro la prima produzione dell'autrice, l'analisi dei testi individua tratti costanti e dinamiche evolutive di questa fase iniziale della sua poesia, sottraendola a etichette interpretative invecchiate.

A quasi un quindicennio dalla morte della poeta, il nome e l'opera di Alda Merini sono popolarissimi tra lettori e lettrici comuni, soprattutto tra coloro che abitualmente non si accostano alla lirica contemporanea, un genere a circolazione ristretta. Di contro, come spesso accade agli autori che hanno ottenuto un vasto successo di pubblico, l'attenzione critica è stata a lungo latitante; è vero che di recente, con l'accrescersi dell'interesse per la letteratura delle donne e il ripensamento della loro posizione nel canone, si registra un'inversione di tendenza, ma la bibliografia sull'autrice continua ad essere piuttosto scarsa.

Alla limitatezza dei contributi critici fanno riscontro la sconcertante abbondanza e l'estrema dispersione editoriale della produzione di Merini, specialmente nell'ultima fase di carriera, quella contraddistinta dalla popolarità ampia. In questo frangente prende infatti avvio la prassi autoriale di comporre oralmente, e poi di donare i frutti della propria vena a piccoli o piccolissimi editori artigiani, in una pletora di pubblicazioni che sfuggono a censimenti ufficiali; il risultato è che i titoli superano il migliaio, e «comporre una bibliografia completa di Alda Merini è un'impresa impossibile». ¹ Se non altro per le dimensioni abnormi del fenomeno, è anche questo un tratto di eccentricità dell'autrice nel panorama della poesia italiana novecentesca. A partire dagli anni Novanta, insieme ai primi riconoscimenti ufficiali da parte della corporazione letteraria, la figura di Merini ha conosciuto un'esposizione mediatica crescente che ha contribuito in modo decisivo alla costruzione del suo mito. In questo processo, che è infine un processo sociale, Merini finì per incarnare un personaggio non nuovo nell'immaginario collettivo, ma di sicuro impatto: la figura del poeta folle, estraneo alle norme sociali vigenti, ispirato da un estro creativo incontrollabile, risponde a cliché culturali molto radicati.

Si capisce che la trasformazione in una sorta di icona pop dovesse riuscire spiacevole agli *habitus* del ceto intellettuale; a me pare, tuttavia, che l'atteggiamento snobistico nei confronti di Merini incontri due fondamentali obiezioni. In primo luogo, è ora di dire che il protagonismo pubblico non è di per sé censurabile; si tratta di una modalità di presenza nel campo letterario abitualmente praticata da scrittori maschi, spesso senza eccessive controversie; va inoltre riconosciuto che, nel caso dell'autrice, questa postura rispose a una volontà di condivisione poetica espressamente perseguita. In secondo luogo, è miope negare che la luce sulla figura autoriale ha indubbiamente concorso ad una più vasta circolazione dei suoi versi, che continuano ad essere letti, scambiati e

¹ «Solo i titoli pubblicati da Pulcinoelefante sono oltre 1100 (lo stesso editore non ci ha saputo dare la cifra precisa); oltre 30 titoli ha al proprio attivo Acquaviva, mentre l'Incisione ha pubblicato molte opere fuori commercio e difficilmente reperibili», A. BORSANI, *Bibliografia*, in A. MERINI, *Il suono dell'ombra. Poesie e prose 1953-2009*, Milano, Mondadori, 2010, 1014.

divulgati, anche e soprattutto attraverso quei potenti strumenti di veicolazione di cultura dal basso che sono i *social network*.²

Vero è, tuttavia, che la fama di Merini nell'ultimo trentennio rischia di mettere in ombra un punto cruciale, ovvero che la sua presenza nel campo letterario italiano recente non è affatto: il nome della poeta è segnalato negli ambienti culturali a partire dal lontano 1950. In questa prospettiva, è parso utile provare a fornire un sintetico inquadramento degli esordi, che si collocano in un'epoca antecedente sia alla fase del successo di pubblico, sia a quella, non meno decisiva per la produzione d'autrice, della violenza manicomiale subita tra il 1965 e gli anni Settanta. Non si tratta solo di illuminare le circostanze concrete che resero l'esperienza poetica di Merini non certo estemporanea, né nata dal nulla. Ancora più urgente, oggi, per gli studi sulla letteratura delle donne, è mettere a fuoco scelte compositive, genealogie e reti intellettuali, perché la retorica dell'eccezionalità delle autrici,³ spesso impiegata per 'giustificare' singole presenze nel canone, è infine un discorso sminuente, funzionale ad una marginalizzazione di fatto.

Nel 1950, la prima apparizione della poesia di Merini è attestata in una sede editoriale blasonata nel campo letterario dell'epoca: due sue liriche⁴ sono pubblicate su «Paragone», la rivista diretta da Roberto Longhi e fondata quello stesso anno. La presentazione della giovane e ignota autrice è concisa, ma vale la pena soffermarsi sulla selezione delle notizie fornite:

Alda Merini è nata a Milano, dove tuttora risiede, diciannove anni fa. Ha frequentato le tre classi dell'Avviamento al Lavoro, ed è attualmente impiegata. Di lei l'editore Guanda pubblicherà prossimamente una raccolta di liriche. Non ha mai collaborato prima d'ora ad alcuna rivista letteraria.⁵

Le prime informazioni offerte riguardano la giovinezza e la mancanza di un'educazione umanistica tradizionale: difficile non notare che, insieme, concorrono a enfatizzare un profilo atipico rispetto alle tradizionali qualifiche dei letterati, e perciò interessante. A marcare ulteriormente i tratti di quella che viene presentata come una vera e propria *trouvaille* provvede poi la precisazione che Merini è voce inedita, ma che ha in preparazione una silloge lirica per Guanda. Il progetto accennato non si realizzerà, ma vale a segnalare, sottotraccia, il primo scopritore di Merini: Giacinto Spagnoletti, che la poeta aveva conosciuto nel 1947. L'ingresso nella piccola ma eletta società letteraria riunita nella casa milanese di Spagnoletti, in via del Torchio, dove erano presenti, tra gli altri, Maria Corti, Luciano Erba, Giorgio Manganelli e Vittorio Sereni, è stato rievocato dall'autrice con accenti diversi a distanza di anni, mai però senza sottolineare una sostanziale diversità e distanza rispetto agli appartenenti alla corporazione delle lettere:

Allora andavo a rifugiarmi in via del Torchio. Forse sono diventata una poetessa perché della poesia non mi importava un gran che. Anche se ho divorato libri su libri, anche se il canto l'avevo dentro (ma era il canto della vita, e questo non l'hanno capito). [...] In via del Torchio io ho vissuto la mia prima società poetica. Per società intendo dire che sul divano sedevo

² A. BRIGANTI, *Alda Merini è viva e twitta insieme a noi*, «La Repubblica», 25 ottobre 2019. «La pagina ufficiale di Alda Merini su Facebook, @MeriniPoesia, ha quasi seicentomila like e l'effetto surreale della scritta che compare a destra: "Fai una domanda ad Alda". La poeta dei Navigli, come amava definirsi lei, [...] è più viva che mai, sui social, a partire da Facebook, dove c'è un boom dei gruppi creati dai suoi lettori per condividere citazioni meriniane, che saltano fuori pure su molte bacheche singole».

³ J. RUSS, *How to Suppress Women's Writing*, Austin, University of Texas Press, 2018².

⁴ A. MERINI, *Lettere; Estasi di San Luigi Gonzaga*, «Paragone», I, 4, 1950, 31-32.

⁵ Ivi, 32.

gomito a gomito coi grandi della poesia, con la classe del rinnovamento letterario. Io ero troppo piccola per capire cosa facessero quei grandi uomini.⁶

L'apprezzamento di Spagnoletti per le qualità poetiche dell'esordiente comporta, nello stesso 1950, la sua inclusione nell'antologia *Poesia italiana contemporanea 1909-1949*, curata per Guanda dal critico tarantino: è questa la prima partecipazione di Merini a una silloge antologica, un genere funzionale a segnalare, di volta in volta, presenze, assenze e intermittenze nel canone.⁷

Poco dopo, nel dicembre 1951, Merini compare in un'altra antologia, editorialmente 'minore' ma storicamente importante, perché si tratta della prima antologia 'femminile' della letteratura italiana: il volumetto *Poetesse del Novecento* curato da Maria Luisa Spaziani e Eugenio Montale per Scheiwiller. La raccolta, ordinata cronologicamente, comprende nove nomi, e Merini vi occupa la posizione conclusiva. È questo altresì l'ultimo 'Pesce d'Oro' uscito sotto la direzione del fondatore della casa editrice, Giovanni; di lì a breve, a condurre la spericolata impresa editoriale meneghina sarà il figlio Vanni, una figura che per decenni avrebbe avuto un ruolo fondamentale nel percorso dell'autrice.

A siglare gli esordi in volume di Merini è tuttavia un altro piccolo editore milanese, Arturo Schwarz, che, sempre attraverso la mediazione di Spagnoletti,⁸ nel 1953 pubblica ventidue liriche nella plaquette *La presenza di Orfeo*. Il libro è la quinta uscita della collana 'Campionario', che annoverava prove di autori già solidamente collocati al centro della scena poetica: Luzi, Parronchi, Ungaretti, Betocchi. La raccolta non passa inosservata: la segnalazione più importante appare sempre sulle pagine di «Paragone», ed è firmata da Pasolini. Fin dal titolo, *Una linea orfica*, l'articolo mostra pretese sistematizzanti che vanno al di là delle singole fisionomie degli autori recensiti, tutti nomi all'epoca poco noti: l'inquadramento di Merini segue la disamina delle prove di due più anziani poeti pugliesi, Girolamo Comi e Michele Pierri; oltre trent'anni più tardi, nel 1984, quest'ultimo, ormai ottantacinquenne, diventerà il secondo marito della nostra autrice. Tornando agli anni Cinquanta, è quantomeno curioso che l'indagine pasoliniana, partita dal proposito di discutere la sussistenza di una 'linea orfica' come tendenza accertata e verificabile nella poesia italiana novecentesca, al momento di introdurre il libro di Merini finisca per smentire le sue stesse premesse classificatorie; a creare il cortocircuito è un tenacissimo luogo comune critico applicato alle autrici, che in molti consuntivi sembrano regolarmente spuntate dal nulla, prive di modelli, antecedenti e fonti; Pasolini lo esaspera qui al massimo grado:

È una ragazzetta milanese (Alda Merini, *La presenza di Orfeo*, Schwarz, 1953) dopo l'anziano possidente di Lecce e il medico tarentino, a esaurire il nostro segmento orfico: ma bisognerà subito precisare che, oltre a un salto di sesso e di età, tra la fanciulla e i due anziani va registrato un salto di cultura [...] Ché di fonti, per la bambina Merini, non si può certo parlare: e di fronte alla spiegazione di questa precocità, di questa mostruosa intuizione di una forma letteraria perfettamente congeniale, ci dichiariamo disarmati.

⁶ A. MERINI, *Delirio amoroso*, Genova, il melangolo, 1991, ma cito da EAD., *Il suono dell'ombra...*, 794. Non mancano accenni più esplicitamente polemici, come in questa prosa dedicata al primo marito Ettore Carniti: «I tuoi amici ti chiamavano poeta di corte facendo riferimento a me. Era un riferimento irrisorio e inutile di cui tu soffrivi, ma non dicevi nulla. Schwartz, Sereni, Davide: tu li hai conosciuti tutti, a tutti hai fatto il caffè. Arrivavi col tuo vassoio limpidissimo di fronte a questi grandi che non ti guardavano nemmeno e parlavano con me con tono enfatico. Tu li ascoltavi, continuando a far pulizia intorno a loro. Dopo due ore di questo ignobile trattamento, stanco di starli a sentire, con un magistrale colpo di reni dicevi in faccia a tutti: "In fondo mia moglie è solamente una stupida"», EAD, *Il tormento delle figure*, Genova, il melangolo, 1990, ivi, 879-880.

⁷ P. GIOVANNETTI, *Dalla tradizione al canone*, in *L'antologia, forma letteraria del Novecento*, a cura di S. Pautasso-P. Giovannetti, Lecce, Pensa MultiMedia, 2004, 17-28.

⁸ A. BORSANI, *Il buio illuminato di Alda Merini*, in MERINI, *Il suono dell'ombra...*, XIV.

Le considerazioni successive sono del medesimo tenore, e finiscono per negare alla ‘ragazzetta milanese’ non solo qualsivoglia sostrato di cultura,⁹ ma addirittura una vera e propria personalità artistica, con punte di misoginia sgradevoli.¹⁰ Ne risulta così sminuita la più autentica cifra di originalità della poesia di Merini, evidente sin da questi esordi: la compresenza di aneliti trascendenti e auto percezione corporea;¹¹ soprattutto, già da subito l’autrice declina questi contenuti con una pronuncia propria, ben distinguibile, dove la pacatezza trasognata è interrotta da accensioni febbrili.

Frattanto, nel 1954, Merini è comparsa in un’altra antologia militante destinata a lasciare il segno nelle ricostruzioni critiche della poesia secondo novecentesca: si tratta di *Quarta generazione. La giovane poesia (1945-1945)*, il libro assemblato da Piero Chiara e Luciano Erba sotto la spinta del fervore militante di Anceschi¹² con l’intenzione di presentare nuove voci affacciate nel campo della produzione in versi del decennio. Infine, a completare il diagramma della presenza dell’autrice nel panorama letterario dell’epoca, va segnalato che il suo nome è anche nel novero dei quarantatré poeti antologizzati da Quasimodo in *Poesia italiana del dopoguerra*, pubblicata nel 1958 per Schwarz.

Nel 1955 sempre Schwarz dà alle stampe un’altra plaquette, *Nozze romane*; nello stesso anno esce presso Scheiwiller, nella collana ‘All’Insegna del pesce d’Oro’, *Paura di Dio*. Entrambe le sillogi sono segnalate da Vigorelli, che non lesina le consuete considerazioni sullo scarso spessore culturale dell’autrice, ma definisce quella di Merini «poesia metafisica [...] in senso antimistico e antiermetico».¹³ Sul versante editoriale, la documentazione d’archivio testimonia che la sincronia di pubblicazione dei due libretti presso sedi simili e concorrenti, due piccole case di cultura, causò qualche malumore a Vanni, a partire dalla sovrapposizione di tre poesie.¹⁴ *Paura di Dio* inaugura però una lunga collaborazione, anche amicale, tra la poeta dei Navigli e il vulcanico editore milanese, attestata da una corrispondenza attiva anche durante gli anni bui dell’internamento manicomiale. Sarà Scheiwiller a pubblicare sia la raccolta di ventotto liriche che precede un ventennale silenzio, *Tu sei Pietro*, uscita nel 1962, sia, nel 1984, l’opera più importante dell’autrice, *La Terra Santa*, che segna il ritorno sulla scena letteraria e l’inizio di una più attenta valutazione critica della sua produzione. Nel 1993, Scheiwiller riunirà le prime quattro raccolte poetiche in un unico volume, sotto il titolo *La presenza di Orfeo (1953-1962)*.

Va detto che, all’inizio degli anni Sessanta, la scelta di Vanni di continuare a sostenere Merini si segnala per anticonformismo e apertura: mentre il miracolo economico ridisegna il paesaggio urbano, a Milano anche il clima letterario e gli orientamenti critici di valorizzazione poetica sono infatti molto mutati rispetto a solo pochi anni prima. Da un lato, la prassi e la militanza neovanguardistica occupano aggressivamente la scena, dall’altro, sulle pagine delle riviste e nei cataloghi editoriali si affaccia una generazione di poeti che, seppur con soluzioni diverse, pratica

⁹ La quarta di copertina di *La presenza di Orfeo* tracciava già, del resto, questa strada interpretativa: «questa poesia, nata su nessun terreno di cultura, eppure precisa nei suoi lineamenti estremamente raffinati e personali».

¹⁰ «La Merini non è religiosa né cattolica: il cattolicesimo rientra attraverso una agiografia da santino sacrilego. È soltanto la mancanza di senso dell’identità, per cui essa si espande nel mondo intorno, che configura nella Merini un dato mistico: ma l’intervento che essa attende, per unificarsi, essere persona, non è precisamente quello divino...», P.P. PASOLINI, *Una linea orfica*, «Paragone», 60, 1955, 87.

¹¹ Lo mostra bene E. BIAGINI, *Nella prigione della carne. Appunti sul corpo nella poesia di Alda Merini*, «Forum Italicum», 2000, 442-456.

¹² Sull’antologia si veda *Gli anni di Quarta generazione. Esperienze vitali della poesia. Carteggi tra Luciano Anceschi, Piero Chiara e Luciano Erba*, a cura di S. Contini, Varese, Nuova editrice Magenta, 2014.

¹³ G. Vigorelli, *La poesia della Merini e la ‘tentazione dei vivi’*, «La Fiera Letteraria», 5 giugno 1955.

¹⁴ Vanni Scheiwiller a Alda Merini, lettera ms. in data 21 dicembre 1954, Centro Apice, Università degli Studi di Milano, Archivio Scheiwiller.

una poesia iper-consapevole, formalmente sorvegliata e tecnicamente scaltrita. L'apparente *naïveté* della lirica di Merini, la stessa spontaneità di vena che avevano raccolto consensi e stupori negli anni precedenti, ora non solo vengono guardate con sospetto, ma soprattutto, a differenza di quanto accadeva negli anni Cinquanta, sono lette come segno di disvalore. Non stupisce che i tentativi di approdare presso editori maggiori non vadano a buon fine: un rifiuto da parte di Mondadori, attestato da una lettera aziendale probabilmente attribuibile a Sereni, chiarisce bene le ragioni di dissonanza tra la proposta dell'autrice e le tendenze dominanti:

Nelle nostre scelte noi puntiamo oggi su direzioni diverse, lontane dalla «grandiosità», dalla «concitazione», dalla «visionarietà» che caratterizza l'ormai lungo e abbondante suo lavoro. [...] Quella che chiamerò l'operazione Merini presso di noi non è ancora matura.¹⁵

Letta oggi, la prima produzione d'autrice appare tuttavia difficilmente inquadrabile sotto il segno univoco della «grandiosità»; è vero che si riscontra un impiego a tratti enfatico dell'aggettivazione, spesso attraverso l'endiadi o i moduli elencativi;¹⁶ ma queste impennate vocali sono immesse in un discorso piano, che nei componimenti più riusciti si risolve in un'intonazione assorta. Si veda una lirica di datazione alta, non a caso inclusa in molte sedi antologiche, *Il gobbo*:

Dalla solita sponda del mattino
io mi guadagno palmo a palmo il giorno:
il giorno dalle acque così grigie,
dall'espressione assente.

Il giorno io lo guadagno con fatica
tra le due sponde che non si risolvono,
insoluta io stessa per la vita
...e nessuno m'aiuta.

Mi viene a volte un gobbo sfaccendato,
un simbolo presago d'allegrezza
che ha il dono di una stana profezia.

E perché vada incontro alla promessa
lui mi traghetta sulle proprie spalle.

L'armonia quieta delle due quartine, metricamente regolari nei tre endecasillabi e nel settenario finale, si inclina appena un poco dopo i puntini di sospensione, nella desolazione sommessa di quel «e nessuno m'aiuta». Nella terzina e nel distico, tutte modulate su misura endecasillabica, le immagini di pacatezza malinconica lasciano il posto ad un'apparizione extravagante, introdotta dall'avversativa 'Ma': il gobbo, la creatura aliena e impreveduta, è un'epifania presaga di 'allegrezza'. Nel giro di pochi versi, la meditazione trasognata si conclude in un guizzo immaginifico, che è insieme angoscioso e consolante.¹⁷

¹⁵ Lettera datt. a Alda Merini in data 19 novembre 1962, su carta intestata Arnoldo Mondadori Editore Direzione Letteraria, in A. BORSANI, *Il buio illuminato...*, XXVI.

¹⁶ Qualche esempio: «braccia di incensi mistici ondegianti», *Estasi di San Luigi Gonzaga*; «un risucchio fondo ed angoscioso», *Principio*; «vecchie e recenti, acute perfezioni», *Erinna*; «dove balena il ritmico, selvaggio / sentimento dell'alba», *Maria Egiziana*; «un anelito / inquieto, irrisolvibile, vitale», *Colori*; «giuoco / semplice e affascinante e misterioso», *Luce*.

¹⁷ Per una lettura della poesia parzialmente diversa si veda C. GUBERT, *Dall'assenza come rifiuto di limiti all'essenza ritrovata. La ricerca di identità nelle poesie giovanili di Alda Merini*, «Galleria. Rassegna quadrimestrale di cultura», 1 (1998), 24-43.

Il punto è che la poesia della prima Merini gioca sempre su un sistema di polarità oppostive,¹⁸ che coinvolge tutti i livelli del testo, dal piano macrotestuale alle minime cellule del discorso. Proprio questa compresenza di spinte contrapposte induce a sfumare una troppo decisa etichetta di «visionarietà». Questa lirica sta «tra le due sponde»: così avviene per i temi, dove nettissima è l'antitesi tra un immaginario sacro e uno carnale; ma lo stesso si verifica per quanto attiene alla retorica del dettato, che alterna referenzialità, spesso attraverso figure di volatili ed esistenze vegetali,¹⁹ ad accensioni metaforiche astratte.

In questa prospettiva, lo stesso attributo di «concitazione» andrebbe ripensato e precisato. In primo luogo, l'impeto affabulatorio, che si traduce sulla pagina in un sistema di iterazioni variate, moduli accumulativi, uso strategico dell'enjambement per conferire intensità al dire poetico, è controbilanciato in molti luoghi dei testi da un ritmo più calmo e pausato. Secondariamente, è indubbio che al riconoscimento di una 'foga' del poetare abbia concorso il particolare impianto di elocuzione, che a partire da elementi paratestuali, come i titoli e le numerose dediche in epigrafe, fin poi nella costruzione stessa del discorso, manifesta una fortissima tensione allocutiva: chi parla si rivolge con veemenza ad un 'tu' divino o umano. Eppure, a poesie animate da una spasmodica ansia di comunicazione si alternano componimenti dove invece domina un impianto introflesso. Inoltre, spesso, entrambe le situazioni poetiche risultano compresenti all'interno dello stesso testo: possiamo vederne due esempi. Il primo, proveniente da *Paura di Dio*, è *Dies irae*, che è anche una poesia dell'amore infelice, dell'incomunicabilità di coppia:

Tu insegui le mie forme,
seguì tu la giustizia del mio corpo
e non mai la bellezza
di cui vado superba.
Sono animale all'infelice coppia
prona su un letto misero d'assalti,
sono la carezzevole rovina
dai fecondi sussulti alle tue mani,
sono il vuoto cresciuto
sino all'altezza esatta del piacere
ma con mille tramonti alle mie spalle:
quante volte, amor mio, tu mi disdegni.

Ripetuto in diversa posizione metrica nei primi due versi, il 'tu' ritorna nell'allocuzione finale 'amor mio'. La porzione centrale del testo è però interamente occupata dalla prima persona singolare, attraverso la triplice anafora di 'sono'; gli attributi dell'io poetante sono tutti negativi, perché la donna è rappresentata come animale infelice, rovina e vuoto. Non c'è alcuna concitazione ritmica in questi versi, peraltro tutti uniformati da misure regolari, bensì, al contrario, una scansione meditata e lenta; allo stesso modo, l'intensità emotiva è raggelata nella precisione netta delle immagini. La medesima coesistenza di apostrofe e dizione introflessa si ritrova in una delle più belle poesie della raccolta più matura, *Tu sei Pietro*:

¹⁸ Di «vocazione manichea dell'autrice» aveva già parlato M. CORTI, *Introduzione* a A. MERINI, *Fiore di poesia 1951-1997*, Torino, Einaudi, 1998.

¹⁹ «Non avete veduto le farfalle», *La Vergine*; «la vertigine di un giglio [...] vedovi cigni», *S. Teresa del bambino Gesù*; «tre colombe mi nascono dal cuore», *Canzone triste*; «Nell'aperta misura delle ali / del più libero uccello, / nel vigore degli alberi», *Io vorrei, superato ogni tremore*; «parole d'amore, / che indirizzo agli uccelli, all'acqua al sole, / e che mi rendo tutte assai precise», *San Francesco*; «La mia fame è più alata di un uccello / ma si ciba di stupida gramigna»; «L'albero stretto in amorosa vite», *Vicinanza d'esseri*. Sull'uso "trasparente" o naïf delle metafore poetiche di Merini si veda L. WITTMAN, "Divine Women" and the Poetry of Alda Merini, «California Italian studies», 5 (2014), 1, 499-525.

Ho avuto un grande desiderio e strano
di velenose foglie per saggiarvi dentro
la morte come fosse raggio
da pulire i miei giorni ed ho sperato
che chiudendole dentro la mia bocca
io chetassi il mio strazio innamorato.
Ma poi ho visto il mio orrore come denso
colorito sollievo, come perla dura,
rapita da ingemmarti il passo.
E continuo a pensartene in dovizia
di fortissimo amore perché tutto
ripassando il tuo giorno ti scampassi
dalla tristezza che su me è infinita.

Anche questa è una poesia d'amore, ma non solo. Nei tre movimenti sintattici che scandiscono la poesia, il tu dell'amante compare solo ben oltre la metà del testo, e per di più in modo grammaticalmente obliquo, nei costrutti verbali «ingemmarti», «pensartene», «ti scampassi». Non a caso, Corti poté notare che in *Tu sei Pietro* la passione cantata è una passione solitaria.²⁰ Al centro della lirica si accampa invece la figura poetante, sia attraverso le coniugazioni dei predicati, sia soprattutto grazie agli aggettivi possessivi preposti al sostantivo, che compongono un angoscioso *climax*: «miei giorni», «mia bocca», «mio strazio», «mio orrore». Il tema della negatività e quello della morte, che all'inizio della produzione in versi apparivano annessi e confusi in una grammatica emotiva di smarrimento e incertezza, a partire da *Paura di Dio* e poi ancora in questa raccolta si precisano in termini assai più netti; segno di una complessiva messa a fuoco di un immaginario lirico più definito e di una maggiore fiducia nei propri strumenti verbali, che daranno i frutti più rilevanti nella stagione poetica della maturità, con *La Terra Santa*.

²⁰ CORTI, *Introduzione*....

«Tra le rovine del mio essere»: la 'vita scritta' di Piera Oppezzo nella raccolta inedita *Esercizi d'addio*

Si offre un'analisi di *Esercizi d'addio* (2021) di Piera Oppezzo, raccolta postuma incentrata su poesie – anche giovanili – inedite, che costituiscono il laboratorio di scrittura antecedente alla sua consacrazione con la silloge *L'uomo* qui presente (1966). La lirica della Oppezzo riflette gli anni che intercorrono tra l'immediato boom economico e il '68, mostrando su carta la mobilitazione, e l'illusione, che quegli anni donarono alle generazioni di giovani e non solo. I temi utilizzati sono mutuati dal canone invalso (Dickinson, Leopardi, Pascoli) e comprendono dolore, memoria e infanzia fino ad approdare alla poesia avanguardista per via di una sintassi elencativa – che giungerà a pura registrazione –, delineando così la riproposizione del canone in senso straniato. Si nota una dicotomia tra una prima parte, nella quale risulta marcata l'isotopia fra interni ed esterni (paese e città), e una seconda nella quale il dettato si contrae nella quotidianità soffocante della giornata lavorativa – una coscienza del nuovo sistema economico capitalistico. Si vuole, dunque, riscoprire la figura della Oppezzo come autrice talentuosa, insondabile e imprescindibile, evitandole l'oblio della memoria purtroppo foraggiato dalla sua lontananza dagli ambienti editoriali e letterari che la costrinse a un silenzio che è perdurato troppo a lungo.

[...]

Als das Kind Kind war,
war es die Zeit der folgenden Fragen:
Warum bin ich ich und warum nicht du?
Warum bin ich hier und warum nicht dort?
Wann begann die Zeit und wo endet der Raum?
Ist das Leben unter der Sonne nicht bloß ein Traum?
Ist was ich sehe und höre und rieche
nicht bloß der Schein einer Welt vor der Welt?
Gibt es tatsächlich das Böse und Leute,
die wirklich die Bösen sind?
Wie kann es sein, daß ich, der ich bin,
bevor ich wurde, nicht war,
und daß einmal ich, der ich bin,
nicht mehr der ich bin, sein werde?
P. HANDKE, *Elogio dell'infanzia*

Parlare di Piera Oppezzo, una delle personalità poetiche più appartate e refrattarie del Novecento, non è così semplice; autrice di opere dal valore paradigmatico – e dal profondo scavo psicologico – in esse viene tracciata la 'parabola di una generazione' quella dell'Italia che vive l'euforia degli anni dell'attivismo politico e sociale pre-sessantottino, ma che allo stesso tempo con la sua tipica scrittura scarna e asciutta raffigura al meglio tutta la delusione che ne susseguì. La poesia oppezziana registra questo senso comunitario, questi nuovi orizzonti, questa «ferma utopia»,¹ ma soprattutto quel male ontologico che affligge la società lavorativa capitalista, quello straniamento che è marca caratteristica della poetica della Oppezzo. Gli inediti analizzati nella raccolta *Esercizi d'addio* presentano tra le pagine questa parabola personale: un'oscillazione tra una freschezza giovanile che mette in mostra l'estro straordinario – pur mantenendo la consapevolezza della problematicità esistenziale – sino a mostrare grazie a un incedere apodittico e astratto quell'estraneità tipica dalla vita.

La pubblicazione di questo *corpus* di inediti che comprende il periodo che va dal 1952 al 1965, dunque il laboratorio precedente alla consacrazione della Oppezzo avvenuta con la pubblicazione de

¹ S. TRIULZI, *Una ferma utopia. La parabola di una generazione nella poesia di Piera Oppezzo*, in «Diacritica», fasc. 24, 25 dicembre 2018, 1-9: 1: «da usare, questa “ferma utopia”, non dico come titolo riassuntivo della sua produzione, ma come uno dei punti nevralgici della tematica all'interno della politica di quel tempo [...]. Appena caduta o terminata questa utopia, ritornano la chiusura e l'isolamento».

L'uomo qui presente (1966) «illustre esordio [...] nella neonata 'Collana bianca' Einaudi, rientra nel quadro di una riscoperta della sua figura ad opera di amici che le furono vicini in vita»;² riscoperta che si deve certamente a Luciano Martinengo,³ amico che frequentò la Oppezzo sin negli ultimi periodi di vita e al quale la stessa affidò 'le sue cose':⁴

Con la loro pubblicazione credo di aver completato il compito che (consapevolmente?) mi aveva affidato Piera Oppezzo dicendomi, in una delle ultime visite in ospedale: «mi raccomando, le mie cose». Le 'sue cose', non più messaggi in bottiglia sulle onde del mare, viaggeranno ora verso nuove lettrici e nuovi lettori.⁵

Dei testi che compongono 'le cose' oppezziane sono presenti dattiloscritti conservati in maniera minuziosa senza che questi presentino versioni precedenti o rifacimenti, riprova di un processo preparatorio che ha portato l'autrice ad affidarci poesie che rispecchiano la sua ultima volontà e pronte alla pubblicazione. La perizia e la fiducia che la Oppezzo mostra nello strumento del linguaggio – riscontrabile in tutta la produzione – è presente già a partire dagli inediti: l'autrice si esprime attraverso rigore e precisione, una poesia che «mantiene [...] una postura [...] sempre salda e controllata»,⁶ sebbene in seguito arriverà alla caratteristica scarnificazione dei versi – fino a parlare di vero e proprio concettismo –, nelle poesie giovanili dimostra una freschezza sorgiva pur mantenendo la chiara consapevolezza di quel male ontologico, 'un *mal de vivre*', che affligge la neonata società capitalista italiana del boom economico.⁷

² P. OPPEZZO, *Esercizi d'addio*, a cura di L. Martinengo, prefazione di G. Rosadini, postfazione G. Carnevale, Novara, Interlinea, 2021, 5.

³ Oltre al già citato Martinengo, curatore della maggior parte dei lavori pubblicati su Piera Oppezzo, vanno certamente ricordate Giovanna Rosadini e Gaia Carnevale, anch'esse curatrici e massime esperte della lirica oppezziana; *ibidem*.

⁴ Le notizie biografiche e strettamente personali che riguardano Piera Oppezzo, ad oggi, sono perlopiù reperibili da fonti digitali quali presentazioni di libri postumi, interviste e un film documentario del 2018 di Luciano Martinengo nel quale raccoglie le interviste di coloro i quali hanno conosciuto la Oppezzo. Per il documentario si veda <https://vimeo.com/253776039>; per le presentazioni dell'ultima opera postuma si vedano: <https://www.youtube.com/watch?v=fORWCZowa1k&t=1897s>; <https://www.youtube.com/watch?v=PbMq3FRkL1s>;

<https://www.youtube.com/watch?v=fORWCZowa1k&t=1897s>. Per quanto concerne una bibliografia cartacea si segnalano i testi raccolti nella sezione bio-bibliografia di Piera Oppezzo del volume *Esercizi d'addio* (vedi *supra* nota 2): B. FRABOTTA, *Donne in poesia*, Roma, Savelli, 1976; M.P. QUINTAVALLA, *Donne in poesia*, Milano, Centro Azione Milano Donne-Comune di Milano, 1988; L. TRUBOWITZ-C. SARTINI BLUM, *Contemporary Italian women poets*, New York, Italica Press, 2001; A. SPATOLA-P. VANGELISTI, *Italian poetry 1960-1980*, San Francisco, Invisible City, 1982; M.G. MAIOLI LOPERFIDO, *Versi d'amore*, Venezia, Corbo e Fiore, 1982; A. BEVERLY, K. MURIEL, J. K. JANE, *The defiant muse, Italian feminist poems from the Middle Ages to the present*, New York, The Feminist Press, 1986; *Racconta*, a cura di R. Guacci-B. Miorelli, Milano, La Tartaruga, 1989; A. CAESAR-M. CAESAR, *The quality of light: modern italian short stories*, New York, London, Serpent's Tail, 1993; A. DORIA, *Poesia contro guerra*, Milano, Edizioni Punto Rosso, 1996; M.T. CUCINO, *Voci di questi anni*, Maniago, Marocchino Blu, 2003; A. TOSCANO, *Chiamami col mio nome. Antologia poetica di donne*, Milano, La Vita Felice, Voll. II, 2022, 83-84; mi si consenta di citare il modestissimo contributo utile ai fini bio-bibliografici, M. DISTEFANO, *Voci ritrovate: Piera Oppezzo*, «IlPequod», 3, 6 (2022), 109-119, <https://www.ilpequod.it/index.php/2022/12/20/voci-ritrovate-piera-oppezzo/>.

⁵ *Ivi*, 11.

⁶ *Ivi*, 7.

⁷ Riprendendo la tripartizione suggerita da Sebastiano Triulzi, il 'primo tempo' oppezziano è la rappresentazione tangibile di un lento ed inesorabile processo di afasia che culmina in stati depressivi «causati da un sistema sociale che annienta ogni forma di vitalismo e di felicità professionale», S. TRIULZI, *Depressione, rinascita (nel segno dell'utopia) e nuova chiusura. I tre tempi di Piera Oppezzo*, in *Natura Società letteratura*, Atti del XXII Congresso dell'ADI – Associazione degli Italianisti (Bologna, 13-15 settembre 2018), a cura di A. Campana-F. Giunta, Roma, Adi editore, 2020, 1-11: 1. L'avvilimento scaturito da tale condizione viene descritto dall'autrice, oltre che nelle poesie, nel romanzo *Minuto per minuto* (1978): l'inautenticità della vita viene

Questa sofferenza diviene un vero e proprio elemento costitutivo «dell'esperienza umana» ravvisabile dalle «scelte lessicali e dalle immagini» dei versi:

Tempi di guerra

Quel *grigio* di giorni d'inverno
quando, *sola* sulla strada
di un paese *sconosciuto*,
fissavo le pietre *fredde*
subito coperte dai miei passi,
pensando ai giochi o ad una favola
per non capire la *paura*
che mi batteva sulla nuca
e credere colpi di tuono
quei boati fra te le valli
che mi *toglievano* all'infanzia.

marzo '53.⁸

Il vocabolario utilizzato dalla Oppezzo mostra come molte scelte lessicali – come degli aggettivi – siano declinati alla dimensione di sofferenza e malinconia: la presenza di colori spenti, in questo caso «grigio», aprono al lettore a quel sentimento di malessere che man mano cresce nei versi successivi, coadiuvato da aggettivi quali «sola», «sconosciuto», «fredde» e «paura».⁹

raccontata dalla prospettiva della protagonista, una dattilografa – con rimando certamente autobiografico dato che la Oppezzo fu impiegata in Rai proprio come dattilografa – che vive le giornate all'insegna della monotonia – «otto più otto più otto e così via», P. OPPEZZO, *Minuto per minuto*, Milano, La Tartaruga, 1978, p. 24 – enorme cassa di risonanza alle condizioni di solitudine, una vita a Torino senza molte prospettive future, problematiche delle relazioni con il sesso opposto. Una «metonimia della reiterazione dello sperpero infelice», TRIULZI, *Depressione...*, 3. La rappresentazione dei disturbi psichici della protagonista dell'opera riflettono quelli della società, come avvenuto per l'operaio del *Memoriale* di Volponi, P. VOLPONI, *Memoriale*, [Milano, Garzanti, 1962], Torino, Einaudi, 2015. Altre influenze dirette al malessere della giovane donna si possono riscontrare ne *La ragazza Carla* di Elio Pagliarani, con la differenza della prospettiva narrativa, in Pagliarani la narrazione è in terza persona, nella Oppezzo in prima; E. PAGLIARANI, *La ragazza Carla*, [Milano, Mondadori, 1962] Roma, Il Saggiatore, 2021. Per la condizione esistenziale si pensi a *Mattino domenicale* [*Sunday morning*] di Wallace Stevens, W. STEVENS, *Mattino domenicale e altre poesie*, [*Sunday morning*, pubblicato in parte su *Harmonium* nel 1915, in maniera completa nel 1923] Torino, Einaudi, 1988; certamente il terzo capitolo della *Terra desolata, Il sermone*, di T. Eliot con la descrizione che fa l'autore della dattilografa che attende l'impiegato foruncoloso, T. S. ELIOT, *La terra desolata*, in *Opere 1904-1939*, [*The Waste Land*, New York, Horace Liveright, 1922] a cura di R. Sanesi, Milano, Bompiani, 2001, 601-603. Si pensi anche al personaggio della dattilografa nella *Vita agra* di Bianciardi, L. BIANCIARDI, *La vita agra*, Milano, Rizzoli, 1962 e Alda Merini: «La prima pubblicazione fu il dramma della mia vita, mio padre mi disse che una donna non poteva essere una poetessa e mandò a lavorare. Facevo l'apprendista dattilografa. Quante lacrime ho versato su quella macchina da scrivere», M. CARAVELLO, *Indagine su Alda Merini: non fu mai una donna addomesticabile*, Torrazza Piemonte (TO), KDP, 2021, p. 13. Si consigliano anche: A. MERINI, *L'altra verità: diario di una diversa*, prefazione di Giorgio Manganelli, Milano, Rizzoli, 2022 e A. MERINI, *Reato di vita: autobiografia e poesia*, a cura di L. Veroli, Milano, Melusine, 1994.

⁸ OPPEZZO, *Esercizi d'addio...*, 23, corsivo aggiunto.

⁹ Sul termine chiave «paura», «parola-vessillo» (TRIULZI, *Depressione...*, 6), Giovanna Rosadini ha ben visto e sottolineato la connessione con «il trauma infantile del recente conflitto mondiale», (OPPEZZO, *Esercizi d'addio...*, 8), ma la paura non sarà soltanto della sua «infanzia saccheggata» dalla storia, bensì più tardi l'eccitazione delle speranze riguardanti il periodo delle contestazioni, il legame d'amicizia tra le attiviste e le femministe, l'augurio di quella rottura dalla monotonia che desti la società e che puntualmente si risolverà con una grande delusione (TRIULZI, *Depressione...*, 7-8): «La storia della mia persona/ è la storia di una grande paura/di essere me stessa,/ contrapposta alla paura di perdere me stessa,/contrapposta alla paura della paura./ Non poteva essere diversamente:/nell'apprensione si perde la memoria,/ nella sottomissione

Altri termini chiave che rimandano al senso di sofferenza e rammarico, quali «mancanza», «solitudine», «tristezza», punteggiano le poesie dei primi anni:

Pioggia in aprile

Sento che *manca* qualcuno
fra me e l'umido
che liscia i muri delle case
e geme in gocce
disfatte sulla strada,
dove cani randagi
creano dipinti di *solitudine*.

*aprile '53;*¹⁰

Tempo triste

Qui, il tempo
è un'ora amara
che costruisce il giorno
e ti ritrovo appena
quando la *tristezza*
mi dona un attimo
di meraviglia. Forse,
tu hai già vissuto
questi giorni e gli anni
ti sono un tedio
più alto al cuore.

*agosto '54;*¹¹

I paesaggi dell'amore

I tuoi paesaggi, amore,
dove lì soltanto
puoi svelarti e morire,
l'uomo li ha veduti.
Lo so, nell'infinito senso
dei tuoi spazi
il pensiero cade illuso.
Ma poiché l'amore è un quadro
e noi passiamo dov'è
passato il tempo e abbiamo
in cuore aperture di secoli
caduti, la nostra mano
tremava di *tristezza*.

tutto./Non poteva/ la mia infanzia,/saccheggiata dalla famiglia,/consentirmi una maturità stabile, concreta./
Né la mia vita isolata/consentirmi qualcosa di meno fragile/ di questo dibattermi tra ansie e
incertezze./All'infanzia sono sopravvissuta,/ all'età adulta sono sopravvissuta./Quasi niente rispetto alla
vita./ Sono sopravvissuta, però./E adesso, tra le rovine del mio essere,/ qualcosa, una ferma utopia, sta per
fiorire». P. OPPEZZO, *1967 / sì a una reale interruzione*, Torino, Edizioni Gayger, 1976, ora in EAD., *Una lucida
disperazione*, a cura di L. Martinengo, Novara, Interlinea, 2016, 91. Se la prima raccolta poetica è ascrivibile al
'primo tempo' oppezziano, con *1967 / sì a una reale interruzione*, si giunge al 'secondo tempo', del coraggio e
della contestazione; la decisione da parte dell'autrice di intraprendere una nuova direzione.

¹⁰ OPPEZZO, *Esercizi d'addio...*, 25, corsivo aggiunto.

¹¹ Ivi, 32, corsivo aggiunto.

*agosto '54.*¹²

Come si nota, la tensione costante che attraversa le liriche mostra uno stato di apparente quiete costantemente minacciato da un senso di malinconia; purtuttavia affiora dai versi il sentimento amoroso che trova spazio come dichiarazione essenziale:

Amore

Ti amo, per le infinite
strade del mondo,
per i giorni di pioggia
e l'accendersi lento del sole:
tutte cose che vedo ricordandoti.
Ma, soprattutto, *ti amo*
per la tua consapevole vita.

*settembre '56.*¹³

Le poesie oppezziane sono delle vere e proprie lastre radiografiche dello stato interiore dell'io lirico, mettono in luce lo scavo profondo di un io che certamente vive all'interno di idilli bucolici – seppur stranianti –, ma dall'integrità messa in discussione, che spesso necessita di un'alterità dialogica, una binarietà dalla quale ci si aspetta delle risposte. I versi contraddistinti da un solipsismo malinconico atto a rappresentare in maniera cristallina e diretta un malessere ontologico, col passare del tempo, spingono l'io lirico all'apertura di un 'tu':

L'appiglio

Tu sei il centro della sfera
dove ho fissato la mia pena,
il rassegnato appiglio umano
a cui Dio perdona.

Nell'urto di figure mute
alla radice, pura consonanza.

*novembre '53.*¹⁴

Anche tu

Anche tu,
volevo chiederti,
hai rotto l'attesa
negando il desiderio?

Eppure, questo,
non può essere destino...

*giugno '54.*¹⁵

¹² Ivi, 33, corsivo aggiunto.

¹³ Ivi, 55, corsivo aggiunto.

¹⁴ Ivi, 27.

¹⁵ Ivi, 31.

L'ulteriore evoluzione di questo dialogo avviene con la sostituzione di questa binarietà con un più 'universale noi'. Il passaggio da un io lirico che rimanda a sensazioni di malinconia e nostalgia anche infantile, sino a raggiungere una maturità che punta all'apertura nei confronti di un 'tu' – dal quale attende risposte «quasi sempre invano» –¹⁶ approda, infine, a un 'noi' inteso come umanità, è dovuta certamente all'affacciarsi del sistema economico contemporaneo fautore di una frattura tra uomo e natura «una collettività alienata da se stessa dove l'io' si estende a definizione dell'archetipo umano universale»:¹⁷

Ed ora

Ed ora *siamo* scesi.
Felici un attimo, là,
dove ci fu tolta la memoria.

Intanto resta questo:
– e la morte è ancora orizzonte –
senza sguardo,
camminare sull'onda esausta
un braccio teso a scarnite mani.

Ed ora siamo scesi.

Così *andiamo* avanti,
svestiti dal tempo,
non già più fatti di *noi*,
ma di destino.

*gennaio '53.*¹⁸

Della lirica di questo *corpus* giovanile si individuano – come già visto – i temi di dolore e morte declinati all'interno di sfondi paesaggistici legati «a isotopie di interno ed esterno di paesi e mondi, notturni e giornate luminose»;¹⁹ sul piano lessicale, si riscontrano in maniera considerevole la presenza di elementi naturali, sia che essi riguardino la flora sia che essi riguardino la natura e l'andamento ciclico delle stagioni:

Notte dei morti

Non c'era profumo
di cristantemi.
'I morti! I morti?' gridavo.
Ero alla finestra
e non passò nessuno.
Il vento sbandava
eei miei capelli.
'I morti! I morti?'
Chi venne
e mi sollevò, quasi?

¹⁶ Ivi, 111.

¹⁷ *Ibidem*.

¹⁸ Ivi, 20, corsivi aggiunti. Interessante notare come in un'altra poesia, *La sorpresa è in noi*, la quartina finale sia simile a una poesia inedita di Sandro Penna, mutuata e inversa: «[...] «Ti avrò. Ti avrò» Ma il monologo è un turbine/ Si placa dopo qualche mulinello/ Muore in silenzio», ivi, 86, «Non ha soste la mia malinconia./ Ma c'è sotto una gioia perenne./ Partirò. Partirò. Addio stillate rime», C. GARBOLI, *Penna papers*, Milano, Garzanti, 1984, 65.

¹⁹ Ivi, 110.

Ma io ero pietra,
ero gelo o fiamma,
febbre o abbandono...
Oh, fino a quando? –
e rimasi.

*gennaio '53;*²⁰

Temporal di marzo

Queste e poi tante sere
Venute col tuono di marzo
E l'acqua rabbrivida dal ento
Che parla; mentre passano
uomini sulla strada
a respirare il silenzio d'altri mesi.
E i lampi dell'ultima estate
ritrovano ancora gli occhi
appena colorati d'ombre
della stagione di ieri.

*marzo '53.*²¹

Il cambiamento tangibile dell'espressione linguistica che avviene nelle liriche a partire dagli anni Sessanta mostra il desiderio di svincolarsi dalla poesia tradizionale: la lingua, infatti, comincia il suo percorso di 'scarnificazione' con il venire sempre meno sia dei connettivi sia della punteggiatura. I versi mirano a una rottura con gli schemi precostituiti favorendo un senso di disorientamento, ma che allo stesso tempo mette in mostra un ritmo serrato, frenetico e senza pause.

Sul piano stilistico e prosodico, la Oppezzo può essere considerata appartenente alle correnti di concettismo e versoliberismo anticipando senza volerlo la tendenza delle poesie di fine Novecento e di inizi anni Zero;²² la marca caratteristica oppezziana dello straniamento è ravvisabile anche nella scelta di termini desueti: l'utilizzo delle preposizioni e le interiezioni esclamative a inizio verso in modo analogico si evolve progressivamente in uno stile prettamente neoavanguardista, ciò avviene quando la prosa entra nella poesia e la sintassi presenta un incedere elenecativo fino al parossismo, sintomo di una dizione nevrotica e compulsiva. Da sottolineare anche la centralità della dilatazione dei silenzi, tanto da divenire componente primaria della sua poesia: la punteggiatura che progressivamente si dirada fa sì che venga meno la coincidenza tra metro e sintassi.²³

Un esempio perfetto è *La gioranta lavorativa* che anticipa e racchiude l'ultima tappa sintattica, prosodica, tematica e biografica oppezziana:²⁴

La giornata lavorativa

Lo scomodo andamento del tempo

²⁰ Ivi, 21.

²¹ Ivi, 24.

²² Si consiglia: E. TESTA, *Dopo la lirica*, Torino, Einaudi, 2005; F. FORTINI, *I poeti del Novecento*, Roma, Donzelli, 2017; P.V. MENGALDO, *Com'è la poesia*, Roma, Carocci, 2018.

²³ OPPEZZO, *Esercizi d'addio...*, 111-112.

²⁴ Il 'terzo tempo' oppezziano coincide con il ritorno allo stato primigenio: un'angoscia che porta alla chiusura definitiva dell'essere nel suo microclima refrattario alla vita a causa del ritorno forzato e disincantato alla coazione e all'alienazione della società. L'evoluzione del verso sino alla riduzione di senso è la perfetta sintesi dell'evoluzione della parabola biografica della Oppezzo. Si rimanda a TRIULZI, *Una ferma utopia...*, 8-9.

Avallato sulle panchine andandoci a consegnare
Uno strato di mezz'ora, tra l'una e le due,
seduti al contrario con la fronte appoggiata allo schienale
il mattino del tutto stroncato,
una combustione nello stomaco
segnala l'insediamento del pomeriggio
ecc., ecc., ecc., ecc., la sera.

'64.²⁵

«Nella vita, o si vive o si scrive» è l'implicito programma di vita cui Piera Oppezzo sembra essersi atenuta con caparbia determinazione fino alla morte»,²⁶ difatto la scrittura fu la sua linfa vitale:

non si tratta mai di scrivere una certa poesia ma di fare poesia. Questo fare poesia può avere un centro diverso nei diversi periodi, è comunque un centro che alimento e definisco – tolgo all'indistinto – scrivendo. E così posso quindi dire: niente mi ispira. Il poetico è un equivoco che detta sentimenti equivoci, sentimenti sentimentali... Scrivo per decisione di scrivere... È darmi questo compito che è stata un'ispirazione. [...] Prima ho detto decisione di scrivere quando invece è più vero dire che nell'andamento quotidiano io ritengo di dover infilare questo atto o anche solo il pensiero questo atto come uno dei tanti o pochi che ritengo di dover compiere.²⁷

Giovanni Raboni dirà di lei «[...] la Oppezzo fa di tutto per metterci sulle tracce di una poesia disadorna e come afona, priva di dimensioni e di colori, una poesia il cui partito preso è quello dell'indifferenza espressiva, dell'appiattimento della parola al suo elementare, irriducibile nucleo gnomico».²⁸ Una poetica assertiva che nasce da uno straripante e fine talento; sorgivo e malinconico, nostalgico e cupo ma capace di descrivere gli aspetti più intimi di un animo innamorato.

Cosa ci rimane, dunque, di Piera Oppezzo? La sua eredità più grande, che è la sua poesia presente in quelle 'sue cose' che confermano quanto la sua devozione alla scrittura sia stata la dichiarazione d'amore più alta possibile alla poesia. «Il rispetto impone di lasciar parlare la sua voce, anche dove è imprecisa e frammentata. Ciascuno ne completerà gli echi con il proprio ascolto».²⁹

Come ultima poesia, la Oppezzo scrisse quella che adesso sembra un epitaffio alla sua persona;

Il mondo c'è

Che cerimonia
l'avvio della giornata.
Quell'annuncio che il mondo c'è
non smette di abbagliare.
Ci viaggi dentro
oggi come ieri come domani.
C'è. C'è. C'è. Non puoi
non puoi che sbalordire.³⁰

²⁵ OPPEZZO, *Esercizi d'addio...*, 106.

²⁶ EAD., *Una lucida disperazione...*, 7.

²⁷ P. REDAELLI, *La parola tra due silenzi*, «Lapis», n. 4, giugno 1989, 11-14.

²⁸ FRABOTTA, *Donne in poesia...*, 116.

²⁹ OPPEZZO, *Una lucida disperazione...*, 11.

³⁰ Ivi, 119.

Angosce esistenziali e logica dello specchio: Berretto rosso e la poesia di Fernanda Romagnoli

La produzione di Fernanda Romagnoli sta tornando a suscitare attenzione critica dopo Il tredicesimo invitato e altre poesie a c. di D. Bisutti (2003), gli atti della giornata alla parigina Maison de l'Italie nel centenario dalla nascita (in «nuova corrente», 161, LXV, 2018, a c. di G. Bongiorno, L. Toppan e A. Zorat) e La folle tentazione dell'eterno, a c. di P. Lagazzi e C. Raganella, nota filologica di Toppan e Zorat (2022). Le raccolte della poetessa, con particolare attenzione a Berretto rosso, sono in questo contributo sottoposte a un'analisi tesa a delineare le reti di metafore e immagini prevalenti. Si possono individuare alcune costanti: la trascrizione di angosce metafisiche ed esistenziali in figure quali la Massaia che, al pari delle bibliche vergini stolte, non è pronta ad accogliere l'Ospite alla porta, o il distonico Tredicesimo invitato subdolamente condannato all'estraniamento dal consesso umano; il motivo dello specchio, declinato in stranianti autoritratti e riverberato nel rapporto con la figlia (Berretto rosso); l'icona dell'ape, in cui Romagnoli si riconosce («Che vuoi da me, ritratto (...) / pupilla come l'ape del mattino») e che, riannodandosi alla tradizione, si rinsalda all'arte poetica (in Rosaio, sfinite dalla calura le rose «invocano il pugnale delle vespe», ma Dio invia loro «un'ape che ne serbi la memoria»); la costante presenza del mito della Genesi e, in particolar modo, della figura di Eva.

«– Perché, miei diletta, dormite? – / Io cammino lontano / nè dipano fili d'Arianna».¹ Sono versi di *Arianna*, da *Berretto rosso*, seconda raccolta di Fernanda Romagnoli, pubblicata nel 1965 nella collana «Svolgimento» di Gaetano Salvetti, per le Edizioni del Sestante. Silloge che, dopo *Capriccio*,² rappresenta – scriveva Paolo Valesio – «(anche se fra elementi in parte contraddittori) il decisivo passo in avanti di Fernanda Romagnoli».³ Nel volume di Interno Poesia *La folle tentazione dell'eterno*, curato da Paolo Lagazzi e dalla figlia della scrittrice, Caterina Raganella, è infatti possibile leggere un'ampia selezione da questa raccolta, ventitré testi su ventisette. Se questo è riconducibile – come spiegato nella nota filologica di Laura Toppan e Ambra Zorat – all'intento di offrire «una campionatura vasta ed articolata della scrittura di Fernanda Romagnoli»,⁴ non è peraltro negabile che tale silloge, pubblicata su ferma iniziativa del marito Vittorio in un anno terribile per la salute della scrittrice,⁵ rappresenti uno snodo interessante della sua opera.

¹ F. ROMAGNOLI, *Arianna*, in EAD., *Berretto rosso*, Collana 'Svolgimento', Padova, Edizioni del Sestante, 1965, 29; la lirica è stata ricompresa nella recente antologica di F. ROMAGNOLI *La folle tentazione dell'eterno*, a cura di P. Lagazzi-C. Raganella, Nota filologica di L. Toppan-A. Zorat, Latiano (BR), Interno Poesia Editore, 2022, 33.

² F. ROMAGNOLI, *Capriccio*, prefazione di G. Lipparini, Roma, Angelo Signorelli, 1943.

³ P. VALESIO, *La dignità letteraria di Fernanda Romagnoli*, in «Ogni gloria e misura sconvolgendo». *Studi sulla poesia di Fernanda Romagnoli*, a cura di G. Bongiorno-L. Toppan-A. Zorat, «nuova corrente – rivista di letteratura e filosofia», LXV (gennaio-giugno 2018), n. 161, 37.

⁴ L. TOPPAN-A. ZORAT, *Nota filologica*, in ROMAGNOLI, *La folle tentazione...*, 197.

⁵ F. ROMAGNOLI, *Autoritratto (In una lettera a Carlo Betocchi)*, in «Ogni gloria e misura sconvolgendo»..., 13: «nella primavera del 65 Salvetti che aveva ricevuto una ventina di mie poesie da Vittorio (poveretto, lui lo faceva sempre per distrarmi, a suo modo di vedere, dalla malattia: non ha mai concepito che la sola cosa che può veramente aiutare è far poesia, e basta), mi scrisse una lettera di calorosa approvazione [...] mi offriva la pubblicazione nella sua collana di poesia [...] il volumetto uscì ad aprile del 65, col titolo "Berretto rosso" per le edizioni del Sestante di Padova, nella collana "Svolgimento"» (il sottolineato è presente nell'edizione di riferimento, in cui tra l'altro è evidenziato che la lettera, custodita in «ACGV, Fondo Betocchi, CB.I.1424.24a»), è un «Dattiloscritto, 5 ff.» con «alcune correzioni e sottolineature a macchina e a penna», ivi, 15). La scrittrice spiegava a Betocchi che il volume sarebbe dovuto uscire con prefazione di Bonaventura Tecchi, il celebre germanista e scrittore, ma «il benedetto uomo era meticoloso e lento, mentre mio marito, reso ancora più frenetico dal dover affrontare il Comando a Merano e la mia malattia a Roma, volle precipitare tutto: sì che il libretto uscì nudo e crudo» (ivi, 13). Bonaventura Tecchi «avrebbe toccato il vertice della sua carriera negli anni Sessanta, quando gli fu assegnato [...] il premio *Enna-Savarese* per *Gli onesti* e per *Svevia, terra di poeti* (1965), il premio *Calabria-internazionale per la germanistica* e il premio della Presidenza del

Preziose informazioni sulla biografia di Fernanda Romagnoli, nata nel 1916, ci sono restituite dall'*Autoritratto (In una lettera a Carlo Betocchi)*.⁶ Conservata nel Fondo Betocchi dell'Archivio Contemporaneo Bonsanti del Gabinetto Vieusseux, la lettera, scritta a Roma, risale al 20 luglio 1970; è stata pubblicata nel numero 161 della rivista «nuova corrente». È opportuno integrare le notizie da essa fornite con i *Brevi cenni sulla vita di Fernanda Romagnoli* compilati da Caterina Raganella, inseriti nel volume d'Interno Poesia.⁷

Romana di nascita, ma «etrusca per ascendenza», come recita la biografia in sovraccoperta di *Confiteor*,⁸ Romagnoli si era diplomata in pianoforte presso il Conservatorio S. Cecilia e aveva conseguito l'abilitazione magistrale al "Gelasio Caetani". Iscritta alla Facoltà di Magistero, aveva interrotto gli studi per un lavoro impiegatizio presso il CNR. Prima che la famiglia si rifugiasse a Erba, aveva pubblicato con prefazione di Giuseppe Lipparini la raccolta d'esordio, *Capriccio* (Signorelli, 1943), in cui, in un dettato debitore di elementi dannunziani, carducciani, pascoliani e leopardiani, affioravano spunti d'interesse, come nella lirica *Meriggio*: «Allora m'accende una voglia / di uscir dalla mia veste / ed innocente andare / sola nel raggio dell'estate agreste / e nell'ombra, invisibile, cantare / nuda tra foglia e foglia» (Lipparini definì l'immagine «stupenda; sensuale e casta, pittoresca e scorrevole: un tocco, insomma, di vera poesia»).⁹ Dopo la guerra Romagnoli conosce e sposa il militare Vittorio Raganella; dall'unione nascerà la figlia Caterina; la signora Raganella seguirà il marito negli spostamenti di lavoro tra Pinerolo, Caserta (dove esercitò la professione di maestra elementare), Merano, per tornare infine a Roma. Le «strette della malattia» contratta durante la guerra l'accompagnarono all'ora zero dell'*annus horribilis*, il 1978, in cui, se superò un delicato intervento salvavita, perse il marito Vittorio, morto d'infarto due giorni dopo l'operazione della donna. Fernanda Romagnoli morrà nel 1986, dopo aver pubblicato quattro raccolte di poesia; ultime due furono *Confiteor* (1973, Guanda) e *Il tredicesimo invitato* (1980, Garzanti), con cui vinse il Premio Gatti. Postuma sarebbe stata la pubblicazione nel 1997 della plaquette *Mar Rosso*, per le Edizioni romane Il Labirinto.

Pur schiva, Romagnoli aveva avuto contatti di rilievo; lo scrittore e germanista Bonaventura Tecchi l'aveva messa in relazione con Giovanni Battista Angioletti della «Fiera letteraria» e Alba De Cespedes; nella biografia in sovraccoperta della *princeps* di *Berretto rosso*, si precisava che sul «Mercurio» erano apparse poesie presentate proprio da quest'ultima.¹⁰ Dopo la morte di Tecchi, l'incontro con Nicola Lisi favorì l'amicizia con Carlo Betocchi; la corrispondenza della scrittrice con i due intellettuali è stata scandagliata da Zorat e rivela le notevoli qualità stilistiche di prosatrice di

Consiglio Penna d'oro per il 1965, conferito alla memoria nel 1968» (L. VERGARO, *Notizia bio-bibliografica su Bonaventura Tecchi*, in EAD., *Clarice Tartufari. Una scrittrice dimenticata. Lettere a Bonaventura Tecchi. Un carteggio inedito di Clarice Tartufari*, s.l., Juppiter, 2021, 125-126).

⁶ ROMAGNOLI, *Autoritratto*..., 11-15.

⁷ C. RAGANELLA, *Brevi cenni sulla vita di Fernanda Romagnoli*, in ROMAGNOLI, *La folle tentazione*..., LXV-LXVII.

⁸ F. ROMAGNOLI, *Confiteor*, Parma, Guanda, 1973.

⁹ EAD., *Meriggio*, in EAD., *Capriccio*..., 44. Per le osservazioni di Giuseppe Lipparini, si veda G. LIPPARINI, *Prefazione*, ivi, 11.

¹⁰ Precisamente, si indicava che l'autrice «Ha collaborato alla Fiera letteraria ed a Mercurio, ove sono apparse poesie presentate da Alba De Cespedes». Il riferimento è senz'altro a «Mercurio», IV (1947), 20, 62, in cui comparvero le poesie *Il vento* e *D'improvviso ha paura*, precedute (pagina 61) da *Tre notizie dal Sud* di Vittorio Bodini. I testi non sarebbero confluiti nelle sillogi poetiche di Romagnoli; nel secondo, in particolare, affiorava il motivo dell'infanzia dell'umanità nell'elemento del «sonno di Adamo» (F. ROMAGNOLI, *D'improvviso ha paura*, «Mercurio», IV (1947), 20, 62: «Con ogni vena origlio / l'immensa notte, s'io non fossi ancora / racchiusa nel sonno di Adamo»).

Romagnoli.¹¹ Negli anni Settanta, la poetessa strinse amicizia con Attilio Bertolucci, che la incoraggiò alla pubblicazione di *Confiteor* e recensì su «La Repubblica» *Il tredicesimo invitato*, ascrivendo l'opera alla linea Dickinson-Rossetti e scorgendo nell'«ininterrotto scontro tra il quotidiano e il visionario» la «caratteristica del libro».¹² Romagnoli fu in contatto ancora con Diego Valeri, Mario Soldati, Margherita Guidacci, Giorgio Caproni, Vittorio Sereni. Ebbe, insomma, frequentazioni e apprezzamenti di alto livello. Nonostante ciò, dopo la morte, è entrata in un cono d'ombra, per cui Biancamaria Frabotta durante il Congresso AdI del 2001 nel segnalargli il valore, a suo avviso pari se non superiore a quello di Caproni e Bertolucci, constatava com'ella fosse sconosciuta ai più.¹³ Elio Pecora nel 2004 l'accomunava a Wilcock¹⁴, Guidacci e Ortese deplorandone l'ingiusta «dimenticanza e trascuratezza»; nella sua poesia ravvisava «Un nascondersi che a saperlo intendere è sempre uno svelamento».¹⁵ Un ruolo centrale, nella sua riscoperta, si deve a Donatella Bisutti che nel 1999 si era occupata di Romagnoli nel n. 126 di «Poesia»¹⁶ e nel 2003, per le edizioni Scheiwiller, avrebbe curato *Il tredicesimo invitato e altre poesie*. Nell'introduzione al volume, Bisutti, dopo aver chiamato in causa ancora una volta l'accostamento a Emily Dickinson nella presenza in Romagnoli di «un fuoco nascosto, una non accettazione della vita nel suo apparente accettarla»,¹⁷ riscontrava come la «macerazione quotidiana del suo io le» permettesse «di accedere in una sorta di patimento estatico alle soglie dell'ineffabile»¹⁸ e quanto l'essere «padrona di uno straordinario registro stilistico di cui non è facile trovare molti equivalenti nella nostra poesia contemporanea» ne facesse «una delle grandi voci del nostro Novecento».¹⁹

Altro snodo centrale la giornata di studi alla Maison d'Italie del dicembre 2016, nel centenario della nascita dell'autrice. Gli atti sono stati pubblicati nel n. 161 di «nuova corrente», curato da Giorgia Bongiorno, Laura Toppan e Ambra Zorat. Nel 2022, infine, il volume *La folle tentazione dell'eterno*, che assume il titolo da un verso di *Quando*, in *Berretto rosso*, ha suscitato interesse, rendendo giustizia come Bertolucci auspicava all'autrice.²⁰ Scrittrice che denota un timbro originale,

¹¹ A. ZORAT, «*Scrivo non come è buona creanza scrivere, ma come io sono*»: lettere di Fernanda Romagnoli al Vieusseux di Firenze, in «*Ogni gloria e misura sconvolgendo*»..., 141-160.

¹² Bertolucci scriveva «C'è in questi versi forse a noi tanto più leggibili perché conosciamo quanto è venuto dopo, il segno di un destino poetico, volto a una confessione di continuo sollevata dal puro diarismo per il rovello e l'attesa di una rivelazione, nella linea della grande Dickinson, di Cristina Rossetti» e ancora «È una sublimazione continua, incessante e dolorosa dell'«habitat» quotidiano, con forti accenti dell'«habitat» dell'anima, che è un corpo fragile e insidiato di donna» (A. BERTOLUCCI, ...*Già il passo dell'Ospite è alla porta*, «La Repubblica», 26 marzo 1980).

¹³ Frabotta infatti asseriva: «cosa succederebbe se io affermassi (come infatti lo affermo) che la poesia di Fernanda Romagnoli, (e chi sarà mai mi pare già di udire) vale quanto, se non di più, di quella, oggi così celebrata di Caproni o di Bertolucci?», B. FRABOTTA, *Il canone nella poesia italiana del Novecento*, in *Il canone e la biblioteca costruzioni e decostruzioni della tradizione letteraria*, a cura di A. Quondam, Roma, Bulzoni, 2002, 136.

¹⁴ A quest'ultimo lo scrittore romano ha dedicato uno dei *Tre monologhi* recentemente editi da Il ramo e la foglia (E. PECORA, *Tre monologhi*. Penna, Morante, Wilcock, Roma, Il ramo e la foglia edizioni, 2021).

¹⁵ ID., *Quattro poeti fra dimenticanza e trascuratezza: Wilcock, Romagnoli, Guidacci, Ortese*, in *Poesia 2004. Annuario*, a cura di G. Manacorda, Roma, Castelvechi, 2004, 56.

¹⁶ D. BISUTTI, *Fernanda Romagnoli. L'anima in disparte*, «Poesia», XII (1999), 126, 15-19. Ricordiamo che in vita Romagnoli aveva pubblicato, tra gli altri, anche su «forum italicum» (1972), «Paragone» (1974) e persino «Nuovi Argomenti» (1976, 1978). Si veda, per maggiori dettagli, L. TOPPAN-A. ZORAT, *Bibliografia*, in ROMAGNOLI, *La folle tentazione*..., 221-227.

¹⁷ D. BISUTTI, *Introduzione* a F. ROMAGNOLI, *Il tredicesimo invitato (1968-1978)*, Milano, Scheiwiller, 2003, 7.

¹⁸ Ivi, 9.

¹⁹ Ivi, 14.

²⁰ F. ROMAGNOLI, *Quando*, in EAD., *La folle tentazione*..., 22: «Quando il mio Dio m'assedia / da un'aurora qualunque, / al mio povero corpo imponendo / il suo innesto divino / la folle tentazione dell'eterno» (a

affrontando temi metafisici con un'altezza che ci pare non inferiore, per esempio, a quella del Vittorio Sereni di *Autostrada della Cisa*.²¹

In *Berretto rosso*, la scelta di Emily Dickinson in esergo, in una versione rivisitata del «Love – is anterior to Life – / Posterior – to Death →»²² (la poetessa infatti optava per «Love is anterior life / Posterior death»),²³ iscriveva i versi di Romagnoli nel solco della scrittrice di Amherst quale nume tutelare.²⁴ Se giustamente Valesio invita a non enfatizzare la presenza di Dickinson nei versi di Romagnoli, Lucia Aiello ha evidenziato significativi punti di contatto²⁵ cui aggiungeremmo, tra gli altri, la pervasiva presenza dell'ape. Chi non ricorda il prato per cui occorrono un trifoglio, un'ape e l'immaginazione, con quest'ultima a sopperire se le api fossero poche?²⁶ La dickinsoniana «dissoluta di rugiade»²⁷ in Romagnoli ha stretta connessione con la poesia; col suo pungiglione (che la Dickinson assimilava a quello della fama)²⁸ può anche dare la Morte, come nel testo ispirato a un fatto di cronaca comparso nella silloge curata da Bisutti.²⁹ Essa è, però, alimento della scrittura. Non è casuale che, in *Ritratto* (da *Confiteor*), nell'apostrofe a una sua fotografia da ragazza, Romagnoli ponesse l'accento sulla «pupilla come l'ape del mattino» del suo doppio riveniente dal passato.³⁰ Erano stati proprio lo stupore di quindicenne e l'«occhio d'infanzia [...] sempre aperto»³¹ a dischiuderle il viaggio della scrittura. In *Rosaio*, testo tra i più emblematici di *Berretto rosso* e con

reggere il periodo era l'espressione ripetuta in anafora nei primi due versi delle prime due strofe «Dammi la tua mano da stringere»). Come già evidenziato, il testo era in ROMAGNOLI, *Berretto rosso...*, 15.

²¹ Sentendo sibilare la sibilla «nel frastuono delle volte», Sereni s'abbandonava alla pregnante interrogativa: «non lo sospetti ancora / che di tutti i colori il più forte / il più indelebile / è il colore del vuoto?» (V. SERENI, *Autostrada della CISA*, in ID., *Poesie e prose*, a cura di G. Raboni, con uno scritto di P.V. Mengaldo, Milano, Arnoldo Mondadori, 2013, p.n.n.).

²² E. DICKINSON, 917. *Love – is anterior to Life –*, in EAD., *The complete poems of Emily Dickinson*, ed. by T. H. Johnson, Delhi – Ludhiana, Kalyani Publishers, 1960, 432.

²³ ROMAGNOLI, *Berretto rosso...*, 5.

²⁴ L'attenzione a Emily Dickinson da parte di numerose poetesse italiane è un dato evidente. Si pensi ad Amelia Rosselli (E. DICKINSON, *Tutte le poesie*, a cura di M. Bulgheroni, Milano, Mondadori, 2013), a Margherita Guidacci (E. DICKINSON, *Poesie e lettere*, trad. di M. Guidacci, Firenze, Sansoni, 1961), a Nadia Campana (E. DICKINSON, *Le stanze di alabastro*, trad. di N. Campana, Milano, Feltrinelli, 1983) nelle vesti di traduttrici. La stessa Vivian Lamarque intitolò il volume *Una quieta polvere* (Mondadori, Milano, 1996) riprendendo l'incipit «This quiet dust» (cfr. E. DICKINSON, 813, in EAD., *The complete poems...*, 395: «This quiet dust was Gentlemen and Ladies / And Lads and Girls»); la scrittrice usava come esergo di *Coinquilina poesia*, in V. LAMARQUE, *Madre d'inverno*, Milano, Mondadori, 2016, l'incipit di E. DICKINSON, 1354, in EAD., *The complete poems...*, 585: «The Heart is the Capital of the Mind». Si potrebbe citare ancora V. LAMARQUE, *Ad Amberst, nella casa di Emily Dickinson*, «Almanacco dello Specchio», n. 2007, 205-208; tali elementi concorrono a supporto dell'individuazione di una funzione Dickinson nella poesia delle donne del Novecento.

²⁵ VALESIO, *La dignità letteraria di Fernanda Romagnoli...*, 34; cfr. L. AIELLO, «Canta la donna sola!» *La conquista della solitudine (o la solitudine come sfida) nell'opera di Fernanda Romagnoli ed Emily Dickinson*, in «Ogni gloria e misura scomvolgendo»..., 161-175.

²⁶ E. DICKINSON, 1755, in EAD., *The complete poems...*, 710: «To make a prairie it takes a clover and one bee, / One clover, and a bee, / And revery. / The revery alone will do, / If bees are few».

²⁷ Così traduceva Margherita Guidacci l'espressione «The Debauchee of Dews» (E. DICKINSON, 128, in EAD., *The complete poems...*, 60); si veda *Emily Dickinson*, trad. di M. Guidacci, a cura di B. Lanati, Milano, Corriere della Sera, 2019, 20-21.

²⁸ E. DICKINSON, 1763, in EAD., *The complete poems...*, 713: «Fame is a bee. / It has a song - / It has a sting - / Ah, too, it has a wing».

²⁹ F. ROMAGNOLI, *Morte per api (da una notizia di cronaca)*, in EAD., *Il tredicesimo invitato (1968-1978)...*, 132: «Potevo immaginare / che un prato più splendente della bracia / mi alzasse contro un nuvolo di fiele. / Cadendo, non mi dolse / tanto il morire, quanto la ferocia / dei distillatori di miele».

³⁰ EAD., *Ritratto*, in EAD., *Confiteor...*, 7: «Che vuoi da me, ritratto, ardente viso, / pupilla come l'ape del mattino, / guancia che sottilmente sulla tempia / sfuma in sorriso? Mi torturi invano / col tuo splendore».

³¹ EAD., *L'occhio*, in EAD., *Berretto rosso...*, 22.

fortuna autonoma,³² l'ape assurge a ipostasi della *pietas* poetica perpetratrice di memoria. Nella calura agostana il mattino s'annunciava con «clarini / di fuoco» (l'immaginario igneo è fecondo nei versi di Romagnoli)³³ e lo sguardo della poetessa indugiava su rose «ansiose di sfiorire», desiderose del colpo di grazia inferto dalla vespa. «Ma Iddio manda fra loro /» scriveva «un'ape che ne serbi la memoria / quando il morto rosaio non sarà / che una corona di spine».³⁴ Fanno capolino la tensione metafisica della scrittrice romana e i riferimenti biblico-evangelici, che attraversano l'intera sua opera, pennellandone il mito personale in cui un ruolo fondamentale è ricoperto dall'immaginario della Genesi. Come Dickinson Romagnoli oscilla tra «Certainty / Of Immortality»³⁵ – per lei «folle tentazione dell'eterno»³⁶ – e il richiamo della sirena del nulla; se per l'americana a rimarcare il mal di vivere era l'«auroral stain» che macchia «a perfect dream»,³⁷ in Romagnoli esso si traduce in ricasazione della luce, la «cagna-luce» di *Capro espiatorio (Il tredicesimo invitato)* che «uggiola» e ferisce come «un'unghia sotto le porte».³⁸ Invece, i pochi stati di grazia possono essere raggiunti nel sonno – talora nel sogno – e nella *rêverie*, l'onirismo lucido caro a Gaston Bachelard. In essa Romagnoli poteva riconnettersi a una pristina condizione di vita cosmica; tornare a essere Eva, la prima donna – o almeno così narra la *Genesi*. Coi che poteva «cantare / nuda tra foglia e foglia»³⁹ e dialogare con Dio senza intermediari. Era a quello che la sua anima – «triste segugio» come l'ha definita in un testo de *Il tredicesimo invitato*⁴⁰ – anelava; in *Per la bosaglia* Dio è il cacciatore, ma anche la quaglia che si leva all'improvviso in volo, eludendo le manovre accerchiatrici dell'improvvido bracco.⁴¹ Se il legame con Kavafis, altro poeta prediletto da Romagnoli, ci pare più labile,⁴² è da indagare con attenzione quello con Sergéj Esenin. È la poetessa stessa a metterci sulla strada in *Coscritti*, da *Confiteor*, quando cita, forse dalla traduzione di Poggioli che rendeva più evidente la derivazione da *Qoelet (Ecclesiaste)* I 9, il testo scritto – letteralmente col sangue – dal poeta russo morto suicida.⁴³

³² Fu, per esempio, ripubblicato nella piccola selezione *Mar Rosso*, «Arsenale», III-IV (luglio-dicembre 1985), 5-7.

³³ Si pensi, in *Berretto rosso*, al corpo definito «questo informe mugolio di fiamma / che tenta canzoni» (F. ROMAGNOLI, *Pregiera*, in EAD., *Berretto rosso...*, 18) e all'incidenza del fuoco in riferimento al divino in *Olocausto*, ivi, 24.

³⁴ F. ROMAGNOLI, *Rosaio*, in EAD., *Berretto rosso...*, 32.

³⁵ E. DICKINSON, 463, in EAD., *The complete poems...*, 223: «I live with Him – I hear His Voice / I stand alive – Today / To witness to the Certainty / Of Immortality».

³⁶ F. ROMAGNOLI, *Quando*, in EAD., *Berretto rosso...*, 15.

³⁷ E. DICKINSON, LIII, in EAD., *The poems of Emily Dickinson*, edited by M. Dickinson Bianchi-A. Leete Hampson, centenary edition, Boston, Little, Brown, and Company, 1930, 152: «Let me not mar that perfect dream / By an auroral stain, / But so adjust my daily night / That it will come again».

³⁸ ROMAGNOLI, *Capro espiatorio*, in EAD., *Il tredicesimo invitato (1968-1978)*..., 21.

³⁹ EAD., *Meriggio...*, 44.

⁴⁰ EAD., *Triste segugio*, in EAD., *Il tredicesimo invitato (1968-1978)*..., 52.

⁴¹ EAD., *Per la bosaglia*, in EAD., *Confiteor...*, 71.

⁴² Sull'argomento segnaliamo G. MACRÌ, *Fernanda Romagnoli e Costantino Kavafis: un "dialogo" a distanza*, in «*Ogni gloria e misura sconvolgendo*»..., 177-192.

⁴³ ROMAGNOLI, *Coscritti*, in EAD., *Confiteor...*, 54: «L'indice intinto al sangue / Sergio Esenin scrisse: Non è nuovo / vivere, né morire, sotto il sole. / Sbigottisce al messaggio, trema offesa / l'animula che ho in petto». Quanto al testo del poeta di Konstantinovka, citiamo da una recente traduzione; cfr. S.A. ESENIN, *Poesie*, a cura di C. Ferrari, testo russo a fronte, Milano, La Vita Felice, 2014, 181: «Arrivederci, senza strette di mano né parole. / E non piangere, non fare il viso triste. / In questo mondo non è cosa nuova morire, / ma neppure vivere è più nuovo». Il riferimento al sole, assente nel testo russo, era invece presente nella traduzione di Poggioli: «Morire non è nuovo sotto il sole, / ma più nuovo non è nemmeno vivere», S. ESENIN, *Poemetti liriche frammenti*, introd., trad. e note a cura di R. Poggioli, Torino, Einaudi, 1961, 85.

Quanto a *Berretto rosso*, l'opera si apre sul paesaggio espressionisticamente reso della *Piana di Caserta*. Colpisce l'assimilazione della «torre feudataria» a «fallo [...] / mummificato»; l'iperbato accentua la forza della metafora, in un contesto in cui tutto è fatica. La canapa è «marcente», la radica d'ulivo artiglia, il ficodindia è pustoloso, il cielo «germina e decade / come un tragico attore».44 L'«empietà di sole»45 che rinnova il *furit aestus* contrasta con i «lungi gigli d'ombra» («i lunghi gigli che invadono la sabbia») che l'adolescente figlia Caterina, nella seconda lirica, eponima della silloge, potrebbe scorgere – e non dovrebbe – nello sguardo della madre.46 Irompono due motivi chiave: l'occhio, strettamente legato alla poesia, e la 'logica dello specchio'. La madre si specchia nella figlia, in parte si rivede in lei (la chiama «Ape distratta» che «ronzi nel tuo miele»); l'avvolge in un gioco di metafore in cui la laboriosa scelta degli abiti è un *entrare* «in molte corolle»47 per poi ripudiarle e sceglierne una azzurra (non dimentichiamo che per Romagnoli la poesia era il suo «azzurro cassetto di coltelli»).48 Il timore che il desiderio di veder fiorire la figlia celasse il proprio terrore della sfioritura49 e la paura di farle ombra con le proprie ombre la spingevano, in *Berretto rosso*, alla chiusa sommessa: «E se spasimeranno le mie dita / di toccarti i capelli / sarò più lieve del berretto rosso / che graziosa t'inclini sull'orecchio».50 Non è un caso che, dopo l'immagine di Caterina, in *Eredità* l'autrice evocasse quella dei propri genitori: «Padre e madre al principio / sacri per tradizione».51 Sulla madre dormiente si chiudeva la raccolta, con la lirica *Sonno*; i due specchi della giovinezza spavalda e della vita all'ocaso assumevano una collocazione significativa nell'architettura della silloge, con in *explicit* la mano arresa della madre, particolare non irrilevante («I capelli riposano leggeri / nell'ombra che al suo corpo fa da culla. / Ma la mano s'è arresa, / crocefissa alla vita»).52 La madre di Fernanda era casalinga; in *Rito*, da *Il tredicesimo invitato*, la poetessa la rievocerà intenta alla preparazione del caffè mattutino e la mostrerà – assimilandone la solitudine a quella di Dio – mentre prende «il giorno nelle sue mani rosse». Nel riporre gli utensili domestici – scrive Romagnoli – la madre «Ribattezzava oggetto per oggetto, / assegnava alle cose il loro posto».53 Pascoli vedeva nel *Fanciullino*, il divino *puer* generatore di poesia, l'Adamo che nomina ogni cosa.54 Nell'immaginario di Romagnoli la figura materna sembra depositaria di una 'poesia delle mani', alla quale spetta il compito di battezzare gli elementi del microcosmo domestico. In *Lattiera di smalto*, un vecchio oggetto di servizio sogna forse il tocco della mano della donna («Lattiera di smalto, esumata / dal ripostiglio, degradata a mummia / ancora viva – come un cuore avaro / che invecchia male... // Sognasti la sua mano / sul tuo braccio, talvolta? Non servire / ti

44 ROMAGNOLI, *Piana di Caserta*, in EAD., *Berretto rosso...*, 7-8.

45 Ivi, 8: «ah, dove i pini, dove le grandi viole / dei ghiacci, dove il vento delle stelle, / che in me riscatti in aspra sofferenza / tanta empietà di sole?».

46 ROMAGNOLI, *Berretto rosso*, in EAD., *Berretto rosso...*, 9.

47 Ivi, 9.

48 ROMAGNOLI, *Fortuna*, in EAD., *Confiteor...*, 22.

49 In *Imparando da lei*, inedito fino al 2003, Romagnoli evocerà la propria madre che «s'appressava a sfiorire – ancora bella – / nell'ombra del mio crescere impaziente / crudele perentorio: / ma dolcissimo a lei» (ROMAGNOLI, *Imparando da lei*, in EAD., *Il tredicesimo invitato (1968-1978)...*, 121).

50 EAD., *Berretto rosso*, in EAD., *Berretto rosso...*, 9.

51 EAD., *Eredità*, ivi, 10.

52 EAD., *Sonno*, ivi, 41.

53 EAD., *Rito*, in EAD., *Il tredicesimo invitato (1968-1978)...*, 53.

54 «E ciarla intanto, senza chetarsi mai, e, senza lui, non solo non vedremmo tante cose a cui non badiamo per solito, ma non potremmo nemmeno pensarle e ridirle, perché egli è l'Adamo che mette il nome a tutto ciò che vede e sente», G. PASCOLI, *Il fanciullino* (da *Miei pensieri di varia umanità*, in ID., *Poesie e prose scelte*, progetto editoriale, intr. e commento di C. Garboli, I Meridiani, Milano, A. Mondadori Editore, 2003, 942.).

sembro duro?»).⁵⁵ La poesia di Romagnoli, diversamente da quella del suo doppio genitoriale, è racchiusa nello sguardo. Significativa è, in *Berretto rosso, L'occhio*, fondata su metafore marine, nella scrittura della Nostra frequenti come quelle militari: «il mio occhio è una cala, che tengo / detersa con la massima cura», dichiara. Passano l'uragano e i «fiori di sozzura», ma la cala torna sgombra, nell'attesa che vi 'cali' come lampo – sintomatico il gioco paronomastico – la nave dell'ospite, la quale irrompe sul porto prescelto all'improvviso.⁵⁶ È stata avanzata, fra le altre, l'ipotesi che l'ospite in questione possa essere Dio,⁵⁷ ma, quando parla del Signore, Romagnoli usa la maiuscola, come in *Massaia*. L'ospite in attesa del quale l'autrice mantiene aperto il suo «occhio d'infanzia» è a nostro avviso la poesia. Le brutture non gli impediscono di restare terso, perché Romagnoli procede nel mondo con lo straniamento poetizzante dello «sguardo / delle [...] fotografie di bambina». Abbiamo poco fa citato quello ch'è forse il testo più significativo di *Berretto rosso, Massaia*, rivelatore del senso d'inadeguatezza che, accanto al contrasto tra Anima e Corpo,⁵⁸ è il segno distintivo dell'opera di Romagnoli. Nella massaia imprigionata nella «rete del fare e del non fatto», che dissipa – mentre etimologicamente dovrebbe far masserizia – le ore del giorno; nella massaia di cui il Mezzodì – «ragno divino»⁵⁹ (e il Tempo è assimilato a ragno anche in *La rete*⁶⁰) – dovrebbe suggellare l'inefficienza all'arrivo dell'Ospite, Valesio ha sottolineato l'influsso della parabola delle vergini stolte (*Mt*, 25, 1-13), nonché il ricordo dell'episodio evangelico di Marta e Maria (*Lc*, 10, 38-42).⁶¹ Se la madre ha abbracciato la dimensione del fare di Marta, Romagnoli è una Maria che non si adatta al ruolo di massaia. Probabilmente è presente anche un'eco del Cantico dei Cantici; al diletto che bussava, la sposa rispondeva «Mi sono tolta la veste; / come indossarla ancora? / Mi sono lavata i piedi; / come ancora sporcarli?» (in particolare *Ct*, 5, 3, ma per il senso generale *Ct*, 5, 2-6). Non essendo pronta, tardava ad aprirgli e lui per reazione si allontanava, costringendola poi a una disperata ricerca.⁶² L'angoscia della sposa improvvida del *Cantico* è affine a quella della *Massaia* non pronta all'arrivo dell'Ospite. In *Falsa identità* – nel contesto del contrasto anima-corpo, con quest'ultimo sorta di doppio che lo spirito guarda da estraniato – Romagnoli affermerà che di una donna estranea, non suo, è il «passo che viene alla porta / e non apre»⁶³ (il pensiero corre all'Esenin di *È bello nella frescura d'autunno*: «e in bianco abito di festa / aspettare che l'ospite bussi»,⁶⁴ scriveva il poeta russo, per concludere che non avrebbe fatto entrare nessuno nella stanza; a nessuno avrebbe aperto la porta). È, del resto, presumibile che come in *Falsa identità* anche la *Massaia* di *Berretto rosso*

⁵⁵ ROMAGNOLI, *Lattiera di smalto*, in EAD., *Il tredicesimo invitato (1968-1978)*..., 58.

⁵⁶ EAD., *L'occhio*..., 21-22.

⁵⁷ Cfr. P. LAGAZZI, *In sangue e in fuoco: le vertigini dell'anima*, in ROMAGNOLI, *La folle tentazione*..., XXXVIII: «Quell'ospite – il Tempo, la Morte che ci libera o un Dio inappellabile come la Moira dei tragici greci? – torna ad accamparsi, con l'iniziale maiuscola, nella poesia più indimenticabile di *Berretto rosso, Massaia*».

⁵⁸ Non a caso Lagazzi scrive: «L'anima non è messa alla prova solo dal silenzio di un Dio incomprensibile e dall'indifferenza spirituale degli uomini: le sue sofferenze nascono in gran parte dal rapporto mai risolto col corpo» (ivi, XX).

⁵⁹ ROMAGNOLI, *Massaia*, in EAD., *Berretto rosso*..., 25. Si riporta il testo della poesia: «E s'affanna, massaia poco accorta / che ha dissipato l'ore del mattino, / che il mezzodì – ragno divino – ha colto / nella rete del fare e del non fatto. / E già il passo dell'Ospite è alla porta».

⁶⁰ «Ragno, il tempo. / Gli uomini, prede – il vinto e il vincitore» (EAD., *La rete*, in EAD., *Confiteor*..., 76).

⁶¹ VALESIO, *La dignità letteraria di Fernanda Romagnoli*..., 38.

⁶² «Ho aperto allora al mio diletto, / ma il mio diletto già se n'era andato, era scomparso. / [...] L'ho cercato, ma non l'ho trovato, / l'ho chiamato, ma non m'ha risposto» (*Ct*, 5, 6).

⁶³ ROMAGNOLI, *Falsa identità*, in EAD., *Il tredicesimo invitato (1968-1978)*..., 28.

⁶⁴ S. ESEIN, *È bello nella frescura d'autunno*, in *Poesia russa del Novecento*, a cura di A.M. Ripellino, Parma, Guanda, 1954, 405.

aprisse in ritardo o non aprisse affatto all'Ospite, restando esclusa al pari della donna del *Cantico* biblico.⁶⁵

La produzione di Romagnoli pullula di esclusi; in *Confiteor* v'è per esempio una dichiarazione di solidarietà nei confronti di Caino, «cuore nella polvere respinto». ⁶⁶ La polvere e la cenere sono presenza costante nella Nostra; non stupisce dato che, nella *Genesi*, nell'*exclusio a caelis*, Dio diceva ad Adamo: «polvere tu sei e in polvere tornerai!» (*Gen.* III, 19). La rottura del patto uomo-Dio appare evidente in un altro testo di *Confiteor*, *Scala di Giacobbe*; se nel racconto biblico, il figlio di Isacco sognava «una scala» che poggiava sulla terra e con la cima raggiungeva il cielo (*Gen.* XXVIII, 10-19), nel suo componimento Romagnoli si trova «seduta sul primo gradino» di un palazzo di scale. La Voce di Dio le aveva detto – eco dantesca – che prima di salire ogni debolezza doveva ardere ed ella era così rimasta giù, meditando di chiedere almeno al custode di non scacciarla e lasciarla abitare lì, ai piedi del Sacro.⁶⁷ Non avrebbe arrecato fastidio. Come non ricordare il kafkiano *Mann vom Lande* che *bittet um Eintritt in das Gesetz*?⁶⁸ Nella lirica della nostra autrice, risulta evidente che il vincolo tra Cielo e Terra è reciso; se il discendente di Adamo può accedere al banchetto potrà essere solo il «tredicesimo invitato» che «mangia nel piatto scompagnato». ⁶⁹

Solo nella Morte, nel sogno e/o nella *rêverie*, la scala potrà essere ascisa. Ecco perché in *Berretto rosso* – a cui ora torniamo – pullulano i morti (il pilota,⁷⁰ il pilota spaziale⁷¹) e gli addormentati (Fernanda che al risveglio si riscopre nel «corpo labirinto»,⁷² la madre nel già citato *Sonno* a chiusura di raccolta). Le stesse fughe di Romagnoli ci sembrano sognate o frutto della *rêverie*, come il ricongiungersi a Eva in *Confiteor*, per poi riscoprirsi, destata dalla voce di un Adamo sfottente ma innamorato, «Massaia dal dito bruciacchiato». ⁷³ In *Arianna* vediamo Romagnoli fuggire da casa all'ora «dei soffianti risvegli nelle stalle» (quella in cui il «gatto rincasa»). Anche il soffio è riconducibile alla sfera della poesia («Ma che affanno / se manca il soffio d'una sola voce», recita un verso di *Le voci*).⁷⁴ È in questo testo che compaiono le parole citate in apertura «- Perché, miei diletti, dormite? – / Io cammino lontano / né dipano fili d'Arianna». Il vocabolo *diletti* ci riconduce al *Cantico* (*Ct.*, 2, 8-9), così come il torpore improvvido ch'era anche dei discepoli di Cristo nel Getsemani (*Mt.*, 26, 36-46). Non ci sembra improbabile che nella genesi del testo abbia influito la

⁶⁵ Se nella boccacciana Griselda, come rilevava De Sanctis, il Dio di Abramo assumeva le vesti del marito, ora è il beckettiano Ospite che potrebbe giungere; in *In affitto* Romagnoli l'effigierà nel padrone cortese, ma 'intransigente', che reclama il pagamento della locazione nell'«ora impreveduta».

⁶⁶ ROMAGNOLI, *Caino*, in EAD., *Confiteor...*, 43: «Voi fate gran compianto per Abele, / per lo scaltro innocente, così certo / del consenso divino. / Ad un buio sudore io penso, al fiele / d'un cuore nella polvere respinto. / Io piango l'altro: Caino».

⁶⁷ EAD., *Scala di Giacobbe*, in EAD., *Confiteor...*, 70: «Una volta, dopo vicoli bui, / sospinta da due candide mani / v'entra, nel palazzo di scale / ove salgono e scendono gli angeli / travestiti da umani. / La Voce disse: «Prima di salire / ogni tua debolezza si bruci». / Ora – attendo il segnale. Ma Lui / sempre più in alto si cela. / [...] S'Egli non vuole scendere per me, / per pietà faccia dire al custode / che non darò più fastidio, / che soltanto mi lasci abitare / - qui – seduta sul primo gradino».

⁶⁸ F. KAFKA, *Vor dem Gesetz*, in ID., *Gesammelte Werke. Romane, Erzählungen & Briefe*, s.l., e-artnow, 2017, p.n.n.

⁶⁹ ROMAGNOLI, *Il tredicesimo invitato*, in EAD., *Il tredicesimo invitato (1968-1978)...*, 28.

⁷⁰ EAD., *Pilota morto*, in EAD., *Berretto rosso...*, 19-20.

⁷¹ EAD., *Ad un pilota spaziale*, ivi, 27.

⁷² EAD., *Se al risveglio*, ivi, 35.

⁷³ «Qui, fra i robot smaltati di cucina / [...] mentre accendi un fiammifero e la fiamma / sprizza verde veleno: all'improvviso, / ecco, rinasce intatta una mattina / d'alberi e odori sopravvento, e fiori / sino al fiore del seno. Ah, la tua fuga / libera [...] / [...] Ah, sulla nuca / la risata d'Adamo che ti coglie / prima ancora d'abbatterti... - Su, donna: / hai sognato, risvegliati. Tu – Eva? / Tu – massaia dal dito bruciacchiato?» (EAD., *Eva*, in EAD., *Confiteor...*, 27).

⁷⁴ EAD., *Le voci*, in EAD., *Confiteor...*, 19.

Strofe dell'anima della *Notte oscura* di San Giovanni della Croce.⁷⁵ Nella *rêverie* o nel sogno l'autrice si assimila ad Arianna, non quella che dipana fili per consentire al Teseo che l'abbandonerà di uscire dal labirinto, ma un'Arianna che vaga lontana dal corpo-labirinto e dalla casa ragnatela e, a contatto con una Natura primigenia in cui anche la spiga è aureolata (si pensi alla «dura aguzza aureola della spiga»), si lascia avvolgere dall'erba merletto, appagando l'arsura e la «sete beduina».⁷⁶ In *Mar Rosso*, non a caso, l'autrice definirà 'beduino' il passo del poeta⁷⁷ e in *Ad ignoto* la sua poesia sarà il «tremante ramo / di me, scampato al viaggio».⁷⁸ Che importa allora se in *Arianna* il mattutino trionfo nella Natura è assimilato a un sudario – e quindi alla Morte? Per Romagnoli quello di *Arianna* è un «sudario da regina» («E già l'erba si chiude sul mio viso / m'avvolgono merletti vegetali: / sudario da regina»). Ben diversa l'attitudine del *Pilota morto* in cui forse «comincia a spallidire» l'illusione della vita eterna.⁷⁹ L'uso del verbo *spallidire* è altro *Leitmotiv* che attraversa la scrittura di Romagnoli; comparirà nella prima stesura di *Processo*, culmine della guerra Anima-Corpo. «Chiuso con me a patire, spallidivi!», esclamava con fare accusatore il corpo malato, rivolgendosi all'estraneo che abitava in lui, lo Spirito, «mostruosa gravidanza», «contorto involucro di bruco».⁸⁰ Nella *rêverie*, l'anima fugge dal labirinto, dal corpo che «passa nello specchio» in una veste rossa⁸¹ non come lo squillante berretto di Caterina, ma d'un rosso dimesso, spallidente. Nella *rêverie* Pio lirico può invece esperire, in libera ascesa, «l'aria che ospitò Eva».⁸² Rivedere nel *Marino* dall'«ermafrodito viso / pallido» di un inedito l'effigie de «Il risveglio di Adamo / il seme divino».⁸³ Perché se la «folle tentazione dell'eterno» in *Quando* era cedere all'assedio del Dio che sa rivelarsi nell'alternanza Notte-Giorno e credere, a dispetto di tutto, tentazione dell'Eterno è anche quella cui cedette Eva. Dicendo loro di non mangiare i frutti dell'albero, Dio li aveva sottoposti alla fiabesca funzione-divieto; Propp ci insegna che ad essa è strettamente legata l'Infrazione. «Ma il serpente» –

⁷⁵ «1. In una notte oscura, / fra ansie, e d'amor tutta infiammata, / oh, sorte fortunata!, / uscii senz'esser vista / essendo già la mia casa addormentata. // 2. Al buio e sicura, / per la segreta scala, mascherata, / oh, sorte fortunata!, / uscii al buio, e in celata, / essendo già la mia casa addormentata. // 3. Nella notte venturosa, / di nascosto uscii, non vista, / né vedendo alcuna cosa, / non avendo luce o guida, / se non quella che in cuor bruciava. // [...] 8. Giacqui, e mi obliai, / il volto reclinato sull'Amato; / tutto scomparve, e io m'abbandonai, / ogni pensier lasciato / tra i gigli ormai dimenticato» (G. DELLA CROCE, *Notte oscura*, in ID., *Tutte le opere*, a cura di P.L. Boracco, testo spagnolo a fronte, Milano, Bompiani, 2013, ed. dig., p.n.n.).

⁷⁶ ROMAGNOLI, *Arianna...*, 9: «da me si ritira anche l'arsura, / l'inappagata sete beduina / nei cui miraggi dilagava Iddio».

⁷⁷ «L'animo del poeta: un espatriato! / Un erede di ghetti dati al fuoco / [...] Pura circonferenza l'orizzonte / (egli – al centro – il suo passo beduino)», EAD., *Mar Rosso*, in EAD., *La folle tentazione...*, 161. Si tratta della poesia eponima della raccolta *Mar Rosso* (Roma, Il Labirinto, 1997). Il *Mar Rosso* di cui parla il testo reca una reminiscenza leopardiana e potrebbe alludere alla *rêverie* da cui germina la poesia: «Ma a notte... come dolce il suo *Mar Rosso* / trabocca in lui, l'inonda fra le ciglia / quand'egli giace – tutto il cielo addosso» (*ibidem*).

⁷⁸ EAD., *Ad ignoto*, in EAD., *Il tredicesimo invitato (1968-1978)...*, 144.

⁷⁹ EAD., *Pilota morto...*, 20: «Forse, atroce, in un punto del tuo nulla / comincia a spallidire / lo spiraglio che s'apre oltre la morte».

⁸⁰ Riproduzione digitale del tormentatissimo dattiloscritto con numerose correzioni manoscritte della lirica *Processo* è pubblicata in A. ZORAT, *Presentazione del materiale poetico manoscritto*, in «*Ogni gloria e misura scomvolgendo*»..., 214. Il materiale poetico è stato ritrovato in casa di Marisa Romagnoli, sorella della scrittrice, e messo a disposizione della studiosa dal nipote Gabriele Marciano, previo consenso di Caterina Raganella. La prima apparizione di *Processo* fu in «Nuovi Argomenti», XLIX (gennaio 1976), in un florilegio di rime di Romagnoli, alle pp. 118-124 e poi in *Il tredicesimo invitato* (Milano, Garzanti, 1980). Per l'uso di *spallidire* cfr. ROMAGNOLI, *Coscritti...*, 54.

⁸¹ EAD., *Io*, in EAD., *Berretto rosso...*, 39: «Quella donna dal viso indifeso / - un poco sfiorita - / che passa nello specchio / in una scolorita veste rossa / [...] quella donna dall'anima dimessa / dicono che sono io».

⁸² EAD., *Libertà*, in EAD., *Il tredicesimo invitato (1968-1978)...*, 23.

⁸³ Si cita dalla prima stesura dattiloscritta dell'inedito *Marino*, digitalmente riprodotta in ZORAT, *Presentazione...*, 216.

Genesi – disse alla donna: «Non morirete affatto! Anzi, Dio sa che quando voi ne mangiaste, si aprirebbero i vostri occhi e diventereste come Dio, conoscendo il bene e il male» (*Gen.*, III, 4-5). Fu la tentazione di essere eterna – di equipararsi a Dio – che condannò la nostra progenitrice, colui che le fu legato per «vizio coniugale» (Adamo),⁸⁴ il figlio Caino e i discendenti sino al tredicesimo invitato. Quello che sedé ombra nell'ultima cena. Perché, – non lo dimentichiamo – nella tradizione cattolica e nella superstizione popolare, il tredicesimo invitato è Giuda.

⁸⁴ ROMAGNOLI, *Coniugale*, in EAD., *Il tredicesimo invitato (1968-1978)*..., 36.

BENEDETTA ALDINUCCI-GIUSEPPE MARRANI
Università per Stranieri di Siena

*Margherita Guidacci, la «non-fortuna critica» e il posto di Neurosuite
nel canone del Novecento letterario italiano**

La poetessa Margherita Guidacci resta tutt'oggi principalmente ancorata al ruolo di traduttrice e al giudizio cui fu destinata sin dal 1948, anno in cui ricevette ex-aequo con Sandro Penna il premio «Le Grazie» per cinque poesie inedite. Alla voce in tale frangente assai critica di Eugenio Montale si oppose comunque, tra gli altri, Carlo Betocchi, che per la Guidacci si sarebbe dimostrato sempre prodigo di entusiasmi. Ripercorrere questa 'non-fortuna critica', come ebbe a definirla Mario Luzi, è esercizio funzionale a nuovi affondi sulla raccolta poetica fra le più rappresentative della Guidacci, Neurosuite, in cui si rintracciano note autobiografiche, suggestioni del filone psicanalitico novecentesco (di Roland Laing, di Franco Fornari) e gli influssi tematici e stilistici provenienti dal lavoro di traduttrice.

1. Autrice di una poesia dal dettato semplice e lineare, in apparenza priva di artifici compositivi, che dunque sottrae al critico-lettore il gusto del disvelamento enigmistico, Margherita Guidacci, oltre che al ruolo di traduttrice e di studiosa di letteratura anglosassone, resta tutt'oggi principalmente ancorata al giudizio cui fu destinata sin dai primi esordi, allorché nel 1948 ricevette *ex-aequo* con Sandro Penna il premio «Le Grazie» per cinque poesie inedite (il suo libro d'esordio, *La sabbia e l'angelo*, era uscito per Vallecchi appena due anni prima).

Il premio letterario, istituito a Firenze nell'ambito delle «Giubbe Rosse», per quell'anno ebbe in giuria Piero Bigongiari, Mario Luzi, Eugenio Montale, Piero Santi e Carlo Emilio Gadda. A quest'ultimo spettò il compito di pronunciare il discorso di premiazione dei due vincitori, e così si espresse a proposito della Guidacci:

Certo ella ha frequentato gli inglesi e gli anglo-sassoni in genere: non ci è possibile dire ora a quale, dei loro spiriti più pensosi, ha potuto particolarmente accostarsi. I metri lunghi del verso sono da lei usati più spesso: oscillano, talora, intorno al dimetro elegiaco, se pur non vi incidono ad arte.¹

Il verdetto ufficiale, come si vede, pur attribuendo a Margherita il premio, la colloca all'ombra dei suoi stessi studi di letteratura inglese sottraendole così autonomia. È istruttivo in merito ciò che è dato cogliere nella superstite corrispondenza privata fra i giurati del premio «Le Grazie». In una lettera tuttora inedita, inviata alla vigilia della premiazione a Piero Bigongiari, Eugenio Montale formulava difatti questo giudizio al vetriolo sui partecipanti al premio letterario:

Non trovo concorrenti veramente meritevoli; Spagnoletti ha due cose discrete, la I e l'ultima. Penna non lo reputo premiabile per ragioni di decenza, ma non dovrebbe (se bocciato) essere esposto all'umiliazione di essere citato fra gli sconfitti. Potreste secondo me citare una terna: F. Arcangeli, Spagnoletti, Guidacci, e premiare quest'ultima con una breve relazione che dica come e qualmente s'è voluto soprattutto incoraggiarla. Mi secca che stia a Firenze, e anche mi

* La redazione del paragrafo 1 è di Giuseppe Marrani; il paragrafo 2 spetta a Benedetta Aldinucci. Siamo grati al personale dell'Archivio Contemporaneo "Alessandro Bonsanti" del Gabinetto Scientifico Letterario G.P. Vieusseux di Firenze per la preziosa assistenza, ad Anna Bossi, Elisa Pinna Balestrieri e Lorenzo Pinna per l'autorizzazione alla pubblicazione degli estratti delle due lettere di Carlo Betocchi citati alla nota 5.

¹ C.E. GADDA, *Il premio «Le Grazie». Allocuzione allo spumante*, «La Fiera Letteraria», a. III, n. 23, 13 giugno 1948, 5; ora in ID., *Saggi giornali favole e altri scritti*, a cura di L. Orlando-C. Martignoni-D. Isella, Milano, Garzanti, 1991, I, 623-628: 628 (da cui si cita).

infatidisce quella continua aria di traduzione che circola nelle sue poesie [...]. Il mio voto, mestissimo, è dunque per la Guidacci.²

Quasi un decennio più tardi Montale sarebbe tornato del resto a dialogare a distanza con Margherita Guidacci in reazione a un articolo della poetessa sul *Pregiudizio lirico*,³ con una stiletta che sembra chiamare di nuovo in causa la nostra, stavolta sul fronte della struttura e dell'organizzazione del verso:

il verso narrativo, in Italia e fuori, tende sempre più a farsi prosa: la forma esteriore, l'illusione ottica degli «a capo» non è ormai che semplice allusione, nostalgia degli schemi tradizionali.⁴

Alle voci che si muovevano all'unisono con quella di Montale si oppose per la verità col tempo, tra gli altri, il giudizio sempre benevolo di Carlo Betocchi, il maggior esponente novecentesco – per dirla in sintesi – di una cultura letteraria non esibita ma lasciata agire nei contenuti. Le sue parole per la poetessa, che condivideva con lui la prossimità al medesimo ambiente letterario di ispirazione cattolica, si sarebbero dimostrate sempre prodighe di entusiasmi. Si veda ad esempio quanto Betocchi scrisse alla stessa Margherita in una lettera del 1 aprile 1975:

Sei una grande poetessa e ne sono lieto con te. Si può essere grandi poetesse anche in modo diverso da te, ma tu lo sei secondo il cuor mio. Non c'è mai una tua poesia che non mi conquisti.⁵

Ma proprio quell'«aria di traduzione», il «verso narrativo» o il «metro lungo», chiamati in causa da Gadda e Montale, sono stati a più riprese invocati dai non pochi e non poco autorevoli detrattori della Guidacci, al punto da originare diffusamente nell'ambiente italiano contemporaneo quella che

² Traggio il testo da Libreria Antiquaria Pontremoli, *Catalogo 17 (lettere autografe, manoscritti, fotografie, disegni)*, a cura di L. Nicora, marzo 2014, 50-51 (*Parte Seconda Impronte del Novecento*). La lettera è lì così catalogata e descritta: «142. MONTALE EUGENIO (1896-1981). Poeta. Lettera dattiloscritta con firma autografa inviata a Piero Bigongiari. Datata 12 maggio 1948. 270×206 mm. 1 carta (scritto il recto). Dattiloscritto con firma e nota autografa a inchiostro nero. Su carta intestata Corriere della Sera. Busta e francobollo conservati». Dopo l'inclusione nel catalogo e la relativa messa in vendita, la missiva è stata acquistata da un privato.

³ M. GUIDACCI, *Il pregiudizio lirico*, «L'Esperienza Poetica», nn. 7-8, luglio-dicembre 1955, 7-26; ora in *Margherita Guidacci la parola e le immagini*, mostra documentaria e catalogo a cura di M. Ghilardi, Firenze, Lyceum Club Internazionale 15-23 ottobre 1999 / Scarperia, Palazzo dei Vicari 30 ottobre-14 novembre 1999, Firenze, Edizioni Polistampa, 1999, 68-74. In anni vicini alla pubblicazione di *Morte del ricco. Un oratorio* (1954) la Guidacci non a caso scrive: in «una fase in cui l'uomo non è più considerato isolato, ma al centro di rapporti con altri uomini, alla poesia si offrono come vie di agganciamento alla realtà molto meglio le forme pluralistiche, quali la drammatica, la satira ecc. che non la lirica, sempre fondata per natura sopra una effusione individuale», ivi, 73.

⁴ E. MONTALE, *Parliamo della poesia*, «Illustrazione Italiana», a. 84, n. 12, dicembre 1957, 40; poi in ID., *Sulla poesia*, a cura di G. Zampa, Milano, Mondadori, 1976, 126-128: 126 (da cui si cita). Ancora Carlo Emilio Gadda «quanto al verso», dice, «tutti sanno che le tradizionali misure si sono oggimà stemperate e dissolte in una difformità di più libere clausole, che vanno... dal monosillabo alla bella schidionata di 24 sillabe con ripresa di rigo», GADDA, *Il premio «Le Grazie»...*, 625.

⁵ E similmente, in una missiva del 14 maggio 1981, Betocchi ancora le scriveva: «sei indubbiamente la maggiore poetessa italiana; mentre per il riconoscimento di questo, che è un fatto lampante, è stato fatto così poco, anche da parte mia!» (Archivio Contemporaneo «Alessandro Bonsanti» del Gabinetto Scientifico Letterario G.P. Viusseux, Fondo Margherita Guidacci, B. Corrispondenza con Carlo Betocchi, entrambe le lettere senza segnatura). Elisa Martini, dell'Archivio Contemporaneo «Alessandro Bonsanti», ci segnala l'esistenza in Archivio della copia della lettera del 1 aprile 1975 nel Fondo Betocchi con segnatura CB. I. 865. 35 (a-c)/c e la presenza del copialettera della missiva del 14 maggio 1981 sempre nel Fondo Betocchi, Copialettera 51, p. 49.

Mario Luzi ebbe a definire come la sua «non-fortuna [...] critica».⁶ La disaffezione fu d'altronde reciproca, tanto che la poetessa non celò mai la propria diffidenza verso la critica militante, al cui ruolo di ermeneutica mediazione fra opera letteraria e lettore guardava spesso con scetticismo e riluttanza,⁷ dichiarandosi lei interessata soprattutto al contenuto, all'amor di chiarezza, al «senso ordinario e corrente» delle parole.⁸

Tuttavia a partire in particolare dalla fine dello scorso secolo l'interesse per l'opera della Guidacci ha guadagnato vigore.⁹ E quanto più i risultati si sono rivelati convincenti tanto più i contributi critici hanno abbandonato difese o rivalutazioni 'd'ufficio' della poesia guidacciana e si sono dedicati alla ricerca d'archivio sulle carte della poetessa, alla comprensione della storia compositiva della sua poesia e a un'esegesi rinnovata che sia in grado di andar oltre la lettera del testo e che rintracci il complesso e semisommerso sistema delle fonti poetiche utilizzate, fino a svelare orizzonti insospettati di senso.

2. Se volessimo trascogliere un componimento di Margherita Guidacci da porre in esergo a tutta la sua produzione poetica, forse uno dei più rappresentativi sarebbe *Il fiore e l'ape*, poesia estravagante, apparentemente minore e secondaria, uscita nel 1950 sulla rivista fiorentina «Città di Vita»:

Venire a me la vidi come un dardo di luce dorata,
e non sapevo se aprirmi o chiudermi, confuso tra gioia e paura.
Non io decisi: conosceva ben essa il suo fine!
Così in un attimo il pungiglione splendente fu nel mio soffice cuore,
lo piagò d'estasi. Da allora nell'attesa
delle sue visite languisco d'amore.
Non tarderanno i miei petali stanchi a lasciare lo stelo,
ma il mio profumo vivrà in un miele dolcissimo.¹⁰

⁶ M. LUZI, *Riflessione su una vita di donna e di poetessa*, in *Per Margherita Guidacci*, Atti delle giornate di studio Lyceum Club, Firenze, 15-16 ottobre 1999, a cura di M. Ghilardi, Firenze, Le Lettere, 2001, 1-5: 2.

⁷ Cfr. a titolo esemplificativo *Un carteggio di Margherita Guidacci. Lettere a Tiziano Minarelli*, a cura di C. Gepponi, Firenze, Firenze University Press, 2014, 489 (lettera 202); M. GUIDACCI-M. PIERACCI HARWELL, *Specularmente. Lettere, studi, recensioni*, a cura di I. Rabatti, Pistoia, Petite Plaisance, 2016, 31 (lettera 9).

⁸ Si veda la scheda autobiografica intitolata a *Margherita Guidacci* in G. SPAGNOLETTI, *Poesia italiana contemporanea (1909-1959)*, Parma, Guanda, 1959, 795-800; poi in *Prose e interviste di Margherita Guidacci*, a cura di I. Rabatti, Pistoia, Editrice CRT, 1999, 114-117, partic. p. 116.

⁹ Il 1999 è l'anno in cui, grazie soprattutto alle cure di Margherita Ghilardi, Maura Del Serra e Ilaria Rabatti, si è avuto un vero e proprio revival della figura e dell'attività di Margherita Guidacci con giornate di studio e mostre documentarie a lei dedicate e con la pubblicazione della sua *opera omnia* (cfr. M. GUIDACCI, *Le poesie*, a cura di M. Del Serra, Firenze, Le Lettere, 1999; seconda edizione, riveduta e accresciuta, ivi, id., 2020, su cui si veda la recensione di G. MARRANI, «Italianistica», L 2021, 150-151). Riguardo alle iniziative e ai contributi più recenti si vedano almeno M. GUIDACCI, *Pregiere per la notte dell'anima*, Prato, Edizioni Feeria Comunità di San Leonino, 2019; G. MARRANI, «Un terrore quasi fisico di prendere la penna in mano». *Una lettera ritrovata di Margherita Guidacci*, in *Per Enrico Fenzì. Saggi di allievi e amici per i suoi ottant'anni*, Firenze, Le Lettere, 2020, 605-614; M. GUIDACCI, *Lato di ponente*, a cura di I. Rabatti, Pistoia, Petite Plaisance, 2021; M. GUIDACCI, «Sull'alto spartiacque». *Poesie scelte e inedite*, a cura di G. Marrani e B. Aldinucci, Latiano (BR), Interno Poesia, 2024.

¹⁰ M. GUIDACCI, *Il fiore e l'ape*, «Città di Vita», a. V, n. 6, novembre-dicembre 1950, 584; quindi M. GUIDACCI, *Poesie disperse*, in EAD., *Le poesie*, a cura di M. Del Serra, Firenze, Le Lettere, 1999, 507-508 (seconda edizione, riveduta e accresciuta: ivi, id., 2020, 509); e M. GHILARDI, *Semi d'inverno. Il libro disperso di Margherita Guidacci*, in *Per Domenico De Robertis. Studi offerti dagli allievi fiorentini*, a cura di I. Becherucci-S. Giusti-N. Tonelli, Firenze, Le Lettere, 2000, 121-139: 138 (*La conchiglia e altre poesie*). Uno dei revisori anonimi, che ringraziamo, ci segnala la corrispondenza dei «petali stanchi» guidacciani con «Un'ape tardiva» (v. 13) e «i petali / un poco gualciti» (vv. 21-22) del *Gelsomino notturno* di Giovanni Pascoli.

Se infatti la poesia del Novecento è forma di traduzione e di rifacimento, Margherita Guidacci incarna alla perfezione questa figura d'intellettuale che è insieme critico, poeta e traduttore.¹¹ *Il fiore e l'ape* è componimento istruttivo del fatto che la lettura e l'esegesi della produzione originale della Guidacci devono essere sempre affiancate dalla lettura della sua opera traduttiva, spesso proprio di quella cronologicamente più prossima e circonvicina alle scaturigini creative. Nel caso specifico, e seppur con i dovuti distinguo, è dunque necessario guardare a *Un'ape ad una rosa* di Emily Dickinson:

Un'ape ad una rosa
s'accostò audacemente col suo occhio brunito;
poi scese, passeggiò
ed insieme equipaggio.
La rosa quella vista
accolse con aperta
serenità, senza occultare un petalo
alla sua cupidigia.
Consumato l'istante
all'ape non rimase che la fuga,
ed alla rosa, del suo rapimento,
soltanto l'umiltà.¹²

Ma il caso non è isolato nella poetessa. A titolo esemplificativo possono tornare utili altre due poesie tratte da *Neurosuite*, raccolta del 1970 – fra le più apprezzate e originali della Guidacci – che racconta in modo lucido e corale di un ricovero in ospedale psichiatrico occorso alla fine degli anni '60.¹³

Nel primo caso portato a esempio, quello cioè di *Gridi*, ci troviamo di fronte a un riferimento scritturale apparentemente esplicito e scontato posto nei versi conclusivi della poesia:

Alcuni hanno impugnato il loro grido
come un coltello per aprirsi un varco
nella foresta che tradisce i loro passi.

Altri l'hanno piantato come un remo
nei mulinelli dell'acqua violenta.
Ruotano intorno, ma è la sola cosa
cui possano aggrapparsi.

Vi sono gridi che s'innalzano

¹¹ Oltre agli storici studi di Franco Fortini (*Traduzione e rifacimento*, «Problemi», 33, luglio-settembre 1972, 125-131, ora in ID., *Saggi italiani*, Milano, Garzanti, 1987, 359-379; *Lezioni sulla traduzione*, a cura e con un saggio introduttivo di M.V. Tirinato, premessa di L. Lenzini, Macerata, Quodlibet, 2011) e di Pier Vincenzo Mengaldo (*Aspetti e tendenze della lingua poetica italiana del Novecento* [1975], in ID., *La tradizione del Novecento. Prima serie*, Torino, Bollati-Boringhieri, 1996, 135-162), sull'argomento si vedano almeno *Traduzione e poesia nell'Europa del Novecento*, a cura di A. Dolfi, Roma, Bulzoni, 2004; L. MANIGRASSO, *Capitoli autobiografici. Poeti che traducono poeti dagli ermetici a Luciano Erba*, Firenze, Firenze University Press, 2013; P. BENZONI, *Versioni d'autore, in prosa e in versi. Lingua e stile delle traduzioni novecentesche*, Firenze, Franco Cesati, 2018.

¹² E. DICKINSON, *Poesie e lettere*, traduzione, introduzione e note a cura di M. Guidacci, Firenze, Sansoni, 1961, 385 [1339] (da cui si cita); precedente edizione: E. DICKINSON, *Poesie*, tradotte da M. Guidacci, Firenze, Cya, 1947.

¹³ Di recente A.M. TAMBURINI, *Margherita Guidacci. La poesia nella vita*, introduzione di M. Pieracci Harwell, postfazione di A. Andreini, Roma, Aracne, 2019, 201-202 ha espresso dubbi sul fatto che le poesie raccontassero di un'esperienza personale di ricovero. Su alcuni componimenti inediti riconducibili alla raccolta si veda invece B. ALDINUCCI-S. SFERRUZZA, *Sull'orlo di Neurosuite. Alcune poesie inedite dall'archivio di Margherita Guidacci*, «Studi di filologia italiana», LXXIII (2015), 443-462.

come colonne a puntellare il cielo
che, disfatto, minaccia di crollarci sul capo.

Gridi nitidi, rauchi, tronchi, aguzzi.
Ciascuno chiama gli altri e li contiene.
*O forse è un solo grido
che continua nel tempo – ed Eva ancora
urla su Abele mentre ad Hiroshima
la torva cenere disegna nell'aria
l'ultima clava di Caino.*¹⁴

Alcuni fra i chiosatori della Guidacci hanno infatti posto principalmente l'accento sui motivi scritturali, immediati e diretti, che sostanziano la chiusa del componimento.¹⁵ In particolar modo, Anna Maria Tamburini di recente ha scritto:

Con *Gridi* [...] sull'antico primitivo dolore la Guidacci amplifica in poesia l'urlo di Munch: il dolore personale e dei singoli è divenuto tutt'uno con il dolore della creazione tutta dalle origini a oggi.¹⁶

E similmente Massimo Naro:

In *Neurosuite* (1970) la Guidacci, coinvolta nella condizione di chi soffre quell'oscuro tipo di malattia che maggiormente riverbera nello stato d'anima e nei pensieri più intimi, innalza i suoi *Gridi*, che fanno pensare subito ai volti oblungi di Edvard Munch, ma anche alle terribili fotografie scattate nelle trincee e nei lager, negli ospedali e nei manicomi, e perciò rimandano alle mille ferite dell'umanità, quelle raccontate nella Bibbia e quelle incise nella storia.¹⁷

In realtà, sui versi conclusivi della poesia e, in generale, sul tema caro alla poetessa deve aver influito un testo che la Guidacci stava traducendo proprio in quello stesso torno di anni, ossia *Una vita protetta (autobiografia)* di Edith Sitwell, in cui si legge:

[*The Shadow of Cain* 'L'ombra di Caino'] È una poesia sulla fissione del mondo in particelle discordanti che distruggono e si distruggono. E sulla graduale migrazione del genere umano, dopo quella seconda caduta dell'Uomo che prese la forma di distacco del fratello dal fratello, di Caino da Abele, di una nazione dall'altra, dei ricchi dai poveri: la migrazione spirituale nel deserto di ghiaccio, verso il disastro finale, il cui primo simbolo cadde su Hiroshima.

La poesia nacque così.

Il 10 settembre 1945, io e mio fratello Osbert eravamo in treno diretti a Brighton dove dovevamo fare una lettura di poesia. Osbert mi fece vedere un trafiletto del *Times*, con la descrizione fatta da un testimone oculare dell'effetto immediato della bomba atomica su Hiroshima. Quel testimone aveva visto un palo totemico di polvere innalzarsi verso il sole come a recare testimonianza contro l'assassinio del genere umano... Un palo totemico, il simbolo della creazione, il simbolo della generazione.

La poesia ebbe inizio in quel momento, anche se materialmente non fu scritta fino all'aprile dell'anno successivo. Attraversò diverse fasi.

[...] poi venne l'orrore, il cui simbolo era stato scorto da quel testimone di Hiroshima:

¹⁴ M. GUIDACCI, *Neurosuite*, Vicenza, Neri Pozza, 1970, 85 (mio il corsivo).

¹⁵ I motivi di *Caino e Abele* e di *Hiroshima* sono associati anche in due Stazioni (rispettivamente la I e la XIV) della raccolta *La Via Crucis dell'Umanità* (Firenze, Città di Vita, 1984); ritornano partitamente in *Plus. Poema per una nascita* (dicembre 1977) – terza parte dell'*Altare di Isenheim* (Milano, Rusconi, 1980) –, per cui cfr. M. GUIDACCI, *Dalla contemplazione di Grünewald all'intuizione della vera poesia*, in EAD., *Prose e interviste...*, 135-137: 137, e nelle poesie *Caino e Abele* (I, II e III) dell'*Orologio di Bologna* (Firenze, Città di Vita, 1981).

¹⁶ TAMBURINI, *Margherita Guidacci. La poesia nella vita...*, 199.

¹⁷ M. NARO, «*Tragica reversibilità*»: riscritture bibliche nei versi di Margherita Guidacci, in M. GUIDACCI, *Pregiere per la notte dell'anima...*, 143-172: 154. Si veda anche G. LANGELLA, *La Via Crucis dell'Umanità*, in *ivi*, 271-296: 286-287.

We did not heed the Cloud in the Heavens shaped like the hand
Of Man...
the Primal Matter
Was broken, the womb from which all life began.
Then to the murdered Sun a totem pole of dust arose in memory of Man.¹⁸

Il secondo caso esemplificativo è rappresentato dalla poesia conclusiva della raccolta, *Ostrica perlifera*:

Dio mi ha chiamata ad arricchire il mondo
decretandone il semplice strumento:
basta un opaco granello di sabbia
e intorno il mio dolore iridescente!¹⁹

In questo esempio è fatto ancor più evidente come nella Guidacci gli influssi intertestuali, biografici e gli spunti provenienti dalla sua attività di traduttrice riescano a intrecciarsi e stratificarsi in un dettato semplice e lineare, solo apparentemente immediato e privo di intermediazioni letterarie. Come già è stato opportunamente messo in evidenza da Giuseppe Marrani, la poesia risente indubbiamente di Christopher Smart, *Jubilate Agno* (Frammento B 1, 30):

Let Hushim rejoice with the King's Fisher, who is of royal beauty, tho' plebian size.
For in my nature I quested for beauty, but God, *God hath sent me to sea for pearls*²⁰

ma anche delle suggestioni e dei fermenti provenienti dalla coeva stagione psicoanalitica, ad esempio da Roland D. Laing:

C'era una convinzione [...] che, nascosto o sepolto in lei [*scil.* in Giulia, una ricoverata in ospedale psichiatrico], e finora non scoperto né da lei né da nessuno, ci fosse un qualcosa di grande valore. Se si poteva andare nel profondo della buia terra si poteva scoprire "l'oro lucente", se si poteva mandare giù la sonda si poteva trovare "la perla sul fondo del mare"²¹

e da Franco Fornari, il quale

aveva insegnato [*scil.* ad Alda Merini] che il manicomio "è come la rena del mare: se entra nelle valve di un'ostrica, genera perle".²²

¹⁸ 'Non badammo alla nube nei cieli, a forma di mano / Dell'Uomo... la materia primordiale / Si spezzò, il grembo ove comincia la vita. / Allora verso il sole assassinato si alzò un palo totemico di polvere / In memoria dell'Uomo', cfr. E. SITWELL, *Una vita protetta (autobiografia)*, traduzione e note di M. Guidacci, Milano, SE, 1989, 164-166 (da cui si cita); prima edizione: E. SITWELL, *Autobiografia*, Milano, Rizzoli, 1968.

¹⁹ GUIDACCI, *Neurosuite...*, 97.

²⁰ 'Si allieti Hushim col martin pescatore, di regale bellezza sebbene di forma plebea, / Perché secondo la mia natura io cercai la bellezza, ma Dio, *Dio mi ha inviato nel mare a cercar perle*', cfr. C. SMART, *Inno a David e altre poesie*, traduzione di M. Guidacci, Torino, Einaudi, 1975, XIV (mio il corsivo), per cui cfr. quindi G. MARRANI, *Margherita all'Inferno. Studio per Neurosuite*, Milano, Ledizioni, 2012, 23-24 e i relativi rimandi bibliografici.

²¹ R.D. LAING, *The Divided Self*, London, Tavistock, 1959; trad. it. di D. Mezzacapa *L'io diviso. Studio di psichiatria esistenziale*, prefazione di L. Jervis Comba, Torino, Einaudi, 1969, 230 (da cui si cita); B. ALDINUCCI-S. SFERRUZZA, *Come «su delle esattissime bilancine da farmacista»*. *La raccolta Neurosuite nell'Archivio Guidacci*, «Filologia italiana», XV (2018), 203-221, partic. p. 215 nota 2. Non sarà casuale il fatto che, come *Ostrica perlifera* è il componimento conclusivo di *Neurosuite*, così il passo di Laing sopra citato è posto proprio in fine de *L'io diviso*.

²² Frase dello psicanalista piacentino, in più occasioni citata dalla stessa Merini, per cui cfr. A. BORSANI, *Delirio amoroso e mille frammenti. La vita di Alda*, «Il Fatto Quotidiano», venerdì 1 novembre 2019, 19. A proposito della scrittrice milanese, si ricordi giusto che nel «1984 uscì *La Terra Santa*, un capolavoro di abissi e

In conclusione, una premessa indispensabile all'accoglimento dell'autrice all'interno del canone del Novecento letterario italiano sembra dunque essere un commento sistematico e puntuale alle sue raccolte poetiche; commento, o comunque minuta esegesi, che dovrebbe tener conto delle attività traduttive, della biografia e delle letture fatte dalla poetessa in concomitanza con la produzione originale e con la fase creativa: solo così la sua opera potrà essere sottratta al rischio di giudizi talvolta sommari o semplicistici.

vertigini, un urlo disperato dalla fossa dei reclusi» (*ibid.*). L'immagine 'curativa' dell'ostrica e della perla doveva essere assai corrente fra i medici e i loro pazienti.

«Ognuno povero in sé / è ricco per l'altro». Riflessioni su Lalla Romano poetessa

Lalla Romano, a lungo nota solo come narratrice, è secondaria nel quadro della poesia italiana del secondo '900. Eppure la qualità dei suoi versi è stata riconosciuta innanzitutto da Cesare Segre, che ne curò l'opera omnia (1991) indicando in *Giovane è il tempo* (Einaudi, 1974) il massimo risultato poetico. *Giovane è il tempo* è qui analizzato come 'libro di poesia' strutturato in sezioni tematiche che progressivamente innalzano gli elementi figurati alla dimensione sovrastorica e universale allusa dal titolo; e come caso di studio emblematico delle molteplici 'interazioni' tra poesia e romanzo di cui si nutre la cultura letteraria del '900. Se ne avvia l'esame di temi e modalità espressive che trovano risonanza nell'opera complessiva dell'autrice, a partire dal romanzo *Le parole tra noi leggere*, 1969.

1. Per Lalla Romano poetessa

In un'intervista rilasciata a Sandra Petrigiani per il volume *Le signore della scrittura*, Lalla Romano rivela:

La poesia è la mia zona proibita. L'essermi fortemente affermata nel campo narrativo ha portato l'ambiente letterario a ignorarmi come poeta. Così ho finito col negarmi la poesia, che però rispunta fuori anche dalla prosa.¹

L'autrice, a un decennio dalla pubblicazione di *Giovane è il tempo* (Einaudi, 1974), attesta un mancato riconoscimento della propria poesia da parte dell'ambiente letterario italiano. Pare confermarlo la sua esclusione dagli esemplari più autorevoli di un genere, l'antologia, che nel dopoguerra conobbe notevole fioritura.²

Lalla Romano appare voce isolata anche dal coro più ristretto delle poetesse italiane,³ a lungo nota solo come narratrice, almeno fino a quando Cesare Segre non la inserì, vivente, tra i classici della letteratura italiana del secondo Novecento curandone l'opera omnia, dove le poesie assumono un ruolo di spicco.⁴ In seguito, ne avviò l'esame delle varianti proprio «per rivendicare il valore di una produzione poetica che i critici, con poche eccezioni, hanno trascurato per concentrarsi sull'opera narrativa di Lalla Romano»;⁵ idea ribadita nella *Prefazione* all'edizione delle *Poesie* (Einaudi, 2001): «la critica ha scordato di assegnarle il posto che le spetta nel paesaggio della nostra poesia».⁶

¹ L. ROMANO, *Il chiaro e l'essenziale*, in S. PETRIGNANI, *Le signore della scrittura. Interviste*, Milano, La Tartaruga 1996 (I ed. 1984), 15-21: 20-21.

² Lalla Romano non compare in antologie canoniche, del resto prevalentemente o del tutto maschili, come *I poeti del Novecento* di Franco Fortini (1977) o *Poeti italiani del Novecento* di Pier Vincenzo Mengaldo (1978); né in antologie cronologicamente più delimitate e aperte a voci femminili, come *Poesia degli anni Settanta* di Antonio Porta (1979), o la più recente *Il pensiero dominante. Poesia italiana 1970-2000* di Franco Loi e Davide Rondoni (2000).

³ Il suo nome è assente anche in un'opera-chiave come *Donne in poesia. Antologia della poesia femminile in Italia dal dopoguerra a oggi* di Bianca Maria Frabotta (1976).

⁴ *Fiore, L'autunno e Giovane è il tempo* precedono i romanzi in L. ROMANO, *Opere*, a cura di C. Segre, Milano, Mondadori, 1991, I, 3-201.

⁵ C. SEGRE, *Varianti delle poesie di Lalla Romano*, in *Le tradizioni del testo. Studi di letteratura italiana offerti a Domenico De Robertis*, a cura di F. Gavazzoni-G. Gorni, Milano-Napoli, Ricciardi, 1993, 573-589: 573.

⁶ C. SEGRE, *Prefazione*, in L. ROMANO, *Poesie*, a cura di C. Segre, Torino, Einaudi, 2001, V-XIII: XIII. Un'intenzione analoga aveva ispirato anche un contributo di Giovanni Raboni: «dimostrare o quanto meno suggerire che, a dispetto della sua esiguità quantitativa, la poesia di Lalla Romano non ha nulla, proprio nulla di subalterno o di accessorio o di marginale rispetto al resto e all'insieme della sua opera [...] uno strumento solista, un violino da concerto progressivamente e, alla fine, perfettamente accordato» (G. RABONI, *Lalla*

L'impresa appare tanto più controcorrente e degna di nota in un panorama scoraggiante come quello delineato da Sandra Petrignani nel cuore degli anni '90:

Per quanto [...] possa oggi essere diventata di moda, la scrittura delle donne continua a non avere l'autorità e il prestigio che in molti casi merita [...] siamo ancora lontani da un riconoscimento alla pari e da un coinvolgimento intellettuale (maschile) sincero e sinceramente interessato al punto di vista femminile in letteratura. Almeno in Italia, paese che vede in molti campi aumentare l'arretratezza anziché sforzarsi di superarla.⁷

2. «Quel che ditta dentro»: *Giovane è il tempo* e la «forma-libro» fra tradizione e innovazione

Il rifiuto di Einaudi non favorì le prime raccolte, *Fiore* (uscita in tiratura artigianale e semiprivata presso Frassinelli, 1941) e *L'autunno* (Edizioni della Meridiana, 1955).⁸ *Giovane è il tempo* comparve invece nella prestigiosa "Collezione di Poesia" einaudiana (1974), non solo grazie alla fama nel frattempo acquisita dalla scrittrice. La «forma-libro» era prediletta da un pubblico «di cultura letteraria medio-alta, non ignaro dei modelli più o meno recenti di un genere-chiave della poesia italiana e perciò attirato da una promessa di coerenza e continuità».⁹ Strategicamente, la quarta di copertina dell'*editio princeps* ne rileva la struttura scandita in cinque sezioni – definiti «tempi», come di un'opera musicale – e la presenza di una continuità tematica e formale tra le parti, come in un «romanzo»:

Questa raccolta di poesie [...] è strutturata come una composizione musicale in cinque tempi; o un romanzo – elusivo – in cinque parti: a posteriori, naturalmente. I temi delle «parti» sono grosso modo indicati da un verso o immagine estrapolati da un momento significativo e culminante.

La misura dei singoli componimenti è il frammento, per nulla casuale e interrotto, ma tale soltanto per la brevità del respiro, del resto dilatato da un silenzio avvolgente che lo amplifica¹⁰

In verità, il nucleo con il più alto grado di continuità narrativa corrisponde alla seconda parte (*Il caro odore del corpo*) e alla terza (*La bocca arida*), in cui si sviluppa una *Bildung* erotica o relazione sentimentale con un deuteragonista, che non compare nelle altre sezioni. Più della metà delle 39 liriche interessate proviene da raccolte precedenti¹¹ ed è rifunzionalizzato secondo una traiettoria

Romano poeta, in *Intorno a Lalla Romano. Saggi critici e testimonianze*, a cura di Antonio Ria, Milano, Mondadori, 1996, 186-195: 194-195).

⁷ S. PETRIGNANI, *Introduzione alla seconda edizione*, in EAD., *Le signore della scrittura. Interviste...*, 6.

⁸ Cfr. P. DI STEFANO, *Lalla Romano e la casa editrice Einaudi. Un carteggio inedito (1943-1965)*, in *Intorno a Lalla Romano...*, 375-396: 375-376: «Il primo contatto [...] si risolve in un rifiuto. Siamo alla fine degli anni Trenta, quando Lalla presentò le poesie [...] La questione si riproporrà nel '48, probabilmente per una prima redazione dell'*Autunno*. Scrive Pavese l'11 marzo: [...] Tranne Montale che va come un romanzo, nessun poeta è cercato». Per le vicende intorno alla pubblicazione di *Fiore* (l'interessamento di Montale, che lesse le poesie inedite; il rifiuto di Einaudi; un «memorabile» giudizio di Gianfranco Contini), rinvio a C. SEGRE, *Nota biografica*, in L. ROMANO, *Opere...*, I, LIX-XCIX: LXXI-LXXII. Per *L'autunno* (giudizi di Ferdinando Neri e di Italo Calvino), cfr. ivi, LXXVIII.

⁹ N. SCAFFAI, *Il poeta e il suo libro. Retorica e storia del libro di poesia nel Novecento*, Firenze, Le Monnier Università, 2005, 157. Cfr. ivi, 159: «Il maggior merito della poesia lirica consiste o nell'assomigliare a un altro genere (la narrativa [...]) il diario, il romanzo) o nel rifarsi a un sottogenere classificabile in base alle conoscenze più [...] tradizionali quale il "canzoniere" o, ancora, nell'assumere un andamento extraletterario, seguendo principi ad esempio musicali [...] Quanto emerge dalle strategie editoriali e pubblicitarie (non sempre da quelle autoriali [...]) è [...] l'esigenza di ottenere per la poesia un'autorizzazione che solo il prestigio di altre forme artistiche o della tradizione possono rilasciarle».

¹⁰ L. ROMANO, *Giovane è il tempo*, Torino, Einaudi, 1974, quarta di copertina.

¹¹ Cfr. SEGRE, *Nota al testo*, in ROMANO, *Opere...*, I, 1083-1088: 1083-1084.

che al motivo erotico (associato alla sfera onirica)¹² fa seguire una svolta disforica (allontanamento dell'amato, attesa e ricerca da parte dell'amante),¹³ e prefigura un ricongiungimento degli amanti nella morte corporale («dormiremo accanto / nella tomba»)¹⁴. La prima sezione (*I flauti acerbi*) e le ultime due (*Giovane è il tempo* e *Da una ruvida mano*) rifuggono invece da una progressione narrativa, e infrangono la disposizione lirico-soggettiva: nella prima l'io lirico è (quasi) azzerato,¹⁵ mentre a partire dalla lirica liminare della sezione eponima prevale il 'noi' corale.¹⁶

A indicare la modernità della prima sezione è stato Giovanni Raboni, che l'ha definita «giapponese»: i testi, come haiku,¹⁷ sono brevi (una, al massimo due unità strofiche, non più di sei versi in tutto) e giustappongono percezioni sensoriali indipendenti ma unite dall'isotopia cronologica della transizione tra inverno e primavera. Una strategica ricorsività lessicale, frequente nell'opera (anche narrativa) di Lalla Romano, così come in altri autori del secondo Novecento, compensa la debolezza della consequenzialità logico-narrativa.

Nell'ultima sezione,¹⁸ che include componimenti più lunghi (fino a 16 versi), le immagini hanno una valenza concettuale più complessa e una carica simbolica e metaforica più spiccata. L'impotenza subumana degli individui («Ci trasciniamo come corpi mutilati, storpi»;¹⁹ «Come prigionieri stanchi / trasciniamo le catene / con pesante dolore»)²⁰ si staglia sul drammatico scenario di un «mondo diviso»²¹ da guerre e stragi incessanti. L'approfondimento della coscienza esistenziale in prospettiva universale rinvia a Leopardi, e la tematica escatologica a Montale: autori riecheggianti anche a livello di singole tessere testuali. Ad esempio, il «lampo»²² compare in un testo del nucleo apocalittico («Le ere frangeranno»;²³ «fu cancellata la morte / per noi e pronunciato il giudizio»;²⁴ «Non sapevamo che l'eterno è tempesta»)²⁵ che culmina con un'immagine bellica di forte impatto:

¹² Cfr. N. PRIMO, *La "sensorialità" nel corpus poetico romaniano*, in *Lalla Romano. L'archivio, la poetica, i generi letterari*, a cura di D. Raffini, Roma, Studium, 2020 (Edizione Kindle): «le poesie di maggiore sensualità sono quasi sempre associate alla sfera onirica [...]. Il sogno si inserisce entro una costruzione del tessuto lirico fondato sulla sovrapposizione tra il punto di vista attuale e quello del ricordo».

¹³ In poesia quello dell'assenza è l'argomento amoroso secondario «di gran lunga più diffuso nella poesia europea e forse l'unico ad avere una portata universale» (SCAFFAI, *Il poeta e il suo libro...*, 43).

¹⁴ L. ROMANO, *Giovane è il tempo*, in EAD., *Opere...*, I, 93-192: 152.

¹⁵ L'io lirico è presente solo ivi, 105 («odo») e 107 («riconosco»). In un caso, una variante testuale ha eliminato un pronome di prima persona singolare. L'ultimo verso della poesia *Lo schianto*, «Ma il mio schianto a che serve?» (ROMANO, *Fiore*, 3-71: 67) è espunto nella corrispondente lirica in *Giovane è il tempo...*, 101.

¹⁶ Cfr. ivi, 155: «Noi fugacemente turbiamo / col nostro passaggio / e tosto si ricompone a spera / limpida e ritorna uguale».

¹⁷ Cfr. RABONI, *Lalla Romano poeta...*, 188-190.

¹⁸ Cfr. SEGRE, *Introduzione...*, XVII: «Non credo casuale il fatto che le riprese dai primi due volumetti cessino nell'ultima sezione della raccolta: se anche la poetessa ci nega qualunque precisazione di ordine cronologico, è facile pensare che le liriche della quinta sezione appartengano a una donna molto più matura».

¹⁹ ROMANO, *Giovane è il tempo...*, 182.

²⁰ Ivi, 183.

²¹ Ivi, 182.

²² Cfr. E. MONTALE, *La bufera*, in ID., *La bufera e altro*, edizione commentata da I. Campeggiani-N. Scaffai, Milano, Mondadori, 2019, 4-15: 8: «il lampo che candisce / alberi e muri e li sorprende in quella / eternità d'istante – marmo manna e distruzione – ch'entro te scolpita / porti per tua condanna e che ti lega / più che l'amore a me, strana sorella». Cfr. ivi, 6: «da pioggia [...] è una potente allegoria della Seconda Guerra Mondiale. Il testo si apre infatti sulla cupa tempesta primaverile, presagio di apocalisse, e Irma è lontana [...] Eppure lei sola può affrontare la bufera e domarla, perché il suo *carattere* (enigmaticamente definito dalla serie "marmo manna / e distruzione") ha la stessa durezza del ghiaccio e la stessa spietata inflessibilità del lampo».

²³ ROMANO, *Giovane è il tempo...*, 187.

²⁴ Ivi, 188.

²⁵ Ivi, 189.

Uguale a figlio che apra
ventre di donna
a lampo
che squarci
cielo calmo d'estate
al segno
di fuoco
che uomo ferito
comprime
trascinandosi mordendo
la terra²⁶

Sul piano linguistico si riscontra una accentuata «slogatura della testualità» individuata da Vittorio Coletti come caratterizzante gli esperimenti sintattici della poesia del Novecento.²⁷ Tematizzazioni, inversioni, incisi (trattini, parentesi), strutture nominali, complanari e asindetichiche, serie di interrogative si trovano nell'intera opera, ma nella poesia citata sono presenti infrazioni più ardite: l'effetto di «ritardo del compimento sintattico»,²⁸ diffuso nella poesia coeva, è accentuato dall'irrecuperabilità del primo termine di paragone, segno di «insubordinazione della scrittura [...] nei confronti del Libro» (con Enrico Testa),²⁹ che produce uno straniante vuoto linguistico.³⁰

Una chiave di lettura della sezione *Da una ruvida mano* è offerta dall'ultimo testo, che illumina retrospettivamente l'intera opera:³¹

Musiche nascono e muiono
sono ancora parole
soli ardon e si spengono
sono ancora tempo

Solamente il silenzio
oltre il gelo dei mondi
oltre il solitario passo dei vecchi
oltre il sonno dimenticato dei morti

solo il silenzio vive.³²

²⁶ Ivi, 190.

²⁷ Cfr. V. COLETTI, *La lingua della poesia nel Novecento*, in *La poesia italiana del Novecento. Modi e tecniche*, a cura di M. Bazzocchi-F. Curi, Bologna, Pendragon 2003, 69-95: 91-92: «La sintassi poetica novecentesca è in movimento continuo, tra l'ampiezza ipotattica (più rara e solenne) e la nevrosi paratattica e nominalistica. L'indebolimento del collante testuale tradizionale porta la sintassi a esasperare strutture disgreganti».

²⁸ Ivi, 84.

²⁹ E. TESTA, *L'esigenza del libro*, ivi, 97-119: 114. I rilievi di Testa sono condotti sulle opere di Cesare Greppi, Cesare Viviani e Milo De Angelis, in cui dissimetrie e discontinuità sono esasperate fino «a un punto estremo di violazione delle regole testuali» (ivi, 112-114).

³⁰ Cfr. anche ROMANO, *Giovane è il tempo...*, 104: «Anche l'aria è morta / il cielo è come una pietra», in cui il connettivo iniziale simula «la necessità di una connessione impossibile tra l'esordio del dire e un detto taciuto» (TESTA, *L'esigenza del libro...*, 115).

³¹ La rilevanza strategica dei testi di apertura e chiusura di sezione corrisponde alla tendenza, comune a vari autori del secondo Novecento, a «concedere il massimo rilievo agli aspetti compositivi e dispositivi dell'opera» (SCAFFAI, *Il poeta e il suo libro...*, 134n). Una teorizzazione dell'importanza dei «dispositivi» o «segnali di inizio e di fine» nei macrotesti poetici si deve a E. TESTA, *Il libro di poesia*, Genova, Il Melangolo 1983, 79-89.

³² ROMANO, *Giovane è il tempo...*, 192.

L'ultimo verso, che «celebra, di contro alla caducità della parola e del tempo, l'eternità del silenzio»,³³ è ossimorico: il silenzio, postumo, non è associato alla morte, bensì alla vita. Una testimonianza successiva indica il silenzio come indispensabile alla creazione artistica, e ne esalta l'importanza 'vitale' per l'autrice:

Quello che avviene coi miei libri e i loro lettori è una coincidenza. [...] respiriamo nella stessa vasta, materna memoria. È un rapporto immediato. Preceduto da lunghi tempi di contemplazione. [...] Concentrazione nell'atto dello scrivere, sì: ma con questo scopo: far silenzio. E non intorno, ma dentro. Sembra un po' arcaico: «quel che ditta dentro»; ma non so dirlo altrimenti. Del resto non è niente di trascendentale; è una tecnica: l'ascolto. [...] Questo silenzio-dentro mi soccorre anche per vivere. Un'attenzione involontaria mi bersaglia di fitti messaggi, di reali o fantomatiche presenze.³⁴

Questa riflessione successiva di un decennio alla pubblicazione della raccolta (1987) – ma attualissima in un'era globale e iperconnessa – rivela che il «silenzio» che «vive» è quello della memoria e della concentrazione finalizzata alla scrittura. La lirica liminare della sezione, che anticipa i concetti-chiave del «silenzio» e della «vita», pare allora alludere al raccoglimento funzionale all'invenzione artistica e alla 'arcaica dolcezza' che lo caratterizza, riportando al «dolce stil novo» caro all'autrice fin dagli anni universitari: «Se il silenzio è più intenso / non solo d'ogni rumore / ma d'ogni più alta musica [...] io non ti chiamerò più: vita / ma ti darò un nome più dolce».³⁵

3. «Interazioni» tra poesia e romanzo: *Giovane è il tempo* e *Le parole tra noi leggere*

Una lettura feconda di *Giovane è il tempo* non può esimersi dall'analizzare – oltre alle varianti e alle testimonianze che l'autrice ci ha lasciato – la rete di rapporti tra la sua produzione in versi e quella in prosa, poiché la «dialettica prosa-poesia [...] costituisce un motivo strutturale della lirica novecentesca».³⁶ Questa direttrice è di particolare interesse non solo per l'ombra a lungo proiettata dai romanzi sulle poesie, ma poiché Lalla Romano elaborò una visione non settoriale di poesia e romanzo in anticipo sui tempi, attraverso la scoperta nei *Trois contes* di Flaubert (tradotti per Einaudi, 1944) di una prosa «rigorosa», «semplice ed essenziale» quanto la poesia stessa.³⁷ In un'altra fase cruciale, lavorando a *Le parole tra noi leggere* (1969), dichiarò a Vittorio Sereni: «Vengo dalla poesia e il mio temperamento è quello».³⁸

Un'interpretazione di *Giovane è il tempo* alla luce dei romanzi evidenzia innanzitutto il rilievo dell'isotopia materna. Al centro quasi esatto della raccolta (44ª posizione su 86 liriche), l'io lirico si appropria del ruolo materno, cui si associano un'istanza spirituale e un immaginario ctonio non immemore di Montale (*L'anguilla*):

Vorrei persuaderti
a una dolce fede
bambino bagnato dalla pioggia
tremante per l'insidioso freddo
che è simile alla paura

³³ SEGRE, *Prefazione...*, XXVIII

³⁴ ROMANO, *Un sogno del Nord...*, 1323-1678: 1566-1567. Il testo citato è *Contemplazione (scheda di lavoro)*, 1987.

³⁵ ROMANO, *Giovane è il tempo...*, 105.

³⁶ L. LENZINI, *Interazioni. Tra poesia e romanzo: Gozzano, Giudici, Sereni, Bassani, Bertolucci*, Trento, Temi, 1998, 138.

³⁷ Da una dichiarazione personale in SEGRE, *Nota biografica...*, LXXIII.

³⁸ V. SERENI, *Colloquio con Lalla Romano*, in *Intorno a Lalla Romano...*, 429-446: 431.

Io ti riscalderei
riscalderei la pietra
le pallide vene dell'erba
il freddo sangue dei pesci
l'antico silenzio
dei serpi dalle gelide squame³⁹

Nel testo successivo il motivo materno è inserito in un orizzonte universale e metastorico, e compare il tono sapienziale (o 'gnomico')⁴⁰ prevalente nella seconda parte dell'opera:

Come il cieco si afferra
al braccio che lo conduce
e il bambino che ha fame
cerca il seno di donna
ognuno sulla terra chiede all'altro il suo bene

Ognuno povero in sé
è ricco per l'altro

Ognuno a un tempo è madre
e figlio:
nutre e si sfama⁴¹

Se nelle poesie precedenti a quelle citate prevale un senso di paura e abbandono – assenza dell'amato;⁴² figuree ostili e minacciose,⁴³ misteriosi conflitti: una simbolica «battaglia»⁴⁴ riecheggia le «battaglie» tra narratrice e figlio in *Le parole tra noi leggere*⁴⁵ – il nucleo successivo cambia di segno e mostra un'apertura fiduciosa all'altro, una solidarietà universale che ricordano l'ultimo Leopardi (*La ginestra*). La comunicazione, che con il deuteragonista è difficile in vita («straniero al mio pianto

³⁹ ROMANO, *Giovane è il tempo...*, 157.

⁴⁰ Cfr. RABONI, *Lalla Romano poeta...*, 193: «All'interno di *Giovane è il tempo* è testimoniato [...] un parziale abbandono della funzione micronarrativa o microallegorica, [...] per una funzione prevalentemente gnomic».

⁴¹ ROMANO, *Giovane è il tempo...*, 146.

⁴² Cfr. ivi, 123: «tu ti allontani [...] fanno gli uccelli disperato grido»; ivi, 124: «non sembri vedermi e ti allontani [...] vano / è chiamarti»; ivi, 126: «Ho percorso cercandoti [...] le tacite contrade»; ivi, 128: «ti aspettavo / e la notte / mi dilatava il cuore ansia selvaggia»; ivi, 133: «guardo / il vuoto della tua partenza»; ivi, 134: «Tu vai lontano / ed io scatenò dietro a te la muta / degli ansanti segugi»; ivi, 137: «La tua voce lontana / è solitudine / più che l'assenza»; ivi, 138: «Il camion dai fari violetti [...] è paura / e il tuo posto vuoto / le tue mani assenti / il mio passo tremante / sul marciapiede solitario»; ivi, 141: «tu non sei qui / né altrove»; ivi, 142: «Cupe notturne amare viole porti [...] stanca primavera [...] Di rimpianto / mi parli e di paziente umile attesa».

⁴³ Cfr. ivi, 129: «mi tiene un geloso nemico»; ivi, 230: «uno stesso nemico / ci colpisce»; ivi, 133: «Come il ladro [...] come l'avarò [...] guardo / il vuoto della tua partenza».

⁴⁴ Cfr. ivi, 160: «Come i poveri si separano / senza odio né amore / alla fine di una stanca vita / noi potremmo lasciarci / ora che la battaglia è perduta».

⁴⁵ Cfr. EAD., *Le parole tra noi leggere...*, 7: «La mia collera di ora dev'essere un residuo delle antiche battaglie [...] Ai miei assalti e assedi [...] lui oppone freddezza, noia e perfino gentilezza (distratta)»; ivi, 8: «A meno che non sia vero che la violenza su altri piani è ancora una manifestazione "quella" lotta»; ivi, 50: «Se penso che in quel tempo della "nostra" guerra aveva di queste gioie!»; ivi, 69: «Che poi fra essi [padre e figlio] si intercalasse la nostra – di me e lui – lunga guerra, è un fatto»; ivi, 111-112: «Dimenticavamo le nostre battaglie e come fratellini felici ci aggiravamo [...] Analogo gioco – parentesi nelle nostre relazioni tempestose – consisteva in certe passeggiate fino al centro [...] Ma il più del tempo litigavamo»; ivi, 148-149: «Ma nella lunga guerra tra me e lui c'erano pur sempre aspetti meno innocenti [...] Nella nostra "guerra amorosa" c'erano pur sempre paci, dolcezze».

rimani»)⁴⁶ e impossibile post mortem,⁴⁷ si realizza «soltanto» con chi è – letteralmente – «straniero», dato che le parole «più semplici e usuali» (della poesia) non conoscono limiti spazio-temporali:

Soltanto con te, straniero,
posso parlare nella mia lingua
poiché anche tu vieni di lontano
e il nome della terra l'abbiamo scordato

Non è necessario, come credono i più,
dire parole meravigliose:

anche le più semplici e usuali
sono parole d'amore | nel dialetto nativo⁴⁸

Chi è lontano nello spazio e nel tempo è dunque familiare come un 'vicino di casa':

Non importa
se vi siano da colmare
spazi senza fine
golfi di tempo
e lenti rosari di ore:
io sono la tua vicina di casa

Non senti il mio passo
nella stanza accanto?⁴⁹

Se il motivo della maternità riscatta la sofferenza amorosa, il puer della poesia eponima Giovane è il tempo reca un'immediata 'felicità': «Giovane è il tempo // come un fanciullo / cade ogni sera addormentato e stanco [...] Si ridesta felice [...] mentre [...] emerge dalle nere ombre il mattino».⁵⁰ Non si tratta di una primigenia grazia,⁵¹ ma di una palingenesi: felicità ritrovata da «una donna molto più matura, tanto da poter guardare in faccia la morte e il nostro destino»;⁵² e scatta la ricerca di una «verità che non è fattuale, ma qualcosa di più profondo, posto in una zona impervia tra filosofia e religione».⁵³

La metafora artistica ricompare nell'ultima sezione: l'arte, che come la fede si manifesta in «improvvisi folgorazioni» («qualcosa attraversa l'anima / che la fa lievitare e fiorire»),⁵⁴ consente di «vivere dentro», «destarsi» nell'«altro», «calore / nelle sue vene / sogno / nei suoi pensieri».⁵⁵ Nella riflessione escatologica la resurrezione è legata a doppio filo con la «verità»,⁵⁶ alla cui ricerca è improntata l'opera di Lalla Romano («lo scopo dei miei libri è nella ricerca di verità»).⁵⁷ Infine

⁴⁶ Ivi, 129; cfr. anche ivi, 130: «il colloquio non ha suono / se non siamo due ma uno»; ivi, 131: «L'acqua inghiotte [...] le rare parole del nostro / discorso che non s'avvia».

⁴⁷ Cfr. ivi, 152: «dormiremo accanto / nella tomba, [...] tu non risponderai».

⁴⁸ Ivi, 149.

⁴⁹ Ivi, 148.

⁵⁰ Ivi, 157.

⁵¹ Cfr. ivi, 136: «Un tempo amore / mi conduceva per mano / era un bambino felice».

⁵² SEGRE, *Introduzione...*, XVII.

⁵³ Ivi, XLVI.

⁵⁴ ROMANO, *Giovane è il tempo...*, 181.

⁵⁵ Ivi, 180. La poesia amplia la prospettiva lirica più tradizionale del testo eponimo della sezione *Il caro odore del corpo*, ivi, 115: «Io sono in te | come il caro odore del corpo [...] Io sono dentro di te / nel misterioso modo / che la vita è disciolta nel sangue / e mescolata al respiro».

⁵⁶ Cfr. ivi, 188: «Ad ogni incontro con la verità siamo tratti / fuori alla luce / scoperchiati i sepolcri».

⁵⁷ SERENI, *Colloquio con Lalla Romano...*, 431.

l'uomo, per liberarsi dalle «catene»⁵⁸ deve guardare a una forma superiore d'amore, che corrisponde a una felice fusione tra arte, fede e natura: «così amano i santi / dipinti sulle cattedrali in un mite fulgore // i liberi fiumi / i casti alberi i cieli / in tenero splendore».⁵⁹

L'anno precedente Lalla Romano aveva pubblicato *L'ospite* (Einaudi, 1973) dedicato al nipote Emiliano, veicolo di catarsi e garante di serenità e pace. Il 'miracolo'⁶⁰ della nascita ricomponi gli antichi dissidi, azzerando la distanza tra Lalla Romano e il figlio, ora genitore a sua volta, laddove invece lo sforzo volontaristico della madre – armata di sofisticati strumenti scientifici e culturali, come la psicoanalisi – aveva fallito.⁶¹ In *L'ospite* ricompaiono un lirismo, una disposizione 'contemplativa' che non avevano trovato spazio nell'impresa «enormemente impegnativa» del romanzo sul figlio, «autoaccusa quasi continua» di una «coscienza [...] in crisi».⁶²

Come risulta dai rilievi fin qui esposti, un'indagine, ancora mancante, sulla collaborazione tra i due generi praticati da Lalla Romano sarebbe feconda di sviluppi tanto sul piano retorico-formale, quanto su quello tematico (e simbolico). Si pensi ai *trait d'union* rappresentati dai «momenti tipici dell'esperienza soggettiva»;⁶³ o alla ricorrenza del modulo contrastivo-dialettico nella sezione

⁵⁸ ROMANO, *Giovane è il tempo...*, 183.

⁵⁹ Ivi, 183.

⁶⁰ Cfr. SEGRE, *Introduzione...*, XI-XLI: «quello che è avvertito di più, nel breve soggiorno dell'ospite, è il suo aspetto di apparizione salvifica, quasi religiosa: "un protettore", "qualcuno come un saggio, un santo, una presenza benefica", "lo sguardo di un dio", "i tratti del Buddha... [...] l'aria intenta, assorta, come pensierosa di pensieri sublimi, ineffabili..." / Questa serie metaforica accoglie spesso termini e immagini della mitologia cristiana: "una epifania", "figlio dell'uomo", sino a quest'apparizione sintomatica: // Altì sopra di me Innocenzo col bambino in braccio. L'impressione di essere stata 'salvata' da loro. Dev'essere la figura dell'uomo col Bambino raggianti, vista nelle immagini cattoliche: sant'Antonio, san Giuseppe. (p. 74)».

⁶¹ Cfr. ROMANO, *Le parole tra noi leggere...*, 324-328: «come se davvero lo conoscessi solo attraverso clichés, formule, i detestati luoghi comuni. Al diavolo la psicologia, la psicanalisi. Ma la colpa non è dell'intellettualismo. È sordità mia [...] Mi vergogno, quasi mi dispero [...] mi sono messa a scrivere di lui nell'intento – a livello della coscienza – di ricomporre, così da poterlo leggere (come si dice "leggere un quadro") un personaggio ermetico e perciò stesso emblematico. | Ebbene, temo di avere appena scalfito – o forse nemmeno – il blocco della sua personalità. Temo di avergli girato intorno, come nella vita».

⁶² SERENI *Colloquio con Lalla Romano...*, 431-433. Cfr. la dichiarazione personale in SEGRE, *Nota biografica...*, LXXXV: «Montale sul "Corriere" scrisse: "Se c'è ancora qualche lettore capace di ammirare una poesia incapace di esibirsi come tale, questo è un libro che può fare per lui". E Anna Banti su "Paragone" rammaricava che lo stile fosse mutato rispetto agli altri libri: "La sua sommessa, limpidissima poesia, quel suo procedere per vuoti aerei e grumi essenziali, vengono qui coscientemente sacrificati [...] Anche la lingua [...] accenna a una mutazione quasi fisica: un parlato scabro e mordente». A proposito dell'*Ospite*, riportiamo le parole di Pasolini: «Il libro è scritto in una lingua pura, eletta e selettiva [...] un certo spirito, che presiede alla lingua della poesia, presiede a questo breve romanzo in prosa, fatto come di brevi lasse, leggere e assolute» (P.P. PASOLINI, *Dolore e passione nel racconto di una nonna innamorata*, «Tempo», 1° luglio 1973, in SEGRE, *Nota biografica...*, LXXXVII-LXXXVIII).

⁶³ LENZINI, *Interazioni...*, 19. Anche per Lalla Romano vale quanto Lenzini afferma per Sereni: «Né la densità metaforica della prosa di Sereni, né le intermittenze di poesia che affiorano nelle pagine del *Sabato tedesco* trovano altra giustificazione al di fuori di una stretta collaborazione tra due modi di espressione diversi, ma [...] con un fondamento comune. Vorrei quindi [...] analizzare alcuni temi del testo prescindendo da qualsiasi distinzione di genere», ivi, 129. Si pensi al ricorrere del tema della separazione dall'amato in L. ROMANO, *Maria*, in EAD., *Opere*, I, 399-522: 420: «Per la partenza di Pietro ero divenuta accessibile a cose che mi turbavano»; ivi, 493: «Pietro si separò da noi, e ci mandò nella città dove il bambino era nato»; EAD., *Tetto Murato*, ivi, 523-663: 539-540: «provavo rancore contro i lontani, gli assenti [...] Quando lui [Stefano] era presente, il rancore si mescolava alla mia gioia e la rendeva violenta, quasi aspra», EAD., *Le parole tra noi leggere...*, in EAD., *Opere...*, II, 7-366: 69: «quando C. arrivava, dopo viaggi impossibili, pericolosi, lo ricevevo fredda – per un istante – perché "ieri non c'era!"; ivi, 162: «mi sentivo smarrita, col mio terrore delle cose pratiche, senza il mio protettore».

eponima di Giovane è il tempo⁶⁴ e in *Le parole tra noi leggere*, dove è principio strutturale – essendo il protagonista «un personaggio vicinissimo e allo stesso tempo lontanissimo, come solo una persona così intima ed estranea come un figlio può essere»⁶⁵ – e oggetto di riflessione filosofica e poetica:

L'«ordine» e il «disordine» non sono della vita: sono [...] sono «poetiche»: ingenuie se pretendono di essere «estetiche», e risolvere il dilemma arte-vita; legittime, se buone a sostenere il lavoro di chi se ne serve. Dunque: accostare aspetti opposti di una natura, di una vita, è una ricerca di «totalità», di unità, ma dell'opera, non della natura o della vita.⁶⁶

Dalla ricchezza delle prospettive di ricerca indicate emerge la centralità di *Giovane è il tempo* non solo come Lebenswerk – approdo definitivo e «massimo risultato poetico»,⁶⁷ «summa e

⁶⁴ Cfr., EAD., *Giovane è il tempo...*, 164: «Come [...] il giorno nasce | torbido e stanco già come una sera || e poi nel giorno lento il sole posa [...] e rosea come luna è la sua spera || così [...] riposa | sempre uguale la vita che già ebbe | nel tragico mattino la sua sera». La stringente dialettica tra fasi opposte del ciclo stagionale e di quello biologico, culminanti nel fulmineo ossimoro circadiano, mira, in ultima istanza, a trascenderle, anticipando la riflessione sulla fine del tempo umano.

⁶⁵ SERENI, *Colloquio con Lalla Romano...*, 431-432. Mentre nei romanzi precedenti prevalgono conflitti tra opposti di carattere sensoriale-percettivo (sulle descrizioni in *Tetto Murato*, che insistono sui contrasti chiaroscurali, cfr. E. ARNONE, *Il «laboratorio comune». Parole e immagini tra le carte di Lalla Romano*, in *La modernità letteraria e le declinazioni del visivo. Arti, cinema, fotografia e nuove tecnologie* Atti del XIX Convegno Internazionale della MOD, 22-24 giugno 2017, a cura di R. Gasperina Geroni-F. Milani, Pisa, ETS, 2019, Tomo I, 215-222.), in *Le parole tra noi leggere* i contrasti sono concettuali. Ad esempio: dialettica 'scienza' – «passione» (cfr. ROMANO, *Le parole tra noi leggere*, 7); «lavoro» – «libertà» (cfr. ivi, 23: «lui è davvero un lavoratore, ma [...] in proprio, in libertà»; e ivi, 70: «gli piaceva essere ammalato [...] Manifestava la sua vocazione alla vita contemplativa, definita anche “ozio forzato”: [...] libertà per il lavoro vero»); «burattino» – «uomo» (cfr. *ibidem*: «Io sono [...] Pinocchio rimasto burattino! Sapeva di dire una cosa tremenda, tragica; ma lui non ha paura della verità. E proprio per questo non è un burattino, ma un uomo»); «logica» – «poesia» (cfr. ivi, 29: «Non che io pensi [...] a una incompatibilità della logica con la poesia. Hanno in comune la nettezza, la fulmineità, lo scatto. Sono entrambe una presa di posizione e di trasformazione della cosiddetta realtà [...] Difficili coesistenze possono darsi in un uomo»; e ivi, 39: «Quando ragionava il bambino, vale a dire in modo diretto, immediato, non astratto, era di nuovo poeta»); «crudeltà» – «innocenza» (cfr. ivi, 40: «C'era tutta una gamma di tali crudeltà che variavano secondo che erano immaginarie cioè innocenti, [...] oppure nascevano da una vena di sadismo, e come tali potevano essere non del tutto innocenti»; e ivi, 41: «Era il suo candore o il suo umore maligno?»; «transitorietà» – «eternità» (cfr. *ibidem*: «Nei suoi testi di allora si trovavano [...] tracce di idillio tra me e lui, di pace totale. Transitoria; ma [...] Forse, come i rari istanti di pace con Dio quei momenti conservavano l'eternità»; «estraneità» / insofferenza – appartenenza / attaccamento (cfr. ivi, 42-44: «Lo sentivo estraneo, troppo bambino e nello stesso tempo troppo mio, troppo legato a me – io a lui [...] “Non posso star lontana da lui e la sua presenza mi agita”. Nec tecum nec sine tel»); «bruttezza» – «bellezza» (cfr. ivi, 298 «La bruttezza lo ha sempre affascinato (come me), infatti è l'altra faccia della bellezza»); «dilettante» – «professionista» (cfr. ivi, 211-212: «Il dramma dilettante-professionista gli si configurava reale. [...] è una distinzione valida solo se si intende dilettante il professionista che vuol piacere, professionista lo scrupoloso artigiano»); «presenza» – «assenza» (cfr. ivi, 247: «Ormai ha raggiunto una perfezione, consistente nel riavvicinare sempre più la sua presenza ad un'assenza [...] Si anima quasi raccontasse scoperte fatte in viaggio (la banca è l'anti-viaggio»); «barbone» – «re» (cfr. ivi, 307-308: «“– O zingaro, o re. Ho bisogno di *tutti e due*, alternativamente. Se fossi re, tornerei barbone ogni tanto, se fossi barbone vorrei fare il re per un po'” [...] Quel “grigio” (la banca, il condominio, ecc.) non è che il sottofondo neutro, sul quale spiccano – splendidi – il bianco e il nero (o il rosso) del suo stato a momenti regale, a momenti zingaresco»); «apparenza» – «essenza» (cfr. ivi, 328: «si traveste [...] da se stesso: marinaio, operaio, vagabondo, e perfino dandy. | Lui è *più* di “quello che sembra” ogni volta: in questo senso *non è mai* quello che sembra [...] è l'illusione di preservare [...] la totalità [...] – Io sono *tutto!*»)

⁶⁶ ROMANO, *Le parole tra noi leggere...*, 205. Un principio dialettico (e «umoristico») aveva ispirato anche il titolo originario del romanzo, *«La vita attiva»*: «Siccome mio figlio è la negazione della vita attiva [...] è il tipo [...] di artista contemplativo, sognatore» (SERENI, *Colloquio con Lalla Romano...*, 434).

⁶⁷ SEGRE, *Introduzione*, XVII.

superamento»,⁶⁸ se non ‘esautorazione’⁶⁹ delle precedenti raccolte – ma come opera cruciale per cogliere il senso di un fase di svolta della traiettoria artistica, esperienziale ed esistenziale dell’autrice, nonché originale interprete delle spinte contrastanti che caratterizzano la poesia italiana del secondo Novecento.

⁶⁸ D. RAFFINI, *Lalla Romano: una poesia lunga una vita*, «Poetarum silva – Nie wieder Zensur in der Kunst», 31/7/2017, 1/3 (<https://poetarumsilva.com/>).

⁶⁹ Cfr. RABONI, *Lalla Romano poeta*, 187: «[*Giovane è il tempo*] tende a sostituire e in qualche modo “esautorare” [*Fiore e L’autunno*]».

«La parola è un tremendo pericolo». La poesia di Cristina Campo

Il saggio si propone di riesaminare la produzione poetica di Cristina Campo, con particolare attenzione agli elementi di figuralità che la contraddistinguono. Nei suoi saggi, Campo definisce la poesia «una lettura su molteplici piani della realtà intorno a noi, che è verità in figure» ma anche strumento perfetto per raggiungere un sapere antichissimo. La fervente attenzione nella cura e nella selezione delle parole rivela l'idea di perpetua perfettibilità che anima la scrittura di Campo e, nel suo metodo correttivo improntato alla severità, alla sottrazione e alla reticenza, si coglie la tensione a un dire sovranaturale e, al tempo stesso, un'interrogazione sfidante al mutismo delle immagini, al loro abisso. Tale qualità della poesia di Campo, infine, sarà osservata in relazione alle teorie esposte da Jean François Lyotard in *Discours, figure* (1971). Lyotard tematizza la proprietà radicale del silenzio nella funzione simbolica e l'esistenza di un dispositivo di matrice inconscia, la figure, che esercita un potere 'sul' linguaggio e all'interno di esso.

Così nella poesia, la figura preesiste all'idea da colarvi dentro. Per anni essa può seguire un poeta: favolosa e domestica, sgomentevole e familiare. Quasi sempre un'immagine della prima infanzia: l'etichetta ammaliante su un vecchio albero del parco, il ritorno, nella veglia e nel sonno, di una figura di donna che dispone frutta su un tavolo. Inscrutabile e soave, essa aspetta pazientemente che la rivelazione – che il destino – la colmi.¹

Questo passaggio è tratto dalle pagine finali del saggio *Della fiaba* di Cristina Campo, *nom de plume* di Vittoria Guerrini, acquisito a 15 anni durante un gioco con un'amica e che, come dichiara in un colloquio con Olga Amman del 1977, dopo la di lei morte sotto la prima bomba caduta su Firenze, le sarebbe divenuto più caro del proprio.² Il pensiero sulla funzione della figura in poesia è custodito tra due parentesi tonde (quasi a significarne la natura incidentale), all'interno di una vasta riflessione sul tema del presagio.

La relazione della scrittura di Campo con gli elementi di figuralità è ricca e complessa e la sua attenzione per la pittura e l'arte visiva è testimoniata in molteplici luoghi.³ Si citano solo, a titolo di esempio, i suoi carteggi con la pittrice Anna Bonetti, quelli con il pittore e scrittore spagnolo Ramón Gaya del quale recensisce (se recensione può dirsi un termine appropriato) il volume *El sentimiento de la pintura*, uscito in edizione italiana nel 1960. Agli stessi temi si rivolge nel saggio *Qualche nota sulla pittura* (confluito poi nella raccolta *Sotto falso nome*) che si apre con una riflessione dedicata a «La Muta» di Raffaello, conservata nel centro esatto del Palazzo Ducale di Urbino, *gentildonna in forma di liuto*, un'immagine del silenzio efficace, scrive Campo,



RAFFAELLO SANZIO, Ritratto di gentildonna («La Muta»), 1507, Galleria Nazionale delle Marche, Urbino.

¹ C. CAMPO, *Gli imperdonabili*, Milano, Adelphi, 1987, 39-40.

² Il colloquio con Olga Amman del 1977 costituisce un documento molto raro, data la reticenza di Cristina Campo alle interviste. È conservato negli archivi della Radiotelevisione svizzera e consultabile online: <https://www.rsi.ch/cultura/focus/Incontro-con-Cristina-Campo-12010692.html> (ultimo accesso: 8 febbraio 2024).

³ Cfr. V. BANDALO, *L'elemento estetico-visivo nella produzione letteraria di Cristina Campo*, in *Parole, immagini e situazioni*, a cura di G. Pannuzio-I. Pozzoni, Villasanta, Limina Mentis Editore, 2021.

«come solo può esserlo uno strumento posato».⁴

È proprio nell'intersezione tra le discipline che si rinviene un centro prezioso, dal quale questo intervento prende le mosse. Tra le arti, in posizione liminare alla musica, alla pittura e alla scrittura, e seppure Campo la intendesse come pratica ascetica, si pone la traduzione. La presa in carico della parola poetica altrui è un esercizio di *attenzione*, *perfezione* e *mediazione* (tutti lemmi mutuati dalla mistica Simone Weil,⁵ presenza centrale nella sua formazione letteraria e spirituale) che contrappunta quello richiesto dalla propria scrittura, e ad esso si allinea nella pratica dell'*obbedienza*, che per Cristina Campo coincide con la *creazione*.⁶ Le sue traduzioni dall'inglese delle liriche di William Carlos Williams sono intessute di sensibilità figurale e restituiscono, con *trasparenza*, le istanze visive dell'originale. Williams, d'altra parte, è maestro di *ecfrasi*, come è evidente fin dai suoi titoli: *The World Contracted to a Recognizable Thing* o *Pictures from Brueghel* (1962).⁷

Maestro di *ecfrasi* è anche Gaya che, in una pagina del già citato *El sentimento de la pintura*, rinviene ne *Le Cortigiane* (circa 1495) del pittore rinascimentale veneziano Vittorio Carpaccio la «storia profonda d'un vuoto, di una situazione, di un sentimento, di un silenzio».⁸

Il tema del vuoto (che, forse, altro non è che preesistenza della figura all'idea) e del *silenzio-mutismo* sono ricorrenti, come abbiamo già intravisto e vedremo, anche nell'immaginario di Cristina Campo che, in apertura a *Il flauto e il tappeto*, con allusione per l'appunto quasi ecfraistica, chiudendo in un medesimo segno la scrittura e la pittura, premette:

Pure, con diversi pretesti e sotto vari colori, mi sembra che il libro ripeta da un capo all'altro un unico discorso [...] Per questo non ho eliminato nemmeno le ripetizioni. Nella *camera dipinta* dei nostri vecchi pittori era comune che figure dissimili, dalle varie pareti, alludessero con lo stesso gesto a un solo centro, a un ospite assente o presente.

Con andamento simile, in una lettera romana del 22 aprile 1958, indirizzata a Bonetti, si legge che «ci sono 3-4 poesie di Brecht che sono pura pittura»⁹ e, a proposito di corrispondenze ed echi, si può forse cogliere nell'immagine inaugurale della prima lirica di *Passo d'addio* di Campo («Si ripiegano i bianchi abiti estivi / e tu discendesti sulla meridiana, / dolce Ottobre») una risonanza della brechtiana *Canzone dell'innocenza corrotta da cantare mentre si piega la biancheria*.

Questo rapido inventario dimostra come l'istanza letteraria e quella visiva siano profondamente intrecciate nel sentire di Cristina Campo e come l'elemento poetico della ricorrenza, della ripetizione appunto, acquisti la precisa funzione di rinvio a un qualcosa di altro.

Quelle che tornano ad affiorare, a più riprese, nella scrittura altrove sono definite «immagini mute e significanti di cui l'infanzia provò sgomento, che il *sogno* rammenta sempre, la *fiaba* propone

⁴ C. CAMPO, *Sotto falso nome*, Milano, Adelphi, 1998, 170.

⁵ Sul complesso rapporto tra Campo e Weil, si rinvia, per brevità, all'articolo di Margherita Pieracci Harwell e relativa bibliografia. M. PIERACCI HARWELL, *Cristina Campo e Simone Weil*, «Humanitas», LVI, 3 (2011), 381-412.

⁶ Cfr. CAMPO, *Sotto falso nome...*, 55: «Nell'artista puro la creazione nulla è più che obbedienza, risposta a quella realtà che vuole essere salvata, fatta trasparente attraverso la sua persona. *Quella* persona e non un'altra tuttavia».

⁷ W. C. WILLIAMS, *Pictures from Brueghel and Other Poems*, New York, New Directions publishing Corporation, 1962.

⁸ R. GAYA, *El sentimiento de la pintura (Diario de un pintor)*, Boston, Arion, 1960 (trad. it. di L.M. Durante, *Il sentimento della pittura*, Chieti, Edizioni Solfanelli, 2015, 64-65): «Il curioso è che nelle Cortigiane non v'è nulla da narrare [...] questa narrazione nuova che si fa nelle Cortigiane è piuttosto come la storia profonda d'un vuoto, di una situazione, di un sentimento, di un silenzio. Vi è molta osservazione e penetrazione umana, ma non intesa come scienza, bensì sentita come poesia, percepita come segreto».

⁹ C. CAMPO, *Il mio pensiero non vi lascia. Lettere agli amici del periodo fiorentino*, Milano, Adelphi, 2011, 156.

a enigma»¹⁰ e, ancora, nel saggio *In medio coeli* la figura del viaggio viene risolta in un disegno di perfetta circolarità: «Il termine raggiunto, al di là dei sette monti e dei sette mari, è la casa paterna; il parco familiare o il giardino dove nel frattempo sono cresciute alte le erbe [...] è un punto immobile dal quale l'anima non partì mai».¹¹

Se le presenze dell'infanzia, della casa paterna e del sogno sembrano rimandare al coevo immaginario psicanalitico, è importante ricordare che Cristina Campo – malgrado la lunga amicizia che la lega al professor Ernst Bernhard, l'introduttore di Jung in Italia – si esprime, sul punto, in termini chiari.

In una lettera del 1965, ancora inedita, alla poeta argentina Alejandra Pizarnik,¹² scrive:

Mia cara Alejandra, [...] non vada, la supplico, dallo psicoanalista. Oltre che del tutto inutile, è una cosa veramente indecente, e che ostruisce tutti gli ingressi al destino col pretesto di aprirne alla libido. Le sue "assenze", per quel che mi sembra, sono una sorta di "fuga verticale", davanti alla volgarità.

Sul finire del saggio *Con lievi mani*, invece, a proposito dei movimenti di sottrazione che permettono il raggiungimento della compiutezza spirituale:

Non è forse qui tutto l'immenso, l'incessante invito all'intima liberazione che è oblio totale di sé, di un io magnetizzato dagli specchi rovesciati della psicologia e del sociale, spogliazione da ciò che inceppa e inganna lo spirito per acquistare il piede leggero, il ritmo felice, dispensatore di felicità dei santi¹³

La sua posizione è di incontrovertibile chiarezza e, in altra sede, sarebbe interessante esaminarla in obliquo al noto ritardo italiano nella ricezione della dottrina psicanalitica¹⁴ e alla posizione di chiusura nei confronti del *freudismo* tenuta da Benedetto Croce, al quale Campo è legata da più di un filo, tra i quali il legame con la figlia Elena Croce, curatrice della prima edizione Vallecchi di *Fiaba e mistero* e per tramite della quale conosce Gustaw Herling, marito dell'altra figlia di Croce, Lidia.

Rimane il fatto che la psicologia è, per Campo, uno specchio rovesciato, ove l'immagine, frequentata altrove, dell'elemento capovolto è il contrassegno della sua ingannevolezza.

Eppure, assunta l'idea della sovrapposibilità tra esperienza esistenziale ed esperienza poetica, esiste anche una consonanza tra il tema del riproporsi delle immagini (una colonna istoriata ricoperta di figure attorno alla quale, prima di possedere la chiave della propria sorte, si gira a vuoto, cogliendole una alla volta, senza poterne decodificare la posizione segreta)¹⁵ e quello che scrive Charles Mauron nel tematizzare la *psychocritique*.

Nella prefazione a *Des métaphores obsédantes au mythe personnel. Introduction à la psychocritique*, uscito a Parigi nel 1963, Mauron la definisce una tecnica in grado di individuare «le involontarie associazioni

¹⁰ CAMPO, *Gli imperdonabili...*, 26.

¹¹ Ivi, 17.

¹² I carteggi tra Campo e Pizarnik, ancora orfani di una curatela editoriale, possono essere parzialmente consultati in digitale: <https://rebstein.files.wordpress.com/2021/01/lettere-di-cristina-campo-a-alejandra-pizarnik.pdf> (ultimo accesso: 8 febbraio 2024). Cfr. anche l'articolo di M. Ercolani, L. Frisa apparso su Doppiozero: <https://www.doppiozero.com/cristina-campo-e-alejandra-pizarnik-anelli-di-cenere> (ultimo accesso: 8 febbraio 2024).

¹³ CAMPO, *Gli imperdonabili...*, 110-111.

¹⁴ Cfr. a questo proposito G. ALFANO-S. CARRAI, *Letteratura e psicanalisi in Italia*, Roma Carocci, 2019 e in particolare la Parte III, costituita da un censimento delle edizioni di Freud e Jung, tra il 1915 e il 1981, a cura di Domenico Scarpa.

¹⁵ CAMPO, *Gli imperdonabili...*, 145.

d'idee sotto le strutture volute del testo»¹⁶, e poi di correlarle, attraverso un procedimento analogo a quello dell'analisi dei sogni, portando all'immagine di un mito personale dell'autore, forma aprioristica della sua immaginazione.

Sembra di poter dire che – muovendo dal presupposto affine delle reti autonome di immagini che costellano l'opera – le piste divergono nel momento 'euristico': ove Mauron vede l'avvio dell'analisi della personalità inconscia dello scrittore, Campo (che, come è noto, scrisse poco e avrebbe voluto scrivere ancora meno) avverte di essere al cospetto del mistero. Questo non significa esaurimento delle possibilità della parola ma, al contrario, orrore per ciò che è analitico, orizzontale e letterale. In una lettera del 1971 a Mita, l'amica Margherita Pieracci Harwell, scrive: «Il mondo d'oggi ha un fiuto infallibile nel tentar di schiacciare ciò che è più inimitabile, inesplicabile, irripetibile. Tutto ciò che non gli può somigliare».¹⁷

Si tratta di un orrore simile a quello che la coglie quando il Concilio Vaticano II sancisce l'abbandono del latino. Campo commenta, nel saggio *Sensi soprannaturali*:

Nei testi della messa latina si celebrava immutabilmente un'immolazione, si continuava a supplicare con l'antica sublimità che il corpo assunto e il sangue bevuto del Verbo aderissero ai visceri purificati dalle macchie della scelleratezza [...] Ma gli elementi corporei del tremendo parevano scomparsi da tutte le omelie, da tutti i libri di meditazione sulla Messa.¹⁸

Se dunque il Rinascimento, la Riforma, l'Illuminismo e infine il Concilio Vaticano II strapparono via, in favore della razionalità, i *lembi della corporeità raggianti* della «vivida pelle della antica vita cristiana»¹⁹ è chiaro che, nella prospettiva di Campo – che esibisce il proprio debito con la concezione simbolica del Medioevo – è nell'immaginazione visuale interna al linguaggio, ovvero *dans l'invisible*, che la perfezione dell'itinerario mistico può compiersi.

Nella già citata intervista concessa a Olga Amman, Campo descrive le risonanze e le riprese ritmiche del *Pater noster*, sostenendo che il modo in cui è musicato consenta ai cinque sensi di divenire altrettante porte da cui entra l'invisibile e riferendosi a questa accensione come a un fuoco, appiccato dal vescovo e alimentato dalle icone.

In questa luce, appare più evidente il nesso tra la parola poetica di Cristina Campo (ora in accezione specifica, ovvero lirica) e la liturgia. Oltre a essere legate da un rapporto di affinità, come si legge nel risvolto di copertina de *Il flauto e il tappeto* («Oltre alla poesia il suo maggiore interesse è la liturgia: l'ex romana, la bizantina»), secondo Giovanna Scarca²⁰ e Pietro Gibellini²¹ si può a tutti gli effetti parlare, tra esse, di una relazione di identità, di una poesia-liturgia o di una poesia paraliturgica.

Il *corpus* poetico di Campo è estremamente esile, in accordo al *minus dicere*, quella pratica «negativa» della scrittura – orientata dai principi di elezione, selezione e correzione e dalla ricerca

¹⁶ C. MAURON, *Des métaphores obsédantes au mythe personnel. Introduction à la psychocritique*, Paris, Corti, 1963 (trad. it. di M. Picchi, *Dalle metafore ossessive al mito personale*, Il Saggiatore, Milano 1966, 24).

¹⁷ C. CAMPO, *Lettere a Mita*, Milano, Adelphi, 1999, 250.

¹⁸ CAMPO, *Gli imperdonabili...*, 237. Cfr. su questo anche C.G. JUNG, *Das Wandlungssymbol in der Messe*, Zürich, Rascher & Cie. AG, 1963 (trad. it. di E. Schanzer, *Il simbolismo della messa*, Torino, Bollati Boringhieri, 1978).

¹⁹ Ivi, 237.

²⁰ G. SCARCA, *Nell'oro e nell'azzurro. Poesia della liturgia in Cristina Campo*, Milano, Ancora, 2010.

²¹ P. GIBELLINI, *La poesia di Cristina Campo: un "passo d'addio"*, «Humanitas», 3 (2001), 333-340.

dell'affinamento, del preziosismo e della sprezzatura – della quale si occupa, in termini filologici, Monica Farnetti nel suo saggio *Osservazioni sul metodo correttorio di Cristina Campo*.²²

Accanto alle undici composizioni che costituiscono la raccolta *Passo d'addio*, (Scheiller, 1956), si contano le sei provenienti dai carteggi con Margherita Pieracci Harwell e ventuno tra quelle indirizzate, in forma di piccolo manoscritto, all'amico e studioso Remo Fasani e quelle apparse, nel ventennio che va dal 1957 al 1977, sulle pagine di alcune riviste, quali «Il Corriere dell'Adda», «Paragone», «Palatina» e «Conoscenza religiosa».

A questo censimento, come segnala Gibellini, si possono aggiungere alcune 'liriche-fantasma' delle quali Campo scrive a Mita in forma di proposito tra il 1956 e il 1958: un *Cantico dei cantici* rovesciato, «dei senza lingua», «come un piccolo Goya» che racconti «per le piazze e per le vie [...] quelli che nessuno ama» e una piccola raccolta ispirata alla lettura dei rinascimentali fiorentini, da intitolarsi, rubando un motto di Lorenzo il Magnifico, *Le temps revient*. In nome dell'affinità che, in Campo, elide il confine tra la pratica della scrittura e quella della traduzione (e, in senso più vasto, curatoriale), vale la pena accennare all'altro grande progetto degli anni '50 rimasto incompiuto: la preparazione, per Casini, del *Libro delle Ottanta poetesse*, alcune delle quali tradotte da lei stessa. Nella scheda editoriale,²³ accanto ai nomi di Saffo, Louise Labé, Emily Dickinson, Virginia Woolf, Simone Weil, ne compaiono altri, inattesi, come quelli di Isabella di Castiglia e Maria Stuarda, definendo la natura trasversale di questo intento di documentazione dei vertici della poesia femminile.

Nel 1991, tutta l'opera in versi di Campo, comprensiva delle traduzioni di liriche altrui, è riconfluita ne *La tigre assenza*, edito da Adelphi, per le cure di Pieracci Harwell. La poesia eponima risale alla metà degli anni '60 ed è dedicata alla morte dei genitori, mentre la prima – stando a quel che Campo scrive in una lettera a Margherita Dalmati dell'estate del 1955 – è *Moriremo lontani*, nella quale la suggestione ecfrastica muove da quella anatomica:

Moriremo lontani è la mia prima poesia. La scrissi in una notte così stanca ... Se ti capita di trovarti nei Musei Vaticani, vedrai nella sala egizia una custodia di vetro con dentro i corpi di due bellissimi giovani. E sopra quella coppia millenaria, che è l'immagine stessa dell'amore, c'è il cartello: "Non erano uniti da alcun vincolo familiare".²⁴

E, un anno dopo, sempre a Dalmati:

Ho chiamato mio padre e siamo andati ai Musei Vaticani. Tu sai, non è vero, a chi volevo far visita! Ma ci crederai: li hanno separati! Nella sala tranquilla che curva intorno al cortile, ora le teche sono due! A vederle il mio cuore si è diviso con loro ... Nel *Moriremo* almeno, sono uniti per sempre.²⁵

D'altra parte, come scrive Aldo Marroni:

Cristina Campo guarda all'opera non come a un organismo letterario spettrale, non è vuota presenza, al contrario essa deve avere una sua precisa struttura anatomica che è necessario

²² M. FARNETTI, *Osservazioni sul metodo correttorio di Cristina Campo*, «Studi Novecenteschi», XXV, 56 (1998), 331-349.

²³ <http://www.cristinacampo.it/public/enco%20delle%20ottanta%20poetesse%20apprezzate%20da%20%20cristina%20campo.pdf> (ultimo accesso: 8 febbraio 2024).

²⁴ C. CAMPO, *La tigre assenza*, Milano, Adelphi, 1991, 397.

²⁵ *Ibidem*.

assecondare attentamente così da dare forma a “un’opera-spirito”, “un’opera-cuore”, “un’opera-cervello”, “un’opera-sangue”, “un’opera-nervi”, “un’opera-memoria”.²⁶

Il *bouquet* composto da *Diario bizantino* e dalle cinque seguenti, uscito postumo su «Conoscenza religiosa» a marzo 1977, si presenta corredato di un apparato di note organizzato da Campo stessa e così introdotto:

Per chi non abbia familiari i riti e gli usi della Chiesa cristiana d’Oriente (soprattutto la bizantino-slava di cui si tratta qui) sembra necessaria qualche nota, sia sugli inserti liturgici bizantini e latini, sia sui riferimenti scritturali, soprattutto alcuni passi di san Paolo che legano l’una all’altra, in un modo o nell’altro, tutte le poesie.²⁷

Uno strumento, questo, che – pur all’interno di un’idea di poesia che esige la massima attenzione – è concepito in funzione della ricevibilità e sembra rinviare alla distinzione, risalente a San Paolo, tra glossolalia, un linguaggio mistico sconosciuto e impenetrabile, e la profezia, che nasce invece per essere compresa.

Secondo Pieracci Harwell, il filone religioso degli anni ’70 nasce dal dissolversi del vecchio mondo di Campo e si pone come una *poesia del gesto, del rito, incandescente come quella dei mistici del Seicento* che sono al centro delle sue attenzioni del periodo, sui quali «si è formata la mano nella serie di traduzioni per l’antologia dei Mistici dell’Occidente di Elémire Zolla, impresa grandiosa [...] che li assorbirà entrambi per anni». ²⁸ Come rileva anche Gibellini, alcune immagini, provenienti dalla prima raccolta, ricorrono negli anni per giungere a delinearci con massimo nitore in *Diario bizantino*: tra le altre, la clessidra capovolta, la perdita del volto (legata al tema dell’inaudibilità del nome), la stella, l’elemento notturno, ma soprattutto la lama, che da *leit-motif* metaforico di cesura (tema centrale, fin dal titolo, di *Passo d’addio*), diviene, duplicata, «attributo della Bellezza», *medicamentum* e simbolo di unione, nella cerimonia pasquale, tra il regno dei vivi e quello morti.²⁹

Il tema della spada a doppio taglio ricompare, saldato a quello del tremendo retaggio della bellezza, in una lettera a Mita del 1 settembre 1973, nella quale Campo scrive della propria *voglia estrema di scrivere su tutto questo: la corolla del fiore, la fiamma della candela, il bacio delle labbra all’icona*. Ma si percepisce paralizzata da un *timor sacro*, dall’«impossibilità quasi totale di afferrare saldamente la bellezza, [...] di farne poesia» (26 novembre 1974) e anche da un sentimento bivalente nei confronti della poesia: «presa e lasciata da me le mille volte come un capriccio, un lusso, una voluttà segreta e saltuaria alla quale si dovessero anteporre in ogni caso i ‘doveri’, e che in realtà era il solo dovere, quel che in religione si chiama dovere di stato o di stretto rigore» (Capodanno 1970).

Nel saggio *Attenzione e poesia*, Campo formula una distinzione tra *immagine* e *figura*: tra esse pare intercorrere la stessa differenza essenziale che vi è tra *immaginazione* e *giustizia*, tra «la giustizia passionale di Elettra e la giustizia spirituale di Antigone»³⁰ oppure, come si legge altrove, tra la

²⁶ A. MARRONI, *Cristina Campo e il rito della scrittura*, «Ágalma: Rivista di studi culturali e di estetica», 23 (2012), 44-50.

²⁷ CAMPO, *La tigre assenza...*, 3.

²⁸ Ivi, 4.

²⁹ Cfr. GIBELLINI, *La poesia di Cristina Campo...*, 338-340.

³⁰ CAMPO, *Gli imperdonabili...*, 166. A complicare il rapporto tra immagine e figura, si rinvia anche alla weiliana e soggiacente distinzione tra *immagine* e *immaginazione*, ove l’immagine, seppure strumento dell’immaginazione, è anche *intermediaria privilegiata di purezza*. Cfr. su questo F. NEGRI, *La passione della purezza. Simone Weil e Cristina Campo*, Padova, Il Poligrafo, 2005 e in particolare l’introduzione consultabile anche online:

conoscenza *vespertina* delle cose in sé e la conoscenza *mattutina* delle cose in Dio. La prima è, infatti, esito dell'*immaginazione*, «questo sogno in cui tutti ci muoviamo» che «davanti alla realtà [...] indietreggia», antitetica alla giustizia e all'attenzione (che invece *penetra* il reale); la seconda è assimilata al simbolo, e costituisce una forma di 'resurrezione', come si legge fin dal passaggio del Vangelo di Filippo, posto in esergo al saggio: «La verità non può venire al mondo nuda anzi è venuta nei simboli e nelle figure. C'è una rinascita, e c'è una rinascita in figure. In verità essi dovranno rinascere *in grazia della figura*».

Di qui la concezione di *poesia geroglifica*, una 'nuova natura' che appare al termine di un processo alchemico che si avvia con l'esercizio dell'attenzione applicato all'immagine e che solo una nuova attenzione potrà decifrare:

Come il gigante dalla bottiglia, dall'immagine l'attenzione libera l'idea, poi di nuovo raccoglie l'idea dentro l'immagine: a somiglianza, ancora una volta degli alchimisti che prima scioglievano il sale in un liquido e poi studiavano in quale modo si riaddensasse in figure. Essa opera una scomposizione e una ricomposizione del mondo in due momenti diversi e ugualmente reali. Compie così la giustizia, il destino: questa drammatica scomposizione e ricomposizione di una forma.³¹

Si percepisce come questa nuova natura, esito di un riaddensamento, possieda una qualità 'materica', oggettuale e, al tempo stesso, la facoltà di rivelare *per concrezione* le figure dello *sterminato mondo che sta dietro quello vero*.

Rimane un ultimo, fondamentale elemento al quale accennare per tentare di concludere questo attraversamento ed è quello del *mutismo* dell'immagine.

In *Discours, figure* (1971), Jean François Lyotard definisce una nuova fenomenologia che dischiude lo *spazio del figurale* e tematizza l'esistenza di un dispositivo di matrice inconscia, la *figure*, che esercita un potere sul linguaggio e all'interno di esso e che consente l'accesso a un *intramondo* un deposito di *visioni (visions)* che è altro rispetto al mondo sensibile, fatto di *vedute (vues)*. Se la consonanza con il pensiero di Campo sembra già delinearsi fin dalle premesse, si fa ancora più evidente quando Lyotard, nel capitolo *Il partito preso del figurale*, stabilisce la proprietà di *non significazione* della *figure* (la figura che preesiste all'idea da colarvi dentro, secondo Campo) la sua evidenza di entità spaziale, che costituisce la funzione trascendente del simbolo. Si tratta di una facoltà affiliata a quella, radicale, del silenzio – la base silenziosa nella vita della carne – necessaria perché il simbolo possa operare l'infinità del suo compito.

Scrivendo Lyotard:

Selvaggio, in senso proprio, è l'arte come silenzio. La posizione dell'arte costituisce una smentita della posizione del discorso poiché indica una funzione della figura, che non viene significata, attorno e fin dentro il discorso. Questa funzione indica nella figura la trascendenza del simbolo, in una manifestazione spaziale quindi che lo spazio linguistico non può incorporare senza vacillare, in un'esteriorità che non è in grado di interiorizzare in *significazione*. L'arte, di fronte all'invariabilità e alla ragione, è posta nell'alterità in quanto plasticità e desiderio, estensione curva e spazio diacritico. L'arte vuole la figura, la "bellezza" è figurale, non legata, ritmica. Il vero simbolo fa pensare, ma in primo luogo fa "vedere" [...] L'occhio è la forza.³²

<http://www.cristinacampo.it/public/1%20federica%20negri%20la%20passione%20della%20purezza.c.pdf> (ultimo accesso: 8 febbraio 2024).

³¹ Ivi, 168-169.

³² J.F. LYOTARD, *Discours, figure*, Paris, Klincksieck, 1971 (trad. it. di E. Franzini, *Discorso, figura*, Milano, Edizioni Unicopli, 1988, 40-42).

Poche pagine più avanti, si legge:

Per lasciare la verità nella sua aberrazione sarebbe adatto un libro in cui il tempo linguistico (quello nel quale si sviluppa la significazione, il tempo della lettura quindi) fosse anch'esso decostruito tanto che il lettore potesse prendere, non importa dove, non importa in qual ordine, un libro da brucare.³³

Se il *flauto* e il *tappeto* rappresentano, rispettivamente, il suono lontano e quasi impossibile da udire e il retro dell'immagine, il rovescio intarsiato che ne intesse la superficie esposta, Cristina Campo, che – come già ricordato – tematizza la *camera picta* come il luogo dell'allusione della diffrazione e della «dissidenza [...] all'onnipotenza del visibile»³⁴, sembra non applicare, alle possibilità dell'udito, la medesima ritenenza, al punto da sostenere che l'*orecchio perfetto* sia «il solo diritto della mente umana [...] indiscutibile perfino dinanzi a Dio».³⁵

Ma se per lei, in linea con il concetto di *decreazione* di Simone Weil, «ogni grande quadro è dipinto contro la pittura, anzi distrugge tutta la pittura»³⁶ e in ogni grande libro si assiste alla distruzione del linguaggio, la facoltà di massima auscultazione coincide con l'ascolto profondo di un silenzio, di un vuoto.

La poesia, oggetto solenne e reale, che condivide dunque con la pittura una natura di pura *cosalità*,³⁷ ovvero la possibilità di esistenza al di fuori della significazione, diviene, per questo, la «grande sfinge dal volto illuminato, molto più inviolabile dei quattro volti oscuri (memoria, sogno, paesaggio, tradizione)».³⁸

E, come nel rito è la perfezione acustica della parola a inverare l'essenza corporea del tremendo, così la poesia, realizzando il compito etico di nominazione proprio della liturgia, riconsegna all'attenzione umana, *in grazia di figura*, quell'entità misteriosa che si situa oltre il linguaggio, muta come la sfinge e come l'icona.

³³ Ivi, 45.

³⁴ CAMPO, *Gli imperdonabili...*, 32.

³⁵ Ivi, 114.

³⁶ Ivi, 153.

³⁷ Sulla pura *cosalità* dell'opera d'arte si è espresso, negli stessi anni, anche Alberto Moravia. Come si legge in *Dialogo sulla pittura di Guttuso* del 1960 (in A. MORAVIA, *L'uomo come fine*, Milano, Bompiani, 1964, 383): «lo sguardo è lo sguardo» e poi, in un appunto autografo del 1969: «Sulla pittura non c'è niente da dire [...] Si può dire che è pittura. Una tautologia che conferma che della pittura non si può parlare» in *Cartella di serigrafie di Falconi, Giulietti, Ricceri*, Firenze, L'Indiano, s.d. Cfr. «Quaderni» del Fondo Moravia, 2 (2002), 60- 62.

³⁸ CAMPO, *Gli imperdonabili...*, 26-27.

Da Othello (&) Desdemona ad Adam & Eve: soggettività intermediale al femminile in Giulia Niccolai

Il saggio si concentra sulle forme di soggettività intermediale – intesa come affermazione identitaria al femminile, realizzata per mezzo di un'eversiva combinazione di codici in senso materiale – nella poesia di Giulia Niccolai (1934-2021), attraverso l'analisi di due raccolte chiave, spesso trascurate dalla critica in virtù della loro ibrida natura verbo-visuale: Poema & Oggetto (1974), livre d'artiste costruito sul mescolarsi di parole, disegni, fotografie, piccoli oggetti quotidiani; e Singsong for New Year's Adam & Eve (1982), plaquette dal sapore concretista e antidiscorsivo, fondata su di un'accentuata commistione italiano-inglese. Ricostruendo la genealogia del monogramma (&) che informa i titoli di entrambe le raccolte – e illuminandone il valore di genere, cui sottendono due coppie mitico-letterarie più o meno direttamente menzionate da Niccolai: Othello-Desdemona e Adam-Eve – l'analisi (ri)legge dunque Poema & Oggetto e Singsong come tentativi di ri-formulazione del canone poetico della neoavanguardia italiana. All'autoreferenzialità linguistica e alle dinamiche omosociali di quest'ultima, Niccolai oppone infatti una collaborazione intermediale di parola e materia, rompendo i vincoli restrittivi (e subordinanti) della tradizionale logica binaria occidentale – soggetto vs oggetto, poesia vs non-poesia; senso vs nonsense; uomo vs donna – e puntando alla riconfigurazione aperta di un'incommensurabile soggettività femminile, in grado di trasformare la lotta con la sfera maschile in uno spazio produttivo di reciproca definizione.

1. La poesia come 'incesto'

In un'intervista rilasciata nel 1985 a Luisa Del Giudice, Pasquale Verdicchio e Paul Vangelisti, Giulia Niccolai insisteva sulla parola «incesto» come termine magico, metafora inattesa del fare poesia connessa a una schizofrenica manipolazione di parole, corpi e oggetti. «Incesto» era per lei il segno di un amore proibito, di una mimica spuria tra elementi incommensurabili eppure complementari, carica di tutte le ambiguità radicate nella vicinanza fonica al verbo latino *incidere*, nel suo significato di 'tagliare', 'scoprire', 'solcare'. Rifiutando al tempo stesso ogni possibilità di traduzione per le sue operazioni multilingui e polimateriche – «I write my poetry in such a way that it cannot be translated»¹ – Niccolai completava così la propria definizione di poesia quale atto eversivo, capace di aprire la realtà attraverso l'azione di un coltello:

Luisa Del Giudice: Incest therefore is a metaphor for poetry-making?

NICCOLAI: Yes, and of being a poet: being incestuous with words and with objects and with people, that is, making love to these things and entering them. Naturally it's "incest" with quotation marks around it, no? It has that connotation, and "incidere" too. If I say "making love," it's too flat, so I use a knife.²

Sottolineando la sua centralità di soggetto desiderante, Niccolai affermava dunque l'assolutezza concreta di ogni contatto tra significante e significato, alludendo alla creazione poetica come spazio di una negoziazione materiale del rapporto tra identità, alterità e linguaggio. Tale rapporto si fonda, in tutta la sua opera, su di un'audace intermedialità,³ volta – come ha rimarcato Rebecca West – alla riappropriazione di una sfera normalmente considerata maschile e in netta reazione al panorama intellettuale italiano del suo tempo, ancora dominato da istituzioni patriarcali:

¹ L. DEL GIUDICE-P. VERDICCHIO-P. VANGELISTI, *Intervista con Giulia Niccolai: I think I'm becoming Japanese*, «Carte Italiane», 1 (1985), 6, 1-18: 2.

² Ivi, 7.

³ Intesa come inscindibile fusione, concettuale e materiale insieme, di diversi elementi visuali e verbali. Cfr. D. HIGGINS, *Intermedia*, «Something Else Newsletter», 1 (1966).

It is all the more striking that a woman uses these terms of ‘entering,’ and ‘making love to,’ for these are assertive acts of possession that are much more commonly seen as masculine perspectives, while women are more typically viewed as ‘acted upon,’ ‘entered,’ or ‘marked’ by the actions of others.⁴

Ancora più significativo, in tal senso, è che il lavoro di Niccolai sia contiguo ma in definitiva escluso dalla *neoavanguardia* italiana per eccellenza: il *Gruppo 63*, la cui risposta alla metamorfosi culturale del dopoguerra si limitava per lo più alla demistificazione delle (ormai insufficienti) strutture linguistiche tradizionali e la cui identità era imperniata – per dirla con Lucia Re – su di una dinamica omosociale maschile («male homosocial dynamic»),⁵ alimentata da una dialettica spietata e da una conflittualità apertamente aggressiva. Niccolai fu invero coinvolta nella fase iniziale del gruppo, partecipando al suo terzo incontro (Palermo, 1965) e lavorando come redattrice per la rivista «Quindici» (1967-1969). Tuttavia, laddove il *Gruppo 63* ne ha riconosciuto spesso il ruolo con sostanziale noncuranza – sbagliando, ad esempio, a riportarne il nome in pubblicazioni rilevanti⁶ – Niccolai se ne è distaccata presto, decostruendone le scelte fallo-logocentriche. Nei primi anni Settanta, ad esempio, l’autrice utilizza l’introduzione di Alfredo Giuliani all’antologia dei *Novissimi* (1961) come materiale combinatorio per nove poesie pubblicate su «Tam Tam» e più tardi incluse, con il titolo *Dai Novissimi*, nella raccolta *Harry’s Bar e altre poesie* (Feltrinelli, 1981). In esse, Niccolai si scaglia contro gli slittamenti formalistici e autoreferenziali della *neoavanguardia*, ovvero contro la sua incapacità di *fixare* il senso:

Quando le udiamo galleggiare
indicano soltanto.
Consentono, includono
e tornano sole.
Fanno ondeggiare gli eventi
che invadono
lasciando avvertire il risultato
senza fissarlo. Anzi
non ne hanno alcuno.⁷

Per Niccolai, invece, il linguaggio è il soggetto (sempre altro da quello poetante) di una lotta relazionale con il mondo esterno e ogni suo uso è un’appropriazione consapevole, un’affermazione originale, per quanto sempre di secondo grado:

Le cose esistono per essere dette
e la lingua racconta. Oltraggia a sua volta
in un linguaggio già violato da altri
avere il linguaggio è un modo di essere.

⁴ R. WEST, *Giulia Niccolai: A Wide-Angle Portrait*, in *Neoavanguardia: Italian Experimental Literature and Arts in the 1960s*, a cura di P. Chirumbolo-M. Moroni-L. Somigli, Toronto-Buffalo-London, University of Toronto Press, 2010, 212-230: 224.

⁵ L. RE, *Language, Gender, and Sexuality in the Neoavanguardia*, in *Neoavanguardia: Italian Experimental Literature and Arts in the 1960s...*, 171-211: 196.

⁶ In *Gruppo 63. Critica e teoria*, a cura di R. Barilli-A. Guglielmi, Torino, Testo & Immagine, 2003, ad esempio, il nome dell’autrice appare solo in appendice (nella nota su «Quindici», 340) nella forma errata ‘Giulia Niccolai’; stessa sorte tocca, per inciso, ad Amelia Rosselli, indicata come ‘Amalia’ in un’altra nota sui partecipanti agli incontri del gruppo (ivi, 337). Cfr. WEST, *Giulia Niccolai: A Wide-Angle Portrait...*, 228.

⁷ G. NICCOLAI, *Poemi & Oggetti. Poesie complete*, a cura di M. Graffi, Firenze, Le Lettere, 2012, 93.

Il soggetto è dunque il linguaggio
con cui perpetrare una personale violazione.⁸

Questi versi sono tratti per l'appunto da *Il soggetto è il linguaggio*, terza poesia di *Sostituzione*, una silloge solitamente datata al 1972 e fondata, almeno in parte, sul montaggio di frammenti tratti dal volume di Fausto Curi *Metodo, storia, strutture* (1971), dedicato proprio alla *neoavanguardia*.⁹ La differenza tra quest'ultima e Niccolai risiede pertanto nella tentata interazione – ‘incesto’ – tra parole e cose; nell'incontro collaborativo di diversi tipi di soggettività e oggettività attraverso una poesia che si rifiuta di ridurre la realtà ai suoi schemi linguistici e si interessa invece agli oggetti fisici, alle loro molteplici implicazioni concettuali e sensoriali: una poesia fenomenologica e intermediale, con cui operare una violazione comunicativa, sovvertendo così la solipsistica enclave culturale maschile.

2. Eden (&) Hell: genealogia di un monogramma

Non vi è miglior modo di approfondire l'incestuosa opera di Giulia Niccolai che attraverso la lente di un simbolo – unico e comune – cui l'autrice sembra davvero aver affidato «la sua identità poetica»: ¹⁰ il monogramma &, una legatura del corsivo romano che combina le lettere ‘e’ + ‘t’ in una congiunzione che è al tempo stesso una dichiarazione di distanza, relazione e fine. Come segnala la nota storica del *Webster's Dictionary* – lo stesso adoperato da Niccolai prima nell'epigrafe ad *Humpty Dumpty* (1969), quindi nei *Webster Poems* degli anni Settanta –, fino alla fine del XIX secolo, del resto, la & figurava come ventisettesima e ultima lettera dell'alfabeto inglese, da pronunciarsi ‘per se and’, con la locuzione latina tradizionalmente preposta alle lettere che fossero pure parole ‘in se stesse’ (quale, ad esempio, *I*):

In early lists of the alphabet, Z was followed by the symbol &, which was rendered & per se, and, meaning ‘& by itself (is the word) and’. Over the years, that phrase (which when spoken aloud was pronounced ‘and per se and’) was shortened by English speakers to *ampersand*.¹¹

Carica di questo valore connettivo e liminale, la & è spesso adoperata da Niccolai (anche come allusione *in absentia*), assumendo un ruolo esplicitamente significativo in due raccolte, talora trascurate della critica in virtù della loro ibrida natura verbo-visuale: *Poema & Oggetto* (1974), un prezioso *livre d'artiste* composto di 41 poesie visuali elaborate per mezzo dell'intreccio di parole, lettere, disegni, fotografie e finanche piccoli oggetti quotidiani (bottoni, spilli, fili); e *Singsong for New Year's Adam & Eve* (1982), una *plaque* concretista dove più accentuata si fa la commistione italiano-inglese già presente nel volume del '74. Queste opere – sviluppate in significativa

⁸ Ivi, 95.

⁹ Cfr. C. BELLO MINCIACCHI, *Scrivere senza anestesia. La chiarezza di Giulia Niccolai*, «il verri», 49 (2004), 25, 139-160: 147. Il riferimento sembra confermato da Niccolai in una corrispondenza con R. WEST, riportata nel saggio *Giulia Niccolai: A Wide-Angle Portrait...*, 220: «[le poesie di *Dai novissimi* e *Sostituzione*] sono dei collages dai testi critici dell'antologia dei *Novissimi* e di altri saggi critici (ricordo un libro di Fausto Curi di cui però non ricordo il nome)». Di recente A. GIAMMEI ha invero suggerito di rintracciarne le fonti in «un numero monografico di “Nuova Corrente” del 1974, dedicato a saggi su Bachelard e la scienza» (*Dichiarazione d'amore & terno per Giulia Niccolai. Nell'estate della sua dipartita*, «il verri», 77 (2021), 157-170: 160), proponendo di posticiparne l'elaborazione al 1974. Entrambe le datazioni restano coerenti con la prima pubblicazione della silloge, apparsa insieme a *Dai Novissimi*, nel volume *Substitution* (Los Angeles, The Red Hill Press, 1975), con trad. inglese a cura dell'autrice e di P. Vangelisti, e testo italiano a fronte.

¹⁰ Così ancora A. GIAMMEI, *Dichiarazione d'amore & terno per Giulia Niccolai...*, 158, che adoperava il glifo & come metafora del «percorso biografico di Niccolai» (165).

¹¹ «Ampersand». *Merriam-Webster's Dictionary*, <https://www.merriam-webster.com/dictionary/ampersand#did-you-know> (ultima consultazione: 30 giugno 2023).

coincidenza con l'emergere del gruppo di Rivolta Femminile, concentrato su questioni di differenza sessuale e autocoscienza¹² – rappresentano altrettanti momenti-chiave all'interno di una personale genealogia del monogramma, che si orchestra, per l'autrice, intorno a due coppie mitico-letterarie più o meno direttamente menzionate: Othello (&) Desdemona e Adam & Eve. Entrambe consentono a Niccolai di disinnescare abusate categorie di subordinazione culturale – soggetto *vs* oggetto, poesia *vs* non-poesia, senso *vs* nonsense e, naturalmente, uomo *vs* donna –, puntando a una libera riconfigurazione della propria soggettività femminile in un spazio produttivo di coesistenza e reciproca definizione delle parti in causa, aperto e garantito dall'&.

Ed è questo lo spazio abitato da *Poema & Oggetto*,¹³ che si colloca tra la matericità del libro e l'astrazione del linguaggio poetico, tra la presenza fisica e la consapevolezza cognitiva. Oggetti (reali o rappresentati che siano) e parole non dicono cioè mai esattamente la stessa cosa, ma invece di arrendersi al loro conflitto Niccolai sfrutta lo scarto, avviando un gioco analogico che supera ogni referenzialità: così che le parole sono spesso ridondanti e non esauriscono il significato dell'oggetto, ma restano necessarie per poeticizzarlo; mentre gli oggetti testualizzati stanno dentro e fuori dal libro, suggerendo un senso oltre il linguaggio. Un senso – si badi – che non è mai stabile, bensì complicato dall'intersezione di narrazioni multiple, in quel «nesso impreveduto» tra *poema (&) oggetto*, «elementi discontinui» dalla «distanza ipotetica»,¹⁴ sperimentale e necessaria. L'& è insomma affermazione di una dualità irrisolvibile, che disattiva ogni rapporto gerarchico tra segno e materia e che, per Niccolai, allude anche a più profonde questioni di genere, fondamentali nel riposizionamento di un *io* non metafisico, da costruirsi su di una relazione non simbolica tanto con il mondo sensibile che con quello verbale. In *cinque appunti per un testo/pinned down text* – per non fare che un esempio – sulla pagina bianca è incollata la foto rettangolare di un foglio di carta su cui cinque spilli *appuntano* le lettere della parola *poema*, quasi fossero altrettanti vetri di un entomologo, dando corpo al tentativo della scrittura di fissare il mondo.¹⁵ La distanza tra l'evidenza tangibile degli spilli e il realismo di secondo grado (o addirittura terzo, essendo di fatto tre i livelli: foto-foglio-tessere) della rappresentazione, insieme al calembour tra *appunti* e *punti*, suggerisce una riflessione sulla visibilità del pensiero e sulla sostanza della poesia da una prospettiva femminile.

L'allegoria dello spillo, in quest'ottica, ha un grande valore teorico, come segno visivo di un'attività tradizionalmente muliebre – quella del cucire (del 'mettere i *punti*') – ironicamente allontanata e trasformata in arte, in tacita polemica rispetto al fenomeno maschilista della *neoavanguardia*. È Niccolai stessa a spiegarlo, ripercorrendo la raccolta in occasione della ristampa del 2014:

diverse poesie visive riguardano lavori a maglia o di cucito: l'intreccio della lana lavorata con gli aghi viene imitato visivamente in *nhole/hole* (*intero/buco*, le tarme), o in *knit/knot* (*lavorare a maglia/nodo*); così come in *type/tapestry* (*batti a macchina/arazzo*), l'intenzione è quella di mostrare come l'aspetto delle lettere [...] possa ricordare anche i fittissimi nodi di un arazzo. Per quanto riguarda i lavori di cucito, abbiamo i bottoni stampati, uno dei quali è però anche cucito alla pagina con vero filo rosso; l'immagine degli spilli, tra i quali ce ne è uno vero che buca e

¹² Cfr., a tal proposito, L. RE, *Language, Gender, and Sexuality in the Neoavanguardia...*, e *Italian Feminist Thought: A Reader*, a cura di P. Bono-S. Kemp, Oxford, Blackwell, 1991.

¹³ Pubblicato originariamente per Geiger, il volumetto è stato riprodotto dalle edizioni del verri nel 2014 in quattrocento copie numerate, con introduzione di Milli Graffi.

¹⁴ A. SPATOLA, *Verso la poesia totale*, Torino, Paravia, 1978, 77-78.

¹⁵ Sarah P. Hill parla, a questo proposito, di «dead butterflies» (S.P. HILL, *Poems as Objects: The Visual Poetry of Giulia Niccolai*, in *The Art Book Tradition in Twentieth-Century Europe*, a cura di K. Brown, Farnham, Surrey/Burlington, Ashgate, 2013, 131-150: 142).

attraversa la carta ecc. [...] Già a dieci anni avevo deciso che quel tipo di lavori femminili io non li avrei mai fatti [...] e il fatto di poterli chiamare *poema*, dando loro quel titolo, ha voluto anche essere un mio sincero ringraziamento (nel 1974), per il nuovo spazio di libertà che il femminismo ci stava portando.¹⁶

L'immagine a un tempo fisica e metaforica del filo e del ricamo testuale – magistralmente condensata nell'ultima prova del volume: quella dei *cinque colori/five colors*, che consiste nella sovrapposizione, sulla pagina, di una foto di cinque rocchetti di filo di diverso colore, ciascuno corrispondente a una lettera della parola *p o e m a* – rifonda così il rapporto tra soggetto (femminile) e oggetto (poetico), confermando quella dinamica di attrazione, repulsione e ri-creazione tra termini irriducibili suggerita nel titolo dal simbolo &. Quest'ultimo era stato utilizzato da Niccolai poco prima – e per la prima volta – nella poesia *Positivo & negativo* (inclusa in *Sostituzione*),¹⁷ che conferma una pratica poetica basata su un confronto aperto tra sostantivi e sostanze:

Positivo & Negativo

Ogni cosa può accadere
avere un senso o non averlo.

Non ha verità da proporre
mantiene aperto il significato
il senso nasce nominando le cose.

Un'impaginazione
una comunicazione di forme
l'ipotesi di una realtà in movimento:
una vertigine di inversioni
infinite e diverse.

E ciò che ad esse si oppone
può essere sempre rovesciato:
nel proprio contrario.¹⁸

Sostituendo la propria voce a quella di Adamo nel giardino dell'Eden, Niccolai sembra suggerire un'operazione demiurgica fondata su di un vertiginoso gioco inventivo, sulla lotta creativa tra le cose e il modo del poeta di nominarle, al di là di ogni convenzione intellettuale preposta a vincolare il linguaggio. Non stupisce allora che il titolo alluda – anticipando la natura «bifronte»¹⁹ di *Poema & Oggetto* – alla fotografia: essendo il negativo l'inverso di un'immagine positiva, in cui le zone chiare appaiono scure e viceversa. È insomma tutta una questione di luce e di impressione, del modo in cui percepiamo le immagini del mondo: questo è ciò che Niccolai, che ha iniziato la sua carriera come fotografa (e alla fotografia ha dedicato il suo primo romanzo, *Il grande angolo*, 1966),²⁰ vuol

¹⁶ G. NICCOLAI, *Poema & Oggetto: istruzioni per l'uso*, «alfabeta2», 27 novembre 2015.

¹⁷ A seconda della datazione assegnata a *Sostituzione* – 1972 o 1974 – *Positivo & negativo* risulterebbe contemporanea a *Poema & Oggetto* o ad esso precedente di due anni.

¹⁸ NICCOLAI, *Poemi & Oggetti...*, 95.

¹⁹ L'aggettivo è di SPATOLA, *Verso la poesia totale...*, 78.

²⁰ Positivo e negativo rimandano anche al telescopio galileiano, il quale consiste in una lente positiva convergente (per convenzione positiva, con funzione di obiettivo) e una divergente (negativa, con funzione di oculare). Tale bipolarità è citata nel romanzo, dove la protagonista Ita e il suo fidanzato Domínguez sono ossessionati dall'idea di catturare – dalla loro finestra – i volti delle detenute di un carcere femminile di New York con un potente obiettivo telescopico, in cui positivo e negativo sono principi complementari necessari a

dirci, ribadendo «la necessità metodologica del dubbio e l'inevitabile illusorietà di ciò che ci viene offerto dal reale»²¹. *Positivo & negativo*, tuttavia, vanno anche associati alla pagina bianca e al nero dell'inchiostro, ossia al processo di scrittura; e dunque alla schermaglia uomo-donna per l'espressione artistica. Tale schermaglia – connessa alla questione (o alla visione) di un'elusiva soggettività femminile – è invero chiamata in causa da un'altra coppia, mai esplicitamente collegata dall'& ma gradualmente definita alla luce di una relazione simile: Otello (&) Desdemona. I personaggi shakespeariani fanno la loro iniziale apparizione in *Humpty Dumpty*, primo esempio del concretismo poetico di Niccolai; siamo all'epigrafe, tratta dall'edizione 1961 del *Webster's New Collegiate Dictionary*:

A term whose meaning is recorded
under the entry of some other term
is (if it seems to require separate entry
at its own alphabetical place) entered thus:
Desdemona, n. See Othello²²

La duplicità fotografica è qui sostituita da quella linguistica, in accordo con l'abbandono del primo mezzo da parte di Niccolai alla fine degli anni Sessanta: siamo ai limiti del testo, così come ai limiti di un'identità femminile che si pone in totale funzione di quella maschile, essendone l'altro, per incorporazione e *diminutio*. Questo nonsense logocentrico, convalidato dall'autorità – assurda: essendo l'antropónimo 'Desdemona' voce *per se* impossibile – di un celebre dizionario, testimonia una condizione esistenziale e artistica, descritta da Niccolai in un saggio dedicato al suo rapporto con Adriano Spatola:

Essendo donna, mi viene spesso chiesto quale aiuto io abbia ricevuto da Adriano a proposito della scrittura. So che questa domanda non viene mai rivolta a un uomo che, essendo poeta o scrittore, conviva con una donna che scrive.²³

Una questione di autodeterminazione sta al centro della tormentata relazione tra i due, pure spesso ridotta a un *affaire* romantico, intellettualmente dominato dalla figura di Spatola, dalla cui «potente energia centripeta» la poetessa ricorda di essersi sottratta con «un assiduo e sotterraneo sforzo psicologico».²⁴ La nascente coppia Desdemona-Otello non può che essere letta alla luce di questo scambio: ossia come un difficile processo di confronto delle espressioni maschili e femminili, spesso percepite come una naturale dipendenza delle seconde dalle prime (per cui «Desdemona, n. See Othello» potrebbe tradursi in «Niccolai, n. See Spatola»)²⁵. In quest'ottica, la coppia Otello (&) Desdemona – in seguito variata (e riconosciuta) in Adam & Eve – non è che l'archetipo fondamentale del confronto messo in scena in *Poema & Oggetto* (e teoricamente anticipato da *Positivo & negativo*): funziona cioè come binomio intermediale di rinegoziazione non solo del rapporto uomo-donna, ma anche di quello soggetto-oggetto (e così di tutte le dicotomie fallocentriche), suggerendo identità non-tautologiche da rintracciare negli interstizi tra parole e significati. Credo

una più ampia visione della realtà: «Datemi un positivo e un negativo che si adattano e vi rappresento il mondo con tutti i suoi pori!» (G. NICCOLAI, *Il grande angolo*, Milano, Feltrinelli, 1966, 130).

²¹ BELLO MINCIACCHI, *Scrivere senza anestesia...*, 147.

²² NICCOLAI, *Poemi & Oggetti...*, 47.

²³ EAD., *Gli anni del Mulino*, in *Esoterico biliardo*, Milano, Archinto, 2001, 89-90.

²⁴ Ivi, 86.

²⁵ Come suggerisce A. GIAMMEI, 'Desdemona, noun, See Othello.' *Giulia Nicolai: Gender & Neoavanguardia*, «Engramma» 145 (2017), 67-82: 69.

allora che il profondo impegno con la poesia e l'oggettualità mostrato in *Poema & Oggetto* vada interpretato non tanto nel segno della concretezza pleonastica, quanto piuttosto in quello della ricerca di una determinazione alternativa della soggettività femminile, disponibile ad assumere innumerevoli forme nel circuito che unisce l'espressione poetico-visuale ai dati nudi e apparentemente indeclinabili della realtà. Lo spazio che si apre tra gli oggetti reali e quelli disegnati o fotografati, come pure tra il concetto convenzionale (maschile) di poesia e la sua riformulazione femminile è altresì quello di un pensiero palpabile, fondato sul momento della percezione e sulla poesia come atto fisico (come indica il poema *il pensiero ha cinque petali/the thought has five petals*), il cui status accidentale – imprevedibile e inatteso – acquista un rilievo superiore a qualsiasi significante astratto: una poesia intesa come possesso e (tras)formazione, in cui soggetto e oggetto si influenzano reciprocamente in una incestuosa combinazione di *objets trouvés*, sempre fuori luogo e fuori canone.

La & di *Poema & Oggetto* è dunque sintomo consapevole di una complessa problematica identitaria, innescata dalla sbilanciata coppia shakespeariana. Quest'ultima – destinata a chiudere il cerchio aperto da *Positivo & Negativo* – ricompare più avanti nell'opera di Niccolai in *GIN IS HAPPY*, lungo ed eccessivo componimento translingue contenuto in *Prima e dopo la Stein* (1978-1980), che spinge all'estremo il confronto donna-uomo, scatenando un inferno letterario a metà tra simbologia edenica e fantasmagoria bestiale:

CAPRA E CAPRONE!

Il serpente sotto il piede la mano serpente che sale su per le gambe la lunga lingua sottile e biforcuta che esce dalla bocca

MARIA E POI BISCIA AL SOLE

[...]
Ma lui dice cavallo e io cavalco e m'inarco

[...]

Lui dice cavallo e mi cavalca

Shameless brazen hussy girati
adesso ti devo mordere la schiena.

LA CAVALLA DIVENTA LA SCIMMIA

e la schiena diventa la bocca che morde la schiena

SONO ANCHE UNA CAMELLA. Non vuoi?²⁶

I versi testimoniano i grandi cambiamenti degli anni Ottanta: esaurito il rapporto con Spatola, Niccolai lascia Mulino di Bazzano e si sposta a Milano, ove inizia una relazione con Ian Simpson. La linfa del nuovo legame rilancia l'esplorazione delle esperienze maschili e femminili, tradotte in una compenetrazione assoluta, lontana dall'appiattita voce del Webster (ma anche dalla ricerca intellettualizzata di *Poema & Oggetto*). Un erotismo al limite dell'aggressività verbale – si veda l'apostrofe «Shameless brazen hussy» – rivela qui

²⁶ NICCOLAI, *Poemi & Oggetti...*, 202-204: 203.

un'identità di azioni e gesti della donna e del compagno («CAPRA E CAPRONE!»), colti in una passione con-fusiva a livello di pensieri e azioni («lui dice cavallo e io cavalco»; «Lui dice cavallo e mi cavalca»). Per dar forma ai suoi desideri – come vuole l'ultimo verso della poesia: «Ognuno vuol dare una forma ai propri desideri» – Niccolai ricorre infine alla coppia tragica, declinata in un omoteleuto che ha il sapore di un rompicapo etimologico:

Mi sai muovere mi sai commuovere (non avevo mai capito prima d'ora che Otello e Desdemona sono la stessa persona). In inglese

YOU KNOW HOW TO MOVE ME²⁷

L'assenza della & tra Otello e Desdemona dipende qui da una scelta precisa: i personaggi tragici sono sovrapposti così come il verbo italiano 'muovere' è racchiuso in 'commuovere' – entrambi fusi semanticamente nell'inglese *MOVE* –, in un'equivalenza intertestuale che tuttavia ancora non risolve la dipendenza enciclopedica di *Humpty Dumpty*: la elude piuttosto illusoriamente, in un *io* falsamente androgino, basato sull'incontro sessuale. Non c'è da stupirsi che questa eclissi della dualità si annulli due anni dopo nella poco conosciuta raccolta *Singsong for New Year's Adam & Eve*, ultimo libro Geiger, pubblicato come supplemento al n. 29 della rivista «Tam Tam» nel settembre 1982. L'anno nuovo, anticipato dalla copertina di Giovanni Anceschi, è però il 1980; mentre Adamo ed Eva – nuovamente uniti e distanziati dal simbolo di collegamento – non sono che l'*alter ego* edenico della coppia originaria. L'ipotesi è confermata – oltre che dalla citazione, in apertura, di alcuni versi di *GIN IS HAPPY* allusivi alla tematica biblica e sessuale, sviluppata in tutta la *plaque* sotto forma di dialogo con il medesimo 'tu' della poesia precedente –²⁸ alla fine di *Singsong*:

By God I've got it: let's put it down in black and white, scriviamolo nero su bianco: Desdemona and Othello are a metaphor about writing».

DESDEMONA OTHELLO
DEMON HELL²⁹

Desdemona e Otello – separati da uno scarto che ricorda quello dell'epigrafe di *Humpty Dumpty*, ma teatralizza concret(isticamente) la connessione (senza compromesso) incarnata dall'& – sono qui parte di un'epifania, di un'illuminazione. Il cortocircuito attivato dal Webster riemerge infatti per essere non confermato, bensì definitivamente superato: Desdemona non è assorbita da Otello, ma appare piuttosto il suo complemento fondamentale, distinto e necessario; demone nell'inferno, separato ma inseparabile, proprio come il bianco e il nero consustanziali al processo di scrittura. Sebbene il femminile sia ancora formalmente inscritto nel maschile – dove trovare un *demon* se non in *hell*? – le cose sono cambiate. E questo perché Otello e Desdemona sono una metafora della

²⁷ *Ibidem*.

²⁸ «So then loving so has something diabolic about it...[...] So then this is why I wrote: 'Capra e caprone!' (being the Devil portrayed also as a goat, but especially): 'Il serpente sotto il piede la mano serpente che sale su per le gambe la lunga lingua sottile e biforcuta che esce dalla bocca MARIA E POI BISCIA AL SOLE'», in G. NICCOLAI, *Singsong for New Year's Adam & Eve*, Tam Tam, 29/b, 1982, 7.

²⁹ NICCOLAI, *Singsong ...*, 33. Parte della silloge, che non figura in *Poemi & Oggetti* né in altre raccolte, è stata recentemente inclusa nella selezione di testi di Niccolai (*Ascoltare Giulia*) contenuta nel 45° numero di «Riga», tutto dedicato all'autrice e altresì provvisto di un'antologia della critica integrale: *Giulia Niccolai*, a cura di M. Belpoliti-A. Giammei-N. Palmieri, Macerata, Quodlibet, 2023. La mia copia di *Singsong*, adoperata per questo saggio, è dono della poetessa.

scrittura, cioè del linguaggio, cioè della letteratura: contraddizione assoluta e tuttavia unico caos abitabile, *inferno* in senso manganelliano, luogo degli opposti che accoglie il sovvertimento di tutte le convenzioni e le dicotomie mutualmente esclusive (vero *vs* falso, ma anche uomo *vs* donna). Non è quindi una mera coincidenza – anche se di coincidenze si nutrirà la futura poesia di Niccolai, da questo momento in poi sviluppata in parallelo a un percorso filologico buddista e verso l'invenzione della 'moralità poetica' *Frisbee* – che i versi su Otello e Desdemona si trovino in una pagina dedicata a Manganelli (il quale aveva introdotto *Harry's Bar*, appena edito per Feltrinelli). Quest'ultimo – teorico della *Letteratura come menzogna* – è autore di una singolare riscrittura dell'*Otello* intitolata *Cassio governa a Cipro* (portata in scena nel 1974³⁰ e pubblicata per Rizzoli nel 1977) al cui centro si trova in realtà un titanico personaggio di Jago, che svolge la funzione di «un glossatore pensosamente amletico»,³¹ mimando il processo stesso della (ri)scrittura. Manganelli concepisce del resto il teatro come «spazio privilegiato» nel quale la parola è «un luogo plastico, oggettivo, non psicologico, non serve a costruire un personaggio, a raccontare un amore, a deplorare l'ineffettualità metafisica di un rapporto sessuale, ma a costruire un oggetto astratto, inafferrabile, mentitore». ³² Di conseguenza, il suo *Otello* esalta la già forte predisposizione del dramma originale a consumarsi nelle parole, cioè in un gioco discorsivo dagli esiti micidiali, più che in una coerente logica narrativa. E Jago è il personaggio eletto non solo a favorire lo sviluppo della trama, ma a riflettere su di essa, abbracciandone 'onestamente' le motivazioni negative e la costitutiva sostanza mendace. In questa prospettiva si colloca anche la riscrittura della coppia tragica: il Moro accecato dalla gelosia e la bella e pura Desdemona sono accomunati da una simile natura oscura, mentre l'autonomia e il potere del personaggio femminile crescono, acquisendo altrettanta volontà intellettuale ed erotica della sua controparte. Così, se Otello ha tratti animaleschi – egli è «un rettile genitale, un ragno di abbracciamenti, un pipistrello di sperma che si incunea nelle caverne anonime dei corpi» –,³³ Desdemona è associata all'oscurità per il «mirabile nome da demonio»³⁴ e per la sua feroce passione verso Otello, che Manganelli paragona all'adulterio:

io suppongo che Desdemona sia adultera con lo stesso Otello; e ribadisco che se Desdemona ha sposato lui, il Moro, è perversa, è viziosa, certamente; dunque ella lo inganna, quanto meno, con lui stesso. Se lui, Otello non la avesse amata, sarebbe stata onesta; se lui l'ha amata, già la cosa è sospetta, è torbida, è malfida; una pudica Desdemona avrebbe scelto e amato un altro, ma scegliendo, amando lui, s'è svelata adultera; ed entrambi riamandosi hanno compiuto adulterio l'uno sull'altra, si sono frodati con ostinata sincerità, la loro tenerezza è veleni e pugnali.³⁵

L'adulterio – come l'incesto – è pure metafora della scrittura, della letteratura «ascetica e puttana»,³⁶ combinazione di contrari ove «tutti gli eventi sono possibili».³⁷ Desdemona può quindi tornare a

³⁰ Con la Cooperativa Teatroggi e per la regia di Gianni Serra, al Festival Internazionale del Teatro della Biennale di Venezia.

³¹ A. GIAMMEI, *La bussola di Alice: Giulia Niccolai da Carroll a Stein (via Orgosolo) fino all'illuminazione*, «il verri», 51 (2013): 33-77: 62, nota n. 79.

³² G. MANGANELLI, *Cerimonia e artificio*, in ID., *Cerimonie e artifici. Scritti di teatro e di spettacolo*, a cura di L. Scarlini, Salerno, Oedipus, 2000, 36.

³³ ID., *Cassio governa a Cipro*, in ID., *Tragedie da leggere. Tutto il teatro*, a cura di L. Scarlini, Milano, Bompiani, 2008, 189-246: 224.

³⁴ Ivi, 202.

³⁵ Ivi, 229-230.

³⁶ Così definita dall'autore in un omonimo saggio del 1967 (*È ascetica e puttana*, in ID., *Il rumore sottile della prosa*, a cura di P. Italia, Milano, Adelphi, 1994, 60-61).

³⁷ ID., *Cassio governa a Cipro...*, 244.

Otello e Otello a Desdemona, senza che questo implichi una gerarchia di valori: l'epigrafe del Webster è per sempre sfatata.

3. Conclusioni, in bianco & nero

Così come lo Jago di Manganelli mette a nudo gli ingranaggi della trama dell'*Otello*, assicurandone lo svolgimento e accettando al contempo la coesistenza di salvezza e dannazione, Niccolai riesce dunque a trovare un equilibrio tra maschile & femminile, assimilandone la presenza congiunta e incommensurabile fuori e dentro il linguaggio: con *Singsong*, il rivoluzionario concretismo di *Poema & Oggetto* torna al suo archetipo ultimo, spingendo la coppia shakespeariana verso il suo paradigma originario, simbolo dell'imperfetta completezza che tuttavia preserva la dualità, compromessa solo dall'arroganza umana, dal desiderio mal riposto di una verità illusoriamente esclusiva e gerarchica. Quest'ultima – proprio come testo, linguaggio e mondo – non esiste al di fuori di una pluralità costituzionalmente ibrida. Lo stesso vale per ogni parola, *poema* in se stessa e in costante dialettica con il suo referente oggettuale; e per ogni identità, che è parte della stessa invenzione fittizia del linguaggio e della letteratura, bloccata in una tensione con l'alterità, tanto irrisolta quanto produttiva. Tensione che, nel preservare la differenza di ciascuno degli elementi in gioco, garantisce una totalità che non mortifica né sminuisce nessuno di essi, prelundendo alla «perfetta sovrapposizione di “bianco e nero”»³⁸ – nata e alimentata nella condizione interstiziale di un'innovativa intermedialità poetica – di cui una Niccolai buddista avrebbe parlato una ventina d'anni dopo in *Meditazione 5*, descrivendo la discesa di un chicco di grano in uno spazio geometrico e indistinto di terra e neve:

Sono io quel chicco? Non saprei
dire. Quello che so è che non c'è
dualità tra lui e me. Ci siamo solo
noi due in questo istante e non c'è
alterità, nessun altro pensiero, solo
un soffuso benessere. Stupore
e un'intensa felicità. Sopra di noi
il vasto rettangolo uniforme
di terra e neve: bianco e nero
geometrico custode della totalità.³⁹

In questa totalità – specchio semplificato & completo della materia, frutto di prossimità & distanza, concretezza & astrazione, realtà & linguaggio – sta l'essenza ultima della ricerca identitaria di Niccolai: un'estrema inversione (di postura, valore, dominio) tra soggetto & oggetto, capace di trasformare il mondo, di aprirlo e riscriverlo con i mezzi dell'ironia, della distruzione, ma anche (o forse soprattutto) della gioia.

³⁸ BELLO MINCIACCHI, *Scrivere senza anestesia...*, 152. Proprio allo studio di Bello Minciocchi devo il folgorante incontro con questi versi.

³⁹ NICCOLAI, *Poemi & Oggetti...*, 342.

JORDI VALENTINI
Università degli Studi di Torino

Animalità e anti-poesia in Fendenti fonici di Jolanda Insana

L'intervento indaga la poetica di Jolanda Insana, concentrandosi in particolare su Fendenti fonici (Società di Poesia, 1982). Poeta messinese, Insana si distingue nella prima fase della sua opera per l'invettiva rabbiosa e la commistione di lingue diverse (dal siciliano al latino), in brevi componimenti volti a indagare l'alterità, il rapporto tra la vita e la morte, tra umano e non umano. La poesia di Insana, soprattutto a partire dagli anni Ottanta, affronta più direttamente anche questioni legate al genere, essendo così criticamente ascrivibile alla querelle des femmes. In Fendenti Fonici Insana muove critiche alla figura del poeta e all'industria culturale, specchi della società patriarcale, recuperando il rapporto con l'animalità come gesto di resistenza alla sopraffazione, alle strutture sociali di dominio che appiattiscono il rapporto tra corpo e alterità.

L'esordio di Jolanda Insana con *Sciarra amara*, pubblicato nei «Quaderni della Fenice» (1977), è riassunto da Giovanni Raboni in alcuni versi che saranno poi decisivi nella costruzione dell'identità autoriale insaniana:

La guida più semplice e più completa alla lettura di queste poesie può venire dal loro stesso interno, cioè dal quattordicesimo testo o frammento del primo fra i sette componimenti o suites nei quali, fondamentalmente, si articola la raccolta: «Pupara sono / e faccio teatrino con due soli pupi / lei e lei / lei si chiama vita / e lei si chiama morte», con quel che ancora segue.¹

La lingua che la poeta 'pupara' adopera per portare questa rappresentazione, il «poema-dibattito testardamente e dolorosamente interrotto» tra vita e morte, unisce in questa raccolta il siciliano della sua terra d'origine, lasciata per Roma nel 1968, a quello che Raboni definisce «medioitaliano delle nostre violenze e frustrazioni quotidiane». Il registro della «sciarra», che sta a indicare un alterco violento, esprime un'invettiva rabbiosa, il cui «punto estremo», secondo Antonio Porta, è raggiunto nel contrapporsi tra vita e morte: entrambe bersagli dello scherno, l'insulto e la de-sublimazione a cui Insana le sottopone.² Nel riferirsi alle scelte linguistiche di Insana, Antonio Porta richiama le *Invetticoglia* di Alfredo Giuliani, «qui calate in terreno popolare, di fattura contadina», mentre Raboni inserisce la poeta messinese in una corrente più ampia, «alla schiera dei macheronici, degli aderenti *ante o post litteram* alla grandiosa 'funzione Gadda' isolata una volta per tutte da Gianfranco Contini».

La categoria critica, coniata da Contini in *Racconti della Scapigliatura piemontese*, serve come punto d'incontro tra la scrittura gaddiana e quella degli «altri macaronici» inclusi nel volume.³ La lettura di questi ultimi è resa più efficace proprio grazie al confronto con Gadda, «prezioso reagente che ci aiuta a comprendere le corrispondenze» tra la sua opera e quella di una linea di tendenza, volta in particolare al *pastiche* linguistico e figurativo.⁴ Come sottolinea Raffaele Donnarumma, Contini non propone una «categoria storica», ma «ordina un'antologia privata», che usa Gadda come caso esemplare di un'idea che il critico intende esprimere. Ne è un esempio la prima lettura che Contini propone dello scrittore, avvicinato alla Lombardia e all'ambiente scapigliato, insistendo sul *pastiche* linguistico più di quanto l'autore stesso si riconosca in esso.⁵ Questa categoria critica è quindi sostanzialmente duttile, crea relazioni con il 'modello' Gadda che, pur nella loro pretesa a-storicità,

¹ J. INSANA, *Sciarra amara o Faccia di sticchiozuccherato non aspettarti gioie da michiapassoluta*, in *Quaderni della Fenice* 26, Milano, Guanda, 1977, 33-55: 34.

² A. PORTA, *Poesia degli anni Settanta*, Milano, Feltrinelli, 1979, 81.

³ G. CONTINI, *Racconti della Scapigliatura piemontese*, Torino, Einaudi, 1992, 12.

⁴ Ivi, 18.

⁵ R. DONNARUMMA, *Gadda. Romanzo e pastiche*, Palermo, Palumbo, 2001, 184 e 195.

non possono rimanere limitate a considerazioni di ordine esclusivamente linguistico. Accostare una poeta alla ‘funzione Gadda’ come prima lettura critica non si può limitare solo al plurilinguismo, ma invita a una riflessione su altri aspetti dell’opera gaddiana che la menzione del suo nome non può lasciare da parte. Tale, per esempio, è la rappresentazione della donna che Gadda offre in *Eros e Priapo*, pamphlet antimussoliniano dove la donna ha fisionomia uguale alla massa, innamorata della figura maschile del capo di stato, padre e amante a un tempo, che la seduce portandola a sacrificare i propri figli per lo sforzo bellico. Se l’accostamento di Insana a Gadda, con tutte le ombre che questo comporta, non sembra supporre un problema per Raboni, è anche perché la «sciarrà» insaniana non è ricondotta alla *querelle des femmes*. La «rabbia» che Porta ravvisa nella poeta messinese è distinta da quella più marcatamente femminista che, nel corso della sua antologia, si trova a squalificare.

La denuncia della misoginia, l’animalizzazione della donna e l’anti-poesia come invettiva contro la figura del ‘poeta’ è più accentuata in *Fendenti fonici* (1982), edita da Società di Poesia. Tuttavia, alcuni di questi elementi sono già propri di *Sciarra amara*, come la sopraffazione violenta sulla «morte bocchinarà» e sulla vita, a cui sono rivolti appellativi che rimandano all’animale non umano, per associare a quest’ultimo la donna, degradandola:

Sono io la vita
 e t’incavallo
 morte fottuta
 tutta in tremolizio
 [...]
 ma chi ti fotte e pensa
 troia d’una porca
 tutta incrugnata sulla vita
 [...]
 zòccola e zalla
 incucchia terra e bara
 come se fosse pane
 e mortadella

All’accostamento tra «zòccola» e «zalla», che in dialetto messinese significa ‘donna sciatta, trascurata’ si aggiunge, in un altro punto della sciarra, il ‘dovere’ della donna di essere madre, condizione ineluttabile quanto la morte:

insieme a te morte che fai morire
 tre cose non possiamo ammucciare
 amore che fa cantare
 denaro che è fammiridere
 femmina prena che deve figliare

La morte esercita un’oppressione ricondotta alla rappresentazione degradante della donna e alla manifestazione del potere maschile, rappresentato dal fallo:

1
 trucubalda e minchiatosa
 fa l’occhiolino
 per fottermi nel vicolo
 più vicolo
 ma io perdìo la scavallo

Sebbene Jolanda Insana non si riconosca, né sia per questo criticamente ricondotta, alla poesia 'femminista' degli anni Settanta, come lo sono invece Dacia Maraini o Mariella Bettarini nell'antologia di Porta, la poeta messinese esprime nella sua opera una tensione che è accostabile a queste scritture. L'attenzione al corpo, specialmente al corpo femminile, sia esso umano o non umano, la degradazione e la sopraffazione a cui è soggetto, sono elementi di cui *Sciarra amara* offre primi accenni, poi maggiormente esplicitati in *Fendenti fonici*.

Nel passaggio tra queste due raccolte, ci sono almeno due elementi che suggeriscono l'attenzione di Insana per la condizione della donna e la specificità della sua voce. In primo luogo, la sua partecipazione al n. 0 di «O/E», rivista di poesia edita da La Tartaruga, composta solo da donne. Il progetto, che non supererà il numero zero, intende iniziare una ricerca sulla specificità della «soggettività femminile»:

Molti dei testi qui raccolti sono trasparentemente la soggettività femminile che si racconta, in altri l'identità sessuale non è visibile. Ma si tratta solo di ricercarne le tracce, perché una identità profonda è propria della condizione femminile, nei due limiti che oggi la definiscono, da una parte li rappresenta sempre a partire dal maschile come valore, dall'altra il fatto che è sempre tenendo d'occhio questa pretesa che la donna arriva a definirsi. [...] Dalla certezza di questa specificità (ma naturalmente e non di meno dalla necessità pratica in un mondo letterario tutto maschile di ricavarci uno spazio meno difficile di esistenza) è nato il progetto di questa rivista.⁶

Jolanda Insana si inserisce, almeno per quanto riguarda *Sciarra amara*, in quel filone di poesia in cui «l'identità sessuale» non è esplicitata e l'identità femminile rimane sottotraccia. Nello spazio tra l'esordio e *Fendenti fonici*, tuttavia, è più marcato un discorso in cui la donna si pone come soggetto centrale nell'invettiva insaniana, a partire dai testi inclusi in «O/E», riuniti nel titolo *Il fu delitto d'onore*, che non sono inclusi nella seconda raccolta.⁷ Quando Insana scrive e pubblica questi versi, il delitto d'onore di fatto non è ancora stato abrogato: in un passaggio del testo, in cui si legge che «sgrullando scartoffie in parlamento / cadde la legge con tutto il polverone», è possibile che Insana si riferisca alla mancata approvazione della legge nel 1978, quando lo scioglimento della legislatura corrente – che aveva già fatto passare la proposta di legge in Senato – lascia senza risoluzione la discussione alla Camera:

9
sgrullando scartoffie in parlamento
cadde la legge con tutto il polverone
che ghignata
se non ci fossero tante morte-ammazzate per onore

10
il tuo onore è il mio
ma mi ma mi
mi solo mi gò licenza d'ammassare
scanticchiava il ritornello

Il delitto d'onore perpetua la mercificazione della donna sotto l'autorità della figura maschile, sia essa identificata nel marito o nel padre. Al riconoscimento di questa oppressione segue la presa di coscienza di essere un individuo, non una «cosa» assoggettata al maschio e distante dai privilegi di quest'ultimo. Lottando contro la visione che lo vuole identificato come proprietà altrui («questa

⁶ C. FISCHER, *Separazione e programma*, «O/E. Rivista di po/esia», n. 0 (1979), 118-119: 118-119.

⁷ J. INSANA, *Il fu delitto d'onore*, ivi, 93-95.

cosa sono io / e non sono una cosa», 1, vv. 1-2), l'io poetico definisce «altra cosa» il concetto di onore maschile, nel suo essere inappellabile e quindi modellabile dall'uomo secondo il suo interesse: «il padre predone ha la scienza / dell'onore / (del suo di lui non se ne parla / è un'altra cosa)» (2, vv. 1-4). La violenza sulla donna, con la complicità delle istituzioni che rendono legale e socialmente accettato il delitto d'onore, diventa quotidiana. L'invito a cercare «di non far finire / nera la giornata» (11, vv. 4-5) chiama alla reazione delle «scampate», ad una reazione violenta contro gli abusatori per uscire dalle pagine della cronaca nera:

12
tra vergogne e svergogne
nulla necessità rompe la legge
ma non è il caso di farsi la croce
con la mano storta
sui portonacci sprangati
s'apre il ritaglio d'una porticina
noi siamo le scampate

13
e domani non saremo da capo a dodici
nessuno stronzo inzuccherato
può salvare da galera per lupara e ruberia
padre fratello figlio incainato
chi spara è sparato

Nella chiusa de *Il fu delitto d'onore*, il funerale che «s'apparecchia» (14, v. 3) non è più solo quello della donna che subisce la violenza, ma anche dell'uomo che l'ha perpetrata, contro cui le «scampate» muovono un'azione violenta, a partire dall'invettiva qui perfettamente inserita nella *sciarra* insaniana.

La dimensione collettiva del discorso, la forte presenza di un noi iscritto nella «soggettività femminile» presente in questi testi è assente, o molto più sottile, in *Fendenti fonici*.⁸ I temi presentati tornano in una dimensione individuale, a tu per tu, come in *Un'altra afasia*, che inizia con l'invettiva diretta contro l'uomo, l'amante desiderato o che si presume tale. Non a caso, quindi, il primo verso è un rifiuto netto:

1
tu no
qualcun altro però mi prende a ore
mi sbatte
pronto con un piede nelle staffe
a correre in fureria
si sbatte anche lui un po' in verità
e poi si vanta d'essere l'amante mio
gli piacerebbe poveretto
ma io non ho peli sulla lingua
e gli dico zozzò-zozzò in altra albergheria
non fare il poeta del cazzo
(anche perché il cazzo è bello
(vv. 1-12)

⁸ Per tutte le citazioni seguenti a *Fendenti fonici*, che si compone di testi intitolati e divisi in sezioni, si è scelto di menzionare le sezioni dei testi citati e i versi anziché i numeri di pagina del volume.

Come nei testi dedicati al delitto d'onore, l'io poetico fronteggia la figura maschile. Rispondendo con la sua stessa violenza, rivendica l'animalità del rapporto («pronto con un piede nelle staffe / a correre in fureria», vv. 4-5), la possibilità di rifiutare e sminuire il pretendente, deridendo la sua posa da «poeta del cazzo» (v. 11). L'invettiva anti-poetica di *Insana* in *Fendenti fonici* investe quindi anche il rapporto erotico-sentimentale: alla più ampia *querelle* diretta all'uomo, la figura del «poeta» aggiunge una critica alla figura dell'uomo che domina l'industria culturale, che ha autorità su chi può avere voce, spesso rendendo invisibile la donna o parlando al posto suo. Questa intromissione nel proprio discorso – il «turuoturu» (2, v. 1), un rumore continuo e fastidioso (dal siciliano 'turructurru') – sovradetermina la voce dell'io poetico, lasciando che parli solo per poterci parlare sopra: «sono una carnavalesca spacchiata e spacciata / mi lasciano la parola e tolgono la comunicazione / è come prima / è un'altra afasia» (2, vv. 2-5). La possibilità di esprimere attraverso la scrittura la propria voce non è esente dal giudizio con cui la critica, spesso maschile, suddivide la poesia in categorie. Nel caso dell'io poetico, la definizione di «carnavalesca» può quindi essere almeno in parte l'imposizione di uno sguardo esterno. L'appartenenza di *Insana* alla schiera dei macheronici, già segnalata nel suo esordio, è rafforzata anche in *Veleno*, l'antologia di poesia satirica curata da Savelli, in cui si usa proprio il termine 'carnevale' per descrivere le ultime tendenze di questo tipo di poesia.

La rivendicazione immediatamente successiva dell'io poetico è di avere «spalle forti per portare la realtà che pesa» (3, v. 1). Per questo motivo, si riferisce direttamente e senza mediazione all'oppressione che subisce, non accettando più che altri parlino al posto suo («non parlo per interposta persona», 3, v. 3), nemmeno uomini che si definiscono alleati: «non mi fido di compari e comparoni / dirò con la mia voce mia / l'espropriazione che nei secoli ho subito», vv. 4-6). Tramite la ripetizione di «mia», si assume il peso della propria condizione, del proprio essere «dimezzata», non adducendo più giustificazioni ma esprimendo in prima persona l'afasia e la mutilazione del linguaggio «senza fole né inganni» (3, v. 9). Tra queste 'fole' da mettere da parte c'è la sacralità, la religione che silenziosamente delegittima la donna, relegandola a simbolo:

6
 io voglio essere e sono con crudezza
 quello che segno
 non voglio simboleggiare

via la sacralità
 è un modo antico per tapparmi la bocca e fottermi ancora

La *querelle* continua nella sequenza di testi successiva, intitolata *Nessuna consolazione*. Da subito torna centrale il silenzio a cui la donna si costringe o è costretta («femminili controcanti / ricacciati al fondo della gola», 1, vv. 3-4). In questa sequenza è rapidamente abbozzato anche un dialogo (mancato) tra donne, spostando la focalizzazione dal maschio-poeta a una donna che cerca l'identificazione con l'io poetico: «se il femminile ti calza stretto / non capisco perché vuoi calzare me / tu che ti tieni in frigorifero le tue isterie» (3). Il riferimento al frigorifero, allo spazio domestico come gabbia in cui trattenere la propria inquietudine, si unisce allo stereotipo della donna «isterica», strettamente connesso al femminile dalla società patriarcale, che all'io poetico non calza. Il riconoscimento tra donna e donna, per *Insana*, sembra quindi inscindibile da un'analisi che tenga conto delle differenti condizioni di emancipazione e autocoscienza vissute da ciascuna.

Torna in *Fendenti fonici* anche la critica alla sacralità e in particolare all'istituzione ecclesiastica, il cui privilegio è connesso a quello maschile, poiché pretende di portare un discorso riconosciuto come immediatamente autorevole, al di là dei suoi contenuti effettivi:

2
prima del dibattito
come soggetto parlante
senza cappello dell'a-priori o del priore
voglio che si definisca il mio territorio
per non finire poi in una morsicatura d'api senza miele

La voce della donna è poi nuovamente silenziata dalla cultura ufficiale, «ricacciata al fondo degli armadi / cenerentola delle collane editoriali» (8, vv. 1-2). L'invettiva insaniana alla figura del poeta-uomo raggiunge estrema concretezza in un distico incluso in *Stervoraria e nullatenente*: «dietro la fortuna del romanzo e della poesia / non ci sarà mica una questione di misoginia?» (11). Il linguaggio della critica, il registro accademico e linguistico sono rifunzionalizzati in chiave parodica per rilevare la loro fumosità, il fatto che essi possano farsi veicolo di giudizi svianti e riduttivi: così la parola poetica in *Fendenti fonici*, ricca di soluzioni linguistiche, di prestiti dal latino e dal siciliano, di rimandi colti e popolari, rischia di essere ridotta – nella definizione di poesia 'macheronica' – ai suoi minimi termini, a una parte marginale di tutto il suo potenziale comunicativo, all'olofrase o al balbettio dei bambini: «sento che finirò olofrastica / o tornerò indietro / alla lallazione» (*Nessuna consolazione*, 19). La lettura di questi versi in un'ottica di differenza e disparità di genere sembra potersi ricondurre anche ai versi successivi: dapprima nel non poter rivendicare di avere un pene («onestamente non posso dire / d'essere un cazzo furioso e confuso / anche se la testa la perdo anch'io», 20), poi nel riconoscere la maternità della poesia («poesia o nonpoesia / mi domando chi è la madre mia», 21).

Non è un caso che il «poeta» con cui Insana si scontra in *Fendenti fonici* sia declinato al maschile: egli rappresenta un'industria culturale e una tradizione letteraria che ha tenuto la donna ai margini, alle occupazioni domestiche, al lavoro di cura. Insana parte proprio da quest'ultimo per evidenziare il tipo di poesia che ricerca, come in questi versi dalla sezione *Un vecchio piacere*:

7
sarò lagnosa ma non mi scordo
di quel che bolle in pentola
e come si crepa d'agosto sotto una pensilina
e così ti avviso et armo
poeta

10
non serve avere le mani in pasta
ci vuole farina e acqua
penna e carta
per non dare al diavolo l'anima e la crusca

Il riferimento a «quel che bolle in pentola», alla «farina e acqua» che sono ingredienti di un nutrimento tra i più basilari, rimandano chiaramente alla dimensione del lavoro domestico, ben distante dalle (pre)occupazioni del «poeta», dell'uomo di cultura che grazie al ruolo in cui relega la donna può concentrare tutte le sue attenzioni a far salire «le azioni del poesificio» (*Del poesificio*, 1, v. 3). Allora Insana potrebbe scagliarsi non soltanto contro una poesia cantabile, lirica e consolatoria, ma anche contro una figura maschile – per quanto colta e intellettuale – che non ha conoscenza né

interesse a riscoprire la poesia sotterranea degli umili e del quotidiano, quando in *Fendenti fonici* si rivolge a un «poeta senza pepe» (*Stercoraria e nullatenente*, 8, v. 3). Per quanto il poeta possa avere «le mani in pasta» – in senso letterale e figurato –, cioè essere riconosciuto per il proprio lavoro intellettuale, resta un «cacasegni sticchioso» (*Un vecchio piacere*, 1, v. 1). Qui Insana mescola un riferimento dotto di registro basso (probabilmente traendo ispirazione dal *Liber* di Catullo) e il siciliano «sticchioso» che si traduce in ‘schizzinoso’, termine adatto per chi non ha mai dovuto preoccuparsi di lavori manuali, come impastare la farina.⁹ Questa è un ingrediente essenziale per scrivere «i meglio testi», come afferma Insana in un altro passaggio della raccolta: «i meglio testi sono quelli che si fanno / impastando farina acqua e sale reale / come i maccheroni cavati col ferruzzo / mio bell’oste» (*Sono questi i fiori*, 9, vv. 1-4). La contrapposizione tra il «poeta», le sue occupazioni e ciò che sta al di fuori, con un ulteriore riferimento al pane, si ripropone in un altro passaggio de *Un vecchio piacere*, in cui un’altra citazione dotta (questa volta alla poesia LII delle *Rime* di Dante [citazione a? ma poi che strano modo di citare Dante! mettere il titolo, no?]) è subito seguita dall’invito a uscire verso il «paese reale» (*È un vecchio chiodo*, 2, v. 11):

8
 non mi passa per la capa
 metterti la testa ai piedi
 ma vorrei che tu ed io uscissimo dall’incantamento
 per vedere dove camminano i poveretti
 come stanno stinnicchiati i morti e gli ammazzati
 quanto costa il pane sciapo
 e il coraggio di dire ‘fuori dal tempio i mercanti’
 dappoiché a casa di Pilato chi è orbo e chi è sciancato

Menzionare la cacciata dei mercanti dal tempio di Gerusalemme da parte di Gesù può significare per Insana la necessità di ritrovare la poesia fuori dal «poesificio», dall’industria culturale maschile e disinteressata agli ultimi. La poeta si pone dalla parte di coloro che stanno «stinnicchiati» (in siciliano, coricati), di coloro che sono morti per le ingiustizie della Storia, le stesse con cui Insana è cresciuta e che hanno influenzato la sua scrittura. Insana rifiuta quel «poeta senza pepe» a cui dedica buona parte dei *fendenti* della sua raccolta, preferendo a questo «la carta dei pazzi o dei carcerati / il muro bianco / contro vecchi e nuovi pronunciamenti» (*Nessuna consolazione*, 13, vv. 2-4). Nell’*Autodizionario degli scrittori italiani*, Insana inizia scrivendo di sé ricordando la Seconda Guerra Mondiale e il terremoto nello stretto di Messina: «Conobbe la guerra e i fichi secchi, e dunque predilige parole di necessaria sostanza contro il gelo e i geloni (Ipponatte docet) dell’inverno freddissimo del ’44, e contro i bombardamenti a tappeto su Messina e i boati di terremoto».¹⁰ Questi avvenimenti portano all’urgenza della sua invettiva, che si aggira «per i luoghi disastri della terra, in ritmo di accelerazione poiché non c’è tempo per dire, per “abbrancare l’inabbrancabile”». L’estraniamento dal reale non è possibile, esso va affrontato frontalmente, con la violenza del linguaggio:

15
 non sono rose e fiori per nessuno

⁹ Cfr. D. DI POCE, *Il plurilinguismo come arma di dissenso poetico: i «fendenti fonici» di Jolanda Insana*, in *Le forme del comico*, Atti delle sessioni parallele del XXI Congresso dell’ADI, Firenze, Società Editrice Fiorentina, 2019, 70-75: 73.

¹⁰ J. INSANA, *Jolanda Insana*, in *Autodizionario degli scrittori italiani*, a cura di F. Piemontese, Milano, Leonardo, 1990, 178-180: 178.

ho il fiato amaro
e non mi va di consolare
il lago che schiuma come piscio

a questo patto e senza amarore
c'è ancora posto
altrimenti puoi farti la truscia
e cercare altrove la via del rifugio
(*Nessuna consolazione*)

Il fendente a Gozzano nell'ultimo verso lega l'atteggiamento – per Insana deprecabile – del poeta che 'si lagna' e si sottrae al confronto all'io 'sciarrato' insaniano ('farsi la truscia' si può tradurre in 'fare le valigie'), che alla consolazione oppone la fame rabbiosa di «quel che linguisticamente è masticabile», della poesia che recupera i gesti più elementari e così facendo diventa cibo per la poeta-sciarrata, «e se non trova da masticare, inventa».¹¹

Il riferimento più volte reiterato al cibo è spesso accompagnato, in *Fendenti fonici*, da immagini che avvicinano alla dimensione dell'animalità, come in questo passaggio dalla sezione *Corda bagnata in acqualanfa*: «in tempo di carestia / tutti si gettano su una scarda di formaggio / e i formiconi rodono anco la scorza del sorbo» (15). Il riferimento alla letteratura alta – all'acqualanfa che è probabilmente una citazione da Boccaccio – incontra nuovamente e in più punti del testo la precarietà degli ultimi, degli affamati disposti perfino a erodere ciò che non può dare loro nutrimento, la scorza di un albero da frutto.¹² La stessa urgenza e fame di inventare parole crude, di fronte alle ingiustizie della Storia e le quotidiane evasioni del «poeta», avvicinano Insana all'identificazione con l'animale non umano, che è a tratti specchio delle sensazioni provate e delle azioni subite dall'io poetico, veicolo di saggezza popolare e giullaresca, termine di paragone con cui degradare e insultare l'interlocutore. Manifestare l'animalità nel linguaggio è tornare ad un codice espressivo che accomuna animali umani e non umani, una forma di comunicazione condivisa e basilare dalla quale i primi si sono poi evoluti, ma che pure conservano dentro di sé. In un'intervista Insana segnala questo punto, definendo le parole «biologiche» per questo legame primigenio, che preserva il linguaggio dell'animalità in quello più evoluto dell'essere umano: «In principio anche le bestie umane uggiolarono e guairono. Come a dire che le parole escono dal corpo, hanno il loro centro negli organi del corpo e sulla pelle, prima che nel cervello. Poi ci siamo evoluti anche nell'apparato fonatorio e dalla lallazione siamo arrivati all'articolazione delle parole e del discorso... Le parole sono tutta una cosa con la biologia, sono biologiche».¹³

Nel suo saggio dedicato all'animalità in Jolanda Insana, Paulina Malicka riconduce lo sguardo che la poeta ha verso l'animale non umano al pensiero di Gilles Deleuze. Proprio riprendendo quest'ultimo, Malicka afferma che «nelle prime raccolte la poetessa sembra mantenere “un rapporto animale con l'animale” [...] nei suoi versi l'animale viene strumentalizzato, la sua immagine subisce numerose storpiature e i suoi comportamenti molto spesso denudano l'incapacità fisica o mentale

¹¹ Ivi, 178-179.

¹² L'acqualanfa o acqua nanfa è un'essenza di fiori d'arancio molto profumata, citata da Boccaccio nella novella VIII, 10: «E tratti dal panier oricanni d'ariento bellissimi e pieni qual d'acqua rosa, qual d'acqua di fior d'aranci, qual d'acqua di fior di gelsomino e qual d'acqua nanfa, tutti costoro di queste acque spruzzarono»; G. BOCCACCIO, *Decameron*, a cura di C. Segre, Torino, Mursia, 1974, 540. Per una panoramica sulla rappresentazione della donna nel *Decameron*, cfr. F. CIRILLI, *Alatiel, Zinevra e le donne del Decameron: alcune note*, in *Critica clandestina?...*, 77-88.

¹³ J. INSANA, *Satura di cartuscelle*, Roma, Giulio Perrone editore, 2009, 8.

dell'essere umano».¹⁴ Ciò risulta con particolare evidenza da alcuni passaggi in cui Insana usa il confronto con l'animale non umano per deridere l'interlocutore oggetto della sua invettiva, oppure per ergere l'io poetico al di sopra di questo, caricando di animalità la voce 'fendente'. Nel primo caso si può considerare la «strazzosa pecoraggine» in questa poesia tratta dalla sezione *Niente dissì*:

17

S'incappuccia tutto grinzoso
in un sacco stravecchio
e pretende da me risposta
non altro germinando

ma quale risposta alla strazzosa pecoraggine

In una raccolta più volte percorsa dal corpo e dalla rappresentazione dell'amplesso, l'incappucciarsi «in un sacco stravecchio» può indicare, da un lato, il gesto di indossare un profilattico; dall'altro, rimanda all'estrazione umile del pretendente se, come afferma l'io poetico nella poesia immediatamente successiva, «allevata in un paese ruvido e selvaggio / ho per amanti / teneruzzi e ruvidazzi» (18, vv. 1-3). L'aggettivo «strazzosa» deriva dal veneto «strazza», che indica un sacco o uno straccio di materiale grezzo, mentre «pecoraggine» richiama a un tempo la pecora e il pastore. Il «boaro», in senso letterale il 'custode dei buoi', indica per estensione un individuo di bassa estrazione sociale, come termine dispregiativo che implica rozzezza e sporcizia della persona a cui si rivolge. In modo simile, l'io poetico usa «pecoraggine» per deridere le attenzioni del suo interlocutore, in particolare quelle del suo fallo. Il riferimento alla pecora torna infatti in chiusa alla sezione: «e a chi mi vuole spogliare e svergognare / e spubbicare / io dico / ti do la lana non la pecora» (19). Qui sembra lo stesso io poetico ad assumere la prospettiva del pastore di pecore, con un'affermazione che ha a un tempo il valore di una contrattazione (sottolineando la mercificazione dell'animale non umano, della sua lana) e di un gesto di resistenza contro il fallo-pretendente: esso può aspirare al massimo alla carnalità dell'amplesso in modo più superficiale (la lana), ma non coglierne l'essenza che essa nasconde (la pecora).

Questa insistenza sul fallo e sui poveri creduloni che lo usano per tentare di imporsi sull'io poetico torna alla figura picara e giullaresca con cui Insana è identificata – poeta «pupara», macheronica – fin dal suo esordio. Per esempio, nella sezione *Un vecchio piacere*, Insana richiama le «feste asinarie»:

3

persa la carta di navigazione
vanno trappoliando per feste asinarie
tra molisi e martinefranche
i poveretti che fanno tricchettracche
e tanto a parte

ma pesce di cannuccia resta pesce di cannuccia

In queste festività l'ordine sociale si capovolge e gli schiavi potevano comportarsi (pur temporaneamente e limitatamente) da persone libere, sfilando per le strade e offrendo doni per propiziare il raccolto della stagione estiva. Il sovvertimento delle norme, proprio delle feste carnevalesche, è un processo di metamorfosi che può essere correlato alla figura dell'asino nelle

¹⁴ P. MALICKA, *L'animalità nella poesia di Jolanda Insana*, «Studia Romanica Posnaniensia», 45/3 (2018), 35-47: 42.

metamorfosi di Apuleio, testo che *Insana* ha probabilmente presente nella stesura di questa poesia. In esso infatti è reiterata la grossezza del pene dell'asino e la vogliosità che suscita. I «poveretti che fanno tricchettracche» (a Napoli, fuochi d'artificio che producono scoppi brevi) alla festa dei folli sognano, come nelle *Metamorfosi*, di tramutarsi in asino e così acquisire quella possanza fallica. È questa la falsa aspettativa dei folli nelle «feste asinarie», con cui *Insana* chiude la poesia, non a caso con un'espressione tipica napoletana: «pesce e' cannuccia» indica infatti una persona credulona, ma per estensione può qui indicare l'insufficienza di queste figure falliche di fronte al giudizio dell'io poetico, come in altri punti della raccolta strettamente legato all'animalità:

17
 e comunque *non sono pesce per la tua padella*
 friggi e soffriggi altri
 io sono un piccolo e nigro
 e non basto alla tua gola
 (*Nessuna consolazione*)

1
 tu di là io di qua
 dopo questa rifottitura senza rinfrescamento
 a leggere in un orto di carte con desfortuna

lèvati e *no fare il lumacone che sbava*
 (*Non è per vanto*)

La figura del folle che si esprime contro lo snobismo culturale esibito dal poeta e contro i poveretti che vanno per le feste asinarie è influenzata da un altro riferimento, il *Dialogus Salomonis et Marcolphi*. Il dialogo, attestato già nel XII secolo e volgarizzato nel XVI, oppone i proverbi altamente idealizzanti e retorici di re Salomone ai detti popolari e scurrili del contadino Marcolfo, che è presentato nel testo come una figura umana mescolata a tratti non umani:¹⁵

Marcolpho fo homo piccolo ma grossa statura; hebe gran testa, fronte spatiosa, rubisocnda e crisposa, orecchie pelose e pendente insino al mezo dele maxille, ochii grossi loschi, el labro inferior era pendente a modo de cavalo, barba immunda et ornata de peli grossi et rospidi a modo (de) beco, le mane corte, i didi brevi e grossi, i piedi rotondi, el naso grosso e retorto, le labbra grande e grosse, l'aspecto asinino e li capigli a guisa de beco. Le sue scarpe erano oltra modo rusticale, e la sua carne maculata de diverse machie e carca de fango e luto. La sua tonica era torta insino ale nate, le sue calse repezate, e le sue vestimente erano de color brutissimo.¹⁶

L'identificazione di *Insana* con la figura di Marcolfo riprende la sua natura metamorfica, che confonde i confini tra animale umano e non umano. Inoltre, ne condivide indirettamente la *querelle* contro un'immagine idealizzante e opprimente della donna, che pretende togliere la carnalità naturale dell'animale per imporre una cultura dominante 'alta' che la asservisce al ruolo di moglie. La visione angelicata di Salomone, che nega completamente l'animalità nella rappresentazione della donna, è vicina alla figura del poeta contro cui *Insana* si scaglia in *Fendenti fonici*:

7
 e comunque non mi piscio
 né mi scrivo addosso

¹⁵ *El Dyalogo di Salomon e Marcolpho*, in G.C. CROCE, *Le sottilissime astuzie di Bertoldo, le piacevoli e ridicolose semplicità di Bertoldino, col Dialogus Salomonis et Marcolphi e il suo primo volgarizzamento a stampa*, introduzione, commento e restauro testuale di P. Camporesi, Torino, Einaudi, 1978, 207-230: 208.

¹⁶ *Ivi*, 170.

è lui che pretende d'inscriversi in me
e ingravidarmi tutta quanta come vacca
non escludo che una volta su dieci riesce
a rovesciarmi in testa i suoi pitali
e a farmi girare le sue frittate

fino a quando però non mi girano le palle
e al poeta glielo dico io
*culus perforatus non habet dominum*¹⁷

Paragonare l'inseminazione al gesto di scrivere risponde a quella rappresentazione tutta estetica del re-poeta, che porta con sé l'oppressione della donna in ruoli riconducibili, per esempio, al lavoro domestico (vv. 5-7). Insana risponde nell'ultimo verso – e nei testi seguenti – proprio con passaggi tratti dal *Dialogus Salomonis et Marcolphi*, in particolare dalle risposte di Marcolfo:

8
de malo in malum
tornat et retornat
male dormit poeta qui non manducat

9
ma se vuole manducare de lacte et pane bono
suam vaccam debet nutrire¹⁸

Alla base dell'avvicinamento di Insana all'animale non umano c'è la sopraffazione che agisce sull'altro e a cui resiste, come gesto di sfida che recupera un rapporto conflittuale e contraddittorio con l'alterità. Negando la carnalità insita nell'animale, le strutture sociali di oppressione e dominio perdurano. L'ingerenza della cultura patriarcale scorre lungo *Fendenti fonici*, si insinua nella «fenditura che scava una distanza tra l'io e la vita», come scrive Nadia Fusini, al centro della quale Insana intende «mantenere nella parola la risonanza materiale di un qualcosa di abietto da cui la parola proviene». ¹⁹

¹⁷ L'esplicitazione del desiderio della donna risulta anche dalla frase pronunciata da Marcolfo precedente a quella qui citata da Insana. Nel volgarizzamento questa parte è sostituita da un'altra affermazione: «“Doman farò”, dice quel che non ha volontà de far el servitio», ivi, 213.

¹⁸ Queste le corrispondenze con il *Dialogus*: «de malo in malum, de coco ad pistorem», 179; «Tornat et retornat, male dormit qui non manducat», ivi, 178; «Qui suam bene nutrit vaccam de lacte sepe manducat», ivi, 174. Ulteriori passaggi tratti da Marcolfo ricorrono in altre parti del testo: «merda de vitello non fumat a lungo», (*Stercoraria e nullatenente*, 2, v. 4): «merda de vitulo non diu fumat», ivi, 175; «planta de genista reveritur ad scopam / e non sempre scopa nova fa gran sfruscio» (*Niente dissi*, 10, vv. 5-6): «Planta de genista reveritur ad scopam», ivi, 174.

¹⁹ N. FUSINI, *Piena di male parole è la bocca del poeta*, «Rinascita», n. 32, 27 agosto 1982, 19.

«Trafittura e ragione» in *Verso la mente di Nadia Campana*

L'intervento si propone di approfondire il profilo poetico di Nadia Campana, la cui unica opera viene pubblicata post mortem (Verso la mente, Crocetti 1990, a cura di Milo de Angelis e Giovanni Turci, a cui segue l'edizione Raffaelli del 2014), alla luce della sua attività di traduttrice di Emily Dickinson e di studiosa di alcune delle personalità poetiche femminili più determinanti del secondo Novecento (Anne Sexton, Sylvia Plath, Ingeborg Bachmann, Marina Cvetaeva, Emily Dickinson, Emily Brontë). Verso la mente, infatti, è un libro solidamente ancorato ad una pluralità di modelli eterogenei, in cui ad un vitalismo sfrenato si alternano momenti di profonda oscurità e dove predomina la frammentazione testuale e tematica: basti pensare, ad esempio, al suo continuo oscillare tra riferimenti biblici e montaliani, pascoliani e baudelairiani. La fuga da ogni imposizione della norma linguistica rende i testi di Campana un laboratorio surrealista in cui l'automatismo psichico puro è testimoniato dall'uso costante del verbo all'infinito, dallo stravolgimento della punteggiatura, dall'assenza della maiuscola e dalla presenza sovrabbondante del trattino (abitudine comune a Dickinson): l'ossessione costante, che dona compattezza alla raccolta, è il tempo inafferrabile, osservato da un punto di vista agonizzante ed inquieto, e l'invincibile stanchezza, con le sue «processioni del riposo», che sospendono costantemente il fluire della vita, quella stessa vita che Campana scelse di interrompere del tutto, nel 1984, vinta da una «stupida fame testarda».

Nel 1990 Crocetti pubblica l'opera poetica di Nadia Campana, composta da una cinquantina di componimenti che l'autrice aveva riunito pochi mesi prima del suicidio nel 1984, sotto il titolo di *Verso la mente*: erano testi per lo più inediti, ai quali nell'edizione Crocetti se ne aggiungono altri tre, che nei progetti dell'autrice sarebbero dovuti rientrare nella raccolta. Il volume, curato da Milo de Angelis e Giovanni Turci, viene poi ripubblicato da Raffaelli nel 2014, in un'edizione allestita dagli stessi curatori, cui si è aggiunta Emi Rabuffetti. Nadia Campana, allieva di Anceschi e laureata a Bologna con una tesi su Antonio Porta, con il quale stabilirà un solido rapporto di vicinanza letteraria (che la porterà alla pubblicazione per Feltrinelli nel 1983 de *Le stanze di alabastro*, traduzione di 140 poesie inedite di Dickinson),¹ si avvicina alla poesia in seguito al suo trasferimento a Milano. Legge con interesse la rivista «Niebo», fondata da De Angelis, e resta affascinata dal neo-orfismo lombardo a tal punto da scrivere allo stesso De Angelis per informarlo del suo interesse e per confessargli di aver scritto diversi componimenti, anche se non è ancora interessata alla pubblicazione, ritenendosi troppo immatura. Successivamente, alcuni testi compariranno su diverse riviste: *Tre poesie* usciranno su «L'altro versante» di Rosita Copioli (1980), *Le prime cose* su «Incognita» di Giancarlo Majorino (1983-84), *Mutamenti* ne «Il cavallo di Troia» (1984), e alcune poesie tradotte in francese saranno incluse nell'antologia dei *Noweaux poètes italiens* curata nel 1983 da Jean-Charles Vegliante.²

Per entrare nel polisemico ed eclettico universo poetico di Campana, collocato tra gli anni Settanta e Ottanta, in un momento liminare in cui le spinte neo-ermetiche si affiancano alle istanze avanguardistiche e neo-orfiche,³ non si può prescindere dalla sua formazione letteraria e dai suoi interessi di traduttrice e critica della letteratura femminile: la poeta cerca costantemente di instaurare

¹ Il volume sarà poi ripubblicato nel 2003 (Milano, SE).

² Altri testi saranno poi pubblicati postumi sulle riviste «Prato pagano» di Gabriella Sica e su «Scarto minimo» di Stefano Dal Bianco, Mario Benedetti e Fernando Marchiori. Cfr. J. VALENTINI, *Verso la mente di Nadia Campana (1990)*, in *La poesia italiana degli anni Ottanta. Esordi e conferme*, vol. IV, a cura di S. Stroppa, Lecce, Pensa Multimedia, 2022, 136.

³ Ivi, 131.

un rapporto di ‘sorellanza letteraria’, come giustamente osserva Gabriella Sica,⁴ con Emily Dickinson, Anne Sexton, Sylvia Plath, Ingeborg Bachmann, Marina Cvetaeva, Emily Brontë, Antonia Pozzi, Amelia Rosselli e di tali letture resta traccia nei saggi raccolti nel volume, sempre edito da Raffaelli nel 2014, *Visione Postuma*. Tali interventi sono stati scritti per «singole situazioni contingenti»⁵ e raccolti sempre sotto la curatela di De Angelis, Rabuffetti e Turci. Dalla loro lettura emergono diversi motivi di vicinanza poetica in particolare con Marina Cvetaeva, Emily Brontë ed Emily Dickinson: di Cvetaeva Campana condivide sicuramente la bellezza del gesto atletico (lei che amava la corsa e le arti marziali), il fascino di un abisso dal quale si è attratti e da cui si cerca di scampare, l’assunzione del pericolo come costante della vita, che segue un andamento circolare, nonché la preminenza del sacro rispetto alla carnalità; con Emily Brontë condivide invece la solitudine eroica e lo slancio selvatico, ancestrale verso un erotismo che la allontana dal panorama romanzesco inglese ottocentesco, tutto basato sui temi del femminismo, dell’infanzia e del sociale; con Dickinson, a cui viene dedicato un saggio sulla teoria della traduzione, ha in comune l’allegorizzazione dell’essere amato come strumento di accesso ad una nuova conoscenza, la tensione verso l’assoluto («amoreggiare col cosmo»)⁶ e la contraddizione eterna tra finalità e contingenza, tra desiderio di infinito e misero quotidiano.⁷ Per quanto riguarda le poetesse italiane predilette, Antonia Pozzi e Amelia Rosselli, il suo interesse si concentra sulla comune impossibilità di dare un ordine all’esistenza, sul dolore per la perdita del padre (tutte e tre hanno subito il trauma della morte prematura della figura paterna), e sulla frammentazione dell’Io che si scontra con il vuoto affettivo, che si fa vuoto di senso. Con Amelia Rosselli, Nadia condivide anche la traduzione di Dickinson. È infatti attestato uno scambio epistolare tra le due poetesse: una lettera, attualmente conservata da Milo de Angelis, datata 27 febbraio 1983. C’è però un altro elemento lampante che la accomuna a queste voci femminili, ed è il suicidio: nell’introduzione al suo volume di traduzioni di Dickinson viene citato il saggio di Paul Mathis *I percorsi del suicidio* (1979), che storicamente è il primo scritto intorno al suicidio proiettato nell’ambito della scrittura, esercizio di equilibrio tra idealità e realtà, che però non assicura la salvezza, in quanto «lo scrittore non è sicuro di arrivare attraverso la scrittura a sciogliersi dalla pulsione di morte. Il suo rapporto con la morte rimane lancinante, oscuro, poco chiaro. In un primo tempo si potrebbe pensare che scrivere significhi proteggersi dalla morte».⁸ Campana comprendeva e intuiva il pericolo dell’atto estremo, era perfettamente conscia sebbene spaventata dalla possibilità di un epilogo tragico, poiché prima di viverlo sul suo corpo, a soli 31 anni, lo aveva vissuto nella mente tutte le volte che era entrata nei testi delle sue amate scrittrici, lacerate dalla solitudine, prive di aspettative future e totalmente proiettate in un limite che si fa abisso, nulla, fine.

Nella prefazione di *Verso la mente*, che si compone di due sezioni – l’omonima *Verso la mente e Orario* –, Milo De Angelis descrive Nadia Campana come un’anima vivace, libera, aperta all’accoglienza dell’esperienza e curiosa della vita, immersa nell’ossessione della riscrittura dei suoi

⁴ G. SICA, *Sentii un funerale nel cervello*, in EAD., *Emily e le altre*, Roma, Cooper, 2010, 139-148. Cfr. anche G. SICA, *Nadia Campana*, in *Femminile plurale. Voci della poesia italiana dal 1968 al 2002*, a cura di M. P. Ammirati-O. Palumbo, Catanzaro, Abramo, 2003, 89-94.

⁵ M. DE ANGELIS, *Introduzione*, in N. CAMPANA, *Visione Postuma*, a cura di M. De Angelis, E. Rabuffetti, G. Turci, Rimini, Raffaelli, 2014, 5.

⁶ Ivi, 8.

⁷ SICA, *Sentii un funerale...*, 140.

⁸ P. MATHIS, *I percorsi del suicidio*, Milano, Sugarco, 1979.

versi che spesso vengono espunti, modificati, tagliati da un testo e reintrodotti in un altro,⁹ al fine di restituire un'immagine fedele di una contraddizione costante tra lo sfrenato vitalismo e il desiderio di morte, elementi caratteristici di un bifrontismo irrisolvibile sul quale si snoda tutta la produzione poetica campaniana, che resta, come dichiara Colasanti, di «difficile antologizzazione».¹⁰

Dalla frizione di questi due elementi («il mio cuore alternativamente separato / e unito»)¹¹ nasce una brama di infinito, una febbre della totalità dalla quale non è possibile guarire, poiché non c'è modo di collegarsi al 'tutto' quando si vive una realtà che è, esteriormente ed interiormente, connotata dalla spaccatura, dalla crepa, dallo strappo immedicabile, nonostante le momentanee illusioni di ricongiungimento, di adesione (si veda ad esempio il testo che apre la seconda sezione e che propone la fusione erotica di due corpi come tentativo di conquista dell'indissolubilità), di tentativo di fuoriuscita dal sé («fuori riesco»)¹². È per questo che la raccolta non si propone di procedere nella narrazione di una storia, di un percorso, ma è costellata di frammenti intercambiabili che il lettore non riesce a ricostruire nell'unità originaria (e già nel primo testo le spie lessicali sono chiare: si noti l'uso dei verbi «dividere», «separare», «fendere», e del sostantivo «traffittura»)¹³. Questo accade perché l'opera mira alla rappresentazione del disfacimento spirituale ma anche corporale della poeta: nella quasi totalità dei testi compaiono come presenze fantasmatiche singole parti anatomiche – dalle mani ai capelli, dalla bocca alle braccia, dalle ginocchia agli occhi, dai piedi alla fronte – in un contesto di sfaldamento generale, che giunge sino alla profezia dell'atto estremo del suicidio (il corpo, dopo essere stato «sospeso»,¹⁴ riappare come «rotolato / tra le rocce»,¹⁵ dopo che Nadia si è «gettata seguendo il fondo»)¹⁶, come gesto di assoluta liberazione di quella fisicità «sottile e tenace»¹⁷ dalle maglie strette del tormento e della solitudine («non aspetta niente nessuno»)¹⁸. Una solitudine scatenata soprattutto dalla prematura morte del padre sul lavoro e dal vano tentativo di dialogare ancora con lui attraverso il contesto allucinato ed onirico della poesia, in cui la figura paterna sfumata torna per un momento a ravvivare una memoria comunque confusa, turbata (*Ho fatto un grande sogno ma non ne ricordo*),¹⁹ della quale gli echi si ritrovano in *Daddy* di Sylvia Plath e nell'*Ossigeno nelle mie tende, sei tu*, di Amelia Rosselli, entrambi dedicati al vuoto causato dalla perdita della figura genitoriale.²⁰

⁹ M. DE ANGELIS, *Introduzione*, in N. CAMPANA, *Verso la mente*, a cura di M. De Angelis-E. Rabuffetti-G. Turci, Rimini, Raffaelli, 2014, 5.

¹⁰ A. COLASANTI, *Cantiere del contemporaneo. Nadia Campana*, in ID., *Bruci. La poesia italiana contemporanea*, Milano, Bompiani, 2021, 234.

¹¹ M. DE ANGELIS, *Introduzione*, in CAMPANA, *Verso la mente...*, 17.

¹² Ivi, 55.

¹³ Ivi, 17-18.

¹⁴ Ivi, 34.

¹⁵ *Ibidem*.

¹⁶ *Ibidem*.

¹⁷ Ivi, 57.

¹⁸ *Ibidem*.

¹⁹ Ivi, 33: «Ho fatto un grande sogno ma non ne ricordo / niente babbo amiamo le teste bruciate / dell'amore ma non la misericordia e / i chiodi come coltelli di gelosia / tra poco cadrà la strada su di te / spergiuro sulla mia infanzia scrivo / lettere, se non mi dai da mangiare / i capelli mi diventeranno come crine / e come un fucile. Notte di lupi / sprangare l'angelo del vento / qui è la piega / dove non sarà nuovo morire».

²⁰ F. CAPPELLANI-T. MAINOLI, *I pervorsi del suicidio di cinque poetesse del '900*, <https://www.mediumpoesia.com/i-percorsi-del-suicidio-di-cinque-poetesse-del-900/> (consultato il 5 dicembre 2022).

Nei brevi intervalli tra piena disperazione e irrazionale euforia, che emerge come slancio vitalistico in «ogni mille piani un motivo»,²¹ testo in cui si descrive una scena dionisiaca sulle rive di un fiume con ragazze, spose, soldati, diavoli, intenti a ballare (nonché in «resta per un momento a rimirare»,²² in cui esplode la freschezza della giovinezza nell'immagine di tanti ragazzi pronti a tuffarsi in acqua), c'è la stanchezza, la necessità costante di addormentarsi: «titolo: amore riposo»,²³ «ore nuove e riposare»,²⁴ «desideravo dormire»,²⁵ «quanti capelli a riposare»,²⁶ «in un sonno profondo»,²⁷ «il sonno vi- / vo isterico e tenero preciso e leale si impossessa di lei»,²⁸ «piega stanchezza»²⁹, «scriveva il sonno»³⁰, sono i maggiori riferimenti al tema, distribuiti equamente in entrambe le sezioni.³¹

Singolare il rapporto dell'autrice con la natura, che viene vissuta come fosse abitata dal di dentro, e pertanto sembra che sia la natura a pensare il poeta, come se questo fosse una «piccola esistenza animale». ³² Questo procedimento si evince analizzando il rapporto testuale con gli elementi naturali prediletti da Nadia Campana: l'acqua e il vento. Il motivo equoreo, in particolare nel componimento *resta per un momento a rimirare*³³, viene proposto tramite la riproduzione allitterante del suono delle onde e dello scorrere delle acque – vi è un uso frequente della consonante liquida “l” e della vibrante “r” che accompagnano l'ondeggiare dei corpi danzanti, travolti da un'estasi panica in cui il giudizio è sospeso, così come l'*horror vacui*, nell'illusione del ricongiungimento al “tutto” della natura. Il vento, invece, si mostra in tutta la sua potenza creatrice e distruttrice insieme: se talvolta è un vento che “tace”, come in Dante (*Inf.* V, v. 96) per consentire lo svolgersi placido delle scene d'amore, altre volte è un vento che sposta la polvere e confonde la visione ed è quindi allo stesso tempo leggero o furente, portatore di freddo e tempesta («folate di gelo», in un «uragano»),³⁴ spia del turbamento, assimilabile all'aria di vento di Sylvia Plath in *Lady Lazarus*, capace di divorare gli uomini.³⁵ Ma il vento è soprattutto energia che alimenta la caduta del corpo, accompagna il suicidio, si fa compagnia dell'ultimo istante: «non voglio impazzire per la porpora d'amore / ma bruciare col vento in cielo / e impazzire come vento in cielo». ³⁶

²¹ N. CAMPANA, *Verso la mente...*, 42.

²² Ivi, 61.

²³ Ivi, 21.

²⁴ Ivi, 22.

²⁵ Ivi, 24.

²⁶ Ivi, 26.

²⁷ Ivi, 49.

²⁸ Ivi, 57.

²⁹ Ivi, 76.

³⁰ Ivi, 82.

³¹ Sul bipolarismo campaniano vd. A. CUDAZZO, *Nadia Campana e il bipolarismo poetico di Verso la mente*, <https://www.centropens.eu/archivio/item/114-nadia-campana-e-il-bipolarismo-poetico-di-verso-la-mente>, (consultato il 5 dicembre 2022).

³² E. ABATE, *Poesie di Nadia Campana da «Verso la mente»*, <http://www.poliscritture.it/2014/10/07/poesie-di-nadia-campana-da-verso-la-mente-con-una-nota-di-e-abate/> (consultato il 5 dicembre 2022).

³³ N. CAMPANA, *Verso la mente...*, 61: «resta per un momento a rimirare / la figura sua riflessa nell'acqua / increspa la superficie col piede / avanza con eleganza nel fresco / per due tre volte fa il giro su se stessa / non mi volete raggiungere? / voltandosi verso i ragazzi pronti / gli asciugamani pronti con caldi profumi / in un momento si liberarono leggeri / si tuffarono unendo le mani / circondandola di una allegra e vivace catena».

³⁴ Ivi, 78 e 9.

³⁵ CUDAZZO, *Nadia Campana...*

³⁶ CAMPANA, *Verso la mente...*, 63.

L'amore, però, non può essere evitato, poiché sebbene causa di pazzia resta un elemento vitalistico dal quale la poeta è fortemente attratta per la sua molteplicità di sfumature: prima è abbandono edonistico («Troppo doversi amare troppo / doversi pensare amami tu / prendimi corpo felice»),³⁷ poi sentimento che divampa («come rami contro il cielo entrai in lui / una specie eletta del suo cuore»)³⁸ e che restituisce un senso di calore e di protezione («si rifugiavano sotto le tue braccia / quando il sole se ne andò mi nascondesti»)³⁹ fino ad esplodere nell'erotismo sfrenato in *di questo succo momenti di pura pace due corpi nudi che*⁴⁰ e nell'allusione sessuale pulsante («la rosa che è chiusa», «la paglia inumidita», «stretta [...] la tana», «bocca del pozzo», «premendo le sponde»)⁴¹ in *Misura la voce*, testo nel quale è presente un omaggio al Pascoli del *Gelsomino notturno* in posizione incipitaria con l'immagine del gelsomino e la descrizione dell'unione matrimoniale e del concepimento di un figlio.⁴² Amore, morte, vuoto, frammentazione del sé: questi i temi insistenti di Campana, che la rendono un poeta del lago, come teorizza De Angelis,⁴³ e dunque una voce rapita dall'ossessione costante, ciclica, irrisolta, vicina all'orfismo di antico regime, amazzone contrassegnata da una ferita irrisolta tra attitudine alla guerra e alla trascendenza.⁴⁴

La poesia di Nadia Campana non risente però soltanto dei modelli poetici femminili prediletti, studiati, tradotti: numerose tracce della letteratura otto-novecentesca italiana ed europea sono rintracciabili nei testi, così come è evidente la presenza di riferimenti biblici e l'influsso della letteratura classica, in particolare l'Ovidio delle *Metamorfosi* e il Lucrezio del IV libro del *De Rerum Natura*.⁴⁵ Partendo proprio dal componimento di apertura della raccolta, *New York*, che si ispira ad un viaggio del 1970, è evidente ai vv. 11-13 («– e tutti – / tutti voltavano visi da apache, perché era il parco / centrale»)⁴⁶ il riferimento al saggio *Parvo Centrale* di Walter Benjamin, dedicato alla poesia di Charles Baudelaire, in cui l'autore sostiene che il poeta francese, costretto dalla modernità a recitare la parte dell'eroe non essendo più in grado di incarnarlo, si identifica con diverse figure, tra cui il *flâneur*, il dandy e appunto l'*apache*.⁴⁷ Nello stesso testo l'allusione alla «maglia rotta nella rete» montaliana è esplicita: al verso 25 si legge «impigliata la maglia si strappa»,⁴⁸ e dunque il varco che avrebbe permesso all'uomo di raggiungere la speranza per Nadia Campana è troppo stretto, non lascia passare nessuno, strappa le vesti e ferisce la carne, attesta la sua crudele impossibilità; i versi 26-27, invece, recitano «mormorava tra sé alcune / parole che non saprò mai completamente»⁴⁹ e pertanto ricordano non solo il famoso testo *Non chiederci la parola*, ma soprattutto un passo di *Voce giunta con le folaghe* («si scambiano parole che interito / sul margine io non odo», vv. 28-29), in cui

³⁷ Ivi, 27.

³⁸ Ivi, 30.

³⁹ Ivi, 85.

⁴⁰ Ivi, 55.

⁴¹ Ivi, 28.

⁴² CUDAZZO, *Nadia Campana...*

⁴³ Vd. M. DE ANGELIS, *La parola data (interviste 2008-2016)*, a cura di L. Tassoni, Milano, Mimesis, 2017.

⁴⁴ A. AFRIBO, *Poesia italiana postrema: dal 1970 a oggi*, Roma, Carocci, 2018, 111.

⁴⁵ M. DE ANGELIS, *Introduzione*, in CAMPANA, *Verso la mente...*, 10.

⁴⁶ CAMPANA, *Verso la mente...*, 17.

⁴⁷ CUDAZZO, *Nadia Campana...*

⁴⁸ CAMPANA, *Verso la mente...*, 17.

⁴⁹ *Ibidem*.

Clizia parla con l'ombra del padre di Montale, mentre il poeta ligure assiste senza riuscire a comprendere i loro discorsi.⁵⁰

È sempre nel testo iniziale della raccolta che compare il primo di diversi riferimenti biblici: l'immagine di «attaccare / il pane con il coltello» (vv. 7-8) che per altro tornerà nell'ultimo della sezione *Verso la mente* («il coltello segava segava / datemi un pane datemi un pane»)⁵¹ a testimoniare l'andamento ciclico dell'opera ciclica, potrebbe essere collegata al pane spezzato da Cristo e diviso fra i suoi discepoli il giorno dell'ultima cena, simbolo del corpo di Gesù («Prendete, mangiate; questo è il mio corpo», *Matteo* 26, 26-29). Certamente nella poesia di Campana il pane descritto non è commestibile, ma potrebbe essere il simbolo di una spezzatura irrimediabile nella linea della storia, la testimonianza della fine di un'epoca, di una vita, un segno della 'fine', lemma che compare al verso 10 di *New York*.

Il monte Sinai, che in *Esodo* 3, 1-10 è il luogo in cui Mosè pone in salvo gli israeliti dalla schiavitù egizia e in cui riceve il decalogo da Dio: in Campana viene nominato per ben due volte in una sola poesia (la prima della sezione *Orario*) ed è luogo di incontro e di dialogo con un'entità superiore, che concede l'accesso ad una conoscenza ulteriore, ad una visione esterna e 'dall'alto' di tutte le cose mortali.⁵²

Sempre nello stesso componimento senza titolo, è presente un richiamo al *Cantico dei Cantici* (dal quale anche Anne Sexton era particolarmente affascinata come testimonia il testo *In compagnia degli angeli*): «bella sei amica / mia come un meriggio che pascola tra gli anemoni. il tuo / petto gregge notturno e candido», sono versi che ricordano il dialogo affettuoso tra la Sulamita e il pastore di cui è innamorata.

Nelle *Sacre Scritture*, in modo particolare nel *Qobèleth* e nel già nominato *Cantico dei Cantici*, compare un altro elemento caro a Campana: il vuoto, connotato dal colore bianco, e dunque l'assenza e il silenzio del senso, la perdita di una meta («candidi / umani fuggono»)⁵³. Il vuoto, inoltre, ha anche un valore allusivo rispetto alla tematica erotica: nel *Cantico* si legge «L'amato mio toglieva / dal buco la sua mano» (5, 4) – e alcuni commentatori accettano il riferimento al vuoto femminile, ossia ai genitali della donna – lì dove Campana scrive «Io vengo a farmi in te / vuoto fedele»,⁵⁴ trasponendo dunque il vuoto anche nel campo semantico dell'*eros*. Infine, l'apparizione dell'angelo Gabriele in *Bunker* («facciamo battesimo: sei Gabriele»),⁵⁵ attesta la ricerca di una purificazione impossibile all'interno di una pratica poetica che non è solo amorosa, come giustamente osserva Ennio Abate, ma anche e soprattutto ascetica.⁵⁶

Per quanto concerne l'atmosfera ovidiana dell'opera, costante se si pensa alla proposizione del senso della bellezza e dell'energia metamorfica dei corpi, che emergono all'improvviso come guizzanti epifanie, è emblematico il passaggio ne *Il buio come bene* in cui Campana appare come novella Dafne trasformata in albero di alloro nel tentativo di penetrare nel soggetto amato («come

⁵⁰ S. DELLE CAVE, *Nadia Campana, la forza della frammentazione dell'io*, <https://metropolitanmagazine.it/nadia-campana-la-forza-della-frammentazione-dell'io/> (consultato il 5 dicembre 2022).

⁵¹ CAMPANA, *Verso la mente...*, vv. 1-2, 51,

⁵² A. CUDAZZO, *Amore 1 – Tempo 0, Lettura di un componimento di Nadia Campana*, «*Clinamen. Periodico di cultura umanistica*», n. 6 (2019), 27-30.

⁵³ CAMPANA, *Verso la mente...*, 41.

⁵⁴ Ivi, 84.

⁵⁵ Ivi, 73.

⁵⁶ E. ABATE, *Su Visione postuma di Nadia Campana*, <http://www.poliscritture.it/2014/11/12/su-visione-postuma-di-nadia-campana/> (consultato il 5 dicembre 2022).

rami contro il cielo entrai in lui / una specie eletta del suo cuore»⁵⁷ presa dal desiderio di diventare corona arborea per il suo Apollo. Nello stesso testo si osserva anche un'incursione lucreziana nella similitudine «come mondi sognati da miriadi di sogni»⁵⁸ legata soprattutto, come sottolinea De Angelis, alla lettura del IV libro del *De Rerum Natura*, in cui si ritrovano tutti gli elementi fin qui esposti che compongono l'universo lessicale e semantico di Campana: l'atmosfera onirica e i *simulacra*, la fisicità dell'amore e la sua inestinguibile sete, nonché la luce spettrale con cui vengono bagnati gli innamorati.

Dal punto di vista stilistico, in particolare sintattico, la poesia di Nadia Campana sfugge a ogni imposizione della norma linguistica, poiché di rado vengono rispettate le maiuscole, la punteggiatura è completamente stravolta, si rileva un uso abbondante di trattini, conseguenza diretta dell'influenza di Dickinson e di Cvetaeva, spesso non è possibile stabilire un soggetto o nello stesso tempo c'è un cambio repentino di referente. Pertanto, come scrive Ennio Abate, «un lettore abituato a cercare anche in poesia la frase o un insieme strutturato di parole, versi e strofe che lo guidino verso un senso, diciamo pure parafrasabile, davanti a *Verso la mente* deve arrendersi».⁵⁹ I verbi vengono per lo più coniugati al modo infinito, creando un'atmosfera confusa, fumosa e la disposizione tipografica dei versi è quasi sempre stravolta, in quanto alcuni vengono spostati sulla destra, e spesso vengono utilizzati più spazi per separare i lemmi. Sovrabbondanti gli *enjambements*, a cui viene associata una singolare spezzatura in moltissimi componimenti tra la fine di un verso e l'inizio del successivo («apri / re», «am / pia», «fa / ccia», p. 45; «istan- / te», p. 55; «so- / pra», p. 58; «anda- / re», «rico- / minci», p. 59). Rilevata, da più letture critiche, una influenza evidentissima tra i primi sei componimenti della seconda sezione e la poesia di Amelia Rosselli, in particolare per l'adozione della 'forma cubo',⁶⁰ regola compositiva che prevede un'impostazione testuale entro i limiti spaziali precisi definiti dalla sola area iniziale del primo verso, che finito il suo respiro naturale impone la misura grafica ai successivi allineati sulla stessa lunghezza finché la poesia non si esaurisce. Lo spazio tipografico è quindi il principio necessario a questa pseudo-metrica che alla misurazione sillabica sostituisce quella della lunghezza fisica. Il quadrato si interrompe poi al termine della necessità poetica, portando a testi di estensione variabile mentre l'uniformità visiva viene garantita e misurata attraverso la precisione delle battute della macchina da scrivere.

Abbondante l'uso di termini stranieri: il francese *apache*, il titolo in inglese di un testo *a dream under the pier*, l'aggettivo spagnolo *hermose*. I testi sono quasi tutti brevi, la maggior parte di essi priva di titoli; quelli più lunghi sono divisi in sezioni, come *Misura la voce* –⁶¹ unico nella parte *Verso la mente* –, e come *Unione bianca*,⁶² *Il trono altissimo*,⁶³ *charanguito*⁶⁴ e *Portrait of the artist as a body pure*⁶⁵ – che ricorda il titolo dell'opera di Joyce *A portrait of the artist as a young man* – che consta di otto momenti. Le figure retoriche più utilizzate – tutte al fine di creare un ritmo incalzante e un tono assillante – sono l'anadiplosi («per cogliere semplicemente per cogliere semplicemente»), «ardi sorella ardi sorella», «accesso / acceso», «il coltello segava segava», «datemi un pane datemi un pane», «sinai:

⁵⁷ CAMPANA, *Verso la mente...*, 30.

⁵⁸ *Ibidem*.

⁵⁹ ABATE, *Poesie di Nadia Campana...*

⁶⁰ *Ibidem*.

⁶¹ CAMPANA, *Verso la mente...*, 27-28.

⁶² Ivi, 63-64.

⁶³ Ivi, 65-66.

⁶⁴ Ivi, 67-68.

⁶⁵ Ivi, 70-72.

il sinai», «a ridere ridere», «hanno hanno»),⁶⁶ l'assonanza («cresciUtA – crUdA»)⁶⁷ e le consonanze («proVa Voglio Vedere s'incurVa al largo l'una Vicino», «RideRe-RideRe-veRamente totale Ritmandosi / il RespiRo-RipRendel'andatuRa»),⁶⁸ il poliptoto («lacerati nella lacerazione», «assassinato assassino»)⁶⁹ e l'anafora («perché cresca la luce / perché cresca il buio / perché al chiuso»)⁷⁰. Lo stile risente, in generale, anche dell'influenza del surrealismo di René Char, poiché per una lettura completa di *Verso la mente* non si può prescindere dall'automatismo psichico puro che affiora in ogni componimento.⁷¹

Nonostante il percorso poetico ed esistenziale di Campana ruoti e miri al disfacimento e alla resa, in *Verso la mente* emerge soprattutto quella «stupida fame testarda»⁷² che incita alla scoperta del nuovo, all'avanzata senza compromessi, all'affermazione di un sé lacerato ma presente, coraggioso nell'incontro con le tenebre e ostinato nella ricerca di un godimento fisico e di un futuro possibile da consegnare al lettore e da opporre alla consapevolezza della fine («è tardi»)⁷³. Pertanto, come espresso da Antonella Anedda, quest'opera non ha alcun carattere di testamento⁷⁴ ma è piuttosto un discorso «sibillino, pitico, perché mistico»⁷⁵ di fronte al quale si prova un senso di vertigine, perché la lingua poetica riproduce la musicalità di un respiro prosodico, dall'alta possibilità simbolica che solo i poeti capaci di mostrarsi allo stesso tempo singolari e inseriti nella storia possono esprimere (simbologia che fonde lo sperimentalismo rosselliano, le invenzioni lessicali di Antonio Porta, e il frammentismo autobiografico di Plath e di Sexton). Questa fortunata e costante pratica dialettica del testo (amore/solitudine, pace/guerra, ragione/passione, io/mondo, io/natura etc.) non esclude infatti mai il mondo ma lo fagocita, e pertanto lo «integra e lo patisce»⁷⁶ trasfigurandolo attraverso un dettato che al di là delle apparenze formali non si astrae mai dalla realtà ma la plasma profeticamente,⁷⁷ poiché la parola contiene tutto, è principio creatore –⁷⁸ in principio fu il Verbo – e la poesia, come afferma la stessa poeta nel saggio *Uno sguardo lontano, studio su Emily Dickinson*, non ha il compito di comunicare ma di «esperire tutto nel linguaggio»⁷⁹ prima che il continuo richiamo della morte prevalga e la chiami via dall'aspirazione al ricongiungimento paterno, all'approdo definitivo, alla pace così a lungo invocata dalla sua poesia-preghiera, così tanto incalzata nelle «processioni del riposo».⁸⁰

⁶⁶ Ivi, 17, 21, 23, 66, 67, 68, 69, 70.

⁶⁷ Ivi, 65.

⁶⁸ Ivi, 55 e 59.

⁶⁹ Ivi, 72.

⁷⁰ Ivi, 72 e 92.

⁷¹ M. DE ANGELIS, *Introduzione*, in CAMPANA, *Visione postuma...*, 7.

⁷² CAMPANA, *Verso la mente...*, 38.

⁷³ Ivi, 74.

⁷⁴ A. ANEDDA, *Taccuino magico di un itinerario verso la mente*, «Il manifesto», 5 ottobre 1990, 4.

⁷⁵ M. ALBÉ, *Nadia Campana, tra parola e storia*, <https://leortique.wordpress.com/2021/02/07/su-nadia-campana/> (consultato il 5 dicembre 2022).

⁷⁶ *Ibidem*.

⁷⁷ A. AIRAGHI, *I poeti appartati: Nadia Campana*, <https://www.nazioneindiana.com/2019/04/03/i-poeti-appartati-nadia-campana/> (consultato il 5 dicembre 2022).

⁷⁸ F. FIORENTIN, *Nadia Campana, la morte come assoluto trascendente*, approdo della parola poetica, <https://leortique.wordpress.com/2021/02/07/su-nadia-campana/> (consultato il 5 dicembre 2022).

⁷⁹ CAMPANA, *Verso la mente...*, 65.

⁸⁰ Ivi, 20.

CATERINA CONTI
Trieste

Il mio paese è la notte: *l'espressività di Anna Maria Ortese nella poesia*

Anna Maria Ortese (1914-1998) è nota al grande pubblico per la sua produzione narrativa; tuttavia, è anche autrice di alcune raccolte di poesie, tra le quali Il mio paese è la notte, pubblicata nel 1996 per la casa editrice Empiria. Il volume raccoglie liriche fino ad allora inedite, o, per meglio dire, «piccoli scritti in forma di poesia» (come l'autrice stessa afferma) composti tra il 1930 e il 1980. Si scopre così che nel corso dei suoi cinquant'anni di scritti in prosa, con il passaggio dal realismo magico alla maturazione di una narrazione fantastica più vicina al surrealismo, Anna Maria Ortese scriveva poesie. Non le compone, come dichiara lei stessa, perché 'comporre' non è la parola adatta: «Queste cose, tranne alcune eccezioni, non furono mai composte, obbedirono a un impulso espressivo o emotivo. Il motivo per cui le ho conservate tutte, credo sta in questo: che, dal lontanissimo '32-'34 hanno accompagnato tutte le stagioni, o quasi, della mia vita, e preceduto la scrittura dei libri di prosa». La poesia è, pertanto, la nicchia dell'autrice dove in gran segreto crea per sé, fissa le immagini, si lascia andare alle sensazioni, si addentra nel suo mondo profondo e interiore. Il linguaggio nitido e mai ricercato svela la sua personale visione delle cose: la natura come sogno, l'esistenza come dolore, il tempo come giudizio.

Anna Maria Ortese è conosciuta principalmente come autrice di narrativa, anche in virtù del Premio Strega vinto nel 1967 per il romanzo *Poveri e semplici*¹ e, in precedenza, del Premio Viareggio ottenuto nel 1953 per *Il mare non bagna Napoli*.²

Luperini e Cataldi scrivono che:

Anna Maria Ortese muove dal 'realismo magico' di Bontempelli, dei suoi primi racconti, all'invenzione fantastica di tipo surrealistico, all'argomentazione saggistica, alla documentazione neorealistica nei romanzi del dopoguerra, sino alla polemica morale delle ultime opere.³

Tuttavia, anche se chi scrive non condivide appieno l'idea che la chiave interpretativa della Ortese poetessa sia legata al realismo magico bontempelliano, la sua è una produzione sicuramente eclettica, ricca di spunti e suggestioni interessanti. Accanto alla più nota prosa, tuttavia, abbiamo anche alcune raccolte di poesie, tra le quali *Il mio paese è la notte*,⁴ che nel 1997 le è valso il Premio Betocchi. E se nella narrativa compare più spesso il tema del «rapporto con l'umile realtà quotidiana messa a confronto con la vita vera e con il cosmo»,⁵ nelle liriche emergono soprattutto il dolore e la solitudine, l'urgenza di amore e fantasia, la necessità di partecipazione. Riprendendo Leone Piccioni, affiora il bisogno di «un amore che circoli tra gli uomini, una intensa partecipazione».⁶

Già il titolo della raccolta qui presa in esame, *Il mio paese è la notte*, contempla il tema dell'appartenenza: il «paese» come casa, come luogo della famiglia, di stabilità. Perché Ortese è un'autrice dalle mille appartenenze, come sappiamo: nata a Roma nel 1914 da madre napoletana con origini liguri, il padre è siciliano di origine. Penultima di sei fratelli, durante la Prima Guerra mondiale, si sposta con la famiglia tra la Puglia e la Campania, poi a Potenza e per tre anni dal 1925 nella Libia colonizzata dall'Italia, per poi rientrare a Napoli. Dal 1938 si trasferisce tra Firenze, Trieste e Venezia, tornando nella città partenopea a guerra finita. Viaggia poi all'estero, tra Londra e

¹ A.M. ORTESE, *Poveri e semplici*, Firenze, Vallecchi, 1967.

² EAD., *Il mare non bagna Napoli*, Torino, Einaudi, 1953.

³ R. LUPERINI, *La scrittura e l'interpretazione*, in *Dal Naturalismo al Postmoderno*, Palermo, Palumbo, 1998, 338.

⁴ A.M. ORTESE, *Il mio paese è la notte*, Roma, Empiria, 1996.

⁵ L. PICCIONI, *Presentazione*, in *Anna Maria Ortese*, Atti del Convegno di studi, Rapallo, 16 maggio 1998, a cura di F. De Nicola-P.A. Zannoni, Genova, Sagep, 1999, 5

⁶ *Ibidem*.

Mosca, continuando i suoi *reportage* giornalistici.⁷ Ultima tappa è Rapallo, dove conduce gli ultimi anni di vita. Anna Maria Ortese ha perciò girato molto, instancabilmente, cercando la propria dimensione casalinga e trovandola in molte città per brevi e lunghi periodi. Il suo nido familiare ‘disfatto’ la porta a ricordare di continuo un passato felice (e idealizzato) a cui tornare, mentre la malattia mentale della madre, la tragica morte dei fratelli Manuele e Antonio (il primo morto nel 1933 da marinaio per una caduta accidentale, fatto che spinge la scrittrice a scrivere una delle prime raccolte di poesie, e nel 1938 il secondo, suo gemello, pugnalato in circostanze non chiare) e la sofferenza derivante dalle due Guerre mondiali ne minano la stabilità. Per questo Anna Maria Ortese si appoggerà poi alla sorella Maria, con la quale convive quasi fino alla morte, dovendosi affidare negli ultimissimi tempi alle cure gelose e guardinghe del fratello Francesco, vicenda che Adelina Battista ha ricostruito minuziosamente in una pubblicazione.⁸

La famiglia, la casa, il nido sono elementi ricorrenti nella produzione ortesiana e non sorprende, quindi, che compaiano ancora nel titolo della raccolta citata. Come scrive Lavezzi insieme ad altri,

alcuni elementi tematici ritornano ossessivamente nelle opere della Ortese, richiamandosi a volte a distanza: ad esempio il motivo della ‘casa’ come rifugio mitico e luogo di sentimenti estremi quali la felicità e l’angoscia. Ma tutto, luoghi e oggetti, assume... una carica simbolica e lirica con cui contrasta il realismo di *reportages* giornalistici, come *Il mare non bagna Napoli*.⁹

E, ancora, afferma Enzo Golino:

incombe, ossessiva, la ricerca di una casa dove vivere e lavorare con tranquillità: esigenza primaria – anche simbolica – di un rifugio che protegga dalle insidie dell’esistenza, di un approdo dove pacificare i contraddittori impulsi all’erranza e alla stabilità.¹⁰

L’altro vocabolo chiave del titolo della raccolta è ‘la notte’, che è per antonomasia magica, stregata, occasione in cui tutto può succedere. Ma la notte è vista anche come assenza di vita, di movimento, come simbolo della morte. Elias Canetti scriveva: «I giorni vengono distinti fra loro, ma la notte ha un unico nome». ¹¹ Perché Ortese sia attratta dalla notte più che dal giorno è intuibile da alcune sue parole. Ad esempio, scrive: «Da molto, moltissimo tempo, io detestavo con tutte le mie forze, senza quasi saperlo, la cosiddetta *realtà*: il meccanismo delle cose che sorgono nel tempo, e dal tempo sono distrutte. Questa realtà era per me incomprensibile e allucinante». ¹²

Scrivendo Jolanda Di Virgilio che, nei suoi scritti narrativi, «l’irritazione di Ortese nei confronti della realtà la conduce da un lato verso scenari incantati e mostruosi (come l’isola di Ocaña de *L’iguana*), dall’altro verso uno stile sfocato, indefinito, concitato, che sembra voler a tutti i costi fuggire dal mondo». ¹³

⁷ Cfr. E. GUAGNINI, *Anna Maria Ortese giornalista, scrittrice di viaggi*, in *Anna Maria Ortese...*, 21-29.

⁸ A. BATTISTA, *Ortese segreta. Ritratto intimo di Anna Maria Ortese*, Pavona (Rm), Iacobelli, 2008, cfr. in particolare 67-87.

⁹ *Testi nella storia. La letteratura italiana dalle origini al Novecento*, vol. 4, *Il Novecento*, a cura di G. Lavezzi-C. Martignoni-P. Sarzana-R. Saccani, Milano, Mondadori, 1992, 1518-1519.

¹⁰ E. GOLINO, *Quella vita vissuta tra il dolore e il successo* in «Repubblica», 17.1.2003; <https://ricerca.repubblica.it/repubblica/archivio/repubblica/2003/01/17/quella-vita-vissuta-tra-il-dolore-il.html> (consultato il 28 giugno 2023).

¹¹ E. CANETTI, *La provincia dell’uomo. Quaderni di appunti 1942-1972*, 1973, Milano, Adelphi, 1978, 18.

¹² A.M. ORTESE, *Prefazione. Il «Mare» come spaesamento*, in EAD., *Il mare non bagna Napoli*, Milano, Adelphi, 1994, 10.

¹³ J. DI VIRGILIO, *Riscoprire (o scoprire) Anna Maria Ortese*, 23 settembre 2019; <https://www.illibraio.it/news/dautore/anna-maria-ortese-1144859/> (consultato il 28 giugno 2023).

Dedicarsi alla notte, nella quale il particolare si fa così prezioso e sostanzioso, è anche un modo per l'autrice di approcciarsi alla morte, all'assenza. Monica Farnetti aggiunge che «l'opera [di Ortese] è tutta all'insegna del lutto e dell'assenza, ovvero [è pervasa] da una vera e propria 'teologia della perdita'».14 Altri, come Anedda, riflettono sul fatto che «c'è la meditazione dolente del distacco, la pena mai sopita della separazione dai vivi e il ritorno non visto, silenzioso e difficile dei morti»15 e Manacorda afferma che in tutta la sua poesia, in particolare nelle due ultime raccolte, si ritrovano «l'idea del vivere drammatico nel suo disperato desiderio di conoscenza e la consapevolezza di una mancata risposta dalla realtà, e della sconsolata conclusione che non viviamo ma sogniamo di vivere».16

La scrittura di Ortese celebra, infatti, la fine dell'esistenza, preoccupazione che si può rilevare nella sua produzione letteraria a partire da un pensiero espresso già a partire dalla tenera età. Scriveva infatti: «A sette anni sono stata molto malata. Una congestione polmonare. Ero convinta che dovevo morire [...]. Invece guarii. Da allora non ho mai smesso di pensare alla morte».17

L'oscurità, poi, è evocativa anche di quell'elemento fantastico (lontano dal realismo magico di Bontempelli, nel quale l'autrice non poté mai riconoscersi, benché fosse profondamente legata da amicizia profonda a lui e alla scrittrice Paola Masino)18 che richiama, secondo le indicazioni di Secchieri, e amplifica le proprietà dell'opera di finzione.19 Questo elemento naturale, tuttavia, assume una valenza simbolica oltre al senso stesso di ciò che indica e di ciò che può sottendere: la notte è un elemento che acquisisce «un suo senso che eccede il senso, in virtù della propria bellezza o comunque di una straordinaria capacità di significare».20 È la grandiosità di Anna Maria Ortese nel celebrare il senso della vita attraverso l'alternarsi di luci e tenebre, avvolgendo paesaggi, personaggi e trame. La notte evoca, così, la possibilità di una confessione che l'autrice vuole esprimere:

Tutti quelli che hanno raccontato la loro vita in tono di confessione partono da un momento in cui vivevano dando le spalle alla realtà, nella quale vivevano dimentichi. [...] La realtà stava qui, però, dimentichi di lei, volti di spalle noi giacevamo insieme dispersi, e confusi. [...] Perché la realtà ci circonda e, ciò nonostante, bisogna cercarla.21

La profondità della riflessione ortesiana è legata a una «lingua familiare e insieme strana, tutta azione e visione»,22 dirà lei stessa. Monica Farnetti la descrive come «una lingua potentemente anti-grammaticale, eversiva a colpi di calcolata *naïveté*, e brillantemente negligente nei confronti di quegli istituti [...] che ne decretano di norma la regolarità».23 L'autrice dirà che si tratta di un «anagrammato, sigillato, incatenato, ribaltato discorso, veramente senza logica alcuna – veramente conversazione della notte».24 Le poesie sono per l'autrice un sussurrare notturno di sensazioni,

14 M. FARNETTI, *Anna Maria Ortese*, Milano, Mondadori, 1998, 3.

15 A. ANEDDA, *Leggere davvero è «tornare a casa»*, «Linea d'ombra», 118, settembre 1996, 52.

16 G. MANACORDA, *La poesia di Anna Maria Ortese*, in *Anna Maria Ortese...*, 38.

17 *E tu chi eri? Ventisei interviste sull'infanzia*, a cura di D. Maraini, Milano, Bompiani 1973, 31.

18 Cfr. M. MASCIA GALATERIA, *Anna Maria Ortese epistolografa*, in *Anna Maria Ortese...*, 49-66.

19 F. SECCHIERI, *Il coltello di Lichtenstein. Fantastico e teoria letteraria*, in *Geografia, storia e poetiche del fantastico*, a cura di M. Farnetti, Firenze, Olschki, 1995, 149ss.

20 FARNETTI, *Anna Maria Ortese...*, 11.

21 M. ZAMBRANO, *De l'aurore*, Sommieres, Editions de l'Eclat, 1989, 82. Cfr. FARNETTI, *Anna Maria Ortese...*, 13.

22 A.M. ORTESE, *Corpo celeste*, Milano, Adelphi, 1997, 26.

23 FARNETTI, *Anna Maria Ortese...*, 72.

24 *Ibidem*.

ricordi, emozioni lontane che, nell'ora più buia della giornata, riaffiorano silenziosamente e si lasciano scorrere.

Altrove scriverà: «Questo modo di esprimersi non è se non il corrispettivo di un modo di ragionare misto al sentire e al vedere».²⁵

In conclusione, nella raccolta *Il mio paese è la notte* Anna Maria Ortese si mette a nudo del tutto, senza finzioni letterarie. Ciò spiega anche perché questa e un'altra raccolta, *La luna che trascorre*,²⁶ siano state pubblicate al tramonto della sua vita, che si spegne proprio nel 1998.

Il mio paese è la notte propone delle poesie inedite, o, per meglio dire, «piccoli scritti in forma di poesia [...] per dire che esiste la tentazione di un 'ritmo'. Sarebbe più giusto dire: 'con aspetto di poesie'. Perché dire *poesie* è indicare espressioni precise e compiute; e qui, di preciso e compiuto, non c'è quasi nulla».²⁷ Così l'autrice stessa afferma nella nota introduttiva. Il 'ritmo' è quello dell'endecasillabo e del settenario isolati o alternati, con un andamento di classica canzone, «primo segnale di un legame non solo poetico con Leopardi che rimane a lungo il punto di riferimento della poetessa [...] [sul] senso dello scontento del vivere, del suo tremendo flusso, e della rovina arcana che ci trascina e dei trepidi momenti di tregua».²⁸

Si tratta di componimenti scritti tra il 1930 e il 1980. Si scopre così che in cinquant'anni di prosa, con il passaggio da un realismo magico alla maturazione di una narrazione fantastica più vicina al surrealismo, Ortese scriveva anche poesie. Non le compone, come dichiara lei stessa, perché 'comporre' non è la parola adatta:

Queste cose, tranne alcune eccezioni, non furono mai *composte*, obbedirono a un impulso espressivo o emotivo [...] Il motivo per cui le ho conservate tutte, credo stia in questo: che, dal lontanissimo '32-'34 hanno accompagnato tutte le stagioni, o quasi, della mia vita, e preceduto la scrittura dei libri di prosa.²⁹

Altrove scriverà: «Le poesie hanno qualcosa di simile a un ritmo o necessità di respiro».³⁰

La produzione poetica ortesiana resta per anni privata, appuntata su foglietti sparsi, rinchiusa nei cassetti che l'autrice porta con sé negli innumerevoli traslochi. È una scrittura occulta, ma costante nel tempo e priva della preoccupazione di essere esposta e pubblicata, come avviene invece con le prose. Ha una dimensione prima di tutto di sfogo e di intimità, è uno specchio nel quale l'autrice riversa ogni suo più profondo pensiero e diventa tutt'altro: «Nata per noi, la poesia assume poi una sua autorità verso di noi. Vuole condurci altrove. [...] La poesia restituirà la parola a chi ha bisogno di parlare».³¹

La poesia è, pertanto, la nicchia dell'autrice dove in gran segreto crea per sé, fissa le immagini, si lascia andare alle sensazioni, si addentra nel suo mondo profondo e interiore. Il linguaggio nitido svela la sua personale visione delle cose: la natura come sogno, l'esistenza come dolore, il tempo come giudizio. Ortese si rivela, perciò, attraverso lo strumento della lirica. Anna Toscana scrive che «proprio per questa dimensione profonda, Anna Maria Ortese non si è mai curata di seguire

²⁵ A.M. ORTESE, *In sonno e in veglia*, Milano, Adelphi, 1987, 122.

²⁶ EAD., *La luna che trascorre. Poesie inedite (1930-1980)*, a cura di G. Spagnoletti, Roma, Empiria, 1998.

²⁷ EAD., *Il mio paese è la notte. Prefazione dell'autrice*, Roma, Empiria, 1996, 5.

²⁸ G. MANACORDA, *La poesia di Anna Maria Ortese*, in *Anna Maria Ortese...*, 38.

²⁹ ORTESE, *Il mio paese è la notte. Prefazione dell'autrice...*, 5.

³⁰ A.M. ORTESE, *Lettera a Bellezza*, in BATTISTA, *Ortese segreta. Ritratto intimo di Anna Maria Ortese...*, 62.

³¹ SPAGNOLETTI, *Paragrafi sulla poesia...*, 30.

tendenze poetiche o mode, rimanendo sempre autentica e fedele al suo ritmo».³² E aggiunge: «In tutta la sua produzione permane una necessità di discorsività, espletamento di emotività, di interiorità e una forte rappresentazione»³³ che rendono a volte labili i confini tra prosa e poesia. La sua è una scrittura capace di descrivere nel dettaglio. Come evidenzia Tiziana Concina, Ortese ha:

la capacità di dilatare i luoghi e di alimentare la percezione del fantastico e dell'irreale: l'opera letteraria mette dunque in atto tutto il proprio potere di disvelamento suggerendo, attraverso una narrazione visionaria ma precisa, l'esistenza di una realtà più complessa. Attraverso la costruzione della 'menzogna' (narrativa), che vuole però il travestimento puntuale del possibile, ci si avvicina, forse, alla comprensione del mistero.³⁴

Nella raccolta emerge soprattutto l'essenza della sua poetica, si fa strada in modo ancora più evidente il tratto della sua identità che rifugge la realtà. Altrove scriverà «il [suo] ribrezzo per la realtà: intesa come scoria deperibile» e il desiderio di fuggire dalla realtà, di trovare scampo nella parola.³⁵

L'insieme di poesie si apre con il componimento intitolato *Manuele*, il nome del fratello marinaio scomparso, lirica che segna anche l'esordio letterario di Ortese e che fu pubblicata il 3 settembre 1933 sulla rivista «L'Italia letteraria» diretta da Corradino Pavolini e poi da Bontempelli. Quella poesia, pubblicata quasi per caso – «Scritti questi versi [...] decisi di mandarli a una rivista letteraria che vedevo spesso nell'edicola nei pressi di casa mia»,³⁶ scriverà poi l'autrice – rappresenta forse uno dei fondamenti dell'esperienza della perdita, che traspare talvolta nell'opera ortesiana. La poetessa si rivolge alla casa di famiglia in cui era abituata a vedere il fratello e a essa dice:

O casa dolce, e tu non sei mutata,
ancora in piedi sei, mia dolce casa.
[...] ritorna il sole,
ora che siamo in marzo, un poco prima
e un poco tardi s'allontana. Piena
d'esso è la casa, di quell'altro vuota.
Era quell'altro bruno, ed a goderlo
oh, quanto stava, questo dolce sole,
fuori al balcone, là, come lo vedo.
Stava beato e buono. Non sapeva.
Ora è scomparso³⁷.

La casa appare immutata nel suo aspetto, mentre per Ortese il mondo è cambiato con la scomparsa del fratello. E lei si ricorda dei giorni in cui egli stava sul balcone a prendere il sole, ricordandolo tranquillo e pacato, ignaro della sorte che gli sarebbe toccata. E prosegue descrivendo il suo dolore così grande da non riuscire nemmeno ad esternarlo con pianti e lacrime:

[...] Come, o Manuele, li vorrei i singhiozzi
mentre di te vado parlando. Eppure

³² A. TOSCANA, *La poesia, compagna di vita di Anna Maria Ortese*, 2019, <https://www.minimaetmoralia.it/wp/letteratura/la-vita-la-poesia-compagna-vita-anna-maria-ortese/> (consultato il 28 giugno 2023).

³³ *Ibidem*.

³⁴ T. CONCINA, *Le città di Anna Maria Ortese tra sogno e realtà*, in *Sulle vie della parità*, Atti del I Convegno di Toponomastica femminile, Roma, 6-7 ottobre 2012, a cura di M.P. Ercolini, Roma, UniversItalia, 2013, 137.

³⁵ M. SERRI, *L'artista come ladro. La moderna inattualità di Anna Maria Ortese*, in *Anna Maria Ortese...*, 32.

³⁶ ORTESE, *Corpo celeste...*, 66-67.

³⁷ ORTESE, *Manuele*, in EAD. *Il mio paese è la notte...*, 11-13.

tacito il cuore si comporta e batte
come d'usato. Non certo in lui
l'anima degli umani, o mio Manuele.³⁸

Infine, descrive l'assenza di questo fratello così amato, di cui non resta che il nome di un'esistenza spezzata troppo presto che lascia dietro a sé un silenzio carico di dolore e l'illusione notturna, talvolta, di sentire ancora il suo respiro vicino.

[...] Ora dovunque parla un posto vuoto
malinconicamente, e da un ritratto
negli angoli deserti delle stanze,
parlano solo gli occhi tuoi sì belli,
sì belli e gravi di spagnolo. Tutto
che ci rimane ormai di te, Manuele,
è un nome solo; e dentro al petto un male
che a questo nome si confonde. Tace.
Tace sul viso e non conosce sonno;
studia le tombe ed odia primavera
che sopra i morti sorridendo passa.
Tace; ed al cielo nulla chiede, o al mare.
Soltanto a notte s'acuisce; quando
sentir le orecchie paion fra gli usati
respiri, calmo, quello tuo, Manuele.³⁹

In *A una nuvola confortando* Ortese esplora ancora la profondità intensa del dolore, rivolgendosi a una nuvola del cielo. Ritorna, anche qui, un elemento naturale personificato al quale affida delle considerazioni amare sulla vita:

O nuvola, non piangere,
ché devono su noi
altre passare nuvole
rosse vanendo. Sempre
questo succede, è legge
il nostro scolorire.
[...] È vano
l'interrogare. Passa
l'umano e l'inumano
lo segue. Passa
ogni cielo: stregati
stanno cieli non veri.

O nuvola mia vera,
dissi... perciò non piangere,
ché un altro cielo deve
– un'altra patria – esistere.⁴⁰

Come si vede, le liriche ortesiane sono dense di riflessioni e sentimenti malinconici, con connotazioni ora più drammatiche e ora più leggere, in un'alternanza non casuale. È la stessa autrice, infatti, a curare e organizzare internamente la raccolta, suddividendola in dodici settori ciascuno dei quali reca una data, dichiaratamente approssimativa, a cui esso viene fatto risalire. Non

³⁸ *Ibidem.*

³⁹ *Ibidem.*

⁴⁰ ORTESE, *A una nuvola confortando*, ivi, 21-22.

è stato seguito un puro ordine cronologico, ma tematico. Il titolo di ogni settore è evocativo delle poesie contenute ed è emblematico cogliere il riferimento a due ambiti che restano costanti: nella prima parte la natura, con i suoi elementi caratterizzanti, nella seconda parte proprio la notte. Nella prima parte si trovano i titoli datati circa 1930-1932 *Alberi beva e fiumi*, nel 1934-1936 *Improvviso chiarore sul porto* e nel 1937-1939 *A una che è in strada*. Poi si riscontra un riferimento alle poesie scritte fino al 1952, dal titolo *Calabria*. Infine, il grande tema della notte, nella raccolta *Il mio paese è la notte*, che corrisponde alla seconda parte della raccolta omonima, che raccoglie le composizioni del 1953-60 dal titolo *Nella città lontana, Pagine dimenticate e La naturalezza di questa vita*. Nel 1970 *Il mio paese è la notte* (altro sottotitolo ulteriore), nel 1980 e oltre *Di notte*. Infine, nel 1980 *Cinque bambini della creazione a me carissimi* e un componimento, la cui data è incerta, intitolato *Bandiera del soccorso*.

Scorrendo i titoli delle poesie e i loro contenuti, è evidente la ricorrenza dei sentimenti di tristezza, malinconia, senso di solitudine, cioè di sentimenti e sensazioni negative rispetto al mondo e a sé stessa. Si pensi a *Il ritorno che non si vede*,⁴¹ *Voglio andare lontano, e tu mi serri*,⁴² *Malinconia, mia stella!*,⁴³ *La fanciullezza mia passa piangendo*,⁴⁴ *Malessere*,⁴⁵ *Dolori che non si possono dire attanagliano il cuore*⁴⁶ o altri. Anna Maria Ortese riversa nelle liriche, appunto, un dolore profondo che vive e da cui non riesce a staccarsi. La sua sarà sempre una vita ritirata, appartata, volutamente in disparte⁴⁷ e proprio per questo la notte è per lei un elemento familiare a cui confidare le espressioni liriche dell'io profondo.

La poesia intitolata *La naturalezza di questa vita piena*,⁴⁸ nell'omonima sezione composta tra 1953 e 1960, si presenta con venticinque versi liberi sciolti, privi di rime finali o interne, ricchi di *enjambement*, con quattro periodi in tutto, ricchi di sostantivi, pochi aggettivi e moltissime immagini evocative. Il linguaggio e gli accostamenti coniugano intensità e musicalità nella semplicità della parola nuda.

Il primo verso, che dà anche il titolo alla composizione, sembra proiettarsi verso una riflessione positiva sulla vita. L'aggettivo 'piena' accanto al sostantivo 'vita' orienta il lettore o la lettrice a una spinta propizia, che subito però viene inibita dai successivi versi su cui si riversa il tema del dolore, della disgrazia, della ferita, fino alla disperazione e all'esilio figurato.

La naturalezza di questa vita piena
 Di cose non naturali, il dolore
 Di non capire cos'è il dolore, la disgrazia
 Di cercare ostinatamente un nome, un segno
 Qualunque riconoscimento, e trovare
 Silenzio e sigilli fin sui rami degli alberi.⁴⁹

⁴¹ Ivi, 15.

⁴² Ivi, 31.

⁴³ Ivi, 35.

⁴⁴ Ivi, 40.

⁴⁵ Ivi, 137.

⁴⁶ Ivi, 198.

⁴⁷ EAD., *Alla luce del Sud. Lettere a Pasquale Prunas...*; BATTISTA, *Ortese segreta. Ritratto intimo di Anna Maria Ortese...*

⁴⁸ ORTESE, *La naturalezza di questa vita piena*, in EAD., *Il mio paese è la notte...*, 138; cfr. <https://poetarumsilva.com/2019/02/03/anna-maria-ortese-la-naturalezza-di-questa-vita-piena/> (consultato il 28 giugno 2023).

⁴⁹ *Ibidem*.

E se il primo sostantivo è ‘natura’ come indice di vitalità e forza, nel secondo verso si passa subito a ‘cose non naturali’, verso in cui la negazione accanto all’aggettivo sembra suggerire che il dolore stesso provato dalla poetessa, la sua situazione difficile, esuli dall’ordine logico delle cose.

Compagno, poi, sia vari elementi naturali come gli alberi, il fresco delle piante, le stelle, il vento, sia opere dell’uomo come la porta, il villaggio, il porto, la fontana, in un’alterità tra natura ed elementi umani che pare dividere il mondo in due categorie che si uniscono solo nel segno del dolore e della disperazione. Infatti, i sentimenti che dominano la poesia sono descritti da termini che, presi nell’ordine della composizione, sembrano culminare in un crescendo senza vie di uscita.

Non in me, da ferita
Sempre aperta sgorga
La rossa fontana del chiedere,
il mormorio del ricordo
futuro, la frescura di vaste
zone da cui venni, ed era noto il mio nome,
là tra gli altri,
ora tremanti di vergogna. Questa porta
sbarrata sul vero, questo triste
villaggio che tutti hanno lasciato,
questo porto senza navi verde di rimorso,
è il mio universo quotidiano.⁵⁰

Crescono il senso di disgrazia, il ricordo e i sentimenti di dolore, vergogna, tristezza, rimorso. E ancora, verso la fine, la disperazione, il senso di colpa, l’esilio.

La disperazione talvolta mi ricopre,
frusta tutte le mie ossa,
si dibatte come un vento per trovare il nome la colpa. L’origine
della colpa che dette origine alla caduta
– da cui nessuno deve trarmi, alcuna grazia chiamarmi –
in questo quieto interminabile
giornaliero Esilio.⁵¹

Ecco che l’esilio, la distanza forzata da sé e il peso di un dolore indicibile si mostrano con il loro volto più terso: l’esilio è ‘giornaliero’, costante, ma è anche ‘quieto e interminabile’. La sofferenza ‘quieta’ non è quel sentimento pungente che toglie il respiro; è, al contrario, la profonda consapevolezza che il dolore fa parte della vita e non è evitabile, e va dunque accettato pacatamente.

L’autrice usa la poesia come riflesso, senza intermediazioni. Sembra di sentire accessibile e vicino il suo dolore, il grande macro-tema che attraversa le sue poesie. È un ‘mal di vivere’ leopardiano, è un richiamo al baratro che non lascia scampo. Monica Farnetti accomuna Anna Maria Ortese a Virginia Woolf nella «scienza del lutto» come carattere della modernità, formula-guida per le «scritture malinconiche»⁵² del secolo. Il paragone con la scrittrice inglese può risultare, di primo acchito, un po’ azzardato non soltanto per le formule molto diverse nella narrativa, ma anche per biografie profondamente differenti e con esiti dissimili; tuttavia, in entrambi i casi si

⁵⁰ *Ibidem.*

⁵¹ *Ibidem.*

⁵² Cfr. FARNETTI, *Anna Maria Ortese...*, 79ss.

evidenzia l'imprescindibile relazione fra «arte di scrittura» e «l'essere donna in ogni cellula»,⁵³ che la critica Gabriella Fiori sistema al centro di una travagliata costellazione creativa. Sono scrittrici in tutto, nei *topoi* che rappresentano e nel modo femminile di descrivere i corridoi delle loro anime.

In Ortese vi è un richiamo, inoltre, al tema del *planctus*, l'antico e femminile genere che in tutta l'area euro-mediterranea prevede l'assegnazione alle donne del penoso rito funebre, l'elaborazione estetica del dolore, l'abbandono all'espressione del dolore per superarlo. Scrive, infatti: «Dicendo la pena, la pena se ne andava. [...] Non solo la disperazione se ne andava, ma io ero un'altra; e una veloce libertà mi sollevava».⁵⁴

In ogni caso, la letteratura per Anna Maria Ortese è una manifestazione artistica necessaria. Afferma l'autrice: «Si scrive perché si cerca compagnia, poi si pubblica perché gli editori danno un po' di denaro».⁵⁵ E altrove, in un'intervista, spiegando cosa significhi per lei scrivere, dichiara: «Significa vivere, respirare. È il mio mondo. È cambiare il mondo, vivere in una dimensione diversa, dove tutto è infinitamente più bello».⁵⁶ E ancora, alla domanda sul per chi scriva, precisa: «Per me. Per me e per dare memoria e testimonianza di quello che una quantità di gente sente ma non sa dire, sogna ma non sa vedere».⁵⁷

Certamente il dolore sarà al centro del suo primo libro, *Angelici dolori*⁵⁸ e di molte altre opere successive⁵⁹ rappresentando un autentico nucleo comune della bibliografia ortesiana, in quanto è evidente che la scrittura, soprattutto quella poetica prodotta per sé stessa, «nasce [per Ortese] come farmaco per il dolore e il male del mondo diviene da subito il modo concreto di stare nel mondo e operare in esso, così come si è»,⁶⁰ come scrive Cristina Celani.

Qui sta proprio il nocciolo della solitudine e dell'incredibile percezione dell'autrice di esposizione al dolore, della ricerca di pace. Scrive in una lettera datata 19 agosto 1948: «...so che solo una cosa promette di dar pace agli uomini, ed è il senso della divinità della vita, anche se i nostri destini personali siano esclusi dall'immortalità. È solo in rapporto alla poesia che io posso pensare al pane, solo in rapporto alla bellezza che posso sopportare l'utilità».⁶¹

È una scrittura singolare, che guarda al particolare dell'interiorità, in uno scavo profondo che chiede al lettore o alla lettrice di corrisponderle con la stessa pienezza di spirito, con la stessa autenticità e dignità. Forse per questo ancora oggi Anna Maria Ortese è ancora poco conosciuta al grande pubblico, nonostante la critica la riconosca ormai unanimemente come una delle autrici italiane più significative del '900. La produzione letteraria ortesiana esprime il dolore, la fatica di vivere, con la durezza che questi temi insoliti impongono. La sua voce, scrive Silvia Leuzzi, «è scomoda e profonda, non scrive libri adatti a un pubblico distratto o sciatto»,⁶² mentre i suoi

⁵³ GOLINO, *Quella vita vissuta tra il dolore e il successo...*

⁵⁴ A.M. ORTESE, *Il porto di Toledo*, Milano, Rizzoli, 1975, 22.

⁵⁵ G. VENDITTI, *Anna Maria Ortese e i suoi Angelici dolori*, 2013, <https://m.tp24.it/2013/04/13/rubriche/anna-maria-ortese-e-i-suoi-angelici-dolori/72450> (consultato il 28 giugno 2023). Cfr. L. CLERICI, *Apparizione e visione. Vita e opere di Anna Maria Ortese*, Milano, Mondadori, 2002.

⁵⁶ P.A. ZANNONI, *Incontro (con intervista) con Anna Maria Ortese*, in *Anna Maria Ortese...*, 73.

⁵⁷ *Ibidem*.

⁵⁸ A.M. ORTESE, *Angelici dolori*, Milano, Bompiani, 1937.

⁵⁹ Cfr. ad. es. A.M. ORTESE, *Il cardillo addolorato*, Milano, Adelphi, 1993.

⁶⁰ C. CELANI, *Anna Maria Ortese. «Uno scrittore-donna, una bestia che parla, dunque»*, 2017; <https://www.tropismi.it/2017/02/28/anna-maria-ortese-uno-scrittore-donna-una-bestia-che-parla-dunque/> (consultato il 28 giugno 2023).

⁶¹ A.M. ORTESE, *Alla luce del Sud. Lettere a Pasquale Prunas*, Milano, Archinto, 2006, 93.

⁶² S. LEUZZI, *Anna Maria Ortese, una voce fuori dal coro*, 2021; <https://www.lasepolturadellaletteratura.it/anna-maria-ortese-poesie/> (consultato il 28 giugno 2023).

componenti oscillano tra realtà e sogno, offrendo una crudezza della verità davanti alla quale è difficile restare impassibili. Come ha scritto Spagnoletti: «La massa non produce poesia, ma ne cura la museificazione, un male estetico incombente».⁶³ A chi non voglia interrogarsi profondamente sul senso della vita, sulla sofferenza, sulle difficoltà, a chi non sappia addentrarsi in sé stesso o in sé stessa per paura di perdersi, Ortese resterà inevitabilmente estranea.

Pietro Citati a proposito di *L'iguana* esprime un concetto estendibile a tutta la produzione letteraria ortesiana:

In tutto quello che la Ortese scrive c'è un altissimo strazio lirico, un dolore portato al diapason e sempre sul punto di spezzare ogni misura, una tremenda angoscia che nulla potrà mai placare; un amore sofferente che non sa a chi consacrarsi. [...] Malgrado la limpidezza del suo nichilismo, nell'Ortese non muore mai la speranza che, da qualche parte, in qualche isola sconosciuta, il Paradiso possa esistere.⁶⁴

In fondo è questa la lezione ortesiana: la dignità del dolore, la scrittura come espressione di un mondo interiore che non può essere curato ma solo accolto da chi si prende il rischio di ammettere la sofferenza e restare davanti ad essa, in silenzio, un silenzio di contemplazione e insieme di accettazione. È un mistero il dolore, sembra suggerire la poetessa, davanti al quale si sta senza agitazione né inquietudine. Perché questa è l'esistenza, dice Anna Maria Ortese: è dolore e difficoltà, «da cui nessuno deve trarmi, / alcuna grazia chiamarmi», come scrive nella poesia *La naturalezza di questa vita piena*; è vita che assomiglia all'esilio, è vita nella quale si può cercare e talvolta «trovare / silenzio e sigilli fin sui rami degli alberi».⁶⁵

⁶³ G. SPAGNOLETTI, *Paragrafi sulla poesia*, in *La letteratura in Italia. Saggi e ritratti*, Milano, Spirali, 1984, 24.

⁶⁴ PICCIONI, *Presentazione*, in *Anna Maria Ortese...*, 7.

⁶⁵ ORTESE, *Il mio paese è la notte...*, 138; cfr. cfr. <https://poetarumsilva.com/2019/02/03/anna-maria-ortese-la-naturalezza-di-questa-vita-piena/> (consultato il 28 giugno 2023).

Da Medicamenta in su. Il verso è sarcasmo o non è: Patrizia Valduga, la carne e un bilancio aperto

Il contributo si propone di effettuare una indagine nel tessuto verbale della produzione in versi di Patrizia Valduga, muovendo dalla nozione di sarcasmo, la quale può essere applicata all'autrice su due versanti in realtà convergenti. Si mostrerà quanto il verso di Valduga si educhi al recupero di forme tradizionali della poesia sulla base di un processo di alterazione caustica della parola, nel rispetto di modelli della nostra tradizione lirica quand'essa affronta la materia meno alta; ma proprio per questa ragione accede alle vette della ricreazione creativa e della vivificazione stessa dell'atto sarcastico, portando sulla pagina le forme incisive della carne, dal suo rinvigorismento alla sua consumazione. Valduga, che attraversa un segmento-chiave della creazione verbale tra il secolo passato e il nuovo, testimonia – in un itinerario ancora aperto – che il verso è sarcasmo o non è: è tanto creazione quanto rottura, almeno quanti sono stati gli atti di lacerazione e riparazione dell'Italia dagli anni Settanta in avanti.

Per cominciare, non è inopportuno offrire qualche dato sul grado di canonicità del profilo di una poetessa tuttora attiva come Patrizia Valduga, non tanto e non solo in Italia,¹ quanto al di fuori dei nostri confini, dove i meccanismi e le dinamiche che consacrano la fortuna della produzione in versi spesso offrono spunti e indicazioni in una certa misura più probanti, dal momento che si deve tener conto anche del lavoro di traduzione sui testi. Alcuni anni fa Massimo Bacigalupo aveva mostrato quanto Valduga fosse un nome ormai abbastanza consolidato nelle antologie in lingua inglese da almeno vent'anni (e, si badi, stiamo parlando di antologie non riservate a poetesse); fece questo rilevamento all'interno di un numero di «Nuova Corrente»² che, molto opportunamente, ci offriva il quadro della poesia italiana in Europa. In quella silloge, che non era una mera raccolta di dati ma un valido esame critico dei testi e dei fenomeni letterari sostenuti da elementi statistici, Valduga appariva sin dalle prime antologie che la vedevano inclusa, ossia sin dalla fine del secolo scorso, come una figura non già in ascesa, ma appartenente a una stagione della nostra poesia di incidenza già acquisita: tanto emerge, per esempio, dagli articoli di Andrea Schneider Soltanianzadeh sulla rivista «Italienisch» (sul tema di 'Amore e Morte')³ o dal volume di Manfred Lentzen sulla poesia italiana del Novecento, il quale proprio con un discreto segmento dedicato soltanto alla poetessa veneta chiudeva un attraversamento di nomi giudicati rilevanti e formato anche da Zeichen, Magrelli e De Angelis.⁴ Mentre in Francia, ma non c'è da stupirsene troppo, la nostra patisce tutto quanto sta intorno alla poesia italiana degli ultimi trent'anni e tuttavia si trova in una importante antologia della rivista «Po&sie», fondata da Michel Deguy alla fine degli anni Settanta, in compagnia di Patrizia Cavalli, Mariangela Gualtieri, Milo De Angelis, Gianni d'Elia, Valerio Magrelli e altri.⁵ In Italia il nome di Valduga non ha mai mancato di rimbalzare tra un florilegio e l'altro e, al di là dello scritto einaudiano di Baldacci per *Medicamenta e altri medicamenta* a

¹ Si ritiene utile rimandare al paragrafo dedicato a Patrizia Valduga contenuto nel capitolo curato da chi scrive dal titolo *La contemporaneità*, in *Le autrici della letteratura italiana. Per una storia dal XIII al XXI secolo*, a cura di D. De Liso, Napoli, Loffredo, 2023, 327-374: 340-343. Si rimanda anche alla bibliografia, ivi contenuta, relativa alla poetessa.

² Si veda M. BACIGALUPO, *Il Novecento nelle antologie in lingua inglese*, «Nuova Corrente», 153, LXI, gennaio-giugno (2014), 71-77.

³ Si veda A. SCHNEIDER SOLTANIANZADEH, *Patrizia Valduga - Formen der Liebe und des Gebets*, «Italienisch», 47, maggio (2002), 101-107.

⁴ Si veda M. LENTZEN, *Italienische Lyrik des 20. Jahrhunderts in Einzelinterpretationen*, Berlin, E. Schmidt, 2000.

⁵ Si veda *Trente ans de poésie italienne (1975-2004)*, vol. II, «Po&sie», 110 (2005). La sezione dedicata a Valduga è stata curata da Martin Rueff, ivi, 357-361.

fine anni Ottanta (ultima, grande audacia del critico fiorentino),⁶ sarà consacrato dal Meridiano di Cucchi e Giovanardi che a metà degli anni Novanta seguitavano l'importante lavoro di Mengaldo sulla poesia italiana del Novecento, e la individuavano quale figura emergente di una generazione degli anni Ottanta⁷ nella quale vi erano appunto Magrelli e D'Elia, ma in quel caso anche Mussapi. All'epoca Giovanardi aveva messo in rilievo i tratti coi quali Valduga è stata osservata a lungo e sui quali ancora oggi la maggior parte dei contributi critici si orienta: rappresentava «un vero e proprio caso» la poetessa veneta, scrisse il critico, e ciò in ragione dell'«erotismo come chiave di accesso all'essere», un fattore tanto più eclatante quanto «più apertamente passiva si fa la sottomissione alla norma metrica, con acrobazie verbali dichiaratamente artefatte pur di rispettare la tradizionale scansione dell'endecasillabo *a maggiore* e *a minore*».⁸ Queste notazioni tutto sommato hanno resistito e resistono al tempo e certamente hanno consentito di avviare un lavoro critico importante al quale, tuttavia, si può ora dare ulteriore nutrimento analitico, nella persuasione che le questioni di contenuto e le indagini metriche⁹ possano trovare un momento di convergenza in motivi segnici ormai sufficientemente decantati negli anni e, per questo, aperti a valutazioni più incisive, ancorché parziali e senza dubbio difettose.

Una delle vie che può essere battuta per accostarsi al verso di Valduga potrebbe essere quella che isola una scrittura delineante una traiettoria canina e, per essa, un fattore sarcotico. Alla fine degli anni Ottanta per Becco Giallo Nanni Balestrini pubblicò *Il ritorno della signorina Richmond. Terzo libro*,¹⁰ nel quale comparivano i versi di *La signorina Richmond comincia a averne abbastanza di tutti questi cani*,¹¹ uno scherzo in cento versi e venticinque quartine col quale il poeta milanese, con la scimmiettatura di frasi fatte, giocava sulla forza della ripetizione, sulla compulsione verbale della parola “cane”, ma anche sulla forza con cui la parola stessa potesse agire sul luogo comune. E vi riusciva di certo anche perché la parola evocava una immagine legata a uno dei tratti più sfavorevoli dell'animale, ossia *l'importuno* e qualcosa che entra nella storia privata al livello del *feroce*. Quella curiosa prova poetica può servire a comprendere quanto necessario fosse a quel tempo un lavoro sul verso in quanto macchina espressiva e quanto il ricorso a immagini ricorrenti favorisse un simile processo. In Valduga questi fattori paiono cercati in dialettica sin dai primi tentativi: da «trippe e budellame» e da «predar le prede piene e vane» della ‘donna bambina’ proprio della prima raccolta,¹² che finivano nella proclamata *fame* del verso di chiusura ad aggredire le ben note gabbie metriche nelle quali l'autrice vuole mettersi. Fino alla confluenza sulla inevitabile esperienza ematica («A me creduta esangue, non veduta / [...] Notte / sifone del mio sangue»)¹³ che perviene a un carattere fintamente blasfemo e in realtà orientato sull'ironia canzonatoria («Prendimi e mangiami: questo è il mio corpo. / Bevi tutto il mio sangue: sia il tuo vino»)¹⁴. Ora, ci pare che a quest'altezza si possa individuare quello che Valduga stessa chiamerebbe il “punto di sella”, il punto nel quale due forze

⁶ Si veda P. VALDUGA, *Medicamenta e altri medicamenta*, con uno scritto di L. Baldacci, Torino, Einaudi, 1989.

⁷ Si veda la sezione su Patrizia Valduga curata da Stefano Giovanardi in *Poeti italiani del Secondo Novecento (1945-1995)*, a cura di M. Cucchi-S. Giovanardi, Milano, Mondadori, 1996, 1001-1011.

⁸ Ivi, 1001.

⁹ Si tenga presente E. SPECIALE, *Post-moderno o neo-classicismo? Patrizia Valduga e il ritorno alle forme metriche nella recente poesia italiana*, «Annali d'Italianistica», 9 (1991), 254-271.

¹⁰ N. BALESTRINI, *Il ritorno della signorina Richmond. Terzo libro (1984-1986)*, Oderzo, Becco Giallo, 1987. Si veda anche A. PORTA, *Signorina Richmond, tra simbolo e allegoria*, in *Il movimento della poesia italiana negli anni Settanta*, a cura di T. Kemeny-C. Viviani, Bari, Dedalo libri, 1979, 144-149.

¹¹ BALESTRINI, *Il ritorno della signorina Richmond...*, 46-50.

¹² Si cita da VALDUGA, *Medicamenta e altri medicamenta...*, 75.

¹³ Ivi, 49.

¹⁴ P. VALDUGA, *Quartine. Seconda centuria*, Torino, Einaudi, 2001, 81.

confliggenti trovano, almeno per un poco, un equilibrio che consente l'atto creativo. Questo punto di equilibrio ha anche a che vedere con la voce dell'io lirico, che in Valduga è fortissima e che rappresenta, nei fatti, la più energica eredità di quella montaliana.¹⁵ Anzi, è proprio il convincimento delle scuole della nostra critica – come scrisse Gianluigi Simonetti anni fa, riprendendo un precedente assunto di Enrico Testa¹⁶ – che nella poesia degli ultimi quarant'anni vi sia una sorta di deflazione dell'io,¹⁷ una specie di indebolimento, di declino o di disintegrazione della voce lirica, ad aver generato in Valduga una forma del dire 'io' di nuova specie che va a sovrapporsi; e non poteva farlo che sul piano della demistificazione lacerante e urticante, quella nella quale la carne da oggetto plasmato sulla linea del verso sottende al verso stesso e si fa soggetto nelle sue tante possibilità, ossia scherno, beffa caustica, dunque sarcasmo. Per meglio aderire a questo itinerario Valduga passa lungo lo spettro che porta al sarcasmo a partire dalla satira e dal cinismo, secondo i parametri che sono stati isolati anni fa da Georges Minois nel suo *Studio del riso e della derisione*.¹⁸ Ed è proprio in questa celebrazione dell'egoismo che sta il nuovo fondo dell'io lirico valdugano, il cui cinismo affonda nell'origine medesima della parola, nella natura canina, quella dell'animale che punteggia il suo verso sin dagli esordi:

Qual mai sarà l'anno, il mese, qual giorno
e quanto dolce, ove per fine avermi,
ove odore di maschili epidermidi
più non curi, e sguardi, corpi dattorno,
lor secrezioni, escrezioni contermini,
con il sangue che ruota torno torno,
viaggi spermatici andata e ritorno
su ire rientrate, su affetti raffermi,

su l'eco scarsa di transiti umani...
(con tristi trame e quanto mai noiose).
Allora sogno d'un trascendimento

a fiaba o ad arte... in verità poi mento,
per la vita di visceri e mucose,
se ancora l'odorato invidio ai cani.¹⁹

Di qui – siamo ancora nel tempo dei *Medicamenta* – ha inizio un percorso che irrobustirà la forza della lirica nel dire il proprio *io* negli anni in cui cominciano in Italia a prendere il sopravvento i toni

¹⁵ Si tenga presente *Poeti innamorati. Da Guittone a Raboni. Un'antologia di Patrizia Valduga*, Novara, Interlinea, 2011.

¹⁶ E. TESTA, *Per interposta persona. Lingua e poesia nel secondo Novecento*, Roma, Bulzoni, 1999, 15: «poesia come straniata endiadi di colloquio e congedo, fondata sulla deflazione dell'io, messo alle strette da personaggi che spesso non gli danno letteralmente scampo».

¹⁷ Si veda G. SIMONETTI, *Nuovi modi per andare a capo. Su alcune raccolte recenti di poesia italiana*, «Italianistica. Rivista di letteratura italiana», 37, 1, gennaio/aprile (2008), 145-156: 145: «Inutile drammatizzare, i buoni poeti e le poesie riuscite continueranno ad esistere; più interessante è forse riflettere su quello che sembra, da due o tre decenni a questa parte, il riflesso stilistico di questa marginalità sociale: quel processo di decentramento o "deflazione dell'io" (E. Testa) che per molti rappresenta la caratteristica strutturale più visibile di tanta poesia italiana recente. Beninteso, tale indebolimento o regressione o disgregazione della voce lirica non è affatto un limite in sé. Nelle recenti poesie di Mario Benedetti (*Umana gloria*, Mondadori, 2004), p. es. questa fragilità di pronuncia non solo traduce efficacemente il 'porsi a lato' di molti poeti di oggi – la loro ricerca di regressione psicologica e percettiva – ma sa anche creare, a partire dal pudore stilistico, una intensa bellezza».

¹⁸ Si veda, in particolare, il capitolo dal titolo *Il XX secolo: morte del riso? La vendetta postuma del diavolo*, in G. MINOIS, *Storia del riso e della derisione*, Bari, Dedalo, 2004, 729-774.

¹⁹ VALDUGA, *Medicamenta e altri medicamenta...*, 9.

indeboliti. Fu anche questa la ragione per la quale Valduga apparve come qualcosa di *mostruoso*, perché da un lato con la lezione zanzottiana e di certo montalismo²⁰ (che pure non amava) si stringeva attorno a metriche e a lessemi della tradizione, dall'altro con l'eruzione di voluttà conduceva quegli stessi lessemi alle soglie dell'acclarato vietismo, cercato e perseguito, e per questo sardonicamente atteggiato. Nei versi prima menzionati il recupero insistito di modalità attinte addirittura a forme del petrarchismo trova, infine, il proprio punto di rottura – e di lì un rivolgimento tra il grottesco e lo sprezzante – nel «sangue che ruota torno torno» e nei «viaggi spermatici andata e ritorno», nei quali un improvviso ma calcolato decadimento stilistico favorisce l'avanzamento del tono ironico-cinico, fino alla chiosa in cui si fa materia nei cani che incarnano ancora la prima natura, e stanno anche in quel «torno torno» in quanto seguaci e seguono la scia del sangue: è in quella figura che si trova la preferenza individuale della poetessa. In una intervista a Bruno Quaranta per «La Stampa» del novembre del 1989, all'uscita dei secondi *Medicamenta*, la nostra disse che «la scrittura o nasce da un ingorgo psichico, da un'esigenza assoluta di significare, o non è [...] martirio è il verso, come recita una scheggia di *Medicamenta*».²¹ Per essere martirio, occorre il sacrificio. Questo sacrificio, oltre a venire dagli ingorghi del metro, viene dal lavoro sulla carne, il quale non può che passare attraverso il sarcasmo, il cinismo, la sua forma animale, che è appunto canina:

Ma quale tempo, osso affamato, il tempo
 del cane! Ecco, tutto mi è trascorso,
 in anni e anni e anni a dar di morso,
 in rodermi il cervello a scorza a scorza.
 A forza ferma, senza un po' di forza,
 delle mie viscere le gambe vesto.
 Ma non è questo, non è neanche questo,
 forse non ho più gambe, non ho braccia...
 Allora senza testa? senza faccia?
 e che mi resta? non mi resta niente?
 [...]
 Ah per pietà,
 perché non mi si veda, che chissà,
 può venire un collasso a chi mi guarda.²²

La necessaria dissacrazione, oltre ad essere la cifra del giudizio estetico e culturale valdugano (quello che, al di là degli strali sul Montale predone di Rebora,²³ la indusse a decretare che per le traduzioni dall'inglese era stata «raggirata» da Roberto Sanesi²⁴ e che Cristina Campo aveva «straziato» John Donne)²⁵ è il viatico del suo poetare: passa dall'osso affamato del cane a una figura ischeletrita dal rodere «a scorza a scorza» (la medesima azione del «torno torno»). Il tutto deve incontrarsi nella reazione finale, il collasso che può prendere chi la guarda, un esito di tono volutamente borghese, da salottino, così scopertamente perseguito da tradire il suo civettuolo sarcasmo. Non possiamo attardarci nel ripescare gli echi e gli imprestiti dei poeti e dei modelli che

²⁰ Si tenga presente A. ZANZOTTO, *Fantasie di avvicinamento. Le letture di un poeta*, Milano, Mondadori, 1991.

²¹ B. QUARANTA, *Valduga: amori e brividi in rima baciata*, «Tuttolibri», «La Stampa», 4 novembre 1989, 3.

²² P. VALDUGA, *Donna di dolori*, in *Prima antologia*, Torino, Einaudi, 1998, 9.

²³ QUARANTA, *Valduga: amori...*: «No, Montale no – si contorce la poetessa –. Era avido, gretto, cattivo, ingeneroso. A Rebora, dal cui orto attinse senza pudore, dedicò in morte articoli miserabili».

²⁴ *Ibidem*: «A quattordici anni credevo d'essermi innamorata di Dylan Thomas. Ma, appreso l'inglese, capii di essere stata raggirata da Roberto Sanesi».

²⁵ *Ibidem*: «E per tornare a Donne: Cristina Campo l'ha straziato».

costituiscono tutte le ‘provviste verbali’ dei versi di Valduga: è una operazione che viene condotta di tanto in tanto e che, per quanto utile, può scadere nel puntiglio decostruttivo e, in ultimo, è stata più volte disarmata dalla poetessa medesima che, svelandoci la materia attinta, ha spuntato le armi dei suoi esegeti.²⁶ Sappiamo che qui c’è proprio Donne, e poi ci sono Pascoli e Stefan George, Testori;²⁷ ma non è tanto la sottotraccia che fa il verso dell’autrice veneta quanto il loro canale d’uscita che il più delle volte è proprio questo rodere sarcotico, avvelenato in quanto definitivamente ironico e tagliente. E così si trovano ancora combinazioni come le seguenti:

E buona notte a questi ossi lerci
e a tutti i cani! Ripassa domani.
«Oh Patrizia, te ne lavi le mani!
Non pensi che gli dai un dispiacere?»
Passa la nave mia con vele nere
sull’onda delle mie budelle nere,
non ho mai fatto finta io di godere,
più niente da vedere. Marameo.²⁸

Qui i cani paiono piuttosto essere il branco che osserva la preda e attende di poterla assaltare; il tappeto linguistico è, tuttavia, il solito: budella, ossi.²⁹ Una scarnificazione profonda che sposta la voce lirica dal solipsismo a un simpatico narcisismo, grazie al quale l’insistenza sul quotidiano e la schietta purezza del sentimento individuale (caratteristiche, peraltro, del nuovo equipaggiamento poetico italiano di marca femminile, dagli inizi degli anni Settanta in avanti) determinano lo scarto. Esso va a pesare tutto in quel *marameo*, in quella smorfiosa burla di congedo, beffarda, sarcastica tanto quanto raschiante è il tentativo di pulire le ossa dei cani. Avendo scelto di stare nella stretta di una misura metrica tradita, per rompere la linea del verso a Valduga non resta altra via che il sarcasmo, vale a dire spiazzare il proprio lettore col cinismo beffeggiatore. Dal che si comprende anche che è l’unico modo per evitare che il metro stesso sia solo una stilizzazione di sé e che possa, invece, vivificare di un recupero lirico energico, anche sfrenato. *Ripassa domani, te ne lavi le mani, marameo*: sono lo spazio di rottura, il punto di sella nel quale la carne è sarcasmo, cinismo irriverente e divertente. D’altra parte, sta tutto, o almeno molto, nelle parole dette a Giovanni Tesio proprio in occasione dell’uscita della *Prima antologia* che metteva insieme *Donna di dolori* e *Corsia degli incurabili* e da cui sono tratti i versi prima isolati: «È la lezione del teatro di Kantor. Non avrei mai scritto *Donna di dolori* se non avessi visto il teatro di Kantor, che ha sì a che fare con la morte ma che sa anche divertirti con situazioni comiche. Kantor mi ha insegnato tre cose: la fedeltà a ciò che si ha, l’abilità di far ridere e piangere insieme, strazio e nello stesso tempo conforto, e poi l’accessibilità la capacità di usare la musica più povera per accompagnare le situazioni più difficili». ³⁰ Per questa ragione appena prima possiamo leggere:

Che cimitero è il tuo, vita mia!
Che folla che ho in testa, che galleria
di crepati! Mi sfilano davanti
a passo di lumaca tutti quanti,

²⁶ G. TESIO, *Patrizia Valduga. L’allegro dolore*, “Tuttolibri”, «La Stampa», 25 febbraio 1999, 7.

²⁷ Si veda F. CAMON, *Valduga: l’erotismo gotico della donna di dolori*, “Tuttolibri”, «La Stampa», 15 giugno 1991, 2.

²⁸ VALDUGA, *Donna di dolori...*, 12.

²⁹ Si veda A. BOTTELLI, *Valduga, l’ossessione della forma*, «Avvenire», 4 agosto 2012, <https://www.avvenire.it/agora/pagine/valduga-ossessione-della-forma>

³⁰ TESIO, *Patrizia Valduga l’allegro dolore...*, 7.

tutti pesti, pesanti, da far pena!...³¹

E ancora:

Questa febbre d'amore nelle ossa
fino all'ultima fine, alla mia fossa?...
Disse: «Torno se vuoi...» Sai che m'importa!...
«Vengo a Milano e busso alla tua porta»³²

La scelta di questo apparecchiamento semantico che dalle ossa dell'animale – come bersaglio da inseguire e da scarnire – conduce a quelle di una esperienza mortuaria è plateale e ciò è evidente dall'ennesimo scarto tra l'opzione lessicale sorvegliata («pesti», «pesanti») e quella grossolana con la quale entra in dialettica («galleria di crepati»), mediata come sempre da sfumature attinte dalla conversazione viziosamente piccata («Sai che m'importa!... / Vengo a Milano e busso alla tua porta»). E l'insistere sul corredo tombale rientra evidentemente in una specie di disforia compulsiva, una sorta di escatologia, di sentimento del tempo ultimo che era suggerita o favorita dal secolo al suo crepuscolo. Mano a mano che questo si avvicinava, Valduga ha accresciuto la frequenza dei richiami di questa fatta, ha accelerato la ricorsività compositiva dei lessemi utili a caratterizzarla, nella persuasione che la morte sia il fulcro quanto la notte sia fatta per 'dire la verità':

Oh sento male io, mi sento male!
vestita per la bara... ma perché?...
Lui morto, su di me, assieme a me,
e andare morto sulla morta, e...

fin che respiro...
scavano i vermi, vedi... i nervi al vivo...
Oh vita mia vitale per cui vivo,
per cui vivendo muoio e vivo a morte,
pestami ancora, pestami più forte,
Fammi a pezzi!³³

La rutilante successione di richiami semanticamente convergenti, la loro composizione nevroticamente ostentata fin quasi alla maniera, e poi anche alla saturazione dei significati raggiunge intenzionalmente il grado più alto della temperatura lirica mediante una stilistica della carne come stato di cedimento, ma sempre dal lato della parodia della passione. L'*extrema ratio* del desiderio d'amore approda a un verso segnato dal rivolgimento ironico-comico, sarcastico nella sua irriducibile essenza. Valduga compone nelle strofe i suoi irresistibili brandelli di commedia in una superfetazione verbale che pare non finire, in una architettura dei significati sempre aperta ma che trova la sua chiave nella caricatura e nella satira. Il verso, perciò, o è sarcasmo o non è:

L'altro pezzo di carne frolla... ossa
filamenti... e la carriola... si parte!
Vogliono gettarmi da qualche parte

Sbrigati! È meno tre, due...
uno!... per queste ossa, per le tue...
non per le mie... ossa rotte... sì... per chi?

³¹ VALDUGA, *Donna di dolori...*, 12.

³² Ivi, 14.

³³ Ivi, 20.

E così... certe scariche di botte...
il vento... giorno e notte... le ossa rotte...
oh farà notte un giorno... sulle ossa!
da ovest verso est... dentro la fossa...³⁴

E, come ebbe a dire Maurizio Cucchi in occasione della pubblicazione delle *Quartine. Seconda centuria*, «è come se il poeta registrasse i propri pensieri essenziali, giorno dopo giorno, uno dopo l'altro, nella disciplina morale della forma chiusa prescelta. Ed è lì che si racconta, nel dolore solitario della sua 'moribilità'». ³⁵ Il ricorso a questa inconsueta variante di "morte" ci dice quanto tutto in Valduga sia ancora da dire, quanto il bilancio sia ancora aperto, non tanto perché la parabola della sua arte sta ancora disegnando la sua luminosa traiettoria, quanto perché l'ambizione maggiore della poetessa sia rompere il verso per aprire la forma chiusa medesima, darle un adito di significati con la *deminutio* della decomposizione e la facezia canagliesca che trova infine la sua più audace espressività nella forza dell'accumulo, nell'elencazione anarchica, nell'inventario ammonticchiante, quell'ultima e definitiva poetica dell'oggettività che tiene insieme tutti i fattori sfruttati negli anni e che afferma con illimitata vitalità un lirismo dell'io anche quando l'io si perde nella messa a fuoco. E allora, ancora cani, ossa, corpi e vermi. Ma anche la burla del richiamo colto e, dunque, Atropo, la vecchia con le forbici, avrà da sorridere più che da recidere, lasciando la 'moribilità' là dov'era e tutto ancora in gioco:

Stelle della memoria, voi presaghe
della mia... Alt! Cani ululanti, cani
e corpi, corpi e corpi, cani... mani
e morsi... mortui non mordent... ma i vermi...
verso est... clic clac clic clac... Vuoi vedermi...
sì... senza denti... bianca come gesso...
per ogni osso dell'anima un cesso...
col tuo permesso... le ossa vicine...
dei vicini... vero rifugio infine...
è la mia fine... sì... clic clac clic clac...
la vecchia con le forbici... clic clac...
con la carriola d'ossa... con la massa
dell'amore... clic clac... dentro la cassa...
cassa in arrivo... per chi?... dei miei cari...
di questo passo se tu non appari...
io così buona... sì... io così buona...³⁶

³⁴ Ivi, 23, *passim*.

³⁵ M. CUCCHI, *Valduga: incubi e amori di questa cara vita santa*, «La Stampa», 12 maggio 2001, 5.

³⁶ VALDUGA, *Donna di dolori...*, 27.

EMANUELA NANNI
Université Grenoble Alpes

*L'arguzia combinatoria della poesia di Milli Graffi, poetessa sottotraccia.
Una lettura della raccolta L'amore meccanico*

Milli Graffi (1940-2020) partecipa all'avanguardia e ai maggiori eventi legati alla poesia sonora negli anni '70, oltre che alla così detta 'poesia totale'. Eppure sulla sua poesia regna ancora un sorprendente semivuoto critico. Tale silenzio sulla sua produzione di poetessa stride con il suo ruolo di critico militante e di traduttrice affermata, così come di direttrice del «Verri» dal 1996 al 2020. La sua poesia ha una grande affinità con quella dei protagonisti del Gruppo 63. In essa, un continuo decostruire e ricomporre la parola origina frammenti erranti che attendono di aggregarsi in nuove condensazioni. Milli Graffi utilizza gli espedienti di disseminazione tipografica tipiche delle avanguardie, dall'uso del maiuscolo, alla cascata di parole, fino alla scelta di evidenziare in grassetto solo alcuni vocaboli così che, nel coesistere sulla pagina di vuoto e di forme, si possa tentare di raggiungere coaguli di singole autenticità. In questo nostro contributo ci prefiggiamo di mostrare come questi elementi siano dirompenti nella raccolta L'amore meccanico (1994), opera in cui le varie distorsioni e la vertigine della frammentazione si ripromettono di smascherare l'unità del reale e della logica lineare quali falsi miti.

1. Non solo critica e traduttrice

Milli Graffi attraversa con incisività il panorama critico della poesia dagli anni '60 fino alla sua scomparsa nel 2020, e si muove in esso partecipando a festival, reading e avventure editoriali di grande sperimentalismo, contribuendo, per esempio, alla vita di «Tam Tam», rivista definibile come luogo di 'poesia apoesia' e 'poesia totale' creata e animata da Adriano Spatola e Giulia Niccolai. Insieme a questi critici e poeti è fortemente attiva e dà vita a una commistione di versi, performance e letture pubbliche. Nel frattempo, accanto alla sua attività di anglista e traduttrice dall'inglese, nello specifico il Lewis Carroll nella sua veste più ostica e madida di neologismi,¹ indaga il meccanismo del *nonsense* partendo dai *limerick* del dublinese Edward Lear per poi farne una propria cifra stilistica. Inoltre è importante ricordare che la sua presenza sarà fondamentale al «Verri», di cui sarà direttrice per ben ventiquattro anni, dal 1996 al 2020, succedendo al suo fondatore Luciano Anceschi.² La quasi mancanza di una lettura critica della sua produzione di poetessa stride con la sua fruttuosa attività di critico militante e di traduttrice affermata. È infatti curioso constatare che, a una prima ricerca, di questa autrice emerge la sua opera di traduttrice dall'inglese, di cui è riconosciuta la poliedrica inventività, mentre delle sue raccolte è molto difficile trovare esemplari. Le opere di facile reperimento sono solo le ultime due: *Embrago voice*, raccolta edita nel 2006, magistralmente introdotta da Andrea Cortellessa, e il volume *Sotto la traccia, frecce*, uscito a pochi mesi dalla morte dell'autrice. Graffi è inoltre assente da qualsiasi antologia della poesia novecentesca ed è ignorata anche negli studi sul Gruppo 63 di cui frequentava i protagonisti e a cui lei stessa ha dedicato numerosi testi critici. In questa dicotomia che la scinde in critica e traduttrice riconosciuta da un lato, e poetessa di nicchia, troppo poco letta, dall'altro, vogliamo situare il nostro studio. Più in particolare desideriamo esplorare la poetica di questa autrice, inoltrandoci ne *L'amore meccanico*, terza delle cinque raccolte della sua produzione, pubblicata nel 1994 e illustrata dal genio grafico del figlio Valerio Anceschi.

¹ Traduce di L. CARROLL *The hunting of the snark*, ossia la caccia ad un animale frutto di fantasia il cui nome in inglese nasce dall'allusione allo squalo (*shark*) e al serpente (*snake*) e che Graffi in italiano rende con 'snualo', tentando di avvicinarsi alla fonetica di 'squalo'.

² Milli Graffi sposa il figlio di Luciano Anceschi, Giovanni Anceschi, artista e designer multimodale che collaborerà con la poetessa alimentando diversi progetti grafici.

Per dare voce al suo lavoro di poetessa, riprenderemo le idee che Milli Graffi espresse sulla natura e il ruolo della poesia e, muovendoci dentro a questa raccolta e stabilendo relazioni anche con altri suoi testi, ci concentreremo su alcuni tratti inalienabili della sua poetica come la costante ricerca ludica sulla combinatoria delle parole, la forte matrice metaletteraria del verso, il valore del singolo frammento, oltre al rapporto della parola con la visione. Dedicheremo inoltre un'attenzione particolare alla presenza dell'intento parodico-sperimentale, dando qualche elemento del sopraccitato *nonsense*. Tutti questi aspetti si raggruppano in questa raccolta, che si fa così emblema della produzione di questa poetessa, produzione non estranea al tema dell'amore, trattato in modo ironico, anticonformista e metaletterario anche nel suo unico romanzo *Centimetri due*, pubblicato nel 2003. In questo breve romanzo sperimentale, intriso di salace ironia, Graffi segue il flusso di coscienza di un io innamorato che vive le prime emozioni generate dal «carco pesante dell'amore»³ e, anche in queste pagine, coglie la forza iconica della semantica del 'meccanico' in un capitolo in cui instaura un parallelo tra l'atto amoroso e lo stare sull'ottovolante.⁴ L'io narrativo di *Centimetri due* è quello di una giovinetta pudica ma capace di creare precise allusioni alla fisicità come «La grande macchina ottunde allenta scioglie. Si scrive un urlo di vuoto che non ha risposta. La piacevole meccanica dell'urlo».⁵ Tanto in prosa, quanto in poesia, per Graffi nell'amore c'è quindi una fisica che esula dai corpi e che riguarda il senso. Le due cose, comunque, si intrecciano in modo serrato, cosa che l'autrice celebra in questo breve romanzo affermando «Del resto Goethe aveva già segnato la strada, e la capacità della pietra di attrarsi sono la prova inconfutabile che l'Amore esiste».⁶

2. Una poesia che si poggia sulla disseminazione di frammenti

La poesia di Graffi si articola in una continua scomposizione e riconfigurazione della parola, riuscendo ad abitare una dimensione dove sembrano non esistere né tempo né toponimia. La pagina viene investita in ogni direzione, poiché i versi possono essere disposti ad arco, oppure procedere per coaguli o per rarefazioni: il verso si libera dal suo corpo per diventare geroglifico⁷ e, in molti casi, si arrende alla sua incapacità di significare. Eppure questa impossibilità di avere un senso non è un dramma. Ricalca invece l'essenza della poesia che non coincide con la comunicazione⁸ quanto piuttosto con l'uscire dai cardini e l'affidarsi a una parola non più organizzata in una verticalità.⁹ Del resto Graffi stessa, commentando alcune poesie di Adriano Spatola, sottolinea:

³ M. GRAFFI, *Centimetri due*, Napoli, Edizioni d'If, 2003, 31.

⁴ L'immagine dell'«Otto Volante» – l'enfasi delle maiuscole e la separazione in due sostantivi per questo termine è la grafia scelta dall'autrice – viene commentata dall'io narrante del romanzo con malizia, in questo modo: «Piccolo gioco acrobatico per salvare il pomeriggio. Da un malumore venuto da chissà dove. Al Luna Park non si consuma naturalmente», *ivi*, p. 21.

⁵ *Ivi*, 30.

⁶ *Ivi*, 45.

⁷ Cogliamo questa suggestione da J. RANCIÈRE, *La parole muette. Essai sur les contradictions de la littérature*, Paris, Pluriel/Fayard, 2011, 14.

⁸ Nell'introduzione *L'action writing di Giulia Nicolai* in G. NICCOLAI, *Poema & Oggetto. Poesie complete*, Firenze, Le Lettere, 2012, 7, Graffi dichiara che la poesia non si costruisce sulla comunicazione, bensì punta a un 'intendere insieme' senza specificare chi siano gli attori e gli agiti di tale insieme, facendo piuttosto presagire una simultaneità e un dinamismo condiviso.

⁹ Cfr. M. GRAFFI, *Fragili film*, Milano, Editrice Nuovi Autori «Opera due», 1987, 91.

Infine, dopo tutto, è nella natura del linguaggio di essere impenetrabile. Tutta la fatica del mondo è di far sì che nessuno se ne accorga. Il mondo si spacca come linguaggio e il linguaggio si spacca come mondo.¹⁰

La parola viene reiterata, percorsa in ogni sua valenza semantica e fonetica, per poi essere ricombinata, quasi a verificare se variando l'ordine degli addendi il risultato possa cambiare. Un po' seguendo il funzionamento del *riff*, ripetizione tanto cruciale nel *free jazz*, che Graffi descrive quale figura di coesione e di attesa, individuandola in Georges Perec e definendola come una «sfida da raccogliere»¹¹, una sorta di elemento di transizione ma anche di collante per ogni nuovo rivolo d'improvvisazione.

Per capire la poesia di Graffi è essenziale ripercorrere il suo romanzo breve, e soprattutto è cruciale considerare anche i suoi testi critici. Infatti, è nel chiosare i versi altrui che questa autrice ci regala alcune affermazioni che sembrano quasi assiomi della sua poetica. Ci riferiamo ad affermazioni come «la poesia è un esercizio che si oppone al proprio contenuto»¹² o a una considerazione quale «puoi anche provare a leggerla, ma non ci ricavi niente, la frammentazione è impenetrabile, e il fatto che sia impenetrabile è il messaggio»,¹³ parole con cui descrive l'inaccessibilità della poesia dell'amico Adriano Spatola e che sottolineano come l'essenza del linguaggio sia l'indecifrabilità.

La metamorfosi costante della parola si declina anche in fratture e in un perenne tentativo di riconoscimento attraverso la disseminazione tipografica, tentando di raggiungere un orizzonte di significato primitivo in cui è il frammento a farsi verità.¹⁴ Nel 1987 nei versi di *Fragili film*, sua seconda raccolta, Graffi sottolinea che è proprio il frammento l'unità più riuscita della sua poesia:

Lavoro per una ricerca della parola sulla sua propria origine. La parola come materiale è sempre una traccia, un sintomo, un segmento irricognoscibile di perdute munificenze e completezze. Il cocchio, o se vogliamo anche il reperto – frammento scelto tra altri e focalizzato – contiene impliciti percorsi interni.¹⁵

Guido Guglielmi annota la prima raccolta di Graffi, dall'ironico titolo *Mille Graffi e venti poesie* pubblicata nel 1979, esattamente in questo senso, formulando una osservazione che vale per tutta la produzione di questa autrice. Riferendosi alla sua scrittura poetica Guglielmi evocherà infatti un «procedimento regolato, benché arbitrario, ed estrema dispersione del significato, tra volontà programmatica e aleatorietà di immagini».¹⁶ Nella raccolta *L'amore meccanico*, la vertigine di queste frammentazioni si intensifica rispetto a quella prima raccolta, e gioca con unità sempre più piccole quali involucri del segno:

nello stropiccio
che il giorno fa incontro a ogni sua notte
tuniche scorze pellicole bucce
svagate evaporate¹⁷

¹⁰ EAD., *Adriano Spatola e la questione dell'impenetrabilità*, «Il Verrì», n. 57 (2015), 28.

¹¹ EAD., *L'ultima parole di Georges Perec*, «Il Verrì», n. 66 (febbraio 2018), 180.

¹² EAD., *La traccia del boomerang di Corrado Costa*, «Il Verrì», n. 52 (2013), 141.

¹³ EAD., *Adriano Spatola e la questione dell'impenetrabilità...*, 25.

¹⁴ Parafrasando il poeta e direttore editoriale di Anterem, casa editrice che pubblica la raccolta *L'amore meccanico*.

¹⁵ GRAFFI, *Fragili film...*, 1987.

¹⁶ G. GUGLIELMI, nota in M. GRAFFI, *Mille Graffi e venti poesie*, [s.l.], Edizioni Geiger, 1979, 11.

¹⁷ GRAFFI, *L'amore meccanico...*, 44.

La parola è pertanto caricata di una responsabilità fortissima: restare nominabile, ma soprattutto, restare pura voce, durante e a seguito di un appassionato corpo a corpo col senso che, molto probabilmente, può sgorgare solo manipolando concretamente il linguaggio. In questo senso la poesia dovrebbe coincidere con l'idea di 'voce' illustrata da Corrado Bologna nel suo saggio *Flatus vocis: voce dell'origine*,¹⁸ ossia flusso corporeo quasi come la voce animale che è pura vocalità.

Del resto Graffi, nella raccolta *Fragili film*, formula quasi un monito rivolto a noi lettori e alle parole stesse: «tenete aperta la vostra nominabilità / l'avventura sarà elusiva / la narrazione sarà frangia / l'unico percorso agibile».¹⁹ Il percorso è perciò possibile solo se si costeggia il limine, impugnando il frammento della parola che «mi si adultera in questo eroico furor / che è poi una poesia».²⁰ La poesia coincide con questa frequentazione del limite, elemento che nella raccolta *L'amore meccanico*, Graffi inserisce in una poesia che intitola proprio *Limit*, mostrando che «la soglia sa già / ma non apre alla memoria»²¹ e che «presto le cosucce scivoleranno al di là/ consensi allo sdegno/ bandiere e barriere».²² Ricordiamo, tra l'altro, che *limit* in inglese significa sia 'estremità', 'confine', che 'colmo', 'paradosso', dando luogo a una polisemia cara a Graffi, dedicata all'esplorazione di tutte le potenzialità semantiche e segniche della parola.

Il magistero della poesia di Graffi si esercita crescendo ai margini della lacerazione e delle contraddizioni, inscenando brandelli di un io che si interroga costantemente su se stesso e sul mondo, in una ricerca che procede per «sconquassi di una gaia scienza/incoscienza del linguaggio».²³

Si tratta di una spinta verso la sperimentazione che Guido Guglielmi definì «postnovissima e antiespressiva»²⁴ e che, a nostro avviso, è anche antinarrativa oltre che mossa dalla suggestione generata dall'accumulazione e dalla spezzatura, poste in costante cortocircuito.

Leggere una raccolta di Graffi porta ad affrontare ascensioni e cadute in un magma ove coesistono il vuoto e l'eccesso di forma, al centro del movimento di una parola che aspira alla rigenerazione delle sue potenzialità. Il senso stravolto e sparigliato dallo squarcio della forma viene, nel migliore dei casi, ritrovato spezzando il verbo, rompendone il guscio.

Questo frammento, nella sua imperfetta parzialità, è l'unico specchio fedele delle cose: associazioni ardite e unità sfilacciate agitano così un quadro asistemico, volto a far vacillare la fiducia nella parola che, tuttavia, resta il suo strumento, il suo luogo e uno dei suoi oggetti poetici privilegiati. Se la poesia degli anni '60, stando alle parole di Milli Graffi, era un «sistema che ammette e plaude alla sovversione»,²⁵ della sua possiamo affermare che è il luogo dove il pensiero urge costantemente e verifica la velocità di lacerazione della parola. Il suo tessuto poetico arrischia sezioni e ricostruzioni ingegnose, attingendo alla semiotica e ad allusioni alla psicanalisi, discipline la cui meccanica si sente in filigrana in tutta la raccolta. In quest'opera, l'io sembra riflettere l'intera riflessione critica condotta sulla poesia degli anni '60 che ha sottolineato la crisi dell'io lirico, o

¹⁸ Cfr. C. BOLOGNA, *Flatus vocis: voce dell'origine. Metafisica e antropologia della voce...*, 24.

¹⁹ M. GRAFFI, *Fragili film...*, 15.

²⁰ Ivi, 52.

²¹ Ivi, 12.

²² *Ibidem*.

²³ G. GRAMIGNA, *I mille graffi di Milli Graffi*, in «Testuale», n. 43-45 (2007-2008), disponibile in versione digitale alla pagina <http://www.testualecritica.it/Testuale43-44-45.pdf> (data di consultazione 13/11/2021).

²⁴ *Ibidem*.

²⁵ GRAFFI, *L'ultima parole di Georges Perec...*, 179.

miglio di un io nell'atto di registrare la sua incapacità a «riorganizzare gli 'sparsi frammenti' del reale e della sua esperienza, di dare loro coerenza, struttura e senso».²⁶

Milli Graffi è poetessa del segno e non del simbolo, distinzione che cogliamo nel suo stesso discorso critico quando chiosa la poesia dell'amico Corrado Costa, di cui ricorderà il fatto che leggesse le immagini dei propri versi quali segni linguistici a servizio della scrittura.²⁷ Da fine traduttrice, abituata a sfidare *limerick*, parodie, polisemie e paradossi, in veste di poetessa abbraccia quell'istinto che la porta a seguire «un invito a scrivere per individuare e far emergere quelle *forze* iscritte nel linguaggio».²⁸

3. L'AMORE MECCANICO: anche l'occhio vuole la sua parte

Pubblicata nel 1994, la raccolta oggetto di questa nostra lettura, muove, per stessa dichiarazione di Milli Graffi, dal fastidio provato davanti «[al]la prepotenza della temporalità»²⁹ e al discorso logico. Tali elementi sono spesso solo futili rassicurazioni e non entrano in gioco in modo convenzionale nemmeno quando si parla d'amore. Nella poesia di Graffi, infatti, il tempo esiste quale concatenazione di attimi che asseconda il ritmo di un flusso di pensiero e di sentimenti. Lo spazio, a sua volta, è solo «una possibilità di manipolazione»,³⁰ pura virtualità della distorsione e dimensione in cui è possibile che questa si realizzi.

Per quanto riguarda la materialità dello spazio poetico, molta della tensione sperimentale di Milli Graffi si esprime giocando con la disposizione tipografica del materiale verbale sulla pagina. Il maiuscolo, per esempio, viene utilizzato in modo anticonvenzionale sin dal titolo della raccolta e, all'inizio di questo paragrafo, lo riproduciamo esattamente come appare sulla copertina del volume: l'aggettivo e l'articolo determinativo sono indicati in stampatello con un carattere ben più grande del sostantivo 'amore', oltre al fatto che la silloge contiene frecce tratteggiate, e fino a tre diverse grandezze dei caratteri per una stessa poesia o, ancora, parole in grassetto all'interno dei componimenti. Questo accorgimento si rivela molto ingegnoso perché permette di dar luogo a una poesia nella poesia qualora si leggano, separatamente, solo le parole in evidenza incastonate nella cornice generale. I quaranta componimenti sono distribuiti in modo asimmetrico, infatti la prima sezione riunisce trentadue poesie sotto il titolo che dà il nome all'intera raccolta, mentre le otto restanti appartengono alla sezione intitolata *Le proposte del laburista onirico*. In questa seconda parte figurano omaggi dichiarati a diversi amici come Corrado Costa, Adriano Spatola, o versi per Luciano Anceschi e Stefano Agosti. In questi componimenti il gioco della metalingua si acuisce, intrecciando saldamente tutti i temi presenti nella raccolta: l'io che afferma l'amore per qualcuno, l'ironia che sfocia nel *nonsense* con cui il soggetto vive le emozioni e, infine, la scrittura, quello spazio-tempo che permette di convogliare tutto in un atto creativo-eversivo.

L'autrice lascia che uno spazio bianco si agglutini alle porzioni di testo annerito dalle parole e allude alla preminenza del segno sostenendo che «da pagina perciò va vista, ascoltata, ma soprattutto vissuta nel suo incessante brulichio materico. E il luogo diventa lo spazio della ricerca del luogo».³¹ Il vuoto è necessario perché è quest'ultimo che permette «lo slittamento di significato verso il

²⁶ G. ANNOVI, *Poesia e corporalità negli anni Sessanta*, Bologna, Gedit, 2008, 8.

²⁷ M. GRAFFI, *La traccia del boomerang di Corrado Costa...*, 144.

²⁸ EAD., *Le forze iscritte nel linguaggio*, in *La poesia fa male*, «Il Verrì», n. 72, 8. Corsivo nostro.

²⁹ Da una sua dichiarazione di poetica di Milli Graffi stampata nell'aletta interna della copertina della raccolta *L'amore meccanico*.

³⁰ *Ibidem*.

³¹ EAD., *Testuale: Critica della poesia contemporanea testuale*, n. 20-24, 43.

linguaggio»³² come ricorda l'autrice in un testo critico relativo alla poesia di Angelo Lumelli in cui si sofferma sul fatto che «da cosa, se non avesse accanto un vuoto, non potrebbe essere guardata [...] È il vuoto che la fa scivolare nella condizione di essere adattata a un nome, diventa così dicibile».³³ Senza il vuoto e senza il silenzio, ci tiene quindi a rimarcare, non ci sarebbero né scrittura né linguaggio.

In ogni scelta, dalle soluzioni tipografiche, alle numerose metafore 'oculocentriche', in questa raccolta, l'occhio vuole la sua parte. Proprio come avviene in amore. Così, concretamente, la pagina si veste anche di «spezzoni di silenzio a cumulo»,³⁴ «molto troppo rappreso fiato»³⁵ e l'occhio diventa una presenza capitale in molti componimenti. Inevitabile, forse, ricorrere ad esso che, stando alla tradizione ficiniana, è il luogo ove si rivelano, come su una cartina al tornasole, sia l'anima che il sentimento amoroso.³⁶ Alta è la frequenza del sostantivo 'occhio' in tutta la silloge, Graffi, infatti, incastona tale presenza in immagini radicali ed efficaci, una tra tutte la violenza con cui l'io descrive una situazione di sofferenza, in cui il tutto «calca addosso sull'occhio / che si taglia inutilmente / sbattendo contro un'alba a caso».³⁷ Nella fascinazione del primo scambio di sguardi, la poetessa indica come guardare, forse, sia un atto meccanico apparentato quasi all'uso di un revolver: «ti ho visto ragazzo / a tratti intermittenti finestrelle / sorprese a lampo / di nudi sorrisi miraggi [...] lanterne di lago / s'inceppe l'occhio nello sguardo»³⁸. In quest'ultimo verso, l'azione di lanciare uno sguardo è assimilato all'atto di caricare un'arma per sparare e, tra le varie possibilità, c'è anche quella fallimentare di mancare il colpo. La forza di quest'occhio viene corroborata dal componimento immediatamente successivo, *A specchio sull'occhio*, che assume un valore cruciale per cogliere lo spirito della raccolta poiché inscena, anche graficamente, la superficie di un filtro davanti al quale si vede proiettato l'io. Si evince così che lo specchio, proprio come la poesia, non sono altro che una manifestazione del soliloquio di quell'io che si cerca e si confronta sempre con se stesso.³⁹ Riportiamo integralmente questa poesia, rispettandone la disposizione che crea un movimento ondivago, forse mimesi visiva di quell'io alla ricerca di sé:

nell'occhio di un sorriso
 o io
 da sussurro e orrore aurore e sassi
 innasco caldo riflesso
 simultaneo è vivo
 o io
 non sei più l'io che mi piace
 non vedo più quel modulo io
 nel tuo occhio fissato⁴⁰

³² EAD., *La misura dell'istante per Angelo Lumelli*, «Il Verrini», n. 62 (ottobre 2016), 70.

³³ *Ibidem*.

³⁴ M. GRAFFI, *Rigo della veglia semplice*, in *L'amore meccanico...*, 58

³⁵ *Ivi*, 54.

³⁶ Ci riferiamo al capitolo X dell'*Orazione VII* di Marsilio Ficino *De amore* sul giuoco degli occhi quale «cagione ed origine di questa malattia».

³⁷ GRAFFI, *L'amore meccanico...*, 24.

³⁸ *Ivi*, 14.

³⁹ A questo proposito ricordiamo che nel suo unico romanzo Graffi sottolinea che «il tu delle storie d'amore è quasi totalmente introiettato dentro l'io che lo dice. Anzi nella seconda storia quella attuale è per programma inghiottito dentro l'io [...]», GRAFFI, *Centimetri due...*, 58.

⁴⁰ M. GRAFFI, *A specchio sull'occhio*, in *L'amore meccanico...*, 15.

Le consonanze in ‘r’ e ‘s’ e lo sbocciare delle parole, le une dalle altre, quasi per osmosi e divertimento, producono un quadro dalla forte sonorità. La lingua qui si affida anche al neologismo, coniando il verbo ‘innasco’, lessema⁴¹ che mette l’accento sull’atto di nascere innalzandosi, come si riemergesse da sé grazie a questo specchio che sembra delinearci quale una luce aperta sul soggetto.

Il focus sulla visione e sullo sguardo scambiato tra due individui si afferma sin dalla poesia incipitaria che evoca esattamente quel ‘tu’, che aleggia indefinito in tutta la raccolta:

È l’ora
di grattare piano
sulla materia pietra madre immette vaccinazioni
mi dai l’anticorpo che mi protegge
dal mio corpo furioso
e se mi sei
pupilla sul pallido mondo
neutra cosa

dischiude
care corrose allucinazioni

Il cuore della poesia si situa in questa dichiarazione intensa: «mi sei pupilla sul pallido mondo», sebbene non sappiamo chi o cosa sia quel tu apostrofato. Si evoca l’essere amato attraverso il quale si vedrà il mondo nonostante sé, superando il sé? O è piuttosto un’allusione alla poesia stessa? In fondo, essa, non potrebbe essere l’agente che permette di cogliere il mondo grazie alla sua natura astratta di ‘non-corpo’ – in questo senso ‘anticorpo’ – attraverso la parola?

4. Una forte carica metaletteraria e la dedizione al *nonsense*

Ne *L’amore meccanico* la frantumazione del linguaggio si associa a un uso sapiente della meta poetica, presentando inserti che tradiscono la formazione di linguista e traduttrice di Milli Graffi, esperta dell’arte della *variatio*. L’autrice era dedita alla ricerca della combinazione sempre più efficace per sfruttare e suggerire articolate polisemie, nella speranza di aprire il senso delle parole.

L’occhio, luogo che può favorire e ospitare una prima forma di decodifica, è anche strumento, seppur muto, che sa registrare la presenza di un vuoto:

suona strano
e che l’aria l’abbia assunta
in proprio
una maschera di dissolvenza
che è cornice che stringe il viso
preso d’assedio
e l’occhio si calligrafa così minutamente
nella provocazione dell’immenso vuoto

e che si esponga alla tumefazione
come volontariamente entrando grotte
specialmente adibire al viola blu madido [...]⁴²

⁴¹ Ricordiamo che se ‘innascere’ non è attestato in lingua italiana ed è un neologismo in senso stretto, ‘innascibile’ e ‘innascibilità’ appartengono al lessico teologico e indicano attributi della prima persona della Santa Trinità, e, più nello specifico, l’impossibilità di essere generato da altre persone. L’innascibilità è una delle caratteristiche di Dio. Graffi ha quindi coniato il verbo ispirandosi, probabilmente, all’aggettivo e al sostantivo esistenti.

⁴² Ivi, 25.

ove il ‘calligrafarsi’ dell’occhio lega esplicitamente lo sguardo al linguaggio, allude alla scrittura, e al fatto che tutto sia codifica e decodifica attraverso sensi e strumenti diversi che, purtroppo, non sempre procedono di pari passo, come, del resto, non sono simmetrici i sentimenti dell’io e del tu nell’amore. Tutto avanza a singhiozzo: la comprensione e il procedimento stesso di composizione seguono «questa logica intermittente / dismembrata all’infinito nelle graffe di una rosa».43 L’autrice afferma esplicitamente che «dunque ora lo vedi / il puntino dell’ultimo semplicemente / che dove tu non sei / e nella capsula del tuo nome / si spende oceano la prima spiaggia»44 mostrandoci che i segni sono trascritti in una sorta di simbologia algebrica. Poco più in là, l’io innamorato e ferito non riesce più ad operare l’identità del sé, e dopo averci ricordato «ci litigo con la piattaforma del tu / un nulla sgroppato»,45 in posizione epilogale di questa poesia, troneggia una fredda constatazione che recita: «**non** ci riesco a credere che non sei / che l’io non sono più».46

Pur dando voce alla riflessione su alterità e ipseità in modo finissimo, nel componimento successivo, Graffi ricorda che la lingua non può arrivare a dire quel che percepisce il corpo poiché è

[...] lingua che manca l’oggetto
 ella ella manca un sentire
 che le fibrilla il fondo materia
 e cerca perifrasi che non l’adeguano [...].47

La parola può quindi ben poco e, qualora riesca a strappare piccoli momenti autentici all’accadere, non consola con la sua pochezza. In questo senso Graffi sembra giocare con i cliché dei discorsi tra innamorati ed evoca, in cascata, senza apporre alcun segno di punteggiatura, un insieme di parodiate sdolcinatezze che riproduciamo qui di seguito, nella sua interezza, in quanto costituisce un campione rappresentativo di meccanismi presenti in tutta la raccolta. In questo componimento, infatti, il dettato è antinarrativo, ironico, rapsodico e serpeggia il tema metapoetico senza smettere di essere anche poesia visiva

parlandone con agio poi si stinge
 profumi e acque e altri lenimenti
 a sussurri loquaci si lavora
 parole spennellate unguenti lenti
 per la scoperchiatura di un’orbita
 di fragorose veline che infine
 si disinnescano in melasse fiumi
 immetticate lavande tiepide
 disincidono il marchio dei denti

ma vedi

l’arcobaleno è sempre irregolare

di un sorriso non esiste conferma

43 Ivi, 23.

44 *Ibidem*.

45 *Ibidem*.

46 Grassetto nel testo.

47 GRAFFI, *L’amore meccanico...*, 24.

all'oro del cielo ancora acconsenti

e le macerie perle
in carovana sul rigo dell'affanno
quando sono lontane hanno imparato a ridere⁴⁸

Graffi qui ci offre una poesia che sembra in grado di inscenare all'infinito il suo corpo decostruito, di ricorrere alla semiotica e al gioco. La sua parola prolifera ma non è depotenziata dal suo reiterarsi, anzi, diventa l'unico elemento possibile che possa tentare l'avventura del significare. L'autrice si arrende spesso al dubbio e si chiede, per esempio, «ma si può ancora? / dire la linea dell'orizzonte».⁴⁹ Vede cioè nella parola l'ultimo frammento pronunciabile, anche quando essa, come direbbe Andrea Zanzotto, si situa in un «fuori idioma».⁵⁰ In questo senso, Niva Lorenzini sottolinea che l'esperienza poetica contemporanea si contraddistingue spesso per «una verbalità fatta di residui, di scaglie, e schegge dalla luminosità intensa e intermittente»,⁵¹ illustrando uno dei grandi temi del Novecento: la messa in discussione della rappresentabilità del vissuto e della sua completa comprensione. In tale ottica, Graffi vive la sfida dell'indicibile come un ostacolo che, se non può essere superato, perlomeno deve essere aggirato. L'autrice lo affronta sperimentando il segno, senza disdegnare neologismi, giochi fonosimbolici e la pratica del *nonsense*. È come se scegliesse di esorcizzare la mancanza di comprensibilità insita nella parola e nell'amore, moltiplicando la materia verbale, sino ad arrivare sulla soglia di un tessuto ludico paradossale che, in realtà, non deve spiazzare ma, anzi, offrirsi come mimesi del reale. La natura inafferrabile dell'esistenza e dell'amore sono convogliate in una poesia che può evocare esclusivamente «tenebre allagate»⁵² usando la «crosta del *bluette* simpatico».⁵³ Solo l'inchiostro, quindi, può suggerirci, sebbene solo in filigrana, ogni accadere.

Benché anche con questo riferimento all'inchiostro simpatico si attiri l'attenzione sulla visione, in realtà Graffi si districa ancora una volta nel regno del segno, nelle potenzialità del codice, poggiando sui perni insopprimibili nel *nonsense* e creando parallelismi tra la scrittura e il campo semantico dell'amore. Grazie a questi ingredienti nascono soluzioni incisive come nei versi della poesia sottostante, che si distingue per dinamismo e patina ludica:

prima l'assunzione
e poi il periodo di prova
prima il periodo di prova
e poi la liquidazione
prima la liquidazione
e poi
facciamo l'amore

**seri e accaniti
come *professional* ciclisti⁵⁴**

⁴⁸ Ivi, 27.

⁴⁹ Ivi, 43.

⁵⁰ Espressione che prendiamo in prestito da Zanzotto e dal suo *Alto, altro linguaggio, fuori idioma?*, in *Idioma*, in A. ZANZOTTO, *Tutte le poesie*, a cura di S. Dal Bianco, Milano, Oscar Mondadori, 2011.

⁵¹ N. LORENZINI, *Fosfeni*, «Il piccolo Hans», XI, n. 41 (gennaio-marzo 1984), 186.

⁵² GRAFFI, *L'amore meccanico...*, 30.

⁵³ *Ibidem*.

⁵⁴ Ivi, 62.

Questo componimento procede per flebili richiami tra termini attigui, per poi culminare con un'esplosione alogica sottolineata dal grassetto, che traduce tramite un ulteriore aspetto del segno il carattere eversivo del messaggio. Ogni espediente permette di far detonare il senso, in modo che, a forza di ripetere, accostare e sovvertire, sfruttando la fonetica, il ritmo e la grafia, si riesca a rompere un involucro di coerenza e a potenziare riverberi associativi in un tessuto giocoso di paradossi e *nonsense*.

Praticando la disseminazione del segno, infatti, Milli Graffi ha sempre voluto uscire dalla comprensione binaria del mondo, mettere in scena l'arbitrarietà del segno in modo assurdo e insistito, sventolare gli involucri vuoti di significato e significante. Nel chiosare la poesia di amici poeti attestati (Corrado Costa, Adriano Spatola, Giulia Niccolai, ma anche Sanguineti, Nanni Balestrini o Charles Bernstein) propone assunti che ci permettono di desumere i caposaldi della sua *ars poetica*, intendendo come poetica ciò che Luciano Anceschi definì quale riflessione dei poeti e degli artisti sul loro stesso fare. All'interno della riflessione graffiana, la centralità dell'interrogazione è innegabile. La sua tendenza a porre domande sfocia nell'enigma, oltre che nell'accettazione dell'impenetrabilità e nell'uso disinvolto e divertito dell'ironia. Si tratta di quel *nonsense* che nel suo romanzo *Centimetri due* elegge a 'regola aurea' della scrittura,⁵⁵ designandolo come «uno dei miei cavalli di battaglia».⁵⁶ Per l'autrice, peraltro, il *nonsense* diventa un oggetto di studio,⁵⁷ una sfida lanciata alla logica, oltre che «un fastidio attorno al quale si va costruendo una concrezione che è per me tra le migliori cose che esistano al mondo».⁵⁸

Nel recensire la traduzione italiana dei *limerick* del poeta Edward Lear, Milli Graffi sottolinea che in Italia il *nonsense* fa leva su un intreccio dell'elemento visivo e di quello verbale, un incrocio di disegni e scrittura come nel caso di Toti Scialoja, e a proposito di questo connubio si chiede: «cosa ha la visualità che viene eluso dalla verbalità?». Si arrovela cioè per capire cosa non riesca a contenere la parola⁵⁹ e desidera cogliere i meccanismi che permettono, proprio con il *nonsense*, «di tagliar corto sulle pretese di razionalità o di razionalizzazione».⁶⁰ Il suo funzionamento, infatti, spesso fa leva sull'atto di smentire e disgregare alcuni legami semantici, logici e culturali. Pensiamo al titolo stesso della raccolta oggetto della nostra analisi: *L'amore meccanico*. Se il titolo di un'opera deve aiutare la sua lettura, questo non si verifica per la raccolta in questione, poiché certo le poesie che racchiude evocano l'amore, ma questo non diventa il tema preponderante, né tantomeno viene sviscerata la semantica della 'meccanica' fino a diventare reale protagonista dei versi.

In ogni caso, una combinatoria vivace e a tratti sardonica stimola la facoltà interpretativa del lettore,⁶¹ capacità in cui Graffi crede profondamente. In una sua recensione ad Angelo Lumelli nel 2016, infatti, scrive «Dopo tutto non si tratta altro che della legge primaria della letteratura che poggia sul solido rapporto tra il testo, fermo in un suo indiscutibile presente, e l'interpretazione sempre mobile del testo (l'interpretazione può anche dubitare dell'immobile solidità del testo)».⁶²

⁵⁵ GRAFFI, *Centimetri due...*, 19.

⁵⁶ Ivi, 73.

⁵⁷ Si veda per esempio M. GRAFFI, *Il lavoro onirico come attività intellettuale nell'organizzazione nonsensica*, in *Le forme del comico*, a cura di C. Marengo Vaglio-P. Bertinetti-G. Cortese, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 1990.

⁵⁸ GRAFFI, *Centimetri due...*, 73.

⁵⁹ EAD., (Questo libro) NON HA SENSO, «Il Verrì», n. 60 (2016), 161.

⁶⁰ *Ibidem*.

⁶¹ In riferimento al romanzo sperimentale Graffi affermerà infatti che la sua dinamica imprevedibile è una «imposizione di un contributo attivo da parte di chi legge», *L'action writing di Giulia Niccolai...*, 11.

⁶² EAD., *La misura dell'istante per Angelo Lumelli*, «Il Verrì», n. 62 (2016), 65.

Tale riflessione è parafrasabile con un pensiero giovanile di Achille Bonito Oliva, anch'egli legato alle avventure di Adriano Spatola e all'ambiente poetico ed artistico frequentato da Graffi, che nel 1969 scrive nel suo primo saggio: «Così l'opera (o la scrittura) diventa la maniera e la misura umana di oscillare tra la presenza della domanda e l'assenza della risposta».⁶³

Al centro della seconda sezione della raccolta, *Le proposte del laburista onirico*, Graffi predispone un concentrato di gioco, esplosioni grafiche e personalissimi omaggi dichiarati ad amici poeti e scrittori, cosa che contribuisce a evidenziare il tema metapoetico. In quest'ultima manciata di poesie, inoltre, ci sembra che l'universo alogico prenda il sopravvento, sebbene anche i primi componimenti presentino felici *divertissement* potenziati da un uso arguto dell'*enjambement*, come in questo ironico attacco:

nell'oscillometro delle mie parche
finanze poetiche in disuso

il fondo raschia
sabbia senza tregua
è marmo è animale è nulla⁶⁴

L'autrice non ritorna dalla sua ricerca nei vari regni naturali con un bottino di senso, reitera la domanda senza avere risposta, secondo un movimento incontrollato che lei stessa, in un altro verso della raccolta, definisce «barocco corpo gioco e broglio»⁶⁵. La poesia, forse proprio come l'amore, è un manifestarsi di «ingordi scorridori della verbo voco vista / tra vortici arabeschi / di agrelle giozioni / fruttiferi baratti»⁶⁶ di varie entità, e mette in atto una interrogazione che sembra bastarsi. È quasi una tautologia che si manifesta senza chiedere né dire nulla della lingua, meccanismo che libera l'autrice, sollevandola dalle regole di causa ed effetto. Lei stessa sembra evocare tale sollievo con forza figurativa in questi versi:

il vocabolario si dà
deviato dalla pulsante devastazione dell'aria
cleistogamo⁶⁷ fiore
si autofeconda
e scrive sempre lo stesso libro⁶⁸

Siamo nell'ambito della pura performatività – fonetica, grafica, concettuale – che non allude più al razioicinio o alla narrazione. Una delle ultime poesie della raccolta, *Zerogramma per Adriano*, è un pezzo dedicato a Spatola, la cui chiusa contiene un augurio per la migliore poesia e che ricorda il

⁶³ A. BONITO OLIVA, *Il territorio magico. Comportamenti alternativi nell'arte*, nuova edizione a cura di Stefano Chiodi, Firenze, Le Lettere, 2009, 91.

⁶⁴ M. GRAFFI, *La notte dell'uomo*, in EAD., *L'amore meccanico...*, 32.

⁶⁵ Ivi, 34.

⁶⁶ *Ibidem*.

⁶⁷ In botanica la *cleistogamia* è una forma di riproduzione per autoimpollinazione che si verifica senza che avvenga l'apertura dei fiori.

⁶⁸ M. GRAFFI, *Clausola*, in EAD., *L'amore meccanico...*, 35. In botanica la *cleistogamia* è una forma di riproduzione per autoimpollinazione che si verifica senza che avvenga l'apertura dei fiori.

carattere edificante dell'incomprensibilità in questo modo: «nondimeno sì / ci allarghiamo in un'altezza assestata / per un eccesso di oscura euforia».⁶⁹

Questa oscura euforia è un abbandono della logica e della certezza, e potrebbe anche alludere metaforicamente ai meccanismi dell'amore. O forse siamo noi a volerla leggere in tal modo, comportandoci come quel lettore decodificatore che deve trovare per forza un senso alle parole.

Nel concludere provvisoriamente circa l'ironia legata anche alla materialità della lingua, segnaliamo un momento ludico nella raccolta, in cui i pronomi si mischiano in modo azzardato, proprio come accade quando scaturisce l'amore. Ci riferiamo ai due versi della quarta poesia della raccolta che inscena un brioso intreccio di pronomi:

mi ti tocco tocchi e tutta la metafisica
va a farsi benedire⁷⁰

Chi tocca chi? L'io si limita a toccare se stesso o coinvolge anche l'altro? Il cortocircuito dei pronomi nel segmento 'mi ti tocco tocchi' non ci permette di cogliere la dinamica precisa delle relazioni, possiamo solo cogliere la dualità: un io lirico e un tu, nella commistione dell'amore.

La scrittura di Graffi lascia aperte tante implicazioni e la sua combinatoria si vuole vertiginosa e caparbia. Nel leggerla, tuttavia, pensiamo che un dubbio sia legittimo: si tratta di un sistema orientato? L'autrice aveva cioè un'idea precisa del risultato ottenibile con il suo detonare? Della direzione che dovevano prendere tutte le schegge? O le bastava il gesto dell'esplosione? E ancora: come capire se stiamo imboccando la strada completamente al contrario, se stiamo cioè andando dove lei non vorrebbe? Il solo fatto di interrogarsi serve a sfondare la bidimensionalità della pagina, e vale, forse, questo rischio.

5. Iniziando a concludere

Al lettore rimane da definire se sia più pericoloso partecipare al gioco e immaginare le n-possibilità di gioco implicate o sviluppare uno sguardo da sconcolato accademico.⁷¹

Cogliere il senso di componimenti come questi significa prestar voce e occhio a una carica associativa fertile, che a tratti sembra toccare l'anti-letteratura. Tuttavia nell'era postmoderna, la linearità del senso è saltata a priori, e abbracciamo una riflessione della fine degli anni '60 di Achille Bonito Oliva secondo la quale

[l]a totalità è consegnata alla struttura del segno che contiene in sé tutte le forme più primitivamente geminali [...]. L'opera serve a sviluppare una tensione all'interrogare, perché non è possibile modificare il tempo che subisce lo scacco di non diventare parola e di non avere significati.⁷²

Il rapporto col reale si manifesta nella ripetizione lievemente modificata della parola, ogni esperienza è inevitabilmente già stata intrapresa da altri, ma nessuna iterazione è davvero identica a sé, ognuno di noi esegue la stessa partitura originale, a modo suo. Quell'iterazione consente, inoltre, di azzerare il prima e il dopo e permette di celebrare la processualità di un eterno presente,

⁶⁹ EAD., *Zerogramma per Adriano*, in EAD., *L'amore meccanico...*, 65.

⁷⁰ EAD., *L'amore meccanico...*, 10.

⁷¹ EAD., *La mano sicura dello sperimentalismo*, in G. NICCOLAI, *Il grande angolo*, Napoli, Oedipus, 2014, 17.

⁷² BONITO OLIVA, *Il territorio magico. Comportamenti alternativi nell'arte...*, 92-93. Corsivo nel testo.

dilatandolo, e forse riuscendo a «consegnarlo alla definitività».⁷³ In questo senso l'atto di tracciare è compiuto «come atto di esistere».⁷⁴ Del resto Milli Graffi se attua una 'defigurazione', come ricorda un titolo di questa raccolta, punta alla globalità dell'impronta, sacrificando i rivoli accessori.

Sappiamo di aver taciuto altre possibilità interpretative, oltre che proposto parallelismi o ricuciture temerari, soprattutto nel citare singoli versi estratti dalle strutture polimorfe di questa autrice. La loro efflorescenza richiederebbe di citarle per intero ogni volta, cosa che, per motivi di spazio, non era possibile. Ci auguriamo comunque che questa lettura sia un passo in più nella costruzione di un discorso critico su una vivida attività poetica che merita di essere letta, antologizzata e studiata non come ancillare rispetto alla sua voce di critica e di traduttrice, né rispetto agli amici sodali che, grazie anche alle sue letture, sono stati riconosciuti come poeti indiscussi. Se abbiamo imbastito ipotesi azzardate, auspichiamo che servano comunque a dar voce a questa poetessa finissima. A tal proposito speriamo sia più che mai valida una riflessione contenuta nel suo romanzo *Centimetri due*, in cui l'autrice sottolinea che «le partite importanti non si giocano con la riserva in tasca».⁷⁵

⁷³ Ivi, 93.

⁷⁴ Ivi, 94.

⁷⁵ GRAFFI, *Centimetri due...*, 64.

MARA BOCCACCIO
University of Cape Town

Oltre l'occasione: rileggere nordiche per definire la poetica di Elena Salibra

Elena Salibra è stata non soltanto una poetessa di notevole valore, ma anche una raffinata studiosa di letteratura italiana. Fatto questo che non può essere trascurato, quando ci si avvicina alla sua poesia, stratificata e colta, ma mai pretenziosa. In questo saggio si intende prendere in esame nordiche (2014), l'ultima delle cinque raccolte poetiche pubblicate, quella in cui la voce di Salibra sembra aver raggiunto le vette più alte. Si osserva come l'occasione personale, nella sua tragica urgenza, non limiti il respiro lirico, ma anzi lo dilati, popolandolo di oggetti usati e nuovi. L'analisi, che prende in considerazione il soggetto lirico, le coordinate spaziali e temporali e la memoria letteraria, prevede costanti riferimenti anche alle opere precedenti, per mettere in luce la sottile ricerca semantica che permette alla parola di aderire completamente all'oggi. Si considerano l'andamento narrativo dei testi che ci restituiscono trame intra e intertestuali, e le scelte stilistiche dell'autrice, abolizione delle maiuscole, alternanza del tondo e corsivo e incursione di altre lingue, che in nordiche non rappresentano più sperimentazione ma precisa consapevolezza della propria voce lirica.

non omnis moriar multasque pars mei
vitabit Libitinam
(Orazio)

così eccomi con molto amore e tremore
(Attilio Bertolucci)

Per rileggere la produzione poetica di Elena Salibra (1949-2014) si rimanda fin dall'inizio alle parole di un poeta costantemente presente nelle sue poesie, Eugenio Montale, che in un passo dell'*Intervista immaginaria* scriveva: «il bisogno di un poeta è la ricerca di una verità puntuale, non di una verità generale. Una verità del poeta-soggetto che non rinneghi quella dell'uomo-soggetto empirico». ¹ Si parte, dunque, dalla necessità lirica, l'urgenza che spinge il poeta ad esprimersi in versi; il poeta non deve ambire, nel suo proporsi, al respiro universale, ma aspirare, invece, a trovare i cardini della propria 'verità', non trascurando il magma creativo da cui la parola si genera, che è un magma esperienziale. Soltanto in una fase successiva, nel momento in cui interviene il lettore, la verità espressa dal poeta può, proprio in virtù della sua autenticità, dilatarsi ed essere percepita su una scala più vasta. Marco Santagata, commentando *la cicala*, la poesia che apre *nordiche*, ha notato che «parlando di sé Elena parla di tutti, la poesia stessa non è più sua, è nostra, un pezzo della nostra esperienza». ² Infatti, precisa lo studioso, qualunque lettore, pur ignorando la malattia di Salibra nel momento in cui il testo è stato scritto, percepisce che nella morte del crostaceo descritta nel testo «si rispecchia il destino degli uomini». ³ Si tratta, dunque, di «una poesia che si trasforma in sostanza ed essenza dell'umano». ⁴

Nell'affermazione montaliana possiamo individuare una chiave interpretativa per definire il percorso poetico di Salibra, partendo dall'ultimo libro pubblicato, *nordiche* (2014), e risalendo al primo volume, *Vers.es* (2004). ⁵ Sarà proprio *nordiche* il campo di indagine privilegiato per mostrare

¹ E. MONTALE, *Intenzioni (Intervista immaginaria)*, «La rassegna d'Italia», 1, 1 (Gennaio 1946), Milano, 84-89; ora in ID., *Sulla poesia*, Milano, Mondadori, 1997, 561.

² M. SANTAGATA, *La poetessa e il critico: la poesia nel suo farsi*, in *Nella punta là in alto dei Climiti. Studi per Elena Salibra con Nove poesie inedite*, a cura di M. G. Caramella et al., Firenze, Edizioni Polistampa, 2016, 21-28: 28.

³ *Ibidem*.

⁴ L. SORRENTINO, *Sulla poesia di Elena Salibra*, in *Nella punta là in alto dei Climiti...*, 159-166: 165.

⁵ Le opere di Elena Salibra saranno citate nel testo con le seguenti sigle, precedute dall'eventuale titolo della lirica e seguite dal numero di pagina: V per *Vers.es, postfazione* di P. Ruffilli, Reggio Emilia, Edizioni Diabasis, 2004; G per *sulla via di Genoard*, introduzione di M. Santagata, Lecce, Manni, 2007; O per *il martirio di ortigia*,

come Salibra abbia, in un percorso evolutivo, progressivamente raffinato i propri versi in una sorta di «realismo metafisico», rilevando «nel mondo fisico degli oggetti e degli eventi lo scatto verso il metafisico, perché sono le cose ordinarie, nella loro sorprendente semplicità, a rivelare il segreto e a operare il miracolo lirico».⁶

Quella di Salibra è una scrittura che ha sempre attinto all'esperienza personale, alle singole occasioni, e che nel presentarle non ha mai escluso gli oggetti, i quali, anzi, nei primi libri hanno operato, nella loro trascrizione, quasi come mediatori. Enrico Tatasciore ha parlato, a tale proposito, di una «consuetudine con le cose e con le persone che la poesia registra nella forma del vitale lirismo del quotidiano».⁷ Si ritiene fondamentale, quindi, soffermarsi proprio sul soggetto lirico, per analizzare il modo in cui la voce di Salibra sia maturata nella presentazione di se stessa, anche in relazione alla produzione contemporanea, non dimenticando che alla fine del secolo scorso vengono spesso pubblicati libri «nei quali chi prende la parola non usa la prima persona singolare, oppure lo fa rivendicando di parlare in nome di qualcun altro».⁸

Quando pubblica *nordiche* nel 2014, il ventesimo secolo è chiuso e Salibra, che è nata nel 1949 e ha presentato al pubblico la sua prima raccolta riconosciuta, *Vers.es*, nel 2004, può essere considerata un'autrice a cavallo tra il ventesimo e il ventunesimo secolo.⁹ L'occasione visibile del libro è fortemente autobiografica, la malattia che ha insidiato il corpo di Salibra, la quale non si nasconde più dietro maschere o oggetti, ma anzi, si riappropria dell'«io», che domina, in contrapposizione a un onnipresente «tu», proiezione talvolta del soggetto stesso, almeno metà del tessuto testuale.¹⁰

Per intendere meglio quanto appena enunciato, occorre ripercorrere all'indietro la produzione di Salibra, ed indagare il ruolo del soggetto poetico fin da *Vers.es*. Nella prima raccolta il poeta¹¹ parla in prima persona raramente, e sempre in una posa passiva, di ricevente, come in *Giobbe* «così a me s'aggrumano i giorni» (V 13) e in *bagnante fuori orario* «D'un tratto/ mi chiedi di tornare» (V 16). Negli sporadici casi in cui i verbi sono coniugati alla prima persona singolare, sembra sia la

introduzione di M. C. Cabani, Lecce, Manni, 2010; S per *la svista*, postfazione di M. Santagata, A&B Editrice, Catania, 2011, N per *nordiche*, prefazione di M. C. Cabani, Azzate (Va), Stampa, 2009, 2014. Con *nordiche* Salibra ottiene due importanti riconoscimenti, il premio Viareggio-Rèpaci 2014, selezione della giuria, e il premio Pisa 2014. Nel 2019 tutte le sillogi sono state raccolte nel volume E. SALIBRA, *Dalla parte dei vivi*, a cura di M. G. Mossa, prefazione di M. Santagata, Lecce, Manni, 2019.

⁶ M. BOCCACCIO, *Montale in e per Elena Salibra*, «Forum Italicum», 2021, vol. 55(1), 126-145: 140.

⁷ E. TATASCIORE, *Ortigia, polo ispiratore della sua poesia*, Recensione a Elena Salibra, *il martirio di ortigia*, «Stilos», 2010; <https://www.mannieditori.it/rassegna/elena-salibra-il-martirio-di-ortigia-2>.

⁸ C. CROCCO, *La poesia italiana del Novecento. Il canone e le interpretazioni*, Roma, Carocci, 2018, 185.

⁹ Marco Santagata, presentando il volume *Dalla parte dei vivi*, nota che «le cinque raccolte pubblicate in quel decennio disegnano con nettezza il ritratto di un poeta pienamente formato, di un'autrice che si è conquistata, quasi con prepotenza, un posto suo, riconoscibilmente suo, nell'affollato teatro della poesia contemporanea», M. SANTAGATA, *Prefazione* in E. SALIBRA, *Dalla parte dei...*, 7.

¹⁰ Si veda a tale proposito quanto scrive Enrico Testa: «L'io, per spostamento pronomiale, diviene così – visto dall'esterno – quasi un personaggio, in cui la distanza grammaticale comporta, insieme, deflagrazione di lirismo e crescita di rattenuta drammaticità», E. TESTA, *Verso nord*, in *Nella punta là in alto dei Climiti...*, 127-132: 128. Santagata nota che «la malattia ha spinto Elena a un autobiografismo essenziale. Da qui parte la sua seconda stagione poetica, caratterizzata da un impietoso cadere di veli, di schermi e di alibi», M. SANTAGATA, *Prefazione* in E. SALIBRA, *Dalla parte dei...*, 8-9.

¹¹ Si è deciso di usare la forma neutra «poeta», per liberare l'atto creativo di ogni connotazione di genere, come Elena Salibra avrebbe preferito.

dimensione onirica a prevalere, in una condizione di esclusione, come in *ore 13.35*, proposta qui in forma integrale, in quanto contiene molti elementi, che saranno poi dominanti in *nordiche*:¹²

I giorni ancora i giorni degli arrivi
e dei commiati. Avevo salutato
tutti con l'aria affaticata di chi
si è bloccata davanti al cartello

“strada interrotta” per lavori in corso.
Così di rado mi fermo a guardare
le scritte sulla via ma ieri non ero
in compagnia. Allora sono tornata

indietro, ho cercato un passo tra le pietre
sul ponte appena franato. Sul fondo
la città specchiata tra la polvere
e l'acqua non mi sembrava vera.
(*ore 13.35*, V 35)

Salibra preferisce riferirsi a un ‘tu’, esterno al soggetto come ‘altro da sé’ o ‘altro sé’, come in *19 febbraio*, «la tempesta nei tuoi occhi d’acquamarina/si volge in improvvisa quiete quando/ti stemperi quest’ultimo ribollito/ nelle cuffie incappucciate sul viso» (V 17), e in *La casa rosa* «se pensi ai mandorli in groppa al promontorio// se cerchi quel carrubo ombrello teso» (V 19). Il soggetto, poi, è spesso contrapposto ad un generico ‘voi’: «fermatevi uomini, non varcate la/ nicchia là tra le due finestre aperte/ alla luna – non calpestate là dove» (V 19).¹³ Altrove predilige il plurale ‘noi’, come in *Per un ponte appena franato*, «E noi qui a pensare// [...] noi a fremere/ di transiti// [...] noi qui a scavarci/ uno spazio tra i crolli di pietrame» (V 23). Questi ultimi versi paiono una dichiarazione implicita di poetica, il soggetto deve conquistarsi a fatica uno spazio tra le cose. In altri testi, infine, quel soggetto che si concede autorità solo tra parentesi – si legga *L’albero dietro casa* «– non so non saprei dire →» (V 20) – o nel riconoscersi esule, «Ora non tengo dimora» (*Forse*, V 33), si eclissa in forme impersonali, «si ferma lo sguardo», «si parte», (*Se imprigioniamo il mare*, V 25), oppure riflettendosi in persone vicine affettivamente, «(d’agosto padre e figlia contavano/ le stelle nel terrazzo a mare» (*La casa rosa*, V 19). Sono invece gli oggetti, gli animali e le piante, a stagliarsi protagonisti, il poeta resta in disparte ad osservare e a registrare: la roccia «in salita s’affretta alla casa rosa» (V 19), quella stessa roccia che «si scalda/ di sole ancora e il mare dilava/ i ciotoli» (*Bagnante fuori orario*, V 16), «s’attarda la lucertola alla soglia/ del balcone fiorita di sole» (*La lucertola nello studio del professore*, V 31), le due arance «al sole/ oscillano sopra la grata rosa» (*Le due arance*, V 43), per citare alcuni esempi. Sembra, dunque, che in *Vers.es* il poeta risponda, in modo personale,

¹² Si fa riferimento, in particolare, alla dimensione onirica e a quel senso di spaesamento del soggetto lirico che si percepisce in *nordiche*. Anche i versi iniziali, «I giorni ancora i giorni degli arrivi/ e dei commiati», rimandano a quell’atmosfera di transitorietà che sarà dominante nell’ultima raccolta. Si voglia notare, infine, l’uso del femminile «bloccata», riferito al relativo ‘chi’, quasi a rimarcare l’identità stessa del poeta.

¹³ A questo proposito, si considerino le parole di Maria Cristina Cabani, nell’introduzione al *martirio di ortigia*: «La poesia di Elena Salibra prevede sempre un destinatario, un tu. Lungi dal presentarsi come dialogo, essa sembra piuttosto il prodotto di un colloquio interiore in cui il tu (dietro al quale si intuiscono talvolta figure umane definite) sfuma spesso in un altro da sé (‘anche un bicchiere diviso fra me e me’), cioè in un animato monologo. Nello stesso tempo, la presenza costante del tu lascia trapelare una forte ansia comunicativa, la necessità di un altro da sé (o un altro sé) negli itinerari di un’esplorazione poetica ed esistenziale giunta alla sua piena maturità», M.C. CABANI, *Introduzione*, in SALIBRA, *il martirio...*, 8.

all'esigenza del secolo appena concluso, quella di nascondersi nella rete lirica, rifuggendo dal soggetto integro di tipo tradizionale, con «vari travestimenti e riduzioni tonali».¹⁴

In *sulla via di Genoard* il soggetto, pur concedendosi uno spazio maggiore, «mi congedo da voi a malapena»¹⁵ (G 15), «ti chiedo di scambiare quattro/ nomi» (G 17), «scrivo di mattina [caro z]» (G 24), ammette che se cerca «rime in -are» si perde «in quel prato di sbieco ai binari/ dove non c'è un papavero» (*pc*, G 26). Si palesa, dunque, ma si tratta di un 'io' letterario che non controlla il tessuto lirico. Protagonista resta, invece, la realtà, che il poeta registra, come da dietro le quinte, in modo che sia la dimensione oggettiva del viaggio a prevalere, scandita anche attraverso le soglie testuali ('verso Genoard', 'per via', 'sosta', 'oltre', 'ritorno').¹⁶ Si considerino a tale proposito due testi limitrofi, *san marco alle cappelle* e *via san martino*:

si respira uno strano tanfo urbano
d'escrementi
nei marciapiedi sbilenchi del mio
quartiere. qui a san marco alle cappelle
ogni animale di piccola taglia
lascia traccia di sé
agli uomini che non guardano e pestano
(*san marco alle cappelle*, G 78)

che nevicata di foglie oggi in via
san martino. in bici trasvolando
l'arruffato seccume s'accartoccia

in un rodio di voci che il novembre
riannoda al tramestio dell'altro inverno
(*via san martino*, G 79)

Ne *il martirio di ortigia* si iniziano a intravedere le cifre stilistiche che saranno dominanti poi ne *la svista* e in *nordiche*; quel 'noi' che era presente già in *Vers.es*, diventa ora prevalente, in particolare in un'alternanza tra 'io' e 'tu', declinati come soggetti, oggetti, o esplicitati nell'uso del possessivo 'nostro'. La raccolta presenta la ricomposizione del 'noi' nella chiusa del testo incipitario, «sei nel miscuglio della memoria/ o è un miscuglio di colori quel me/ e te confusi d'umore nuovi» (O 13), e nello spazio condiviso dell'ultimo testo, «ma non so se la mano che mi tocca/ la spalla è la stessa che un tempo/ m'aggrinzava la pelle quando lo spazio// tra noi forse non era ancora il nostro» (*s sette*, O 72). Restano comunque protagonisti gli oggetti, nella loro richiesta per «la giusta posizione come// ogni cosa nel suo luogo» (*s sette*, O 72). E il soggetto si nasconde ancora, come già in *Vers.es* e in *Genoard*, dietro a un 'io letterario'. Alla schermatura, si vedrà in seguito, contribuisce anche la scelta di uno stile più ricercato e dalle movenze talvolta barocche ed emetizzanti, che viene, invece, abbandonato nell'ultima produzione.¹⁷ D'altro canto, il soggetto del *martirio* è un soggetto 'in fuga', come conferma il *congedo* della prima sezione, 'trittico per il martirio di ortigia', che riprende con

¹⁴ E. TESTA, *Per interposta persona. Lingua e poesia nel secondo novecento*, Roma, Bulzoni, 1999, 11.

¹⁵ Il corsivo è di Salibra, come in tutte le citazioni che seguiranno.

¹⁶ Una dimensione, quella del viaggio, che sarà dominante, pur con variazioni, in tutta la produzione di Salibra, se in *nordiche*, in cui la malattia talvolta ostacola gli spostamenti non necessari, leggiamo in calce a MP3, «venga con noi a raccontarci dei suoi mali. penso ai miei viaggi» (N 78). E proprio recensendo *nordiche* Alberto Casadei ha notato «un asse gnoseologico del viaggio, fondamentale in tutta l'opera di Elena Salibra», A. CASADEI, *Elena Salibra*, *Nordiche*, «Italian Poetry Review», 2014, 9, 294-295: 294.

¹⁷ Nadia Ebani, ha parlato, a proposito, di un «garbato e lieve concettismo», N. EBANI, *Recensione* a il maririo di ortigia, «Forum Italicum», vol. 45, 2, Fall 2011, 510-513: 513.

l'incipit del libro «... in fuga dall'altra terra» (O 13), la direzione reale del poeta, intrappolato nella ripetizione di un lapsus in un movimento ascensionale, «se il lapsus si ripete sono qui/ a risalire il sentiero da capre/ con te ancora fermo davanti» (O 17).¹⁸

È soltanto a partire da *la svista*, che anticipa *nordiche*, che al poeta urge, dinnanzi alla tragicità dell'occasione, «recuperare la propria unità, rinunciare alla pretestuosa distinzione tra l'io parlante e l'io biografico». ¹⁹ Come spiega bene Marco Santagata nella *Postfazione a la svista*, «lo schermo dell'io letterario cade e la voce di Elena si accampa sola. Sola e straordinariamente limpida, ferma, consapevole, ferocemente sincera». ²⁰ La comparsa di un terzo elemento, la malattia, che si appropria del soggetto lirico, non concede più spazio alle maschere e alle rifrazioni, non produce autocommiserazione e non esclude l'esterno. Gli oggetti rimangono, testimoni di una realtà indipendente dal soggetto lirico, ma ad esso fortemente connessa, e si assiste a una nuova 'omeostasi' nell'ordito lirico: c'è il poeta che sperimenta con i cinque sensi, c'è il tu contrapposto all'io, ma complice e coadiuvante, ci sono gli animali a definire il bestiario salibriano, ci sono i paesaggi e gli oggetti. La poesia si espone schiettamente e, riecheggiando, nella sua nudità, l'onestà di sabiana memoria, offre un'esperienza percepita senza filtri, in modo diretto, chiaro e fortemente comunicativo. ²¹ Il che non significa definire la poesia dell'ultima Salibra semplice, anzi significa riconoscerle quel valore di autenticità, in un mutuo sentimento di partecipazione. Si citano, a questo proposito, alcune parole di Santagata scritte per *la svista*, ma applicabili anche a *nordiche*:

Succede ciò che capita solo con i testi poetici veramente riusciti, e cioè che l'espressione si spoglia di ogni opacità per lasciare emergere con la forza dell'evidenza il contenuto. Che non emergerebbe con tanta forza, ben inteso, se non fosse la sapienza espressiva a promuoverlo. È un contenuto, sostanziato di esperienza, amaro e penoso. Mai, però, l'autrice si abbandona all'autocommiserazione, mai cerca l'effetto facile a sollecitare la simpatia dei lettori. Elena fugge la compassione. ²²

È stata, dunque un'occasione nefasta, la malattia, mai esibita perché «il dolore c'è/ ma non si vede» (*la svista*, S 29), l'evento che ha spinto Salibra a deporre gli schermi e a convincerla a parlare di sé, conducendola, con *nordiche*, alle vette più alte raggiungibili dalla sua poesia, anche per quel suo farsi ossimoricamente 'narrativa lirica'; ci si riferisce alla riduzione a frammento, all'occasione che si fa racconto, alla ricerca di uno spazio grafico che conceda licenza all'azione. ²³ Una delle ambizioni di Salibra era quella di raggiungere, sulla scia dell'amato Bertolucci, la narratività in versi e quel concedere spazio tra i versi agli oggetti, l'eclissi del soggetto e la tematica del viaggio sono la prova di questi tentativi. ²⁴

¹⁸ Il *martirio* trae ispirazione dal restauro di un quadro del Seicento, appartenente alla famiglia, che rappresenta il *Martirio di Sant'Erasmo*, che «Elena Salibra nella finzione poetica immagina di Caravaggio, *il pittore in fuga*», CABANI, *Introduzione* in SALIBRA, *il martirio...*, 6.

¹⁹ SANTAGATA, *Postfazione* in SALIBRA, *la svista...*, 35.

²⁰ Ivi, 36.

²¹ Santagata nota che «emerge con nettezza un percorso che dalla sincerità approda alla verità, percorso non a caso speculare, e quindi in apparente contraddizione, a quello che dalla focalizzazione linguistico-espressiva approda all'apparente facilità comunicativa», SANTAGATA, *Prefazione* in E. SALIBRA, *Dalla parte dei...*, 8.

²² SANTAGATA, *Postfazione* in SALIBRA, *la svista...*, 36-37.

²³ Cfr. M. BOCCACCIO, *Nella casa rosa: alcune soglie liriche*, in *Nella punta là in alto dei Climiti...*, 65-76: 75.

²⁴ Silvia Morotti ha notato che, come l'amato Bertolucci, «anche Elena era sempre 'in cammino'. La muoveva un'inquietudine dolce, la stessa che si rifletteva nelle sue poesie, in quel dilatarsi e contrarsi del ritmo, a seguire il respiro di chi non vuole fermarsi, di chi continua a cercare. Il viaggio per lei era fuga, ritorno, docile abbandono», S. MOROTTI, «*Fiorire a sorpresa*». *Un ricordo di Elena Salibra attraverso la lettura di Nordiche*, in «... forse i campi/ elisi sono qui entro la radura», Atti della giornata di studi in ricordo di Elena Salibra, Pisa, 15 giugno

La coltissima scrittura in versi di Elena cerca di intrecciare i due poli contrapposti del narrativo e del lirico, riunendo insieme fotogrammi realistici e scorci visionari, echi dell'origine siciliana e movimenti/sperdimenti nel mondo, onnivora cultura figurativa (tra barocchi e macchiaioli) e riesce nel suo arduo compito.²⁵

Si può affermare, però, che l'obiettivo è raggiunto nel momento in cui il poeta, «nella sua spinta a intrecciare e dipanare il filo etereo ma saldissimo che lega i vivi e i morti, secondo una trama narrativa che coincide con quella della specie»,²⁶ si fa riconoscere tra i versi e diventa narratore. E la poesia si carica, così, di valori pluri-sensoriali, diviene fisica, quando il poeta attiva ogni senso e guarda i «papaveri aggrappati/ ai lati dei binari» (*A UPPSALA, quei due*, N 46), odora il «prato appena tagliato» (*A UPPSALA...*, N 47), ascolta la «nenia dei ragazzi» (*IL RITORNO DEI VIVI. II. dopo il genetliaco*, N 54), assapora la «coda di rospo in salsa di cucunci/ carciofi spolverati di tartufo» (*I SAPORI*, N 16) e sfiora «coi sensi le alghe/ del fondale» (*off label*, N 24).²⁷

Si accennava al termine 'omeostasi', un nuovo equilibrio raggiunto, la presenza di due livelli nella trama lirica, il soggetto, nella sua autenticità, e l'oggetto che può finalmente «rivelarsi nella verità che naturalmente raffigura, senza più finzione». ²⁸ Si è detto molto del soggetto poetico, si vuole aggiungere ora qualcosa su quegli oggetti che popolano i suoi testi, senza dimenticare il contributo di Salibra al *realismo terminale* di Guido Oldani e la società oggettocentrica a cui la scrittrice fa riferimento.²⁹

Elena Gurrieri ha notato che se in *nordiche* «la vita, si è fatta fundamentalmente osservazione analitica», si impone, però, nei versi uno sguardo dilatato, capace di cogliere senza errori la natura e il paesaggio verso cui si direziona: «lo fa, è molto probabile, da una dimensione in qualche modo privilegiata e alternativa a quella del mondo reale». ³⁰ Il mondo sensibile, verso cui Salibra continua a nutrire una salda fiducia, non appare mai «vuota e illusoria parvenza», ma realtà oggettiva e nello stesso tempo specchio dell'interiorità del poeta, scambievolmente riflesso. ³¹ Si può parlare, dunque, di una «doppia visione» che permette al poeta di rinvenire nei «molteplici aspetti del reale – finanche elementi riconducibili alla quotidianità o dettagli apparentemente insignificanti» un significato ulteriore. ³² Si tratta di quel 'realismo metafisico', cui si accennava in apertura, che restituisce rinnovata pienezza e spessore al mondo e che consente al poeta di continuare a «parlare di sé per vie traverse, accennando ad altro». ³³

2015, a cura di M. Minutelli con la collaborazione di E. Tatasciore, «Soglie», Nuova serie, XVIII, 1, Aprile 2016, 65-72: 66.

²⁵ A. BERTONI, *Appunti sulla poetica di Elena Salibra dal martirio di ortigia a nordiche*, in «... forse i campi/ elisi sono qui entro la radura»..., 61-64: 62.

²⁶ *Ibidem*.

²⁷ Cfr. BOCCACCIO, *Nella casa rosa...*, 75.

²⁸ E. GURRIERI, *Allusivi passaggi dalla parte dell'oltre*, «Caffè Michelangiolo», XIX (gennaio-aprile 2014), 1, 40.

²⁹ Il *realismo terminale* è un movimento, di poeti e non solo, che si ispira all'omonimo manifesto pubblicato da Guido Oldani nel 2010. In *La faraona ripiena. Bulimia degli oggetti e realismo terminale*, Salibra presenta un breve contributo dal titolo *Il cielo in una tazza*, in cui afferma che: «Non siamo più, per così dire, in una società soggettocentrica ma oggettocentrica, dove con una sorta di rovesciamento carnevalesco dove con una sorta di rovesciamento carnevalesco, per usare un termine di Bachtin, l'oggetto assume il ruolo di protagonista e condiziona la vita, lo spazio e il tempo del soggetto», E. SALIBRA, *Il cielo in una tazza*, in *La faraona ripiena. Bulimia degli oggetti e realismo terminale*, a cura di E. Salibra-G. Langella, Milano, Mursia, 2012, 62-67.

³⁰ GURRIERI, *Allusivi passaggi...*, 40.

³¹ E. DI RAO, *L'io di nordiche. Né Ulisse né Tiresia*, in *Nella punta là in alto dei Clìmiti...*, 133-144: 135.

³² *Ivi*, 134.

³³ CASADEI, *Elena Salibra...*, 294.

In questo processo, gli animali e le piante riescono a diventare «messaggeri dell'oltre, testimoni di una pur timorosa e incerta fiducia nell'aldilà».³⁴ Ne sono portavoce la cicala, che «dentro il cartoccio si avvolgeva» della poesia incipitaria (*LA CICALA*, N 15), e «un topo poi un altro e un altro ancora. sono guariti da quel male e aspettano la stagione propizia» (*SAPORI DA EVITARE*, N 18); lo è il luccio, descritto in una dimensione quasi favolistica: «il predatore si fermò di scatto/ col muso piatto e le scaglie tremanti» (*IL LUCCIO*, N 22); lo sono i girasoli di *IL CACIUCCO* che «si volteranno verso il sole» (N 30), «quel pezzo/ di cielo tra i rami del pino» (*POTATURE*, N 33) e l'orchidea che durante le feste «a sorpresa è fiorita», smentendo il poeta certo che «morire poteva/ essere più facile che resistere/ il tempo dei primi bocci» (*L'ORCHIDEA*, 35). Lo sono soprattutto i «tremori/sul muso del mio cane» (*IL FIUME SOTTERANEO*, N 45) che «respira a malapena [...] / accucciato sotto il tavolo/ in cucina» (*I SAPORI*, N 16) e «i papaveri aggrappati/ ai lati dei binari» (*A UPPSALA 1. IL MAGO*, N 46) che non sembrano di buon auspicio. Rispondono all'appello, infine, «i fenicotteri tornati/ a sorpresa in primavera/ con le ali d'arancio/ nelle saline tabarchine», «le agavi che figliano/ prima di morire» (*I FENICOTTERI*, N 61) e «quel fenicottero [che] s'aggira/ solo sugli stagni/ davanti alla casa vuota» e che nel finale «d'un tratto cauto si ferma/ e affonda nell'acqua/ il suo becco a cucchiaino» (*SOLO SUGLI STAGNI*, N 65). Emilio Rentocchini ha individuato nel fenicottero, «agilissimo intellettualmente e spiritualmente», e riconducibile all'albatros baudelairiano, «una immagine simbolica della condizione del poeta e della poesia»:³⁵

quel fenicottero s'aggira
solo sugli stagni
davanti alla casa vuota
che ha le finestre sempre aperte.

quasi in apnea aspetta l'alta
marea. non vuol volare
perché ha le zampe troppo
lunghe ma s'impegna ad essere
normale. qualche volta
si lamenta. lo guardo
dall'auto che rallenta

... d'un tratto cauto si ferma
e affonda nell'acqua
il suo becco a cucchiaino...
(*Solo sugli stagni*, N 65)

Si è scelto per questa relazione, un titolo emblematico, *Oltre l'occasione* e se ne vuole ora chiarire il significato. Oltre l'occasione significa, in relazione a *nordiche*, individuare nella raccolta i vari livelli

³⁴ S. MOROTTI, «sul fondo della barca»: da la svista a nordiche, in *Nella punta là in alto dei Clîmiti...*, 121-125: 124.

³⁵ E. RENTOCCHINI, *Da poeta a poeta*, in «... forse i campi/ elisi sono qui entro la radura». Atti della giornata di studi in ricordo di Elena Salibra (Pisa, 15 giugno 2015), a cura di M. Minutelli..., 73-76: 74. Sembra che Salibra risponda alle parole con cui Italo Calvino chiude il suo intervento sulla *Molteplicità*: «magari fosse possibile un'opera concepita al di fuori del *self*, un'opera che ci permettesse d'uscire dalla prospettiva limitata d'un io individuale, non solo per entrare in altri io simili al nostro, ma per far parlare ciò che non ha parola, l'uccello che si posa sulla grondaia, l'albero in primavera e l'albero in autunno, la pietra, il cemento, la plastica...» (I. CALVINO, *Lezioni americane. Sei proposte per il prossimo millennio*, Milano, Mondadori, 1993, 135). Le parole di Calvino fanno subito pensare a *la stanza da bagno de la svista*, in cui Salibra dialoga con una merla posatasi sul davanzale: «d'un tratto/ una merla si posa sul davanzale/ – cosa fai tu qui... io vorrei sorvolare... –/ stanotte ho sognato una luna crescente in un cielo preestivo.» (S 21).

della voce poetica. Se è vero, infatti, che è stata l'occasione funesta a spingere Salibra verso questa ultima e compiuta forma espressiva, il poeta ha inanellato nei testi molto di più. E di nuovo tornano con insistenza le altre raccolte, che impreziosiscono *nordiche* di rimandi intertestuali, al punto da poter definire il libro un omaggio metapoetico.³⁶

I rimandi alla precedente produzione sono volutamente esplicitati da Salibra a creare, come è stato precisamente espresso da Marzia Minutelli, una «compagine [...] foltissima di echi che, con palmare intento consuntivo, istituiscono un capillare sistema autoreferenziale».³⁷ Con molta fierezza l'autrice, che nelle prime raccolte citava i suoi poeti stratificando in modo raffinato i suoi testi, omaggia *sulla via di Genoard* in «sulla tela blu notte raccontavi/ di elnath e d'un cielo estivo/ che a genoard ci conduce» (*IL CACCIUCCO*, N 30), e *il martirio di Ortigia* nella chiusa di *ALLA MATALOTTA*, «forse riesumando i sudori/ nell'afa cittadina qualcosa rimarrà/ d'un martirio d'ortigia non goduto/ a pieno» (N 28).

Altrove sono tessere liriche che ricompaiono, con variazioni, riecheggiando nel tono altri testi. Si noti in particolare il rimando intertestuale «indispensabile all'intelligenza di un singolo componimento o di una sua parte» ne *IL CACCIUCCO*, in cui la sequenza «non potrò sostare a fes/ nel dolce inferno della concerìa...// non c'è più tempo. ma a crocino a volte/ i girasoli si volteranno/ verso il sole» (N 30) necessita del «soccorso mnemonico dell'endecasillabo iniziale della *concerìa*» del *martirio* («il dolce inferno della concerìa», N 30) e di un paio di versi di *a crocino* [s. 206], «a crocino/ i girasoli non ruotano mai/ nel sole ma la luna nuova attendono/ col capo chino», (M 21).³⁸

Sempre la Minutelli ha rilevato nelle sequenze «tu sei rimasto là/ [...] / a rileggere// quel verso in fondo/ alla poesia [...]» (*LE ZANZARIERE*, N 63) e «da terzina in fondo alla poesia» (*NORD*, N 55), la ripresa con correzione dell'*incipit* della lirica eponima della *svista*, «non hai visto la rima in fondo alla poesia» (S 29), che a sua volta strizza l'occhio all'ultima terzina del *Funerale di [...]* del *martirio*, «forse pensi a quanto è stato/ triste quel verso in fondo alla poesia/ l'ultima da vivente» (O 22). D'altro canto, *la svista* preannuncia gli esiti di *nordiche* in modo emblematico: quelle *altre erbe* ritornano, quasi prepotentemente, nella seconda sezione di *nordiche*, 'Potature';³⁹ l'incapacità di morire da *il secondo lavoro*, «si può imparare a morire sulla spiaggia/ dei gelsi come quelle meduse alla deriva/ o i quattro cinque pesci boccheggianti/ sul fondo della barca.// io non so morire neppure un poco» (S 16), scivola ne *L'ORCHIDEA*: «morire poteva/ essere più facile che resistere/ il tempo dei primi bocci» (N 35). Anche *Vers.es* partecipa in questo concertare di versi, offrendo «è il nostro morire un poco ogni giorno», nella chiusa di *Lettera da Limerlick* (V 39) e con la «casa rosa» di montaliana memoria, «custoditela là la casa rosa» (V 19), che si ripresenta nella dimensione onirica in *nordiche*, «vibrarono i vetri/ della casa rosa al tramestio/ dei sibili» (N 51).⁴⁰

Una presenza imprescindibile, in tale processo, è la «stella del fondale che ha posato/ il pescatore sul bordo della barca/[e] chiede la giusta posizione come// ogni cosa nel suo luogo» (s sette, O 72): eccola nel cesellato *IL CACCIUCCO*, «purché mi guidi la stella del fondale» (N 30) e

³⁶ Si fa riferimento in particolare allo studio di Marzia Minutelli (*Introduzione a nordiche di Elena Salibra*, «Soglie» XVI (aprile 2014), Nuova Serie, 1, 41-56), che verrà citato a più riprese.

³⁷ MINUTELLI, *Introduzione a Nordiche...*, 42.

³⁸ *Ibidem*.

³⁹ La potatura, metafora attivatrice di senso, era già comparsa in una lirica di *Genoard* della sezione «per via»: se il mare non si vede/ si consiglia di far potare i rami/ oltre la proprietà di K. che non sporgano/ troppo nemmeno gli oleandri in quella/ piazzola antistante la dimora/ dell'ingegnere X. (G 35).

⁴⁰ Per quanto riguarda «la casa rosa» si vedano i due saggi: BOCCACCIO, *Nella casa rosa...*, 67-69 e EAD., *Montale in e...*, 132-134.

in *IN VENA*, «non ero in vena l'altrieri sera/ per una spina attaccata al girovita/ come quella stella marina al fondale/ piatto. lì un tempo – ricordi – ha trovato/ la giusta posizione riprendendo/ a palpitare quasi fosse in amore» (N 79).

Si può considerare, dunque, *IL CACCIUCCO*, così ricco di rimandi a *Genoard* e al *martirio*, emblema di questa operazione di autocitazione: questo testo di ventitré versi si propone come un elegantissimo collage di spazi e di coordinate temporali. Ci sono la Sicilia di *Genoard*, la Turchia, la Toscana con i suoi girasoli, *Fes*; ci si sposta dal passato delle prime due strofe, «sulla tela blu notte raccontavì» (N 30), al presente alternato al futuro, «non potrò sostare a fes» (N 30) delle ultime due. Si impone la dimensione del viaggio, «un insolito/ ulisse progettava il suo viaggio» (N 30), a cui il soggetto si appella in quanto «paradigma di una condizione irrimediabilmente perduta»:41

Archetipo dell'uomo perennemente teso alla ricerca di una meta, Ulisse è dunque presente in *Nordiche*, nell'itinerario estremo di un io che aveva già espresso nelle raccolte precedenti una costante propensione al viaggio, intrapreso in direzione di luoghi che, reali o mitici, si configuravano come l'approdo in cui potesse risolversi ora una perenne sete di conoscenza, ora un mero desiderio di evasione, ora una profonda inquietudine esistenziale.⁴²

Già tanto è stato detto sulla preziosità letteraria dei testi di Salibra, nei quali il lettore accorto può ritrovare riflessi costanti dei suoi studi, Dante, Leopardi, Carducci, Pascoli, D'Annunzio, Gozzano, Quasimodo, Bertolucci, Sereni e soprattutto Montale, «tanto Montale», come ha osservato Santagata nell'introduzione a *Genoard*, una raccolta che «ama riprendere parole di altri poeti, fra le più note, quasi proverbiali», ma in un modo tale per cui le citazioni «non fanno macchia: si inseriscono con naturalezza in un dettato 'alto', sostenuto, cosparso di echi, allusioni e veri e propri rimandi a classici».43

Per quanto riguarda *nordiche* è stato notato che anche in tale raccolta «si depositano – fosse pure, talvolta, preterintenzionalmente – reminiscenze e suggestioni del nostro patrimonio letterario», dall'Alighieri a Leopardi, da Pascoli, soprattutto nei rimandi fonici, a Montale, Bertolucci e Caproni, Cucchi, a cui si aggiungono inclusioni librettistiche «che dal *martirio* in poi siglano le opere salibriane, come pure un triplice riferimento al repertorio canzonettistico nazionale degli anni Sessanta e Settanta».44

Quello che qui interessa rilevare, in questa fittissima risonanza semantica, è la persistenza, in tutta la produzione di Salibra, di un vocabolario preciso e nutrito di memoria letteraria, funzionale a definire in *nordiche* lo stato di attesa e transitorietà dell'essere umano. Ci si riferisce in particolare a termini quali 'varco',⁴⁵ 'congedo',⁴⁶ 'porta stretta',⁴⁷ 'transito',⁴⁸ 'vuoto',⁴⁹ 'soglia',⁵⁰ 'aldilà',⁵¹

41 DI RAO, *L'io di nordiche...*, 136.

42 *Ibidem*.

43 SANTAGATA, *Introduzione in SALIBRA, sulla via...*, 5-6.

44 MINUTELLI, *Introduzione a Nordiche...*, 56.

45 Si considerino i seguenti passi: «forse anche tu cercavi/ un varco per passare oltre il cancello», *A CALA FICO*, N 67; «ci arrivo/ in ascensore passando dal varco », *L'APPARTAMENTO*, N 39; «non sono pronta al varco», *GIORNO 3*, N 51; «pare assorto/ a guardare il varco tra i due alberi», *A UPPSALA, quei due*, N 47.

46 Si consideri il titolo della poesia *PER UN CONGEDO BREVE*.

47 Si vedano i seguenti passi: «sul crinale della poltrona penso/ a quella primavera che volevo/ forzare la porta stretta», *...DELLA POLTRONA*, N 36; «la porta è stretta come/ la solita cruna d'ago del cammello», *GIORNO 3*, N 50.

48 Si vedano i seguenti versi: «sosto / nel vestibolo caldo / che mi prepara al transito», *NORD*, N 55.

49 Si considerino i seguenti passi: «il vuoto/ era lì in agguato a dividere/ te da me...», – *AI SEMI DI PAPAVERO* –, N 29; «più in là c'era il vuoto», *TRAGITTI*, N 57; «è il mio questo/ spazio vuoto con le due porte che si aprono/ a raggiera... una o l'altra è lo stesso», *LE DUE PORTE*, N 38.

‘traghetto’,⁵² ‘fila’.⁵³ Non vanno trascurati neanche i verbi che rimandano all’idea dell’attesa, ‘attendere’⁵⁴ e ‘aspettare’⁵⁵ e quel senso di solitudine che pertiene alla morte ne *LA CICALA*, «quando sopravvenne il sugo rosso// sangue allora gli riuscì d’annegare/ e mi lasciò sola col cucchiaino stretto/ nella mano...» (N 15), riecheggiando *al capolinea* del *martirio* («c’è un uomo che muore – mi dici – [...] // [...] *al capolinea ci vado da solo*» (O 28).

Non si può negare, dunque, che, come si è già accennato, la lingua di Salibra, pur conservando intatti alcuni elementi – in particolare l’alternanza di corsivo e tondo e l’assenza di maiuscole – appaia, nel passaggio dal tritico iniziale (*Vers.e, Genoard e ortigia*) a *nordiche* trasformata, quasi depurata e sublimata con l’impiego di «una sintassi calma e distesa», e capace «di evitare ogni connotazione colta e di non scadere nel quotidiano».⁵⁶ È uno stile rinnovato, si può affermare, quello che il poeta offre al lettore e *la svista* rappresenta sicuramente il ponte di passaggio dalle acque mediterranee ai mari del nord. Quei «tratti barocchi, degni di una autentica siciliana, orgogliosa delle sue origini», che Maria Cristina Cabani ha individuato, analizzando *sulla via di Genoard*, «nella scelta di parole rare, talvolta perfino creazioni d’autore», nell’uso di parole esotiche o straniere, nella «costante tensione retorica, nella ricerca dei suoni, dei collegamenti fonici e di immagini», nella «densità metaforica, condotta in senso di *acutezza* intellettuale», e soprattutto in «un tipo di poesia figurata o iconica»,⁵⁷ lasciano spazio a una scrittura essenziale ma densa nella sua comunicatività, una scrittura che privilegia il significato sul significante. È vero, persistono quelle cifre stilistiche conquistate nel tempo, la minuscola, il tondo e il corsivo, l’infiltrazione di altre lingue (qui in particolare il francese), ma diminuisce l’uso delle parentesi e i testi riacquistano nel paratesto una forma più tradizionale, con l’uso costante dei titoli e rari slittamenti a livello grafico dei versi. Una poesia solida, matura, che nel processo evolutivo conserva il vocabolario essenziale, quello che scandisce il ritmo dell’esistenza umana, che è fatta di nascite, di celebrazioni, di transiti e anche di morte. E sembrano essere le voci amate da Salibra, Dante, Montale, Bertolucci e Caproni, ad aver fornito gli strumenti lessicali necessari. E se per il poeta ligure il ‘varco’ è il confine tra il

⁵⁰ Si vedano i seguenti passi: «indugiano i sogni sulla soglia/ del sonno», *GIORNO 3*, N 50; «*la fila s’allungava sulla soglia*», *IL RITORNO DEI VIVI I. oltrefrontiera*, N 52; «di lasciare le chiavi sulla soglia», *BACCALÀ MANTECATO*, N 26; «come tutti i dannati esitavi/ a oltrepassare la soglia», *L’ACQUAMARINA*, N 36; «tra le foglie portate sulla soglia», *SAPORI DA EVITARE*, N 18; «sostai paziente sulla soglia/ quella sera», *I PLATTI DEL GIORNO*, N 19.

⁵¹ Si vedano i seguenti passi: «*solo ora io penso a un passepartout/ per l’aldilà da cogliere al volo/ tra le righe*», *IL LUCCIO*, N 22; «... tremori/ sul muso del mio cane e penso a un aldilà/ per lui...», *IL FIUME SOTTERANEO*, N 45.

⁵² Cfr: «*lento arriverà il traghetto/ che ti porterà all’altra riva prima/ che il viaggio termini...*», *L’APPARTAMENTO*, N 39; «ci imbarcammo a sorpresa/ su un traghetto», *BACCALÀ MANTECATO*, N 25; «il traghetto non attende/ ancora», *LE ZANZARIERE*, N 63.

⁵³ Si considerino i seguenti passi: «mi sistemai in prima fila davanti/ all’insegna del locale.», *I PLATTI DEL GIORNO*, N 19; «*la fila s’allungava sulla soglia/ la fila si fece più snella*», *IL RITORNO DEI VIVI I. oltrefrontiera*, N 52; «in fila indiana dietro la porta/ di radiologia giocavamo a dividerci/ l’aria insieme ai dottori respirando/ un tempo da riprogrammare ogni giorno.», *LA CONDANNA*, N 74.

⁵⁴ Si leggano, fra i tanti: «ci provavo ad attendere la nuova/ estate invano», *SAPORI DA EVITARE*, N 18; «attendevi/ di imboccare la via...», *TRAGITTI*, N 57.

⁵⁵ Fra le occorrenze se ne leggano alcuni esempi: «aspettavi d’essere chiamata», *L’ACQUAMARINA*, N 37; quel fenicottero «quasi in apnea aspetta l’alta/ marea», *SOLO SUGLI STAGNI*, N 65; «un topo poi un altro e un altro ancora./ sono guariti da quel male e aspettano/ la stagione propizia», *SAPORI DA EVITARE*, N 18; «... *come una navicella/ in secca sulla battigia/ aspetto di raggiungere la flottiglia...*», *UN COLIBRÌ*, N 34.

⁵⁶ SANTAGATA, *Postfazione* in SALIBRA, *la svista...*, 36.

⁵⁷ M.C. CABANI, *Salibra. Poesia per l’occhio, poesia per l’orecchio*, («Il Portolano», 2007, 51-52)Ottobre-Dicembre 2007/Marzo 2008), 45-47: 47.

mondo delle apparenze e il ‘vero’ e «si configura come una non comune e imprevedibile possibilità di sfuggire alla prigionia della realtà fenomenica, come la rivelazione improvvisa di un segreto profondo, celato nella natura»,⁵⁸ per Salibra in *nordiche* «si correla strettamente alla ricerca costante di un *aldilà*»⁵⁹ e giunge a rappresentare la faticosa apertura nel *continuum* lineare della vita, che nella malattia diventa opaco, indefinito, senza tempo. D’altro canto, la coordinata temporale e quella spaziale sono sempre state cornici personalissime nella scrittura di Salibra.⁶⁰

Lo spazio nelle sue raccolte è variamente scandito dal viaggio, con le partenze, le soste e i *nostoi*, dai profumi della Sicilia e dai paesaggi della Toscana; ma è lo spazio di un poeta che non tiene «dimora» (*Forse*, V 33) e che si dilata verso territori esotici nel *martirio*, per approdare alle terre nordiche della cura. Il tempo cronologico, preciso nella puntualizzazione delle ore in *Vers.es* e riflesso del viaggio in *Genoard*, si attenua nel *martirio*, cedendo il posto «alla percezione di un tempo assoluto o della fine del tempo», in cui già «la morte serpeggia»,⁶¹ e anticipa la precarietà della *svista* e di *nordiche*. Nell’ultimo libro spazio e tempo sono saldamente intrecciati tra di loro e a quella che si vorrebbe definire una terza coordinata, l’onorico.⁶² I luoghi di *nordiche*, nell’approssimarsi alle terre della distensione di luce e di buio, rappresentano l’atlante delle tappe esperienziali di Salibra, conservano la Sicilia e la Toscana, ritraggono interni, dominanti in *la svista*, ed esterni, ripropongono le mete esotiche del *martirio*; sono, fusi, tuttavia in un presente, avaro di futuro, «– *sembri sana. si saranno sbagliati.../ siamo qui finché ci saremo* →» (*IN CORPORE VILI*, N 77) e in una memoria⁶³ – passato remoto, passato prossimo, imperfetto – che scivola nel sogno in *GIORNO 3*:

il sogno quattro dimentica
i lamenti della notte. quella sera
l’araucaria in alto sul precipizio
scosse il vento di maestrale. io
lo rammento. vibrarono i vetri
della casa rosa al tramestio
dei sibili. oggi nel disfarsi
delle tenebre si desta il sonno
alla mia voce...
non sono pronta al varco
(N 51)

Nella transitorietà della malattia, in cui «si imbroglia i tempi» (*NORD*, N 56), il poeta diviene un osservatore privilegiato, lungimirante, senza essere *Tiresia*, e capace di percepire senza confini la circolarità temporale della natura, la linearità dell’esistenza umana e la vastità indefinita del sogno in

⁵⁸ DI RAO, *L’io di nordiche...*, 134.

⁵⁹ *Ibidem*.

⁶⁰ A proposito delle coordinate temporali e spaziali, si faccia riferimento al saggio di Enrico Tatasciore, *Una poesia in movimento. Il martirio di ortigia e oltre*, in *Nella punta là in alto dei Clîmiti...*, 91-101.

⁶¹ CABANI, *Introduzione a SALIBRA, Il martirio...*, 7.

⁶² Non si dimentichi che per Salibra il linguaggio onirico, che permette l’auscultazione del profondo, è alla base della creazione poetica pascoliana (cfr. G. NAVA, *Elena Salibra interprete di Pascoli*, in «... forse i campi/ elisi sono qui entro la radura»..., 39-42: 40).

⁶³ A proposito della memoria che, per Salibra commentatrice di Saba, «non è rifugio passivo delle idee ma luogo privilegiato, dove avviene il salto dal ricordo alla creazione artistica» (E. SALIBRA, *I silenzi di “Scorciatoie e raccontini”*, «Il Portolano», XIII (Gennaio-Settembre 2007, 49/50), 20-22: 20), Di Rao scrive che: «Lungi dall’assumere i toni di una sterile nostalgia, la memoria si configura come una facoltà in grado di conferire al passato non solo ciò che esso autenticamente conteneva, ma anche quanto una visione di contorni sfumati lascia affiorare, permettendo così una sorta di ricreazione del passato stesso», DI RAO, *L’io di nordiche...*, 141.

un perpetuo cammino.⁶⁴ Scompare la cifra stilistica del «se» che, generoso nella prospettiva seppur improbabile, domina la trama testuale da *Vers.es* a *Ortigia* – «*le mie poesie cominciano col se/ quando la strada si dirama in due/ sentieri come la vita che si/ taglia tra l'oggi e l'ieri e non aspetta/ il poi*» (G 21) – si muta nell'esitazione del «forse», presente nove volte in *nordiche*.⁶⁵

L'ancora è ancora donata dalla poesia, quella di Orazio, citato in epigrafe in *IL CONGEDO BREVE*: «*dissolve frigus ligna super foco / large reponens...*» (Orazio, *Odi*, I, 9).⁶⁶ Nell'incertezza dell'inverno si cerchi calore nel fuoco e nel vino, ponendo legna in abbondanza sul focolare e versando vino puro di quattro anni dall'anfora sabina. E se «*rimaneva / in bocca il sapore acidulo / del vino d'oro che ti inebriò in quel / convivio invernale*» (*CONGEDO BREVE*, N 17),⁶⁷ i versi che «mi fanno venire fame» (*da artilafo a parlare di poesia*, O 49) si raccolgono intorno alle ricette culinarie e nello spazio del convivio, siano i sapori, quelli conosciuti e mitologici alla *matalotta*, o quelli insoliti del *lutefisk*. Quando «come nella parabola / del vangelo di marco che leggevi / l'altra notte il finale non ti era chiaro» (N 17), la poesia si fa garante del presente, costruendo un monumento più duraturo del bronzo: «*exegi monumentum aere perennius*» (Orazio, *Odi*, III, 30).⁶⁸

⁶⁴ Emma Di Rao ha scritto che «l'esperienza del dolore produce una sorta di potenziamento della capacità di vedere e conoscere il reale, coniugandosi con una straordinaria lucidità», DI RAO, *L'io di nordiche...*, 134.

⁶⁵ Ecco i passi in cui l'incertezza è espressa attraverso il 'forse': «ecco forse c'è tutto. / ma il suo nome e cognome non vedo / più. ora nulla di lui mi rimane», *ANTIDOTI*, N 21; «forse riesumando i sudori / nell'afa cittadina qualcosa rimarrà / d'un martirio d'ortigia non goduto / a pieno», *ALLA MATALOTTA* N 28; «forse è un elisio familiare / questo posto di vacanza dove / tu ritorni in certi giorni dell'anno.», *POTATURE*, N 33; «ci rimangono solo le iniziali. / o forse un tafferuglio di numeri / per contare i crucci d'un amore», ...*DELLA POLTRONA*, N 36; «– come stai... forse sei ancora / dalla parte dei vivi –», *L'APPARTAMENTO*, N 38; «aggiorna bene stamattina... o forse no. / t'appisoli.», *GIORNO 1*, N 48; «forse puoi andare dritto/ e prendere quella traversa», *TRAGITTI*, N 56); «forse anche tu cercavi / un varco per passare oltre il cancello.», *A CALA FICO*, N 67.

⁶⁶ Cfr. ORAZIO, *Odi ed Epodi*, introduzione di A. Traina, traduzione e note di E. Mandruzzato, Milano, Rizzoli, 1998, 94.

⁶⁷ Questi versi citano quelli di *Pagina di diario* in *Fuochi in novembre* di Attilio Bertolucci: «Un vino d'oro splendeva nei bicchieri / che ci inebriò» (vv. 9-10, *Pagina di diario*, in A. BERTOLUCCI, *La capanna indiana*, Milano, Garzanti, 1973, 50).

⁶⁸ Cfr. ORAZIO, *Odi ed Epodi...*, 336.

Datura di Patrizia Cavalli. Nuove identità plurali

Questo intervento propone l'analisi della raccolta poetica Datura (2013) di Patrizia Cavalli. I testi qui compresi – poesie «fatte per illuminare e conoscere» (Berardinelli) – risultano essenziali, non solo nella produzione dell'autrice, ma anche nel quadro di una profonda revisione identitaria, ancora in atto, rispetto a stereotipi e modelli presenti nell'immaginario culturale italiano. In particolare, l'analisi si concentra qui sul poemetto La patria che ben testimonia la vocazione civile di questa poesia, nella quale viene messo in discussione il senso di appartenenza al proprio Paese, una patria dichiaratamente declinata al femminile: vi è la ricerca di un'identità, che non sia unica e statica, ma plurale, in fieri e in continua trasformazione. Si afferma qui un'appartenenza – scrive Cavalli – «elementare, semplice, già data», discontinua e paradossale, ma estremamente significativa per l'originale e decisiva revisione dei linguaggi della tradizione.

Il panorama poetico che si delinea tra gli anni Settanta-Ottanta è estremamente composito, nonché ricco di esordi decisivi per la poesia italiana contemporanea: Biancamaria Frabotta, Patrizia Valduga, Vivian Lamarque, Patrizia Cavalli, solo per fare alcuni nomi noti. Se i versi montaliani di *Satura* (1971) costituiscono una profonda svolta, dando avvio ad una nuova stagione, è evidente in questa fase la ricerca diffusa e condivisa di un rinnovato dialogo con la realtà: l'ironia e l'autoironia, ma anche un afflato civile che impone una più ampia riflessione sui destini generali da una parte, e su questioni cruciali, spesso legate alla condizione autobiografica di autrici e autori, dall'altra.

La strada del dissenso, in particolare, tramite strategie retoriche ricorrenti, spesso ben riconoscibili e strettamente, o problematicamente, legate alla tradizione letteraria novecentesca, è percorsa da poetesse che hanno voci differenti ma che trovano, in questa fase determinante per la poesia contemporanea, una prima importante affermazione. Si ricorda qui, a questo proposito, l'*Introduzione* di Berardinelli alla nota antologia, *Il pubblico della poesia*, curata nel 1975 dallo stesso Berardinelli e da Franco Cordelli, dove per la prima volta emerge il decisivo contributo dato dalla poesia di autrici che hanno vissuto la svolta seguita alle 'rivoluzioni' del '68, elaborando poi opere poetiche di rottura su una linea ben riconoscibile che ha nella poesia civile la sua cifra. La critica ha parlato per la generazione post-Sessantotto di «disseminazione di tendenze e di orizzonti che sembrano incidere in profondità nel patrimonio genetico della sua produzione».¹

Appare oggi necessario indagare la complessità del panorama, anche oltre gli effetti di tale moltiplicazione di orizzonti e tendenze, individuando nel concetto di pluri-identità, così ben formulato dalle esperienze al femminile, una delle spie di quella profonda trasformazione dei concetti di 'intellettuale' e di 'intellettuale donna' in età contemporanea². La questione identitaria,

¹ S. GIOVANARDI, *Introduzione*, in *Poeti italiani del secondo Novecento 1945-1995*, a cura di M. Cucchi-S. Giovanardi, Milano, Mondadori, 1994, XLVII. Si veda G. ALFANO, *Patrizia Cavalli*, in *Parola plurale. Sessantaquattro poeti italiani fra due secoli*, a cura di A. Cortellessa et al., Roma, Sossella, 2005, 157-160. Qui si legge, a proposito del rapporto con la tradizione: «È su questa articolata rete di riferimenti che si costruisce la levità della poetessa: una levità per nulla semplice, se vista nelle sue strutture cellulari, nei suoi ponti, nelle sue commessure. La non impossibile convivenza di Penna con Catullo e di Marziale con Auden è così rafforzata da un'embricatura ritmica che ricorre a misure non abusate [...] che rivelano un'autrice dotata di un sapiente controllo dei propri strumenti formali», ivi, 159-160. Si veda anche A. CORTELLESSA, *La fisica del senso. Saggi e interventi su poeti italiani dal 1940 a oggi*, Roma, Fazi, 2006.

² Cfr. G. DUBY-M. PERROT, *Storia delle donne in Occidente. Il Novecento*, a cura di F. Thébaud, Roma-Bari, Laterza, 2007 [1992], p. 365: «Si può dunque parlare di una *posizione schizofrenica* delle donne sottomesse ad un doppio imperativo contraddittorio: essere studente (insegnante, scrittore, intellettuale) e al contempo essere donna. Questo imperativo rivela la violenza simbolica che presiede all'entrata delle donne nel campo socio culturale». Per un quadro specifico si veda M. R. CUTRUFELLI-E. DONI-P. GAGLIANONE *et alii*, *Il Novecento delle italiane. Una storia ancora da raccontare*, Roma, Editori Riuniti, 2001.

d'altra parte, funziona in questo senso da chiave di lettura che testimonia come nei decenni che ci dividono dagli anni Settanta si siano trasformati la poesia e, insieme ad essa, il ruolo di poetessa/poeta nella società contemporanea:

Il soggetto eccentrico è un soggetto che sta dentro e fuori, è critico e autocritico. Pur essendo cosciente della sua determinazione storica, è tuttavia attivamente impegnato in un continuo processo di riscrittura del sé che gli consenta di posizionarsi in modo de-centrato, dis-locato, dis-identificato, al di là delle regole.³

Non è un caso che sia stata proprio Elsa Morante, nel 1968, ad accogliere Cavalli a Roma e a rivelarle la sua strada, come lei stessa racconta in molte interviste («Elsa Morante mi ha fatto poeta. Mi ha detto una volta: “Sono felice, Patrizia. Sei una poeta”»)⁴ Patrizia Cavalli che, come noto, ha il suo esordio negli anni Settanta con la raccolta *Le mie poesie non cambieranno il mondo* (1974), pubblica nel 2013 *Datura*, opera dalla poetica aspra e «petrosa»,⁵ connotata da toni epigrammatici e dal riuso dell'invettiva in chiave civile.⁶

Nella raccolta è compresa *La patria*, ampia poesia pubblicata per la prima volta in «Micromega» nel 2008, poi come *plaquelette*, insieme al testo più breve *L'angelo labiale*, con la casa editrice Nottetempo (2010), composta in origine per una serata di letture, dal titolo *Patria mia*, nell'ambito del Festival dei Due Mondi di Spoleto nel 2008:

Ostile e spersa,
stranita dalle offese dei cortili,
dalle risorse inesauste dei rumori
per varietà di timbri e gradazioni,
braccata dalle puzze che sinistre
si alzano sempre non si sa mai da dove;
tentata senza esito di uccidere
i gabbiani che hanno occupato l'aria
e le terrazza con urla litigiose
– aerei condomini davvero troppo umani;
sbattuta in poche ore da un normanno
novembre a un greco agosto, sempre più
dubitando, eccomi qui obbligata
a pensare alla patria. Che se io l'avessi
non dovrei più pensarci, sarei nell'agio pigro
e un po' distratto di chi si muove

³ A. BOTTA, *Toccata e fuga per l'eccentricità*, in *Le Eccentriche. Scrittrici del Novecento*, a cura di A. Botta-M. Farnetti-G. Rimondi, Mantova, Tre Lune, 2003, 13-17:13. Cfr. *Femminile plurale. Voci della poesia italiana dal 1968 al 2002*, a cura di M.P. Ammirati-O. Palumbo, Catanzaro, Abramo, 2003. Si legge nell'*Introduzione*: «Gli anni '80 e '90 liquidano [...] il pubblico per ripartire da un privato quasi imperativo. Ciò che colpisce è che questo privato non fa giustizia comunque della storia e negli anni '90 spuntano, con frequenza crescente, poesie civili. Una poesia impegnata che interiorizza la storia come dramma, come dolore universale», ivi, 5-10: 8.

⁴ S. RONCHEY, *Patrizia Cavalli. Non esiste l'amore, esiste chi ami*, «la Repubblica. Robinson», 28 aprile 2019, II-V. Questo l'*incipit* dell'ampio dossier a lei dedicato: «Patrizia Cavalli è il massimo poeta italiano contemporaneo, ma è anche un grande e parzialmente sommerso fenomeno pop. In un'epoca di presunta crisi della poesia, e in generale della letteratura, sono migliaia le persone di ogni età, sesso, mestiere, estrazione sociale, formazione culturale che accorrono alle sue performance nei teatri e nelle sale da concerto, che conoscono i suoi versi a memoria, che si identificano nella riflessione intorno “ai misteri di ciò che solo in apparenza è chiaro: le ragioni e le condizioni del piacere e del dolore, i mutamenti impercettibili e decisivi che confondono o che intensificano quello che sentiamo e siamo”, come ha scritto il primo e più esperto studioso della sua poesia, Alfonso Berardinelli» ivi, II. Si veda anche A. BENINI, *Le mie poesie sono respiri e io respiro per trovare le parole*, «Il Foglio», 21 agosto 2017.

⁵ Si veda G. AGAMBEN, quarta di copertina in P. CAVALLI, *Datura*, Torino, Einaudi, 2013.

⁶ Cfr. G. ALFANO, *Patrizia Cavalli*, in *Parola plurale. Sessantaquattro poeti italiani fra due secoli...*, 159.

nella propria casa, sicuro anche al buio
di scansare, tanto gli è familiare,
ogni più scabro spigolo di muro.

E dunque penso che la patria, certo,
sarebbe un gran vantaggio poterla almeno immaginare
quale figura umana, tutta intera,
dai tratti femminili, dato il nome,
fornita di carattere e accessori
come era in uso tra i miei predecessori.
Fosse così saprei che cosa fare.⁷

«Amara galanteria in versi», come lo ha definito Airaghi, il poemetto con una misura ampia che non può non rievocare il modello pasoliniano delle *Ceneri*, si confronta con una rappresentazione insita nell'immaginario collettivo: una questione identitaria che pare subito toccarne anche un'altra, l'identità femminile. È il corpo⁸ offeso di una donna quello che si delinea fin dall'*incipit*: «Ostile e spersa, / stranita dalle offese dei cortili / dalle risorse inesauste dei rumori per varietà di timbri e gradazioni, / braccata dalle puzze che sinistre / si alzano sempre non si sa mai da dove» (vv. 1-6). Una questione che 'obbliga' il soggetto poetico, fattosi corale e pubblico – come anche Agamben lo definisce – ma non per questo meno sofferente e umano, a 'pensare alla patria'. Sono vere e proprie ferite, fisiche e 'ambientali', quelle inferte ad una patria-donna che non corrisponde più a nessuna delle immagini proprie dell'iconografia europea ottocentesca⁹ a noi nota – figure con armi rivolte verso il basso o con la lama tenuta vicino al corpo, oppure donne con un seno scoperto (Delacroix) o, ancora, soggetti femminili disarmati e da salvare associati a simboli della nazione – ad imporre al soggetto poetico una profonda revisione dello sguardo. La patria, quella 'casa' in cui ognuno ha a lungo abitato, non c'è più. E qui, fin dalla parte iniziale, dopo pochi versi dall'*incipit*, interviene la funzione dissacrante dell'ironia che Cavalli dissimula e amplifica, nel corso del testo, affidandole il compito non facile di evocare e decostruire stereotipi di lunga durata che affondano le loro origini nella nascita stessa della modernità. Il soggetto poetico viene qui sostituito da un 'noi' che amplifica il procedimento allegorico da cui prende avvio il testo e svela al contempo l'obiettivo della scrittura: «la voce poetica parla in nome non di sé ma di una specie di collettività, di una prima persona plurale», secondo quanto Giovannetti scrive a proposito di una poesia di Sereni, per individuare una delle tendenze degli anni Duemila, una poesia «che reclama un dialogo». ¹⁰ Su questa linea si pone la scrittura di Cavalli assumendo però *in toto* la questione del genere calata nella tradizione e nella storia.

⁷ P. CAVALLI, *La patria*, in EAD., *Datura...*, vv. 1-27, 17.

⁸ Per la questione dell'io-corpo nella poesia degli anni Settanta e Ottanta si veda N. LORENZINI, *La poesia italiana del Novecento*, Bologna, il Mulino, 1999, in particolare il capitolo V, *Dopo la lirica*, 157-187. Nella *Premessa* si legge a proposito di ripercorrere la storia della lirica novecentesca: «Non sia solo quindi storia di una continuità pacificata, ma di conflitti dinamici, di fratture radicali; non storia di sole forme, ma di relazioni, di rapporti, che implicano l'insubordinazione agli statuti immutabili, la denuncia dei loro limiti e la sfida interna – centrale e ossessiva nel Novecento – che il linguaggio combatte con se stesso, tra afasia e saturazione», ivi, 11.

⁹ A. M. BANTI, *L'onore della nazione. Identità sessuali e violenza nel nazionalismo europeo dal XVIII secolo alla Grande Guerra*, Torino, Einaudi, 2005. Cfr. R. GAMBATESA, *Ormai è sicuro, il mondo non esiste*, Bari, Progreedit, 2020. Mi permetto di rinviare per il rapporto poesia-identità nazionale nel Novecento anche al mio volume: M. VENTURINI, *L'Unità discontinua. Poesia e identità nazionale nel Novecento*, Perugia, Morlacchi, 2016.

¹⁰ P. GIOVANNETTI, *La poesia italiana degli anni Duemila. Un percorso di lettura*, Roma, Carocci, 2018 [2017], 19. Si vedano anche ID., *Modi della poesia italiana contemporanea. Forme e tecniche dal 1950 a oggi*, Roma, Carocci, 2005. S. GHIDINELLI, *L'interazione poetica. Modi di socializzazione e forme della testualità della poesia italiana contemporanea*, Napoli, Guida, 2013. *Il canto strozzato: poesia italiana del Novecento: saggi critici e antologia di testi*, a cura di G. Langella-E. Elli, Novara, Interlinea, 2011 [1995].

Una declinazione ‘al femminile’ evocata e immediatamente allontanata e dissacrata, di cui si mostra per intero l’attuale insufficienza: il senso della patria viene riscritto in nome di una nuova appartenenza “elementare, semplice, già data”:

Per raccontare la nostra terra comune, Patrizia Cavalli elenca una serie di figure tradizionali, sbeffeggiandole: la madre “calma e abbondante”, “la stanca vedova in affanno” che vizia una prole stupida ed egoista, “la donna giovane, ma austera” casta e asessuata, la cortigiana “scostumata”, la pazza ubriaca in estasi intellettuale da megalomane. Diffidando di queste immagini tradizionali e abusate, la poetessa preferisce affidarsi ai sensi, alle nostalgie, agli odori delle botteghe e dei mercati: meglio cercare la propria patria nei “giorni santi, stupefatti”, nella luce di un “trasparente cielo fino di battista”.¹¹

Il poemetto, come a ragione sottolinea con convinzione Caterina Verbaro, risulta «emblematico della declinazione modernista antiretorica di poesia civile, agli antipodi di ogni strumentalità del testo nei confronti di un ‘bene’ assoluto». ¹² Se ciò è confermato dal rovesciamento sistematico di *topoi* dell’immaginario patriottico nazionale in direzione di una parola poetica che assume una nuova e paradossale funzione etico-civile, anche a dispetto della crisi culturale che da tempo affligge letteratura, poesia e intellettuali in parte confinati in spazi circoscritti e marginali del circuito culturale, altro discorso vale la pena di fare sul soggetto poetico, «decentrato e disorientato» secondo la lettura di Verbaro, ma costruito sulla pagina secondo una strategia ben riconoscibile che ha nella declinazione civile il suo accento prevalente. Se Verbaro, infatti, sottolinea la dimensione più autoanalitica che specificamente civile,¹³ puntando «sulle prevalenti dimensioni della teatralità e della narratività», è possibile, d’altro canto, individuare in quest’opera di Cavalli quel processo di riconfigurazione della soggettività poetica al femminile – un soggetto-donna-patria, fragile ma non arreso, ferito ma non sconfitto, diviso ma non disseminato – in una direzione certo politico-culturale, secondo quella «moltiplicazione di piani simulativi»¹⁴ che, come scrive Testa per la produzione precedente a *Datura*, coniuga eleganza del verso e spietatezza dello sguardo.

E in *Datura* – il poemetto *La patria* ne costituisce un esempio deciso, quasi un manifesto di nuova poetica – si compie tale processo, tramite la conquista di una dimensione esplicitamente e dichiaratamente «corale e pubblica», che giunge a farsi «etica»¹⁵ come suggerisce Agamben, inaugurata tempo prima con il poemetto *Aria pubblica* (2002)¹⁶ poi compreso in *Pigre divinità e pigra sorte* (2006) e seguito poi da *Datura*, che accoglie *La maestà barbarica*, *La patria*, *L’angelo labiale*, *Datura*.

¹¹ A. AIRAGHI, *Datura, l’ultima raccolta di Patrizia Cavalli*, <https://www.criticaletteraria.org/2013/10/datura-patrizia-cavalli-recensione-einaudi.html> (ultima consultazione: 15 ottobre 2023).

¹² C. VERBARO, *Poesia e identità comunitaria: La patria di Patrizia Cavalli*, «Oblio», 45, XII (giugno 2022), 192-204: 194.

¹³ Su Cavalli poeta ‘anticivile’ M. BORIO, *Poetiche e individui. La poesia italiana dal 1970 al 2000*, Venezia, Marsilio, 2018. Si veda anche C. PRINCIOTTA, *Patrizia Cavalli, poeta della pigrizia*, «Poeti e Poesia», 45 (dicembre 2018), 119-123.

¹⁴ E. TESTA, *Patrizia Cavalli*, in *Dopo la lirica. Poeti italiani 1960-2000*, a cura di E. Testa, Torino, Einaudi, 2005, 297-301: 298. Qui si legge: «La vicinanza e il distacco, il desiderio e il tradimento [...] sono analiticamente descritti, in scansione quasi quotidiana, da una voce monologante e ironica che, passando da formule epigrammatiche ed ampie giravolte sintattiche, varia, riprende e interroga il suo tema prediletto. [...] La propensione al “teatro” desolatamente rivela il suo movente», ivi, 297-298. Si veda anche R. MAGGIANI, *Cavalli, Patrizia*, in *Dizionario critico della poesia italiana. 1945-2020*, a cura di M. Fresa, Firenze, Società Editrice Fiorentina, 2021, 50. Qui si parla di «uno spazio narrativo inconsueto, che si trasforma in un teatro perennemente mobile e cangiante», *ibidem*.

¹⁵ AGAMBEN, quarta di copertina in CAVALLI, *Datura*...

¹⁶ Dopo un’anticipazione nel 2002 in «Micromega», *Aria pubblica* viene pubblicato insieme a *La Guardiania* come plaquette in edizione autonoma (Roma, Nottetempo, 2005), infine in P. CAVALLI, *Pigre divinità e pigra sorte*, Torino, Einaudi, 2006, 23-28.

Si ricordino anche le opere successive: le intense prose di *Passi giapponesi* (2019) e l'ultima raccolta *Vita meravigliosa* (2020).

In *Aria pubblica*, in particolare, si trova dispiegata la medesima costellazione tematica e risulta forte il richiamo al senso di appartenenza che, grazie alla declinazione insistita del binomio contrastivo «piazza-città», si dichiara nonostante tutto. Lo spazio urbano accoglie al suo interno spinte opposte: la sequenza dal carattere negativo, «artificio-limite-gabbia-chiasso-puzze-fuga-inciampo-ostacolo-disgusto-inimicizia-odio degli oppressi-merce-privata terrazza-lugubre luna parkingombro-recinto», assume i toni della denuncia, riaffermando l'ambiente come valore, tramite l'evidente contrasto con un'altra di segno opposto, quella del pubblico spazio, 'sicuro', 'chiaro', 'vuoto', aperto a tutti («dolce agio-splendore-bellezza-appartenere necessario-salute certa-bene interiore»). Con un andamento che coniuga tensione ossimorica e vocazione narrativa, il poemetto si fa aperta denuncia. Così, in *La Guardianiana*, dove la costante componente metapoetica si fa ancora più esplicita, viene elaborata un'altra figura al femminile, «artefice di chiavi», che propone sulla pagina una nuova declinazione della poeta e dell'intellettuale donna: «Dopo mezz'ora di maneggiamenti / aspri e stizzosi senza risultato, quando alla fine si invocava il fabbro, / come un eroe in disuso risorgevo / flemmatica dicendo: l'apro io». ¹⁷ Qui, tramite un'operazione esibita dal forte connotato allegorico, mediata non a caso dalla misura del poemetto, Cavalli ridisegna lo spazio della scrittura e del desiderio, in una nuova ed inedita declinazione che pone l'accento sulla necessità di «poter sciogliere quell'ostinato / inaccessibile diniego dove / nient'altro io ero che lo strumento eletto / per la resa». ¹⁸ I «ferretti storti» delle parole, in tale processo allegorico, diventano strumenti di salvezza di fronte ad innumerevoli porte chiuse. Anche ne *La maestà barbarica*, poemetto che precede *La patria*, si incontra una figura assimilabile alla Guardianiana, una sorta di divinità laica che scrive lettere dirette a «certe alte infami autorità», aggirandosi per piazze e strade: «Ha un'autorevolezza ormai consolidata. / Lei non chiede, possiede. Possiede / per innato diritto originario / quello che ognuno è sempre pronto a offrirle. / Ovunque vada compare carta e penna». ¹⁹

Allo stesso modo, la patria, in *Datura*, in tutta la prima parte del poemetto, è resa tramite il riferimento ad immagini concrete che richiamano esplicitamente un immaginario culturale ben noto: si dichiara, però, impossibile rappresentarla come madre «calma e abbondante / benevolmente fiera / di sé molto sicura / mai stanca di raccogliere e proteggere / le sue diffuse e sparse figliolanz» ²⁰ (ulteriori stereotipi si aggiungono a quelli relativi alla patria, in questo caso alla maternità), né come «vedova in affanno», «scostumata smaniosa di donarsi a chi la paga» o «pazza che ormai / dorme per strada» (e qui il riferimento ad altre condizioni di marginalità, tutte evidentemente declinate al femminile: la prostituzione, la pazzia):

In questa strofe introduttiva il misterioso oggetto della "patria" si manifesta subito, quasi a fornire un'anticipazione dello sviluppo del poemetto, con un seguito di immagini di ordinario degrado urbano, in cui rumori, odori, distopie visive e sensoriali varie fungono da chiave di volta dell'incalzante micronarrazione, inaugurando nel testo quella disfida tra l'io e il mondo che è canovaccio essenziale della poesia di Patrizia Cavalli. ²¹

¹⁷ P. CAVALLI, *La Guardianiana*, in EAD., *Pigre divinità e pigra sorte...*, vv. 12-16, 107.

¹⁸ Ivi, vv. 38-41, 108.

¹⁹ P. CAVALLI, *La maestà barbarica*, in EAD., *Datura...*, vv. 45-49, 12.

²⁰ P. CAVALLI, *La patria*, in EAD., *Datura...*, vv. 29-32, 17.

²¹ VERBARO, *Poesia e identità comunitaria: La patria di Patrizia Cavalli...*, 197. Cfr. M. MARCHESINI, *Una pigrizia astuta*, in ID., *Poesia senza gergo. Sugli scrittori in versi del Duemila*, Roma, Gaffi, 2012, 81-85. Si veda anche A. ASOR ROSA, *Il ritmo di Patrizia Cavalli*, «la Repubblica», 22 luglio 2006: «L'unità dell'insieme – ossia, detto in parole più sostanziali, quel che ho chiamato fin dall'inizio il ritmo – è data in Cavalli dall'inesauribile

La sua figura non corrisponde ad un corpo intero – «anche se mi concentro / vedo soltanto un gomito, una spalla, / dei piedi tutt'al più, una scarpetta, / ma in nessun modo la vedo in interezza»²² – che si offra allo sguardo, ma a ciò di cui è possibile solo una percezione che fa di tutti i sensi i veri testimoni, grazie a quelle 'ripulse e inclinazioni' che permettono di sentire, più che di conoscere, cosa sia davvero la patria: «se voglio riconoscere ciò che mi è dolce patria / fra tutto quello che da lei mi espatria, che della sua esistenza, per quanto / intermittente, non ho altra garanzia».²³ In questa percezione intermittente, discontinua, ancorata a ciò che sta intorno, ad una realtà che direttamente si vive si trova la patria oggi. Non è, secondo i versi di Cavalli, una questione esclusivamente geografica ma di prospettiva, in direzione di quella che Verbaro definisce «un'epifania comunitaria».²⁴ Così la patria diventa una donna che pulisce i broccoli al mercato, figura allegorica che si carica di un senso apparentemente perduto e all'improvviso ritrovato:

Più che bellezza: è un'appartenenza
Elementare, semplice, già data.
Ah, non toccate niente, non sciupate!
C'è la mia patria in quelle pietre, addormentata.²⁵

In questa immagine della patria addormentata riecheggiano molteplici possibili suggestioni, a cominciare dal modello pasoliniano delle *Ceneri*. In particolare *L'Appennino* (1951), dove compare la figura di Ilaria del Carretto, moglie di Paolo Giunigi, signora di Lucca, morta giovanissima durante il parto nel Quattrocento. Ancor prima evocata dal d'Annunzio²⁶ di *Elettra* e dal Quasimodo di *Ed è subito sera* (*Davanti al simulacro d'Ilaria del Carretto*), Ilaria si impone quale allegoria dell'Italia. Così la patria addormentata di Cavalli dialoga con le «chiuse palpebre» di Ilaria del Carretto de *L'Appennino*, che richiama a sua volta molteplici riferimenti, tra i quali anche i versi ungarettiani di *Sentimento del tempo*. La forte presenza di richiami di carattere intertestuale e intratestuale – ciò che intera si oppone alla disgregazione e frantumazione di quell'idea di patria perduta è non a caso l'aria che rievoca anche il poemetto citato, *Aria pubblica* determinando un forte raccordo interno tra questi due testi – suggerisce anche un'idea di poesia volutamente posta in dialogo con la tradizione da una parte e con il dibattito pubblico dall'altra, e dunque pronta a ritessere un essenziale collegamento interrotto spesso nel recente passato. L'identità nazionale, resa nel corso del Novecento con rappresentazioni segnate dalla discontinuità e dalla frammentarietà, si fa plurale, aperta, plurisignificante, divenendo qui monito civile, nonché nuova e paradossale affermazione di un senso di appartenenza corrispondente alla volontà di resistenza della parola poetica in epoca contemporanea, presente anche in altre esperienze coeve, seppure diverse, che possono però collocarsi sulla stessa linea civile: si pensi alle opere di Valduga, Frabotta, Insana.

Il poemetto si chiude con l'immagine della primavera – il mese di aprile che finisce e i primi giorni di maggio che avanzano – ad indicare un nuovo inizio, l'avvio di una nuova fase, in grado di trasformare lo spazio urbano da 'fetido' e 'sgangherato' in 'miele'. Si rovescia così definitivamente un paradigma interpretativo, posto fin dall'*incipit*, definendo una prospettiva e una postura della poeta che guarda il proprio Paese per ridisegnarne valori, ideali, sentimenti condivisi:

(modesta, ripeto, all'apparenza, bensì sostanziale) ricerca di un bene perduto, che dal gioco infantile l'ha portata per gradi, ma senza mai perdere l'innocenza originaria, al gioco poetico».

²² P. CAVALLI, *La patria*, in EAD., *Datura...*, vv. 172-175, 22.

²³ Ivi, vv. 214-217, 23.

²⁴ VERBARO, *Poesia e identità comunitaria: La patria di Patrizia Cavalli...*, 200.

²⁵ P. CAVALLI, *La patria*, in EAD., *Datura...*, vv. 307-310, 26.

²⁶ Cfr. S. GIOVANNUZZI, «L'Appennino»: Pasolini lettore di D'Annunzio, 62, 2, fascicolo italiano, 2015, 19-31. F. LATINI, «L'Appennino» di Pier Paolo Pasolini, «Per leggere», 1 (2001), 1, 55-93.

Quando non c'è nulla da vedere,
non più persone, luoghi o architetture,
più niente da toccare o da ascoltare,
ecco che arriva finalmente intera,
tutta trasfusa: è l'aria.

Per farlo sceglie maggio, i primi giorni,
quando aprile gli si è appena sciolto
dentro – giorni santi, stupefatti,
trasparente cielo fino di batista
che i nostri sensi accolgono adoranti,
incapaci di invocare un'altra luce
se non questa, dove tu, persino tu,
mia sgangherata fetida città,
sei adesso miele. Io allora,
basta così, ringrazio.²⁷

È dunque possibile affermare che nel poemetto compreso in *Datura* – ricordiamo nel titolo²⁸ l'indicazione essenziale di fiore tossico e al contempo 'cose che si daranno in futuro' – si trova un'inedita e paradossale riformulazione dell'identità di patria-poesia-poeta. Un paradosso estremamente vitale se ad una estrema negatività, risultato di una critica serrata al presente, fa da contraltare – e nei versi de *La patria* ciò emerge con forza – la volontà di rileggere la tradizione e il desiderio di una nuova appartenenza che, sebbene segnati dall'amarezza e dal disincanto, tendono alla ricostituzione di una comunità con l'obiettivo di ri-fondare quell'Italia, nata unita solo sulla pagina, declinata poi secondo infinite raffigurazioni, quell'Italia che ritroviamo, a dispetto di tutto, nell'aria – *Aria pubblica* – «che arriva finalmente intera».

²⁷ P. CAVALLI, *La patria*, in EAD., *Datura...*, vv. 311-325, 26.

²⁸ Cfr. M. BUONFIGLIO, *Sull'“endecasillabare” di Patrizia Cavalli o il fiore di Datura*, «Il Segnale», 96 (ottobre 2013), 76-78. Si segnala che è nelle sale il documentario a lei dedicato, *Le mie poesie non cambieranno il mondo*, scritto e diretto da Annalena Benini e Francesco Piccolo, prodotto e distribuito da Fandango. Sempre quest'anno è stato presentato alla Mostra di Venezia *This is how a child becomes a poet* di Céline Sciamma (2023). Si veda E. CERRESI, *La vita orribile e meravigliosa di Patrizia Cavalli: «Le mie poesie non cambieranno il mondo» di Annalena Benini e Francesco Piccolo*, <https://lucysullacultura.com/la-vita-orribile-e-meravigliosa-di-patrizia-cavalli-le-mie-poesie-non-cambieranno-il-mondo-di-annalena-benini-e-francesco-piccolo/> (data dell'ultima consultazione 15 ottobre 2023).

TAVOLA ROTONDA

ELISA DONZELLI
Scuola Normale Superiore di Pisa

«Donne in poesia». Il canone del silenzio

Il saggio, frutto delle riflessioni nate nei lavori conclusivi del convegno, si interroga sulla necessità di individuare una metodologia di studi, varia ma comune, per affrontare la questione del canone delle donne della poesia italiana del Novecento. Un canone che non viene considerato parallelo o oppositivo rispetto ai canoni della tradizione poetica italiana del secolo scorso. Piuttosto, ragionando sulla presenza silenziosa delle voci delle donne nelle antologie e nei cataloghi editoriali del Novecento, un'idea di canone silente ma esistente in termini di opere e di testi. Eppure ancora difficile da codificare in ragione della mancanza di una organizzazione degli studi critici.

Il silenzio è un fenomeno originario, ossia è una datità primaria non riconducibile a null'altro.
Max Picard, *Il mondo del silenzio*, 1948

a mio figlio, uomo

In apertura ai lavori del convegno *Per un nuovo canone del Novecento letterario italiano*. Le *poetesse*, che abbiamo avuto l'opportunità e la responsabilità di concludere in una tavola rotonda i colleghi Sonia Gentili, Daniele Maria Pegorari ed io, Silvia Tatti ha parlato di un 'canone da integrare' per la poesia delle donne italiane del Novecento del quale riconoscere – parafrasando la sua valutazione, e sperando di sintetizzarla senza storture – la specificità, le tangenze, le differenze, rispetto al canone italiano poetico per lo più costituito, a livello editoriale, di storia della letteratura, di studi critici, da voci maschili.

In un modulo didattico, tenuto nell'a. a. 2022-2023 all'interno dei corsi di Letteratura italiana Contemporanea della Scuola Normale Superiore di Pisa, ho tentato di costituire un programma attorno al motivo, e alla realtà, di un'assenza di studi organici e complessivi dedicati alle donne della poesia del Novecento italiano, anche e forse proprio in ottemperanza alle crescenti antologie (più spesso alle auto-antologie) concepite da poete o poetesse desiderose di raccogliere o divulgare le voci delle (a proprio singolare avviso) principali donne della poesia italiana novecentesca, europea o anche mondiale.¹ Operazioni non necessariamente auto-referenziali, e talvolta lodevoli sul piano degli intenti etici e dell'informazione che ruota intorno ad una possibile ricognizione di nomi e opere poetiche di donne del secolo scorso. Ma scelte e proposte editoriali che non abbracciano, nell'idea di editoria sottesa ai singoli progetti, l'ambito della conoscenza e sulle quali trovo urgente esprimere, non tanto un appunto (tanto meno il mio disappunto), ma una serie di considerazioni imprescindibili.² Ammesso e non concesso che il *conoscere* debba rivolgersi solo e soltanto agli addetti ai lavori, e valutando che il compito di chi più conosce è quello non solo di divulgare, piuttosto di avvicinare la poesia ai diversi livelli di pubblico: attraverso una completezza di fonti fatte di forme, contenuti, profili; nel rimando a studi e approfondimenti compiuti da altri che mi pare necessario almeno

¹ In questo saggio si leggerà, scambievolmente, l'utilizzo del termine 'poetesse' e 'poete' perché chi scrive accoglie il peso storico e di significato che entrambi i sostantivi hanno assunto nel corso del tempo, considerando ininfluyente, e secondaria, ogni polemica, o schieramento, a favore dell'una o dell'altra scelta.

² Segnalo almeno le recenti M.G. CALANDRONE, *Versi di libertà. Trenta poetesse da tutto il mondo*, Milano, Oscar Mondadori, 2022 e *Per tutte noi. La parola poetica delle donne*, prefazione di M. Borio, Firenze, Le Lettere, 2023; in particolare, per il solo panorama italiano novecentesco, *Costellazione parallela. Poetesse italiane del Novecento*, a cura di I. Leardini, apparato bibliografico di S. Fiorini, Firenze, Vallecchi, 2022.

segnalare tra le righe, negli apparati bibliografici, pur scegliendo di non inserire rimandi bibliografici in nota alle introduzioni, a chi è meno avvezzo e pratico con la lettura di opere in versi, e dei suoi (per dirla con Sereni) più *immediati dintorni*. Perché, come dimostra questo importante convegno, non è affatto vero che di azioni critiche, di operazioni di studio, ma anche di iniziative culturali in genere dedicate alla poesia delle donne italiane, negli ultimi trenta e quarant'anni non ce ne sono state. E oscurare questo impegno, non considerarne la difficoltà stessa nel non essere riuscito a imporsi come risultato scientifico programmatico, significa fare mille passi indietro per il ruolo culturale delle donne in poesia. Solo in apparenza uno in avanti.

Antologizzare (bisogna vedere anche come in termini di informazioni e di apparati) non garantisce una possibilità di costruzione di un pubblico di lettori. Mentre sul pubblico della poesia – quello interessato e ‘ammesso’ dai critici ed esperti a comprendere la poesia, in questo caso delle donne – si potrebbe aprire una riflessione *a latere*. Cosa che non trascurerò del tutto di fare, al termine di questo intervento. Pur consapevole di aprire soltanto un altro grande, inesauribile, interrogativo: rispetto al canone (ai canoni) come parlare, in relazione osmotica o inversa, di pubblico (di possibili pubblici) della poesia delle donne? Canone che – potendo le donne usufruire di soli strumenti e parametri legati alla poesia scritta da uomini – per ragioni letterarie, tecniche e meta-poetiche (spesso legate alle traduzioni da una maestra di cesure, pause e silenzi metrici come Emily Dickinson) ha fondato la sua specificità sull'indicibilità (o illegittimità) della voce: sulle categorie dell'assenza, dell'ombra, e su una diversa possibilità di concepire e creare significati e suoni.

Ma se si intende il canone nel senso più ampio del termine – e secondo l'accezione di Harold Bloom – come il complesso delle opere al quale una comunità riconosce un valore particolare ed esemplare occorrerà, al termine di queste indagini, interrogarsi anche su quelli che sono stati i lettori dei testi e, a partire dal titolo dei libri, il più vasto pubblico della poesia delle donne del Novecento italiano. Il pubblico, prima che il lettore, seguendo la distinzione che Gérard Genette aveva rimarcato in *Soglie*, e che torna decisiva nel ripensare al volume curato da Frabotta nel 1976.³ Occorrerà portare avanti un metodo che, per imporre le opere delle donne in poesia, non trascuri la questione del canone nell'intreccio tra poesia, lettori/pubblico e tradizione novecentesca.

1. Per una metodologia critica del silenzio

Nella ricerca di un titolo per il corso universitario dedicato alle poetesse o poete italiane del Novecento – che trovava sin da subito difficoltà nella costruzione di una bibliografia critica di riferimento, e si avvaleva per lo più di studi teorici e riflessioni sulle traduzioni di Emily Dickinson per mano di molte donne della poesia italiana del secolo scorso (con ripetuti dubbi che mi ponevo nelle scelte e nella programmazione didattica) – avevo individuato questa possibile soluzione: ‘Donne in poesia. Il canone del silenzio’. Un *nome*, più che un titolo, aperto e dubitativo. Composto da due nuclei, che contengono due questioni:

1. una questione di genere; legata a come e che cosa intendere per *genere* in poesia, questione che in parte scioglievo scegliendo di sostantivarla secondo una linea interpretativa: ‘Donne’ in poesia e non poesia ‘femminile’; dove ‘in’, più che ‘della’, richiamava la necessità di azione e intervento immediato sul fronte dell'impegno e dell'attenzione alle opere poetiche scritte da persone di sesso femminile, anzitutto da parte delle autrici stesse l'una rispetto alle altre; e dove

³ G. GENETTE, *Soglie. I dintorni del testo*, traduzione di C. Cederna, Torino, Einaudi, 1989 (ed. originale ID., *Seuil*, Paris, Editions du Seuil, 1987).

l'espressione complessiva poneva la scelta critica in diretta relazione con il lavoro svolto da Biancamaria Frabotta nell'antologia *Donne in poesia. Antologia della poesia femminile in Italia dal dopoguerra ad oggi*, edita da Savelli nel 1976:

Nessuna donna che scrive può permettersi di fare spallucce sulla propria condizione di donna. [...] La dimensione 'estetica' della poesia delle donne non può partire se non da qui. Solo così la separatezza, oggetto e conseguenza dell'oppressione, può dialetticamente rovesciarsi diventando fonte e sostegno di un nuovo soggetto creativo e aiutando insieme una diversa comprensione della 'bellezza' di certa letteratura femminile e una necessaria, rischiosa demistificazione del mito femminile nella letteratura maschile pur riconosciuta universalmente grande.⁴

2. Affiancare a 'Donne in poesia' il tentativo di una norma o di una convenzione, nella scelta del sottotitolo 'Il canone del silenzio', voleva significare, quasi mezzo secolo dopo l'operazione di Frabotta, compiere un passo nella direzione della rivalutazione di quello che era stato anche un fenomeno estetico-sociale. Che definirei così: un'antologia 'pensata', con apparati ragionati, che aveva fatto parlare di sé non abbastanza per avere continuità all'interno delle scelte antologiche, editoriali, manualistiche, monografiche, convegnoistiche, di studi, e dell'italianistica in genere, degli ultimi cinquant'anni. Almeno non in misura organica, se è vero che studi scientifici, spesso rigorosi, dedicati alle donne della poesia italiana novecentesca sono sparsi su riviste di settore e sono apparsi soprattutto negli anni Ottanta e Novanta. E se è plausibile considerare ciò che non solo la comunità scientifica, ma ogni voce interessata alla vicenda delle donne della poesia italiana, adesso non si stanca di affermare, collegando storicamente le date e gli indici di due operazioni editoriali: 1976 *Donne in poesia* di Biancamaria Frabotta, venticinque poetesse corredate da una inchiesta poetica (Savelli); 1978 *Poeti italiani del Novecento* di Pier Vincenzo Mengaldo (Mondadori): più di venti ristampe ed edizioni, in diverse collane, l'ultima negli Oscar Mondadori a marzo del 2021; cinquanta poeti maschi e una donna: Amelia Rosselli, linguisticamente un po' meticcica. Quasi straniera.⁵

Nell'ambito delle lezioni per la Scuola Normale Superiore, ho definito il canone delle donne un canone del silenzio perché non mi allineo all'idea di un canone contrapposto, come propone una recente e molto interessante antologia per la Scuola Secondaria dal titolo *Controcanone. La letteratura delle donne dalle origini ad oggi*, edita da Loescher nel 2022.⁶ Scegliendo come sottotraccia l'indicazione *il canone del silenzio*, piuttosto affermo l'esistenza di un canone *separato e strano* (dove 'separatezza' è un termine che Frabotta stessa usava nel 1976 e *strano* allude alla «vaga lingua strana» di cui Giovanni Giudici parlava per la lingua della poesia, come lingua straniera a se stessa; addirittura forse più lingua-padre che lingua-madre, per la sua stessa condizione naturale, esposta ed esponenziale); un canone non soltanto da riconoscere con urgenza, ma un canone muto e affatto inesistente, e per questo da stabilire di volta in volta, a seconda dei singoli casi, in che modo individuare, creare, adattare, oppure riformulare, imporre, affiancare al preesistente. Una serie di azioni critiche che non saprei definire se non rimandano alla questione della possibile definizione stessa di canone letterario e che trascina con sé ulteriori domande, con un sistema di pensiero a matrioska. Una macro-questione plurale composta

⁴ B. FRABOTTA, *Introduzione*, in *Donne in poesia. Antologia della poesia femminile in Italia dal dopoguerra ad oggi*, introduzione e cura di B. Frabotta, nota di D. Maraini, Roma, Savelli, 1976, 13.

⁵ *Poeti italiani del Novecento*, a cura di P.V. Mengaldo, Milano, Mondadori, 1978; ultima ed., Milano, Oscar Mondadori, 2021. La prima edizione uscì nei Meridiani, seguirono quattro edizioni nella Biblioteca Mondadori, e dal 1990 ripetute edizioni negli Oscar Mondadori.

⁶ J.L. BERTOLIO, *Controcanone. La letteratura delle donne dalle origini ad oggi*, Torino, Loescher, 2022.

al suo interno da altri interrogativi rivolti al costituirsi della voce poetica in proprio, alla relazione con la storia complessiva della letteratura moderna e contemporanea, legati al peso e al ruolo che ha, sulla propria voce, la voce della poesia degli altri; intendendo per *altri* i poeti italiani o stranieri tutti diversi l'uno dall'altro e dall'altra, per genere, età, contemporaneità.

Il nodo attorno al quale tengo a riportare l'attenzione di studiosi e studiose, ma soprattutto di scrittori/scrittrici e poeti/poetesse o poete, è dunque non solo quello che riguarda la raccolta, la possibile catalogazione di voci e opere della poesia novecentesca scritta da persone di sesso femminile, cui attribuire minore o maggiore riconoscimento letterario. Lavoro che è senz'altro indispensabile condurre in parallelo, ma che rischia di risultare impresa vana se ad esso non si affianca un ragionamento profondo su tutte quelle azioni critiche che possono contribuire a capire come costruire un canone, o una serie di riferimenti culturali, letterari, interpretativi che di fatto non hanno considerato come oggetto di valutazione le opere poetiche scritte da donne italiane nel corso del primo e del secondo Novecento. Poesie di donne uscite su rivista, pubblicate da editori piccoli, medi, talvolta grandi, anche prestigiosi e 'canonici', che ancora una volta non è vero – e anche qui sfaterai un mito diffuso – che non sono esistite, seppure drasticamente inferiori in termini di numeri a quelle di voci poetiche di uomini. Riporto per concretezza qualche esempio editoriale.

Nell'italianistica, ma soprattutto fuori dall'italianistica, non si sottolineano ancora abbastanza una serie di evidenze. Per l'editore più canonico dell'editoria di poesia del Novecento, Vallecchi a Firenze, nel 1946 esce *La sabbia e l'angelo* di Margherita Guidacci.⁷ Certamente un libro di donna in poesia uscito *solo* nell'anno del voto alle donne, e non negli anni Trenta durante la temperie ermetica che agevolò la carriera e la notorietà di grandi voci di poeti maschi del Novecento italiano. Ma per Vallecchi a metà Novecento uscì un libro di una donna. E non in un catalogo qualsiasi. Eppure a citare Guidacci poetessa – non solo Guidacci traduttrice – nei manuali scolastici non c'è quasi nessuno. Basti pensare, per continuare sulla scia dei possibili esempi e ragionare sul connubio scrittura/editoria, che Lalla Romano, già pittrice, esordì in poesia, prima che nella narrativa, nel 1941 con la raccolta di versi *Fiore* voluta dall'editore Frassinelli e da una figura illuminata come quella di Franco Antonicelli.⁸ E che, a fine Ottocento, una figura scomoda per i suoi tempi come quella di Ada Negri esordiva in poesia con l'editore milanese Treves (*Fatalità* del 1892, seguito, sempre per Treves, da *Tempeste* del 1895 e *Maternità* del 1904), per quanto drasticamente attaccata da Luigi Pirandello.⁹

A parte questi esempi, e pochi altri, va anche riconosciuto che quasi tutte le più note poetesse italiane del Novecento avranno modo di uscire allo scoperto, con un proprio libro di versi, solo dopo la guerra. Come anche Amelia Rosselli che conquista un posto in Garzanti con l'esordio del 1964 di *Variazioni belliche*, dopo un lungo silenzio dedicato alla poesia.¹⁰ Ma non solo e sempre la storia dell'editoria delle donne in poesia può fare riferimento alla vicenda letteraria di Amelia Rosselli. La più studiata, la sola ammessa nel canone di Mengaldo. E andrebbero, come mi auguro si possa fare presto, rivalutati e sfogliati cronologicamente i cataloghi delle principali case editrici di poesia del secolo scorso prima di giungere a generiche conclusioni statistiche sulla assenza delle donne nella poesia novecentesca. Una prima ricognizione statistica la abbiamo condotta insieme a valenti allievi e allieve della Scuola Normale Superiore ricostruendo un elenco delle principali antologie poetiche del Novecento, che spero veda presto una sua pubblicazione organica. Constatando, al momento,

⁷ M. GUIDACCI, *La sabbia e l'angelo*, Firenze, Vallecchi, 1946.

⁸ L. ROMANO, *Fiore*, Torino, Frassinelli, 1941.

⁹ A. NEGRI, *Fatalità*, Milano, Treves, 1892; EAD., *Tempeste*, Milano, Treves, 1895; EAD., *Maternità*, Milano, Treves, 1904.

¹⁰ A. ROSSELLI, *Variazioni belliche*, Milano, Garzanti, 1964.

che di poete in alcuni casi anche in Italia, ne furono pubblicate; donne che poi, appunto, non proseguiranno facilmente il loro cammino editoriale. Soprattutto voci ed opere che non verranno studiate e inserite nei manuali scolastici, nei programmi didattici universitari, negli argomenti dei convegni; e che quindi ‘non faranno canone’, né costituiranno o costituiscono ancora ai nostri occhi, e di quelli delle più giovani e dei più giovani studiosi e studiose, tanto meno degli studenti e delle studentesse, una *Tradizione*.

È plausibile allora chiedersi come costruire una *Tradizione* delle donne in poesia per il Novecento italiano, alla luce della loro effettiva presenza editoriale, e non in base alla loro *silenziosa* assenza? E viceversa quali criteri darsi nell’ottica di una evidenza letteraria fondata per lo più sul silenzio critico e analitico rivolto alle donne della poesia? Considerando la scarsa promozione o diffusione editoriale delle opere di poetesse del Novecento italiano nel corso del secolo.

La questione del canone delle donne in poesia è anzitutto una questione di metodo. E di periodizzazione, o di catalogo editoriale, più che di catalogazione antologica.

Per individuare una possibile strategia di ricerca, partirei allora dal presupposto che non si può fare a meno di fare i conti con i livelli di analisi, i sistemi più o meno mossi e vari che grandi critici del Novecento hanno individuato per valutare, e storicizzare, di volta in volta canonizzare all’interno della tradizione, voci di poeti del Novecento italiano. E il fatto che Pier Vincenzo Mengaldo abbia ommesso le voci di donne in poesia nell’antologia del 1978, ma anche nei capitali studi sulla *Tradizione del Novecento*, non può costituire un alibi per saltare l’appuntamento con quel canone e quegli studi, costringendoci a ripartire proprio dai criteri valutativi su cui tutti noi, e tutte noi, ci siamo formati.¹¹ Quelli di Mengaldo e di altri grandi critici (anche qui per lo più uomini), provando a compiere, per esempio, qui solo per campioni, un esperimento di questo tipo: fenomeni attribuiti alla poesia del secondo Novecento, come iterazione e specularità inaugurati da *Gli strumenti umani* di Vittorio Sereni, possono essere attribuiti alle donne della poesia italiana del Novecento?¹² La nozione di *interposta persona*, così salacemente individuata dalla penna di Enrico Testa rispetto agli studi sull’io in poesia e l’uso della lingua poetica nel secondo Novecento, può essere applicata, e analizzata, usando come materia di studio le opere delle donne in poesia?¹³

Per capire se ha senso un esercizio di questo genere, per tentare questa via, azzardo qualche altro più specifico, possibile, raffronto, sapendo che il catalogo potrebbe essere ben più esteso. L’uso manieristico del sonetto ne *Il galateo in bosco* di Andrea Zanzotto, come forma chiusa della tradizione, il riuso delle forme tradizionali del sonetto, come possono essere valutate rispetto alla direzione che il linguaggio poetico assume nella prospettiva di uno sguardo poetico delle donne sul mondo?¹⁴ E come si comportano, quindi, le donne in poesia rispetto a questi usi soprattutto quando questi usi, negli ultimi quarant’anni almeno, iniziano ad essere talmente studiati da risultare per un autore imprescindibili affinché la propria opera rientri, almeno di striscio, nei dibattiti sul canone della

¹¹ P.V. MENGALDO, *La tradizione del Novecento*, Milano, Feltrinelli, 1975 (poi ID., *La tradizione del Novecento. Prima serie*, Torino, Bollati Boringhieri, 1996); ID., *La tradizione del Novecento: nuova serie*, Firenze, Vallecchi, 1987 (poi ID., *La tradizione del Novecento. Seconda serie*, Torino, Einaudi, 2003); ID., *La tradizione del Novecento. Terza serie*, Torino, Einaudi, 1991; ID., *La tradizione del Novecento. Quarta serie*, Torino, Bollati Boringhieri, 2000.

¹² V. SERENI, *Gli strumenti umani*, Torino, Einaudi, 1965 (seconda ed., ivi, 1975). Il saggio di Mengaldo cui mi riferisco, in questo caso, è naturalmente P.V. MENGALDO, *Iterazione e specularità in Sereni*, «Strumenti critici», IV, 17 (febbraio 1972), 19-48 (poi ripreso in ID., *La tradizione del Novecento*, Milano, Feltrinelli, 1975, come postfazione alla seconda edizione de *Gli strumenti umani* e in ID., *Per Vittorio Sereni*, Torino, Aragno, 2013).

¹³ E. TESTA, *Per interposta persona. Lingua e poesia nel secondo Novecento*, Roma, Bulzoni, 1999.

¹⁴ A. ZANZOTTO, *Il galateo in bosco*, Milano, Mondadori, 1978.

poesia? L'esercizio, di metodo, non sembra un capriccio e potrebbe procedere ancora, in altre direzioni. Tentiamole.

La 'funzione Fortini', cioè la funzionalità più o meno politica dei contenuti della poesia a contrasto con le forme tradizionali, o in frizione con il loro riuso, come si realizza, accade, o non accade, nelle donne? L'uso che fa Franco Fortini dei *verba videndi*, la dimensione dello sguardo come possibilità transazionale della poesia, in un'epoca di passaggio; il futuro, composto o anteriore, come scelta di un tempo verbale prevalente, l'allungarsi del verso e la sua commistione sempre più attiva con forme e modi della prosa come si declinano nelle donne?¹⁵ Avendo le donne avuto più maestre o piuttosto più maestri in poesia, in ragione dei libri che trovavano, studiavano, circolavano nei primi decenni del Novecento in Italia? O in ragione di letture clandestine, difficili, nascoste, di nonne e madri della poesia, italiane come straniere? Fenomeno che, fuori da ogni affascinante interpretazione impressionista, tenderei ad escludere. Almeno per le opportunità concrete di lettura di donne della poesia a loro contemporanea che avevano le poetesse nate nella prima metà del secolo.

Sono domande possibili, che ci si potrà impegnare a sviluppare adottando un criterio o un approccio di volta in volta diverso, più sistematico. Ponendosi però in parallelo, aspetto propedeutico e imprescindibile, le domande sulla legittimità stessa di un modo di procedere negli studi di questo genere:

Si può parlare di caratteristiche stilistiche, formali, di atteggiamenti tecnici diversi da parte delle poete o poetesse nell'officina in versi rispetto ai propri colleghi maschi?

Ci sono degli argomenti, dei contenuti o temi, che prevalgono, predominano, costituiscono nel particolare la poesia delle donne e la differenziano da quella degli uomini nel Novecento italiano?

Esiste qualcosa che, pur nella molteplicità delle espressioni ed esperienze delle donne in poesia, distingue la poesia di tutte le poetesse citate in questi due giorni dai poeti italiani del Novecento?

È possibile parlare di inconsapevole o silente comunità? C'è in sostanza un modo di fare poesia, di intessere la trama del testo poetico, di muovere il linguaggio della poesia che tra le donne appare diverso da quello adottato dagli uomini?

La prospettiva di interpretare fenomeni alla luce del canone maschile preesistente si presenta ambiziosa e anche labirintica. Ma, dopo aver voluto evidenziare la complessità della questione, e l'impossibilità di ridurre all'azione antologizzante il 'problema' delle donne in poesia, tenterei di ricapitolare sintetizzando, e individuando i contenuti prioritari di un metodo attraverso il quale tutti quanti e tutte quante potremmo procedere.

Io credo che i nodi cardinali legati alla questione del canone delle donne in poesia devono o dovranno essere almeno questi:

¹⁵ Segnalo, in questa prospettiva, gli studi di Ulisse Dogà, dove buona parte delle riflessioni sull'uso del futuro in poesia è dedicata, accanto a Celan e Montale per esempio, alla poesia di Antonella Anedda. Cfr. U. DOGÀ, *Un tempo altro, estraneissimo. Studio sul futuro composto in poesia*, Macerata, Quodlibet, 2021.

1. *Il rapporto con la tradizione*, nella doppia dimensione, osmotica, della continuità e del ribaltamento o della rottura.
2. *Il rapporto con la traduzione*; per esempio la funzione Emily Dickinson. Esiste una funzione Dickinson per le donne della poesia italiana ed europea del Novecento come esiste per gli uomini? E come e diversamente, per esempio, dal modello di Montale traduttore? Ma anche, per quelle stesse donne che traducono Emily, è possibile individuare, come per gli uomini e intesta a tutti come per Montale, una funzione T. S. Eliot?
3. *Il pubblico della poesia*. Chi legge, chi segue, chi ha comprato i libri delle donne della poesia italiana del Novecento nel corso del secolo breve?
4. *Donne in poesia ed editoria di poesia*; l'attestazione delle donne nella storia dell'editoria di poesia come è avvenuta? A partire dalle antologie, studiando poi soprattutto i cataloghi delle collane, i giornali e le riviste di settore uscite nel corso del Novecento, in Italia e all'estero.

E poi le 'derivate', le questioni o i nodi consequenziali, non secondari in termini di importanza, che dipendono dai precedenti: l'io; il rapporto con la realtà e la storia; la relazione tra testo e senso, significato e suono nell'uso delle forme; il rifiuto o l'accoglienza di un'idea impegnata della letteratura (*Le mie poesie non cambieranno il mondo*, scriverà Patrizia Cavalli nel 1974).¹⁶

Alcune studiose hanno già lavorato in questa direzione durante questi giorni. Il primo intervento, dedicato da Agnese Amaduri ad Annie Vivanti, inquadrava un terreno imprescindibile di ragionamento, quello del *cliché* intimista cui la poesia delle donne, da sempre nei secoli, e ancora alla fine dell'Ottocento e per buona parte del Novecento, è stata relegata rispetto all'evolversi del canone e della storia dell'editoria di poesia italiana. Poesia intima, diaristica, biografica, introspettiva, metafisica, del solo corpo, o del solo spirito. Poesia nella quale il costituirsi dell'io ha solo e soltanto a che fare con dinamiche dell'interiorità psichica, del mutamento del corpo, o degli interni e delle *stanze tutte per sé*, ma stanze sempre e soltanto chiuse. Stanze come spazi, tempi, luoghi da cui per le donne sembra difficile uscire, quasi prive di finestre e balconi da cui affacciarsi alla vita esterna; balconi della poesia novecentesca, da cui come oggetti e non come soggetti, invece si affacciano tantissime fanciulle nella poesia dei poeti degli anni Venti, Trenta, Quaranta: Caproni, Luzi, Bertolucci almeno. Alle donne del Novecento per lungo tempo sembra in poesia interdetta ogni possibilità di scendere nella realtà che le circonda, *en plein air* o per le strade del mondo. Una considerazione e una proposta di riflessione, quest'ultima, che già lanciavo in un articolo più militante uscito per «le parole e le cose» nel marzo del 2022, in relazione anche alle donne in poesia nate negli anni Settanta e Ottanta, e cresciute dopo la contestazione femminista e sessantottina.¹⁷

Qual è e quale è stata invece la relazione delle potesse italiane, pur difficile, pur sudata, con la storia e con la realtà circostante? Le catene isotopiche del primo tempo di Alda Merini, le strutture metriche, ritmiche, le soluzioni formali studiate da Elisa Gambaro nel suo intervento che significato assumono rispetto all'utilizzo che ne fanno i poeti contemplati nel canone della poesia italiana novecentesca? Considerando che nel concepire queste riflessioni Gambaro ci invita in parallelo a riconsiderare le modalità di ingresso dell'opera di Alda Merini nell'editoria di poesia, grazie al dialogo della poetessa con una cerchia di intellettuali del calibro di Giacinto Spagnoletti, Arturo Schwarz, Vanni Scheiwiller, Vittorio Sereni.

¹⁶ P. CAVALLI, *Le mie poesie non cambieranno il mondo*, Torino, Einaudi, 1974. Il libro arriva in Einaudi su proposta di Elsa Morante.

¹⁷ E. DONZELLI, *Mondo illegittimo? Donne in poesia post '68*, le parole e le cose², 7 giugno 2022, <https://www.leparoleelecose.it/?p=44328>

Cosa succede a confronto con Montale e nelle traduzioni da Dickinson si chiede Eleonora Rimolo, nell'uso delle forme adottato da Nadia Campana, e capendo bene che da Montale nell'analisi rigorosa e seria di un testo di donna in poesia, ignorato per lungo tempo da editori e critici, non si sfugge?

Molte studiose si sono a mio avviso poste nella maniera giusta di fronte ai testi e alle opere poetiche delle donne del Novecento italiano durante queste giornate. Come anche lo hanno fatto studiosi pronti ad affrontare, con strumenti e modelli analitici della tradizione novecentesca, lo studio di un libro come *La viandanza* di Biancamaria Frabotta del 1995, ed il ruolo, misconosciuto, che tale opera assunse rispetto a importanti fenomeni di cambiamento della poesia italiana del Novecento.¹⁸ Si veda in questo senso la proposta di ricerca di Carmelo Princiotta.

Quest'ultimo convegno voluto dall'Associazione degli Italianisti Italiani, e integralmente dedicato alla riflessione sull'individuazione di un canone per le poetesse italiane, non solo per le narratrici del Novecento italiano, credo che non potrà passare sotto silenzio, soprattutto se ne osserviamo l'insieme nelle ragioni delle singole proposte scientifiche; ma anche nell'esercizio di metodo adottato da alcuni studiosi e studiose, e *in primis* dalle organizzatrici e dagli organizzatori di queste giornate di studio.

Solo rispettando diversi approcci di ricerca, ma coordinandoci metodologicamente come studiosi e scrittori, anche come poeti e poetesse, e dopo lungo e inevitabile lavoro critico, il canone degli uomini potrà essere scambievole e *reciproco*. Soltanto per questa via, forse, potremmo dire ciò che Shakespeare, amplificando il *topos* petrarchesco del silenzio, e affidandolo a Claudio (a un uomo) nella prima scena del Secondo atto di *Molto rumore per nulla*, diceva a proposito dell'elogio della felicità amorosa tra uomini e donne. Valutando che la nostra condizione è stata *separata* e diversa, nel rivalutare la tradizione ne uscirà necessariamente una diversa visione del mondo, in ragione di opportunità differenti che le donne in poesia, le donne in genere, hanno ricevuto nel Novecento, in ragione della 'separatezza' come principio simbolico, e reale, con il quale le donne si sono trovate a fare i conti. Donne che già con Frabotta però non si astraevano dal mondo, e non ne evitavano il confronto. Consapevoli che il mondo dei poeti e delle poetesse del Novecento è stato lo stesso: con le stesse guerre, gli stessi libri, le stesse complesse realtà sociali, politiche, geo-politiche, culturali. E che in quel mondo diversamente vissuto, ma comune, dovremmo scendere e con la tradizione che si è imposta nel mondo dovremmo fare i conti per ricostruire le fila di un canone che contempli le donne quanto gli uomini nella poesia del Novecento. In un mondo, il Novecento, che non può rimanere, nell'indifferenza verso le opere delle donne della poesia italiana del Novecento (soprattutto ad opera della maggior parte degli uomini, per fortuna non di tutti), un mondo poco noto, perlustrato, studiato. Dunque muto. Talvolta, per opera delle donne stesse, un mondo giustamente rivendicato ma che, se trattato solo *a parte*, e senza criterio storicistico e critico, rischia di diventare pianeta inventato, metafisico, parallelo.

Il silenzio è il più perfetto
messaggero della gioia;
e la mia gioia sarebbe poca cosa
se potessi descriverla a parole.
O, Signora, lei è mia,
e io, certo, sono suo.

[W. Shakespeare, *Molto rumore per nulla*, atto Secondo]

¹⁸ B. FRABOTTA, *La viandanza*, Milano, Mondadori, 1995.

Eccentricità e tradizione poetica: Amelia Rosselli, Fabrizia Ramondino, Fernanda Romagnoli

L'articolo è dedicato all'approfondimento di tre voci poetiche e cioè Amelia Rosselli, titolare di un personalissimo rapporto di variazione e rinnovamento della fonte antica, Fabrizia Ramondino, nota come narratrice, il cui realismo epico e visionario nasce però, come vedremo, in sede di produzione poetica, e infine Fernanda Romagnoli, la più solitaria di tutte, sostenuta da Bertolucci e Betocchi ma sostanzialmente dimenticata sino a tempi recentissimi. Filo conduttore e oggetto dell'indagine è in particolare il rapporto di queste tre autrici con le fonti classiche e medioevali.

Lo scavo testuale qui proposto vuole illuminare la singolarità assoluta di tre autrici di estrazione molto diversa attraverso il loro rapporto con fonti classiche e medioevali.

Prenderò in considerazione una poetessa acquisita agli studi come Amelia Rosselli, titolare di un personalissimo rapporto di variazione e rinnovamento della fonte antica, Fabrizia Ramondino, nota come narratrice, il cui realismo epico e visionario nasce però, come vedremo, in sede di produzione poetica, e infine Fernanda Romagnoli, la più solitaria di tutte, sostenuta da Bertolucci e Betocchi ma sostanzialmente dimenticata sino a tempi recentissimi.

1. La «cangianza» petrarchesca di Amelia Rosselli.

Dal mondo petrarchesco Amelia Rosselli trae anzitutto lo schema autobiografico e trasformativo dell'accadere della poesia: sullo sfondo boschivo di Valchiusa il poeta vive le varie fasi del suo amore per Laura e del canto che ne deriva.

Il tema percorre i *Rerum vulgarium fragmenta* e ne caratterizza due pezzi di rilievo: la canzone 23, che fissa l'intreccio tra esperienza biografica e *quête* poetica nella chiave di una continua e progressiva metamorfosi (ad ogni fase della vita dell'autore e della sua poesia corrisponde, sullo sfondo naturale di boschi e valli, una trasformazione delle forme poetiche e del poeta, in base ad altrettanti episodi tratti dalle *Metamorfosi* ovidiane) e la sestina 142 che con la stessa dinamica trasformativa sullo sfondo dei boschi narra il «cangiare» nel tempo della storia dell'amore e della poesia di Petrarca.

Per misurare l'incidenza del modello petrarchesco partiamo da una poesia di *Serie Ospedaliera* (1969) in cui «Diana la cacciatrice soleva avvicinarsi / a questi boschi, irrimediabilmente / perduti per lei che nella caccia / giocava con le parole».¹

A quali boschi abitati da Diana e dalla poesia allude Amelia con il deittico che li rende vicinissimi e misteriosi al tempo stesso? A quelli in cui inizia la tradizione lirica italiana, direi: nel *Canzoniere* petrarchesco lo sfondo sistematico su cui la poesia nasce è l'errare di Francesco nei boschi e nelle valli di Valchiusa, itinerario inquieto lungo il quale il poeta esprime la propria sofferenza passionale

¹ «Diana la cacciatrice soleva avvicinarsi / a questi boschi, irrimediabilmente / perduti per lei che nella caccia / giocava con le parole. // Se mi muovo c'è chi mette piede / innanzi a me e mi crea la trappola / delle elementari immagini. Se mi / sposto anche la linea del cielo / subisce mutazione. Le parole scendono / in basso nella vallata si ricordano / dei miei tre archi. Non si scosta / il parallelo della mia costanza / se urlo nel passo le rocce scavano / orbite. Diana cacciava: un cuore // scavò tre orbite, l'una nell'occhio / le altre intristiscono sulle mie / labbra. Animali perplessi sono le // parole, esse guastano il mercato / non feci in tempo a firmare l'assegno / che già mi volarono. Diana spinse // la freccia: caddero le parole, nella / vallata volano. Io mi muovo, le / riacchiappo, solendo metterle all'occhiello / dopo la caccia», A. ROSSELLI, *L'opera poetica*, Milano, Mondadori, 2012, 297.

pronunciando la parola poetica. La caccia rosselliana alle parole sviluppa e continua la figurazione petrarchesca del poeta che errando tra poggi e valli trova ed esprime il proprio canto.

Sullo sfondo di «questi boschi» – quelli in cui ha luogo l'espressione poetica – si svolge, come si diceva, quasi tutta la *quête* poetica ed esistenziale dei *Rerum vulgarium fragmenta*,² sintetizzata nella canzone 23, conclusa appunto dal mito di Diana e Atteone (Ovidio, *Metamorfosi*, III 138-259).

In questa canzone ogni metamorfosi petrarchesca è caratterizzata da due elementi, cioè la pertinenza metapoetica (ogni trasformazione segna sempre anche una fase della poesia: elegiaca, celebrativa ecc.) e la continua contaminazione tra l'io – la soggettività di Petrarca – e il tu – l'altro, Laura.

Questo tema è portato a massima espressione dal rovesciamento tra cacciatore e preda dell'ultima metamorfosi, quella del cacciatore Atteone che Diana, da lui desiderata e spiata nella nudità, trasforma per punizione in cervo lacerato dai suoi cani.³

Amelia Rosselli mutua da questo modello lirico originario legato alla figura di Diana il nesso tra metamorfosi, autobiografia poetica e trasformazione dei confini della soggettività.

Nel testo rosselliano la dea percorre il bosco a caccia di parole in volo. La scena è collocata in un passato («Diana la cacciatrice soleva...») intrecciato al presente in cui l'autrice compie la stessa caccia («Se mi muovo c'è chi mette piede...») oppure è Diana stessa parlare al presente e in prima persona?

La cancellazione di distinzioni certe tra le soggettività in gioco, aspetto della poesia dell'autrice riportato in genere dalla critica a modelli novecenteschi,⁴ va inteso in questo testo anzitutto come continuazione di un aspetto originario della grammatica lirica italiana e del mito letterario di Diana.

La Rosselli sviluppa questa tradizione creando una soggettività còlta sui due diversi piani temporali del passato oggettivo (l'io, descritto dall'esterno, è in terza persona e coincide col mito letterario di Diana) e del presente soggettivo (la voce della cacciatrice narra al presente la caccia che sta compiendo). Chiaramente separati all'inizio (Diana occupa i primi quattro versi e l'io presente i successivi nove) i due piani si intrecciano poi sempre più strettamente man mano che il testo procede, fino a mescolarsi e a coesistere.

Questo non sorprende il lettore poiché il testo procede, come quello petrarchesco, attraverso la metamorfosi, o, per usare la parola rosselliana (che come si vedrà tra poco, fu già di Petrarca), la «mutazione».

La «trappola / delle elementari immagini» (vv. 6-7), l'inganno del mondo che diviene comporta che «se mi / sposto anche la linea del cielo / subisce mutazione» (vv. 7-9). Il nesso tra il cammino del poeta e trasformazione del bosco percorso era stato fissato da Petrarca in *Rvf* 142, altro testo di bilancio biografico in cui l'erranza di Francesco nelle selve di Valchiusa iniziata con l'illusione del «non mutar» del lauro (*Rvf* 142, 16-18: «né già mai ritrovai tronco né frondi / tanto honorate dal superno lume / che non mutasser qualitate a tempo») è accompagnata dalla constatazione del «cangiare» del bosco (*Rvf* 142, 26: «Selve, sassi, campagne, fiumi et poggi, / quanto è creato, vince et cangia il tempo»).

² Nel corso di questo articolo i *Rerum vulgarium fragmenta* (da qui in poi *Rvf*) saranno sempre citati da F. PETRARCA, *Canzoniere*, a cura di M. Santagata, Milano, Mondadori, 2014.

³ Sul valore metapoetico dell'episodio di Atteone nella canzone 23 cfr. S. GENTILI, *I fragmenta di Petrarca: origini di una poetica*, «Chroniques italiennes» 42 (1/2022), *Le Canzoniere de Pétrarque. Un monde de fragments*, 16-28.

⁴ Non solo quello del flusso di coscienza joyciano ma la trasformazione del sistema classico dei personaggi nella direzione della frammentazione della personalità di un unico personaggio in una pluralità di altri personaggi, esito consacrato da Ingeborg Bachmann nel romanzo *Malina*. Per il rapporto tra Rosselli e Bachmann vedi S. DE MARCHI, *Voci di creature incatenate. Amelia Rosselli ascolta Ingeborg Bachmann*, «Enthymema», VII (2012), 173-82.

La «mutazione» rosselliana si concretizza anzitutto nella volatilità delle parole, così instabili da non poter essere associate a valori fissi e da somigliare dunque a cambiali scoperte («animali perplessi sono le / parole esse guastano il mercato / non feci in tempo a firmare l'assegno / che già mi volarono»).

Il metamorfismo della parola poetica è insomma anche metatesi continua di elementi (l'io e Diana, il passato e il presente, la stasi e il volo delle parole: «caddero le parole, nella / vallata volano») che investe persino il gioco con la fonte: in Petrarca è il cuore rapito da Laura a volare via (cfr. *Rvf* 129, 70-1: «un fresco et odorifero laureto / ivi è 'l mio cor, et quella che 'l m'invola»).⁵ Nel testo rosselliano esso trasmette la sua volatilità alle parole che lo esprimono, ma poi ricompare nell'orbita degli occhi e sulla bocca (vv. 14-16: «un cuore / scavò tre orbite, l'una nell'occhio / le altre intristiscono sulle mie / labbra»), allusione un po' antonomastica e quasi omaggio a due luoghi comuni della lirica petrarchesca, cioè alla vista da cui nasce l'amore e alla voce poetica che lo canta.

La metamorfosi, tema di lunga durata come quello della caccia alle parole,⁶ compare come «mutazione» in *Diana cacciava* ma aveva già dominato il mondo della *Libellula* come «cangianza», parola direttamente derivata dalla sestina 142.

La novità della *Libellula* consiste nell'istituire tra i vari aspetti della realtà e tra suoi livelli estetici un rapporto non più gerarchico ma trasformativo, di «cangianza».

L'improvvisa visione dell'autrice, espressa attraverso la più classica delle formule («non so come, ne rimasi allucinata», modulo con cui Paolo di Tarso descrive l'ascensione al terzo cielo in *II Cor.* 12, 3 – «sive in corpore nescio sive extra corpus nescio, Deus scit» – impiegato anche da Dante in *Inf.* I, 10: «io non so ben ridir com'io v'entrai») ha come oggetto «la santità dei santi padri» e la sua natura «cangiante», a cui consegue un «salto».

Chi sono i «santi padri» e in che cosa consiste il «salto» compiuto dall'autrice e dai padri stessi?

La successiva evocazione dell'avanguardia, rifiutata («non c'è odio nella mia cucina») ma minacciosamente presente («ma l'avanguardia è ancora cavalcioni su / de le mie spalle e ride e sputa come una vecchia / fattucchiera...»)⁷ suggerisce che, al di là dell'allusione concreta ai funerali del pontefice, si stia metaforicamente parlando dell'avvicinarsi di tradizioni poetiche. La pertinenza del «salto» è infatti esplicitamente poetica: le salme dei morti iniziano a «rimare interamente».

I «santi padri» sono dunque i poeti della tradizione letteraria; la natura «cangiante» della loro poesia autorizza il «salto» che consiste nel rinnovare la poesia rivitalizzando anche la tradizione.

A quale tradizione poetica appartiene, allora, *La libellula*?

A quella rappresentata da *Rvf* 70, altro testo di narrazione autobiografica e metapoetica del *Canzoniere*: è stupefacente che la critica rosselliana non abbia sinora registrato un elemento tanto ovvio e macroscopico.

⁵ Aveva rinviato a questa canzone limitandosi a segnalare una generica affinità tra il paesaggismo petrarchesco e quello rosselliano E. TANDELLO, *Between Tradition and Transgression: Amelia Rosselli's Petrarch*, in *Petrarch in Britain. Interpreters, Imitators, and Translator over 700 years*, a cura di M. McLaughlin-M., Panizza L.-P. Hainsworth, Oxford, the British Academy by Oxford University Press, 2007 ("Proceedings of the British Academy", 146), 300-317.

⁶ La caccia alle parole attraversa la poesia rosselliana dalla Diana cacciatrice di *Serie Ospedaliera* (poesie del 1963-65; volume apparso nel '69) a *Impromptu* (testo del 1979 analizzato più giù in quest'articolo)

⁷ Il rifiuto rosselliano dell'avanguardia è confermato dal suo giudizio sulla letteratura americana. La scrittrice preferisce «Poeti non di quest'ultima generazione, ma della generazione "di mezzo", a volte detti *ortodossi* per contrapporli alla urgente e chiassosa scuola *beat*, sono i veri, discreti eredi di Pound, Joyce e anche E. Cummings e William Carlos Williams. Non si tratta di un gruppo o di una corrente, ma di forti, solitarie personalità ciascuna legata all'altra sia per contemporaneità, sia nel modo di vivere tipico del letterato isolato e colto», A. ROSSELLI, *Poesia d'élite nell'america d'oggi*, in EAD., *Una scrittura plurale. Saggi e interventi critici*, a cura di F. Caputo, Novara, Interlinea, 2004, 141-162: 141.

La canzone 70, detta canzone delle citazioni, è ancora un'autobiografia poetica giocata su una struttura dinamica e trasformativa, stavolta a partire dal vecchio genere provenzale dei *versus cum auctoritate*: in ogni strofa sono citati e apertamente risemantizzati versi di poeti della tradizione; ciascuno di essi contrassegna una fase del percorso poetico e biografico dell'autore.

Petrarca rappresenta così la storia della propria poesia assumendo la voce dei poeti che lo hanno preceduto, dalla più antica alla più recente (cioè dal provenzale Arnaut Daniel agli stilnovisti Cavalcanti, Dante e Cino, a se stesso): una delle tante tecniche di 'apertura' dei confini dell'io tipiche del *Canzoniere* che per Rosselli deve aver costituito un oggetto di grande interesse.

La canzone 70 è conclusa dall'autocitazione della già vista canzone 23; il nesso tra le due canzoni è ampiamente messo in evidenza nei commenti scolastici come quello di Calcaterra impiegato dall'autrice.

I caratteri della poesia praticata dalla Rosselli dopo il salto – il nesso tra poesia, pianto e perdita della ragione (il «farneticare in malandati versi o il lagrimare» – sono d'altronde chiaramente calcati sul «vaneggiare» e «piangere» che individuano la poesia del «santo padre» della nostra lirica sin dal sonetto proemiale (*Rvf* 1, 5 «il vario stile in ch'io piango e ragiono» e 1 «il mio vaneggiar»).

Secondo Laura Barile «la fonte intertestuale dell'aggettivo cangiante è la splendida traduzione montaliana del titolo di una lirica di Hopkins, *Pied Beauty: la Bellezza cangiante*».⁸

Oggetto che la «cangianza» rosselliana, poiché coabita con due elementi reiterati e variati nel poemetto, cioè il «lume della verità» e l'azione di correre, rimanda inequivocabilmente ad un testo petrarchesco che esibisce esattamente la stessa costellazione.

Si tratta della già citata sestina 142, terzo testo di bilancio poetico ed esistenziale della prima parte del *Canzoniere*, in cui l'autore corre in fuga da un «dispietato lume», quello di Laura e di ciò che «cangia» nel tempo per compiere il proprio salto verso il valore opposto di ciò che è eterno.

L'allucinata *quête* petrarchesca consiste in una corsa per i poggi di Valchiusa sovrastata da un incombente e cangiante lume che è la bellezza di Laura, alla ricerca di un altro lume, vero e stabile, che è quello di Cristo.

Nel testo petrarchesco il lume e la corsa attraverso il paesaggio subiscono la continua trasformazione tipica della sestina: il lume è «dispietato» (v. 2) «ardente» (v. 10), «dolce» (v. 31, con eco di *Inf.* X, 69), e si tratta sin qui di Laura, ma anche «superno» per significare il sole e poi «altro», cioè eterno e non cangiante come tutto ciò che diviene: è il lume di Cristo.

Ugualmente, nel testo rosselliano il lume e il correre sono elementi reiterati e trasformati molte volte – «il lume della verità»; i «lumi del santo padre [...] accesi» – sino alla citazione-disseminazione del «dispietato lume» petrarchesco in un «luci» prossimo ma non sintatticamente legato all'aggettivo «dispietate»:

Qui si attua, però, anche la trasvalutazione rosselliana dei valori della tradizione.

Nonostante il diffuso metamorfismo della sestina in Petrarca resta stabile l'opposizione tra due lumi di valore opposto: quello transeunte di Laura e quello eterno di Cristo.

Il primo, corrispondente a ciò che «cangia il tempo» (v. 26) costituisce un disvalore: è il mondo del divenire, oggetto della poesia lirica e suo limite fondamentale a causa della sua instabilità, che nella sestina 142 l'autore vorrebbe rifiutare a favore della poesia dell'eterno.⁹

⁸ L. BARILE, *Laura Barile legge Amelia Rosselli*, Roma, Nottetempo, 2014, 57.

⁹ Vedi su ciò S. GENTILI, *Poesia e immagine: storia di un'idea da Boezio a Boccaccio*, «Letteratura & Arte», VI (2018), in *Immagine poetica, immaginazione: Dante e la cultura medioevale*, a cura di S. Gentili, 159-174.

Nel testo rosselliano invece la natura «cangiante» delle cose è la verità rivelata dalla visione. Questa «cangianza» annulla ogni stasi e ogni vecchia gerarchia per rileggere la tradizione poetica in chiave trasformativa ed esperienziale.

Nel seguito del pometto ogni «ritornello», come ebbe a definirlo l'autrice, cioè ogni citazione d'autore (il «nel mezzo...» iniziale della *Commedia* dantesca; l'«Io non so» della *Chimera* di Campana; il «Dissipa tu» della montaliana *Mediterraneo*) è dotata di una forza cinetica, di 'propagazione' fonica e semantica: il divenire lineare e negativo di Petrarca – quello che giunge alla vecchiaia e alla morte – diviene nella Rosselli principio trasformativo agerarchico, policentrico e circolare.

La struttura circolare del poemetto, che l'autrice afferma esplicitamente attraverso una serie di note e citatissime metafore (il drago che si mangia la coda, il movimento rotatorio del volo della libellula ecc.)¹⁰ secondo Stefano Giovannuzzi esprimono «la dinamica dodecafonica della variazione e permutazione su cui si costruisce il testo».¹¹

Mi pare che qui, più che la dodecafonica, agisca in modo diretto e immediato l'antico metamorfismo circolare che governa la variazione petrarchesca (peraltro largamente legata al meccanismo matematico della permutazione nelle sestine come il citato pezzo della corsa petrarchesca attraverso ciò che «cangia il tempo», il 142).

Ciò che Petrarca realizza con la sestina sul piano metrico, o con i quadri mitologici ovidiani su quello tematico, la Rosselli lo realizza chiudendo la variazione in uno spazio non solo metrico ma anzitutto geometrico: la figura del cubo, la lunghezza fissa del primo verso e gli altri elementi teorizzati in *Spazi metrici*.

In sostanza, tanto per Petrarca quanto per la Rosselli, per abitare una forma senza rinunciare al suo infinito dinamismo la variazione deve necessariamente richiudersi su se stessa.

In che modo Amelia Rosselli legge Petrarca? Bisogna anzitutto tener conto di una massiccia interferenza: quella dell'enorme fortuna musicale del *Canzoniere* tra tardo Trecento e fine Seicento. Questo fenomeno, in generale rilevante per il *Fortleben* petrarchesco,¹² nel Novecento è reso attuale proprio in ambito musicologico dagli studi di Pirrotta sull'*Ars nova* che Amelia ha certamente conosciuto.

Diana compare non solo in canzonette e madrigali cinquecenteschi, la cui esecuzione conobbe una particolare fortuna nel mondo angloamericano proprio negli anni in cui Amelia vi si formò, ma anche nel genere tre e quattrocentesco della caccia i cui testi, spesso anonimi, sono di chiara ispirazione petrarchesca e boccacciana.¹³ Fu proprio Pirrotta, nell'ambito del suo lavoro di edizione e rimessa in circolazione di musiche dell'*Ars nova*, a studiare la caccia,¹⁴ genere vivo e popolare a cui l'etnomusicologa Rosselli sarà stata particolarmente attenta. Sul piano testuale il genere della caccia musicale è legato al personaggio petrarchesco e boccacciano di Diana; su quello musicale è caratterizzato da una pluralità di voci che si inseguono: proprio la soluzione adottata da Amelia nella poesia su Diana cacciatrice.

¹⁰ Si tratta ancora delle note al testo leggibili in ROSSELLI, *L'opera poetica...*, 1331-1332.

¹¹ Ivi, 1332.

¹² Sulla mediazione musicale della fortuna petrarchesca vedi F. PIPERNO, *Una «grandissima amistà». Poesia e musica nell'età del Petrarchismo*, Roma, Bulzoni, 2017.

¹³ Cfr. *La caccia nell'ars nova italiana*, edizione critica e commentata dei testi e delle intonazioni, a cura di M. Epifani, Firenze, Sismel, 2019.

¹⁴ N. PIRROTTA, *Per l'origine e la storia della "caccia" e del "madrigale" trecentesco*, «Rivista Musicale Italiana», 48 (1946), 305-23 e 49 (1947), 121-42. Amelia Rosselli conosceva bene la rivista; nella sua biblioteca è presente una raccolta della nuova serie (*Nuova rivista musicale italiana. Bimestrale di cultura e informazione musicale*, Torino, ERI, 1967, volume segnato FAR 2376 2).

Una particolare sensibilità ai suoni emerge d'altronde anche dalle edizioni petrarchesche possedute e annotate dall'autrice, che documentano un'attenzione sistematica a forme e suoni della lingua antica, e in particolare all'antica morfologia delle preposizioni articolate, degli articoli e dei pronomi.¹⁵ Si tratta di forme molto vicine a quelle impiegate da Rosselli e considerate un po' ingenuamente agrammaticali o esemplate sulla lingua dei semicolti di Rocco Scotellaro:¹⁶ una forma come «de le mie spalle», con grafia discreta della preposizione seguita da articolo (leggibile più giù nel brano della *Libellula* da me riportato e analizzato) è semplicemente ricalcata su analoghe forme della lingua delle origini, puntualmente segnate dalla matita rosselliana.

Ma la sensibilità a queste parti periferiche del discorso, alle possibilità di variazione che il ricorso alla morfologia antica offre sarà stata accesa presso l'autrice anche dal trattamento di parti semanticamente deboli del discorso – articoli, preposizioni articolate ecc. – nel mondo musicale vicino all'autrice – ad esempio nelle opere di Nono, oggi meglio documentato nel carteggio con Ungaretti.¹⁷

2. Le farfalle petrarchesche di Fabrizia Ramondino

Nel percorso di Fabrizia Ramondino la produzione poetica, laterale ma originaria e costante, non può essere letta senza partire dai motivi di fondo della sua produzione narrativa: la lingua dalle risonanze quando ottocentesche, quando espressioniste; la costruzione di figure femminili dalla forza vitale e visionaria; la dimensione favolosa del passato; la pratica del ricordo come costruzione di un *epos* delle origini incardinato in luoghi reali e fatati al contempo.

Come era già accaduto per altre due illustri autrici, cioè Elsa Morante e Anna Maria Ortese, nella produzione di Fabrizia Ramondino materia epica della narrazione, materia elegiaca del ricordo personale e materia leggendaria di un'identità verso cui tornare si concretizzano in due luoghi, cioè Napoli (*l'Isola di Arturo* di Morante, 1957; il *Cardillo addolorato* di Ortese, 1993; *Althenopis* di Ramondino, 1981) e la Spagna (*Aracoeli* di Morante, 1982; *Il porto di Toledo* di Ortese, 1975; *Guerra d'Infanzia e di Spagna* di Ramondino). La storia è presso le tre scrittrici, catena di destini che si compiono nella ripetizione dell'errore, nel conflitto, nella perdita e poi nel recupero memoriale. Così – sottolinea Martone nelle note di regia pubblicate in calce alla pièce dall'editore Il Melangolo - in *Terremoto con madre e figlia* Ramondino rappresenta, sullo sfondo di una catastrofe collettiva – il terremoto del 1980 – il rapporto tra una madre e una figlia, tra rovina e ricostruzione, tra passato e futuro, insomma le varie forme di frattura che percorrono l'esistenza collettiva e individuale. Sulla frattura tra le epoche in Ramondino prevale sempre, tuttavia, il transito dall'una all'altra – il viaggio, appunto. La voce del passato in rovina, cioè la madre alcolizzata protagonista della *pièce*, non è, infatti, che una libera viaggiatrice; l'alcol, scrive Ramondino in singolare consonanza con quanto del proprio alcolismo scrisse Marguerite Duras nell'*Uomo siderale*, è una dilatazione del sé: «Come alle contrazioni e dilatazioni del cuore corrispondono, metaforicamente, un distendersi di tutte le membra dopo che

¹⁵ Ad es. del *Triumphus Cupidinis* sono sottolineate le seguenti forme: «v. 57 «così diss'io; ed'ei, quando ebbe intesa»; v. 64-65 «per la nova età che la mente fa presta / e la lingua **il** dimanda»; v. 67 «di qui al poco tempo **tel** saprai»; v. «tal per te nodo fassi e tu **nol** sai» (F. PETRARCA, *I trionfi*, Milano, Rizzoli, 1956, copia segnata FAR 2360, 11).

¹⁶ Cfr. I. CAMPEGGIANI, *La poesia di Amelia Rosselli tra restringimento e totalità*, in *L'epica dopo il moderno (1945-2015)*, a cura di F. de Cristofaro, Pisa, Pacini, 2017, 138-158: 155 e ss.

¹⁷ L. NONO-G. UNGARETTI, *Per un sospeso fuoco. Lettere (1950-1969)*, a cura di P. Dal Molin-M.C. Papini, Milano, Il Saggiatore, 2016.

si è stati in catene, un allargarsi del respiro [...], così, se si è stretti dall'angoscia, ci si espande verso l'ebbrezza.

Il viaggio come dialettica irrisolta – come andirivieni incessante – tra distruzione e rinascita, tra perdita e riacquisizione è anche il passo che definisce la sua poesia, tutta contenuta nella raccolta *Per un sentiero chiaro*, pubblicata presso Einaudi nel 2004: una raccolta summatica, che attraversa epoche e fasi esistenziali comprese tra il 1956 e il 2002. Quarantasei anni di poesia, dunque, divisi nel libro in tre parti, a loro volta suddivise in vari tronconi intitolati all'anno o al segmento cronologico (Parte prima: 1956, 1959, 1961-1962, 1964, 1969; Parte seconda: 1975-1976, 1980-1981, 1982, 1984-1988, 1989; Parte terza: 1990-2002).

Le tre parti – il tredicennio 1956-1969, il quattordicennio 1975-1989 e il dodicennio 1990-2002 – abbracciano dunque un arco di tempo ben più lungo di quello segnato dalla sua prosa narrativa – quella edita, almeno – il cui primo e più noto frutto, il romanzo *Althenopsis* apparve ben dopo, cioè, come si è detto, nel 1981.

Il lunghissimo arco di tempo coperto dalla raccolta somma la preistoria e la storia di Ramondino scrittrice: la prima fase creativa, in cui la poesia è scorsa a lato della prima produzione saggistica, ed ha costituito la prima emersione della creazione letteraria ramondiniana, e quella, successiva alla pubblicazione di *Althenopsis*, della prosatrice ormai riconosciuta e nota. In entrambe le fasi la poesia ha mantenuto il doppio statuto di lingua originaria e sommersa della scrittura ramondiniana, che al mondo esterno era apparsa prima in forma saggistica e poi romanzesca. La lingua poetica va considerata dunque come la sorgente del Nilo finalmente venuta alla luce, insomma come il giacimento primo e originario cui scrittrice ha dato fondo, e da cui ha continuato a trarre alimento anche in parallelo alla prosa.

Il senso del titolo della raccolta è chiaramente affidato dall'autrice ad un'epigrafe in prosa, impaginata 'a bandiera', in modo dunque da dare al lettore l'ambiguo colpo d'occhio di versi sulla pagina. Vale la pena di riportare integralmente questo breve questo testo prosastico messo in pagina come una poesia:

Al margine della strada maestra – oggi della autostrada –
esiste sempre un sentiero chiaro,
dove tutti vorremmo inoltrarci. Ci è concesso
soltanto gettarvi in fretta uno sguardo,
e per un attimo avvertiamo
una fitta di dolore o di gioia pura.
È questo
il nostro destino meccanico di condannati
ad andare.

La 'condanna ad andare', sotto il segno della quale l'epigrafe colloca la raccolta, è lacerata interiormente da una doppia tensione di movimento, quella in atto su una strada maestra, e quella, solo intuita e immaginata per un attimo, verso un sentiero «chiaro», laterale e appena intravisto al margine della strada maestra. Cosa vuol dire, qui, *chiaro*? Che cos'è questa chiarezza dell'intuizione ma non della mappa di viaggio, poiché nel viaggio questo sentiero resta non esperito, ed è dunque, al contempo, chiaro e ignoto? La chiarezza del sentiero non è, qui, se non luminosità estrema della visione poetica, che associa appunto la chiarezza dell'intensità luminosa al mistero inestricabile di un ignoto solo intuito ma non offerto alla misurazione della mappa. Questa luce chiara e niente affatto chiarificatrice, anzi latrice di mistero, si manifesta pienamente nella quinta poesia della raccolta,

Abbandono (p. 13, del 1956), vero manifesto della poetica ramondiniana, dalla quale conviene iniziare per percorrere di qui il complesso chiasmo tematico che lega la serie delle prime cinque poesie.

Vegetazioni
di quiete
che fissa
tra liane di luce
l'uccello.

Così
donna sgomenta
si abbandona
e di niente vuol più
esser padrona.

Pur in forma parzialmente dissolta, vi resiste la struttura classicamente lirica e sonettistica consistente nella distribuzione in due stanze del testo e dei due termini del paragone che lo anima. La prima stanza è occupata appunto da una visione, di cui è prima descritta l'immagine e poi svelata la natura della lente che la inquadra: un'inestricabile foresta in cui la luce non è solo mezzo visivo ma elemento costitutivo – non solo «vegetazione / di quiete» ma anche «liane di luce» fissate dall'occhio immobile di un uccello. Questa immobilità, mai pronunciata, eppure suggerita dalla «quiete» della vegetazione come dall'azione di «fissare» dell'occhio che contempla, si scioglie e si risolve in un ulteriore elemento contenuto nel secondo termine di paragone, affiancato all'uccello nella seconda stanza: «così / donna sgomenta / si abbandona / e di niente / vuol più essere padrona». L'abbandonarsi alla visione si concretizza dunque in uno stato di assenza di volontà, di rinuncia al dominio di sé, di passività dell'occhio invaso e occupato dall'immagine della foresta misteriosa.

Un misterioso intrico lussureggiante di forme e di legami, tra i quali si intravede un occhio che osserva, un corpo in abbandono, un soggetto che si lascia invadere dall'intrico della visione: e la visione poetica non scioglie l'intreccio, ma piuttosto lo svela nella sua radicale inestricabilità. Si ha l'impressione che la poesia riorganizzi, in una struttura parzialmente dissolta e in una dimensione non più metafisica ma solo naturalistica, il motivo due-trecentesco della visione come stato passivo, subito da un soggetto la cui volontà è annullata dallo stato di contemplazione. Quest'impressione è per così dire 'preparata' nel lettore dalla seconda poesia, che riorganizza, con la stessa tecnica di traslazione in chiave naturalistica, il classico motivo petrarchesco (*Rvf* 19) della falena attratta dal fuoco che finisce per bruciarsi:

Petrarca, *Rvf* 19

Son animali al mondo de sí altera
vista che 'ncontra 'l sol pur si difende;
altri, però che 'l gran lume gli offende,
non escon fuor se non verso la sera;

et altri, col desio folle che spera
gioir forse nel foco, perché splende,
provan l'altra virtù, quella che 'ncende:
lasso, e 'l mio loco è 'n questa ultima schera.

Ch'ï non son forte ad aspectar la luce
di questa donna, et non so fare schermi
di luoghi tenebrosi, o d'ore tarde:

F. Ramondino, *Morìa di falene*

L'alba
si tesse
di grida di uccelli
ma a sera
una ragnatela immensa
si intreccia
ai richiami dei fanciulli
e nei loro occhi si accecano
farfalle notturne.
Ma attorno al mio lume perenne,
ripresa visione,
muoiono consunte
dalla mia ostinazione.

però con gli occhi lagrimosi e 'nfermi
mio destino a vederla mi conduce;
et so ben ch'ì vo dietro a quel che m'arde.

Nel sonetto, dopo aver distinto tre tipi di reazioni alla luce – quella degli animali che la sopportano, quella di chi la fugge e quella delle bestiole che pur non sostenendola ne sono attratte e finiscono per bruciarsi – Petrarca colloca se stesso in questa terza categoria, poiché la luce è qui, naturalmente, quella della bellezza fisica e metafisica di Laura. Il mondo ramondiniano è opposto a quello dell'autore trecentesco sia per il registro – non cosmico come quello petrarchesco, ma invece umile e quotidiano – sia per lo sfondo dominante che è quello del buio serale, cui solo l'«ostinazione» di un «dume perenne» che brucia le farfalle notturne resiste: quello della forza visionaria della scrittrice.

Nel testo ramondiniano, dunque, il modulo classico della luce insopportabile e distruttiva è trasferito dall'oggetto amato alla natura stessa della visione poetica, la cui luminosità è così forte e ostinata da consumare chi si trova a sostenerla. La chiarezza del sentiero non schiude, dunque, che una natura umile e quotidiana, immersa nel quotidiano e luminoso – «chiaro» – mistero della visione poetica.

A questo valore della chiarezza, luminosità non chiarificatrice ma abbagliante, si lega il realismo ramondiniano e il senso della realtà in tutta la raccolta: le cose sotto i nostri occhi sono «evidenze» che ci gettano in faccia senza pudore il mistero. Così, nella poesia intitolata *Quotidianità* (p. 46, sezione 1961-1962) a dati pianamente descrittivi – l'aprirsi delle nubi, gli animali che «corrono e mangiano»: le «evidenze» regalateci dal mattino – si intrecciano le visioni di poesia – le «orbite della terra» piene di pioggia e la «giornata eterna» che si «spande» da un angolo della realtà:

La giornata
si è aperta.
Gli animali corrono
e mangiano.
A noi il mattino regala
evidenze.

La pioggia
ha riempito
le orbite della terra.
Il caffè si prende al bar.
Nell'edicola si spande
una giornata eterna.

Mobili nella casa,
nel cortile cani,
le faccende di ognuno.

I capelli dei giovani sono freschi languori.
Mi piacerebbe intrecciarvi
corone di fiori.

Veri e proprio manifesti del mistero delle «evidenze» – parole chiave della poesia ramondiniana, e titolo d'una poesia della prima sezione – sono due poesie in cui, in virtù di questo tema, il mondo naturale sprofonda nella grammatica antica, austera e visionaria del mito greco. Così i fichi della poesia *Chiesi* (p. 36, sempre sezione 1961-1962), interrogati dall'autrice sulla morte a causa dell'evidente

pienezza della loro vita, che appunto non forniscono alcuna risposta se non quella, evidente, del loro esistere:

Tre fichi erano così fichi
che non poeti non chiedere loro:
che sapete della mia morte?

Non lo chiesi con la voce
non risposero con l'ombra.

Chiesi, perché solo alla vita
si può chiedere della morte
ma la vita risponde con una risata di vetro rotto.

Le cose stanno ancora così, e in forma ancor più quintessenziale, nella poesia *Avvertimento* (p. 161), di vent'anni dopo (sezione 1984-1988), dove la natura traccia il suo divieto e il suo limite alla comprensione umana. Il mistero della luce si oscura appena si prova a stringerlo nelle parole, come un dio ineffabile:

Intorbidi, se tocchi
l'acqua chiara.

Appena esci nel sole
tracci un'ombra.

Perciò se invochi dio
ti viene male.

Il «chiaro» mistero naturale parla, qui e in tutta la raccolta, la lingua del mito: quello del distacco tra la madre e la figlia divenuta ragazza, fatto autobiografico che nel lungo poemetto narrativo *Kore* (del 1989, p. 185) un esergo omerico pone sotto il segno del rapimento di Persefone alla madre Demetra; quello della natura magica dell'*Isola di Arturo* morantiana (*L'isola di Arturo*, p. 116, nella sezione 1975-1976) o delle suggestioni sensoriali delle tempeste pascoliane (*A Giovanni Pascoli*, p. 184, nella sezione 1984-1988).

Ma riprendiamo il filo delle prime poesie: lo svelamento della dimensione soggettiva della visione non si apre al lettore che dal secondo testo della raccolta prima analizzato, *Morìa di falene*. Nel testo precedente intitolato *Inverno*, che apre il libro, la chiarezza abbagliante del sentiero, cioè l'intreccio inestricabile della realtà nei nostri occhi, è il risultato percettivo di una realtà oggettivamente formata da un intrico di viaggi che sono l'insieme dei movimenti del mondo naturale:

Come vetro
nel chiuso di una casa
stride sui campi
l'inverno.
Grigi si tracciano i voli
che il cielo imprigiona.
Respira lontano un albero di fumo.
Da un camino forse, ma d'un'altra casa.
Nella tua ogni fuoco tace.

Così, come la somma di movimenti misteriosamente divergenti e di solitudini misteriosamente parallele, è percepito l'inverno cui è intitolata questa poesia di apertura, mondo in cui suoni e forme

di movimenti dolorosamente oppressi dal gelo (lo stridere del gelo stesso nei campi, le righe tracciate dai voli che il cielo chiude come una prigione, il respiro della colonna di fumo da un camino) accadono, simultanee al tacere d'ogni fuoco e d'ogni vita nella casa del «tu» destinatario della poesia.

L'assenza del fuoco nella casa del destinatario di *Inverno* introduce contrappuntisticamente l'eccesso di fuoco e luce che caratterizza l'autrice nella successiva e già vista *Morìa di falene* («attorno al mio lume perenne, / ripresa visione, / muoiono consuete / dalla mia ostinazione»).

Nei temi che legano e contrappongono le prime due poesie sta la doppia cifra del libro: quella oggettiva della realtà come insieme di viaggi che si intrecciano misteriosamente, e quella soggettiva della chiarezza luminosa che non chiarisce, ma rende più chiaramente inestricabile il misterioso movimento di quei viaggi: questi due temi mi paiono dare il senso ultimo e complessivo al «sentiero chiaro» esibito dal titolo del libro.

Discende da questi primi due misteri – la chiarezza intricata della visione poetica; la pienezza ininterpretabile del viaggio vitale – la terza articolazione mitica sostanziale della raccolta: il viaggio vitale come un niente teso tra la sorgente della vita e il porto della morte, protagonista della poesia *Ad Assunta* (p. 214, sezione 1990-2002), tra le più tarde del libro.

Il testo è di gradevole interesse anche sul piano formale, poiché costituisce una riscrittura del sonetto dantesco *Guido, i' vorrei che tu, Lapo ed io*. Il lirismo magico dantesco è ridotto ad un realismo quotidiano e mitico al contempo:

Dante, *Rime*, LXXII

Guido, i' vorrei che tu e Lapo ed io
fossimo presi per incantamento
e messi in un vasel, ch'ad ogni vento
per mare andasse al voler vostro e
mio;

si che fortuna od altro tempo rio
non ci potesse dare impedimento,
anzi, vivendo sempre in un talento,
di stare insieme crescesse 'l disio.

E monna Vanna e monna Lagia poi
con quella ch'è sul numer de le trenta
con noi ponesse il buono incantatore:

e quivi ragionar sempre d'amore,
e ciascuna di lor fosse contenta,
come io credo che saremmo noi.

F. Ramondino, *Ad Assunta*

Assunta i' vorrei che tu Fabio ed io
fossimo presi per incantamento
e messi intorno a questo tavolo
a mangiare bere e parlare
del più e del meno
o di niente.

Il più passa sempre
resta il meno.

La riscrittura, ostentata nell'esordio brutalmente mimetico dell'attacco antico, si concretizza poi in un totale ribaltamento della situazione evocata nel sonetto. In Dante il desiderio raccontato all'amico è quello di un viaggio fantastico ed assurdo condotto a mezzo di una nave fatata dai tre amici – Dante, Lapo Gianni e Guido Cavalcanti – in compagnia delle loro innamorate, secondo un modello affonda le radici nella poesia d'amore provenzale. Nel testo di Ramondino la riproduzione della cifra dantesca, esibita quasi grossolanamente nell'attacco («Assunta i' vorrei che tu e Fabio ed io / fossimo presi per incantamento») ripete l'incantamento della fonte per ridurlo poi, nel verso successivo, ad una situazione di assoluta quotidianità («e messi intorno a questo tavolo / a mangiare bere parlare / del più e del meno») la quale a sua volta, dopo una sospensione fisicamente introdotta da un cambio di

strofa annunciato da una doppia riga bianca, torna circolarmente a chiudersi nel mistero incantato che la caratterizza è che il suo ridursi a niente («//o di niente//»).

Questo «niente», isolato in un verso posto al centro della poesia, che irradia sul testo la sua equivalenza al tutto – alle parole e al tempo condivisi dai tre protagonisti – è anche il protagonista assoluto del seguito della poesia. Chiuso da un ulteriore doppia riga di spazio, il niente sospeso al centro del testo è spiegato come segue: «Il più passa sempre / resta il meno. //Non è detto sia meglio di niente».

Eccoci di fronte al terzo polo misterico, all'«evidenza» e alla chiarezza finale: i due poli dell'esperienza, della vita vissuta e sentita, sono dunque il niente che è pienezza vitale, e il meno che resta nel ricordo, poiché il più, cioè il puro divenire della vita, è costituzionalmente perduto.

Non è detto che il gioco di parole alla base della poesia – la filastrocca è una delle forme principali di questa traduzione in registro umile e quotidiano della lingua della tradizione poetica – non sia nato dal romanzo di Enzo Striano *Il resto di niente* (1986), che per il soggetto – una storia di Napoli che ha al centro la città, tutto sommato come *Althenopsis* – e per la fortuna di cui godette deve esser stato guardato da Ramondino con attenzione.

3. La psicomachia virgiliana di Fernanda Romagnoli

La terza figura che voglio qui prendere in esame è, come si diceva, la meno acquisita al giudizio critico.

Fernanda Romagnoli, poetessa sostenuta da Bertolucci, Betocchi e Tecchi, sostanzialmente dimenticata dopo la morte avvenuta nel 1986, è stata recuperata al nostro sguardo inizialmente da Donatella Bisutti.¹⁸ La sua poesia, oggetto nel 2016 di un ampio convegno promosso da Laura Toppan, Ambra Zorat e Daria Bongiorno, ci viene ora magistralmente restituita nel suo complessivo arco di sviluppo da Paolo Lagazzi e Caterina Raganella.¹⁹

Nella sua bella prefazione, Lagazzi riporta ad un pattern mistico molti motivi della poesia di Romagnoli.

Il tema merita esibisce tuttavia anche radici precristiane, che meritano di essere segnalate.

Ad un celebre motivo virgiliano, della cui continuazione letteraria (amplissima da Petrarca in giù) Romagnoli costituisce una delle tappe novecentesche, vanno riportati alcuni versi di *Pregghiera*, contenuta nella raccolta *Berretto rosso*:

Ma non con la mia anima tiranna
Ti pregherò, Signore.
Con questo corpo
Nutrito dalle briciole cadute
All'orgoglio dell'anima, con questo
Portatore di pena

Con questo muratore senza tetto
Con questo domatore di demòni

¹⁸ F. ROMAGNOLI, *Il tredicesimo invitato e altre poesie*, a cura di D. Bisutti, Milano, Scheiwiller, 2003. La ripubblicazione della raccolta era stata preceduta dal numero monografico *Fernanda Romagnoli. L'anima in disparte*, a cura di D. Bisutti, «Poesia», a. XII, n. 126 (marzo 1999), 14-23 (con due lettere alla sorella Marisa, una scelta di pareri critici firmati da Vittorio Sereni, Attilio Bertolucci, Dario Bellezza, Marco Forti, Diego Valeri, Pietro Cimatti, e un ventaglio di inediti).

¹⁹ F. ROMAGNOLI, *La folle tentazione dell'eterno*, a cura di P. Lagazzi-C. Raganella, nota filologica di L. Toppan-A. Zorat, Interno Poesia, Bari, 2022.

Con questo letto di vene
Con questa miniera accecata
Che invoca barlumi,
con questo informe mugolio di fiamma
che tenta canzoni.

Col corpo mio
Ti pregherò, Signore.

Nella comprensibilità piana del linguaggio e del ritmo iscritto nell'alternanza classica di endecasillabi e settenari emergono due immagini riconoscibilissime – la prima dantesca e la seconda virgiliana – la cui rielaborazione è però complessa.

Le briciole cadute di cui il corpo si ciba sono evidentemente dantesche,²⁰ ma nel *Convivio* le briciole di pane angelico cadute dalla beata mensa dei sapienti sono offerte con atto di misericordia ai poveri affamati di nutrimento spirituale. Nella poesia di Romagnoli il movimento generale che anima il testo dantesco è sovvertito poiché la trasmissione delle briciole non si produce per compassione: al contrario, il corpo è il povero accatone di un'anima «tirannica» e tra i due elementi si disegna un conflitto.

Il corpo è infatti «miniera accecata», probabile sviluppo della notissima immagine dell'*Eneide* in cui il corpo è «carcere cieco» dell'anima, scintilla di fuoco («igneus est ollis [scil animis] vigor») di origine divina («caelestis origo»²¹

Il tema di origine orfica, immesso nel discorso filosofico da Platone (*Crat.* 400 bc), diviene oggetto letterario grazie a Virgilio; di qui è importato nella tradizione poetica italiana da Petrarca (*Rnf* 264, 88: «mille fiate ò chieste a Dio quell'ale / co le quai del *mortale* / *carcer* nostro intelletto al ciel si leva»).

Romagnoli trae da Virgilio entrambi i poli del dualismo: non solo il luogo privo di luce che seppellisce l'anima, ma anche la scintilla ignea che con essa si identifica.

Il «carcere cieco» è variato sul registro più novecentesco e 'operaio' – non solo la miniera ma anche il lavoro edile del «muratore senza tetto». I «barlumi» invocati dal corpo-miniera con «mugolio di fiamma» rielaborano l'altro polo del dualismo, quello dell'anima scintilla ignea di origine celeste, anche in questo con smitizzazione totale del fuoco celeste virgiliano, tradotto in quello terreno e materiale della torcia del minatore.

Il carattere sapienziale ed epico dell'opposizione virgiliana carcere/libertà, mantenuta nel mondo petrarchesco, è tradotta dunque in registro antieroico, umile e creaturale da Romagnoli.

La strada era stata segnata da Pascoli, che nella *Grande aspirazione* aveva riambientato lo stesso tema virgiliano nel motivo creaturale tipico dei Vangeli – la caudicità delle piante opposta all'eternità celeste, lo slancio verso il cielo opposto alle radici, «prigioniere» della terra e dei suoi «errori ciechi».²²

²⁰ D. ALIGHIERI, *Convivio*, a cura di F. Ageno, Firenze, Le Lettere, 1995, I i 10, 4-5: «E io adunque, che non seggio alla beata mensa, ma, fuggito della pastura del vulgo, a' piedi di coloro che seggono ricolgo di quello che da loro cade, e conosco la misera vita di quelli che dietro m'ho lasciati, per la dolcezza ch'io sento in quello che a poco a poco ricolgo, misericordievolmente mosso, non me dimenticando, per li miseri alcuna cosa ho riservata, la quale alli occhi loro, già è più tempo, ho dimostrata; e in ciò li ho fatti maggiormente vogliosi. Per che ora volendo loro apparecchiare, intendo fare un generale convivio di ciò ch'io ho loro mostrato, e di quello pane ch'è mestiere a così fatta vivanda, senza lo quale da loro non potrebbe essere mangiata».

²¹ VERG. *Aen.* VI, 734: «igneus est ollis vigor et caelestis origo / seminibus, quantum non noxia corpora tardant / terrenique hebetant artus moribundaque membra. / hinc metuunt cupiuntque, dolent gaudentque, neque auras / dispiciunt clause tenebris et carcere caeco».

²² G. PASCOLI, *La grande aspirazione*, in ID., *Primi poemetti*, a c. di N. Ebani, Fondazione Pietro Bembo, Parma, Guanda, 1997, 293: «Un desiderio che non ha parole / v'urge, tra i ceppi della terra nera / e la raggianti libertà del sole. // Voi vi torcete come chi dispera, / alberi schiavi! Dispergendo al cielo / l'ombra de' rami lenta e

Il confronto tra i due poeti è istruttivo: le piante pascoliane sono docili e per così dire sottomesse al richiamo del cielo mentre l'anima di Romagnoli combatte ciò che la circonda con una violenza orizzontale, da pari a pari.

Se il corpo sottomesso dall'anima «tiranna» costituisce qui l'unica sopravvivenza del motivo della subordinazione evangelica della creatura al principio spirituale caro a Pascoli, nella successiva raccolta (*Confiteor*, del 1973) l'ulteriore variazione del carcere corporeo mette in scena un conflitto totale e fulmineo: «la carne / ha già escluso la luce» e la grazia spirituale non potrà arrivare che con «l'erpice di luglio», la macchina agricola frangizolle che evoca, nella violenza della distruzione, la vittoria sulla terra – corpo e sui suoi violenti «pollini irrequieti».²³

L'anima di Romagnoli è irriducibile alla costrizione («l'anima si avvia candidamente / alla sua caccia. Zitta orecchie basse / [...] ma mai si pente»):²⁴ contro Dio («ho tessuto allo Spirito / un tremendo cilicio – un eretico saio – / in cui ardo con tutto il corpo mio / sulla via del patibolo – già fiamma – / ridendo del rogo di Dio»),²⁵ contro il corpo, la famiglia, l'obbligo sociale, il ricordo («mi torturi invano / col tuo splendore»):²⁶

È su questa dimensione di rivolta e di lotta generalizzata che si innestano, ancora un avolta orizzontalmente, senza che l'uno prevalga sull'altro, tanto il lontano retaggio classico-medioevale quanto la concretezza brutale e militare della guerra recente. La poesia chiamata *Guerra civile* continua il modello della psicomachia tardo antica – quello cioè della battaglia interiore in cui le parti dell'anima si combattono tra loro con ritmi e accenti di tradizione epica – sostituendo all'epos il lessico bellico contemporaneo. Nella chiusa questo lessico abita un endecasillabo che è un calco dantesco («[...] la Morte, / d'ogni fazione – a porte chiuse – amica» < Dante, *Rime* 7 : «morte villana, di pietà nemica»).

Misura classica del ritmo (con diffusa alternanza di endecasillabi e settenari), rivolta, violenza con cui ci si sottrae alla violenza, sovvertimento delle gerarchie convenzionali (quella tra anima e corpo, quella tra comando e obbedienza, quella tra registro epico e concretezza quotidiana) sono la cifra inconfondibile di questa voce il cui tradizionalissimo endecasillabo parla della morte come in un comunicato militare («destinazione: morte. / Al nuovissimo viaggio ci si avvia / come coscritti: spallidendo ai vetri, / a chi passa ancorandoci con gli occhi. / *Finché dietro ci piombano le porte*»),²⁷ alla maniera del Sereni di *Diario d'Algeria* («Questa è la musica ora: / *delle tende che sbattono sui pali*»).

Nella poesia di Romagnoli l'anima è dunque un io non convocabile alla resa e trova le sue maschere in motivi classici, tardo antichi («l'animula» della poesia *Coscritti*) e medioevali ben più

prigioniera, // e movendo con vane orme lo stelo / dentro la terra, sembra che v'accori / un desiderio senza fine anelo. // — Ali». PETRARCA, *Rvf* 264: «quell'ale / co le quai del *mortale* / *carcer* nostro intelletto al ciel si leva] / e non rami! piedi e non errori / ciechi d'ignave radiche! — poi dite / con improvvisa melodia di fiori. // Lontano io vedo voi chiamar con mite / solco d'odore; vedo voi lontano / cennar con fiamme piccole, infinite. // E l'uomo, alberi, l'uomo, albero strano / che, sì, cammina, altro non può, che vuole; // e schiavi abbiamo, per il sogno vano, / noi nostri fiori, voi vostre parole». Si noti la diffrazione del «carcere cieco» virgiliano nei luoghi sottolineati, mediata anche dalla rielaborazione petrarchesca, anch'essa segnalata tra quadre.

²³ F. ROMAGNOLI, *Anime*, in EAD. *La folle tentazione...*, 57: «Vi sono anime liete / puntuali alla luce, come al fiato / di marzo le margherite. / Così fosse di me. Verso il mattino, / quando i sogni si fanno verticali / per leggerezza, io sono d'un tessuto / trasparente; nelle mie vene l'alba / beve il suo fresco vino. / Ma subito, al risveglio, con un muto / grido di metamorfosi, la carne /ha già escluso la luce. Già mi ingombro / Di cupi stami. Pollini irrequieti / Mi violentano e fuggono. — Mai sazia, / infedondata . — A me verrà la Grazia / con l'erpice di luglio, la vampata / del sole a piombo». La poesia è tratta dalla raccolta *Confiteor*, del 1973, come le due successive.

²⁴ ROMAGNOLI, *Mai riesco...*, 79.

²⁵ EAD., *Eresia...*, 78.

²⁶ EAD., *Ritratto...*, 47.

²⁷ EAD., *Coscritti...*, 82.

selezionati e specifici del generico misticismo cristiano che fu la marca di un'epoca – da Papini a Cristina Campo, per limitarsi all'Italia e che fu sostanzialmente convenzionale, di maniera e legato a esoterismi fascistoidi.²⁸

²⁸ Misticismi cristiani di vario ordine e grado avevano pervaso, come è noto, il modernismo poetico – Pound, Eliot – e la stessa Chiesa romana, che così aveva risposto all'esoterismo paganeggiante dei nazisti: vedi l'enciclica di Pio XII *Mystici Corporis Christi*, del 1943.

DANIELE MARIA PEGORARI
Università degli Studi di Bari

Le donne e la visione periferica

Nel suo intervento alla tavola rotonda conclusiva del webinar, Daniele M. Pegorari ha ripreso un nodo concettuale a lui caro – quello della storiografia letteraria come ‘sguardo’ e ‘testimonianza’ – sostenendo che la ricerca in direzione della scrittura femminile contribuisca in maniera insostituibile ad allargare lo spazio della visione e a mettere in discussione modelli ‘narrativi’ imprecisi o incompleti. Tirando le somme del convegno e dialogando, in particolare, con Sonia Gentili, Elisa Donzelli e Sebastiano Valerio, l’intervento ha segnalato tre temi rilevanti: il contributo delle autrici alle ricerche più radicalmente sperimentali; la persistenza di un paradigma petrarchesco, più rilevabile che in ambito maschile; la necessità di potenziare lo studio relativo all’area meridionale del Paese. Quest’ultimo suggerimento, d’altra parte, è in linea con l’intenzione di costituire un ‘anti-canone’ del Novecento, complementare a quello finora vulgato e necessario a una più corretta descrizione delle dinamiche letterarie del secolo scorso.

La meditata esclusione dal progetto di questo ricchissimo *webinar* di una prospettiva *gender* ha consentito di non rimanere prigionieri di superfetazioni ideologiche e di iterazioni del lamento circa l’assenza delle autrici dal cosiddetto ‘canone’ della letteratura italiana: ché, se giustificatissimo è il lamento, molto meno lo sarebbe impiegare le forze delle ricercatrici e dei ricercatori a ribadire un ormai ben noto dato di fatto (con le sue ovvie motivazioni storico-sociali), piuttosto che a scandagliare il vasto panorama delle autrici meritevoli di attenzioni, per poi trasceglierne quelle che, per portanza storica e significatività delle soluzioni estetiche, possono affiancarsi agli autori già canonizzati o, addirittura, indurci a stravolgere le gerarchie e la percezione dei caratteri dominanti del secolo che abbiamo alle spalle.

Studiare le poetesse (o, come qualcuno preferisce, poete) significa potenziare quello che nella fisiologia dell’occhio si direbbe ‘visione periferica’. Se lo storico è, *ab origine*, innanzitutto *istor*, colui che vede e dunque può raccontare,¹ non solo il suo punto di vista condiziona ciò che racconta, ma per giunta una concentrazione esclusiva sulla porzione centrale dell’oggetto che guarda può essere (e di fatto è) estremamente limitante. Nella storiografia sulla poesia italiana è indubbio che quella porzione centrale sia occupata dagli uomini che (indipendentemente dalla volontarietà e dalle motivazioni di questo processo) hanno risospinto ai margini il femminile. Leggere, commentare e contestualizzare la creatività delle donne significa proprio riacquisire quelle aree periferiche della percezione ed essere disponibili a rivedere la narrazione storiografica in maniera almeno in parte inedita. Ed è l’obiettivo che a mio avviso è stato pienamente raggiunto in questi due giorni di lavori, durante i quali abbiamo ascoltato decine di relazioni che, da Annie Vivanti a Patrizia Valduga, hanno offerto un caleidoscopio di tasselli molto diversificati nella tipologia degli oggetti critici osservati, ma resi molto coerenti da una costante attenzione alle opere, come hanno sottolineato Sebastiano Valerio e Annalisa Andreoni; abbiamo ascoltato, dunque, non dei profili (se non per quanto concerne alcuni indispensabili tratti biografici), ma un regesto per un possibile canone delle opere, il che mi pare la via più rigorosa per giungere a verificare la tenuta formale, ma direi anche ideale e morale delle diverse proposte, al di là del rilievo che talvolta alcune poetesse hanno avuto in ragione della loro ‘celebrità’.

A quest’ultimo proposito Sonia Gentili ha opportunamente segnalato – mi sembra – che casi come quelli di Alda Merini e Mariangela Gualtieri richiederebbero forse un livello di riflessione maggiore, che sappia ‘pesare’ quanto del successo pubblico della loro arte sia conseguenza della

¹ Su questo assunto fondavo il mio tentativo storiografico *Critico e testimone. Storia militante della poesia italiana 1948-2008*, Bergamo, Moretti & Vitali, 2009, come esplicitato nell’introduzione intitolata *Prospettive della lirica contemporanea*, 13-46.

costruzione mediatica dell'autrice come personaggio, piuttosto che di una valutazione rigorosa di eccellenza poetica, al di là di 'ogni ragionevole dubbio'. Della Merini molto si è detto, a partire dalle precoci riserve di Pier Paolo Pasolini, attenuate (giustamente) dai suoi editori più partecipi, Vanni Scheiwiller e Maria Corti, ma rinfocolate dall'indifeso cedimento finale della poetessa all'utilizzo spettacolare della sua immagine; e la categoria della spettacolarizzazione deve essere riconvocata a più forte ragione per il caso più recente della Gualtieri, giacché questa autrice è prima di tutto una teatrante e i suoi testi si propongono, deliberatamente e in primo luogo, come esperienze performative. Sia chiaro, l'oralità non solo è all'origine della poesia stessa, ma è un tratto che probabilmente andrà sempre più indagato come proprietà della letteratura del tempo che si dispiega sotto i nostri occhi, il tempo del post-umanesimo e della società liquida e digitale;² però condivido la perplessità di fronte alla 'canonizzazione' di questo fenomeno già a partire dal secolo scorso.

A questo punto diviene necessario che io chiarisca brevemente cosa intendo per canone e quale importanza ritengo che si possa dargli nel nostro lavoro di italianisti. Innanzitutto *historia opus maxime oratorium*, dicevano gli antichi e la sentenza vale anche per la storiografia letteraria: essa contiene una componente narrativa, è una narrazione che non può non avvalersi di una selezione severa degli infiniti gesti, attimi e persone che attraversano una vicenda.

Qualunque vicenda narrata non è che l'artificiosa rappresentazione di questa selezione, in cui il narratore ha disposto i tempi, gli accadimenti e i personaggi secondo il fine e l'istanza di senso che sente suoi. Costruire un canone è questo, ed è *solo* questo. Voglio dire, cioè, che è sì un'operazione 'narrativa' includibile, affinché si possa tramandarne i contenuti soprattutto alle generazioni che attendono alla propria formazione, e tuttavia è un dispositivo costitutivamente arbitrario, ideologico ed effimero: arbitrario perché determinato dalla parzialità di un punto di vista, ideologico perché portatore di un giudizio sull'oggetto che mette in forma, ed effimero perché soggetto prima o poi a essere superato da nuove sensibilità, soprattutto quando il contesto socio-culturale lo imponga.

Un canone propone la sua plausibilità a partire dalla nitidezza dell'impianto generale, dalla coesione fra le parti, dalla linearità delle filiazioni e relazioni genetiche, dalla capacità delle sue 'stanze' (luoghi, fenomenologie stilistiche o movimenti che siano) di accogliere senza eccessive forzature le figure singole, infine dalla riduzione forzata delle sue sequenze, perché un'eccessiva frammentazione, mentre concede qualcosa all'inseguimento degli itinerari di ogni autore o autrice, riduce la memorabilità dell'idea generale che si vuole offrire, le cui finalità non dovrebbero andare oltre le mere applicazioni didattiche ed editoriali. Al contempo, però, questa idea generale è solo una delle idee possibili che si offrono al conflitto delle interpretazioni e impegnarvisi non esaurisce certo il nostro compito di ricercatori di letteratura, che dovrebbe muoversi preferibilmente secondo una spinta induttiva,³ perché solo l'attenzione analitica ai casi particolari può mantenere aperta la strada verso la scoperta, la riconsiderazione, la confutazione degli errori, infine il rinnovamento della stessa funzione della letteratura come strumento di comprensione della realtà e di autoeducazione della persona. Allora bene si sono mossi gli studiosi e le studiose, perlopiù giovani, di questo convegno internazionale: la messa in discussione del canone poetico finora prevalente, a trazione evidentemente maschile, non può non passare da una larghissima indagine sulle donne attive sul fronte della versificazione, talvolta anche sfidando l'imprudenza di accostare produzioni esili e limitate (come

² Su questo punto rinvio alle persuasive argomentazioni di P. GIOVANNETTI, *Voci e corpi del testo. L'oralità poetica come performance*, in ID., *La poesia italiana degli anni Duemila. Un percorso di lettura*, Roma, Carocci, 2017, 59-79.

³ Della necessità di un prevalente modello induttivo e ideografico per la critica letteraria ho parlato nel saggio *Suonare il piffero per l'innovazione? La ricerca letteraria al tempo della progettazione*, in *Inseguo il colpo d'ala. Studi sulla modernità letteraria in onore di Giuseppe Langella*, a cura di A. Carli-D. Savio, Novara, Interlinea, 2022, 11-21: 18.

quelle di Nadia Campana, Piera Oppezzo e Milli Graffi) ad altre già ben consolidate negli studi critici (in particolare quelle di Amalia Guglielminetti, Elsa Morante e Amelia Rosselli).

Ognuna di esse e altre ancora che sono sfuggite a questo censimento (il caso più clamoroso è certamente quello di Maria Luisa Spaziani) risulta avere piena dignità di approfondimento individuale, senza farsi condizionare pregiudizialmente da apparentamenti frettolosi e – vorrei dire con maggior forza – liberandosi anche da certe definizioni che la critica degli scorsi decenni ha tracciato: e questo non riguarda per la verità solo il fronte femminile. In tal modo, come mi sembra chieda Elisa Donzelli, si può agire tempestivamente anche per ovviare ai rischi di una canonizzazione troppo precoce e unilineare, laddove la stessa presenza delle donne è molto più mossa e variegata di quanto non si voglia vedere. Tuttavia, se il tema è quello del ‘canone’ e, dunque, non della ricerca critica *tout court*, ma di quella specifica operazione di rappresentazione narrativa, parziale, selettiva e temporanea, allora si dovrà riconoscere che dalla registrazione meticolosa delle individualità operative (che è il risultato auspicabile di un procedimento induttivo e orizzontale) bisognerà pur giungere non solo all’individuazione delle figure dominanti, ma pure ad alcuni inquadramenti che, anche quando non fissiono veri e propri apparentamenti, almeno riconoscano – come dire – un’aria di famiglia.

È con questo spirito, allora, che nella seconda parte di questo mio intervento vorrei provare a tracciare alcune valutazioni di sicuro bisognose di verifiche e approfondimenti, ma forse non disutili a costruire, appunto, «un nuovo canone del Novecento letterario italiano», come recita il titolo del convegno triennale, di cui quello che abbiamo celebrato è stato il secondo momento. Un primo punto che vorrei segnalare è quello del contributo fortissimo dato dalle donne allo sviluppo dello sperimentalismo che si è sviluppato ben al di là delle configurazioni chiuse delle neoavanguardie e hanno suggestionato e alimentato voci anche isolate che nella radicalità dell’invenzione hanno colto la forma più consentanea alle proprie rivendicazioni di attivismo, autonomia, originalità e protagonismo; credo ci sia un parallelismo fra il protrarsi di certa avanguardia nel Mezzogiorno (soprattutto a Napoli con «Altri termini» e a Bari con Interventi culturali e «Fragile», dove l’apice raggiunto negli anni Settanta-Ottanta si spiega con un’evoluzione del dibattito meridionalista dopo il Sessantotto) e la vivacità di una poesia femminile in cui la sperimentazione della lingua, del ritmo e delle figurazioni precede il senso e si propone come processo di una liberazione più personale che di gruppo. In questo quadro, allora, non c’è spazio solo per la già canonizzata Amelia Rosselli, della quale si sono a lungo enfatizzati i presunti procedimenti *oulipiens*, con riferimento alla ricorsività di forme regolarissime, poi ironicamente derivate in funzione eversiva.⁴

Accanto a Rosselli si possono, infatti, allineare altre poetesse che del *lapsus*, dell’associazione surreale e della contaminazione fra i codici verbali, musicali, visivi e performativi (un tratto tipicamente sperimentale) hanno fatto la propria specifica cifra: penso a Piera Oppezzo, Giulia Niccolai,⁵ Milli Graffi, Mariangela Gualtieri, ma qui vedrei senz’altro anche l’ottima Mariella Bettarini,

⁴ L’accostabilità di Rosselli alla neoavanguardia italiana e francese è stata un tratto dominante per una lunga fase della sua ricezione critica, come può vedersi nella nota di L. Barile che accompagna alcuni testi della poetessa nell’*Antologia della poesia italiana*, a cura di C. Segre-C. Ossola, vol. *Ottocento-Novecento*, Torino, Einaudi, 1999. Ma una correzione di questo orizzonte si ha nell’importante monografia di F. FUSCO, *Amelia Rosselli*, Palermo, Palumbo, 2007; e anche nel saggio di C. CATÀ, *‘Il lapsus’ della critica italiana novecentesca: il caso letterario ‘Amelia Rosselli’*, «Italianistica», XXXVIII (2009), 1, 149-174.

⁵ Il ruolo autonomo e originale di Niccolai all’interno della neoavanguardia italiana merita ormai attenzioni monografiche specifiche, come quella offerta da V. FIUME, *Tra poesia e immagine. Giulia Niccolai e la parola-oggetto dell’invisibile*, «Lea. Lingue e letterature d’Oriente e d’Occidente», VIII (2019), 389-396 (consultabile all’indirizzo <https://oajournals.fupress.net/index.php/bsfm-lea/article/view/10994>).

fiorentina, anch'ella purtroppo sfuggita all'attenzione dei nostri relatori.⁶ Un capitolo solitamente considerato ineludibile della letteratura italiana del dopoguerra, ma presentato sempre in chiave maschile, sarebbe da riscoprire dunque nel suo volto femminile che apporta al fronte più avanguardistico di quella stagione uno specifico carattere di rivendicazione femminista.

Senonché il secondo tema su cui vorrei richiamare l'attenzione quasi rovescia questa centralità dello sperimentalismo, poiché riguarda il contributo delle donne al *lirismo*, intendendo con questo termine la riscoperta di una 'verticalità' centrata sul soggetto poetante e sulla possibilità di dare senso all'identità in un trascorrere continuo dalle altezze della metafisica all'orizzontalità delle cose quotidiane, secondo la traccia indicata dal Montale di *Satura*, che nel 1971 riconquista alla lirica uno spazio che le sembrava ormai precluso. È un ambito nel quale si sono certamente misurati anche gli uomini del terzo Novecento (penso soprattutto alla cosiddetta linea lombarda, inclusiva anche di coloro che lombardi non erano, ma avevano eletto Milano come propria residenza definitiva), ma non esiterei a considerare ben più alti i risultati conseguiti da donne come Cristina Campo,⁷ Daria Menicanti, Margherita Guidacci, la stessa Nadia Campana, una processione di fuoriclasse della poesia italiana che potrebbe essere aperta e chiusa, rispettivamente, da Antonia Pozzi e Maria Luisa Spaziani. E aggiungerei – a puntellare il confronto fra queste donne e i lirici lombardi – che un'ironia come quella di Menicanti e Spaziani non è affatto seconda a quella espressa dalla satira sociale di Nelo Risi, forse il migliore e certo il più longevo dei poeti scelti da Anceschi nel 1952. La predilezione del lirismo, d'altro canto, ne spiega anche un'altra sul piano della costituzione da parte delle poetesse italiane di una tradizione che, senza escludere il confronto traduttivo con Emily Dickinson (ampiamente citata nelle relazioni di questi due giorni e sottolineata anche da Sebastiano Valerio),⁸ si spinge molto più indietro a cercare nella tavolozza psicologica e introspettiva di Petrarca il modello tramite il quale irrobustire una vena più coscienziale, metafisica e sentimentale che allegorica, moralista e realista, alla quale, invece, si avrebbe miglior approdo se ci si collocasse nel corno dantesco dell'ispirazione letteraria.

Non è affatto mia intenzione appiattare – come potrebbe sospettare Sonia Gentili – la scrittura delle donne sulla funzione patetica e sentimentalistica, quasi per l'impotenza di accedere alle corde del razionalismo e della scrittura d'impegno. Ma prendo solo atto che da numerose relazioni di questi due giorni è emerso che il modello petrarchesco – pur non essendo né esclusivo, né certo accolto da tutte – è caro, per l'intero arco secolare, alle poetesse più che ai poeti, il cui rapporto di fraternità/orfanità che li lega a Dante è un dato talmente studiato da non poter essere riassunto in

⁶ Della vivacità dell'ottima poetessa fiorentina (classe 1942) è segno anche l'inflessa attività di organizzatrice culturale, con la rivista «Salvo imprevisti», nata nel 1973 e mutatasi nel 1993 nella testata «L'area di Broca», tuttora attiva e interamente consultabile on line (<https://www.emt.it/broca/>), affiancata dal 1984 dalle edizioni Gazebo, curate con Gabriella Maletti (1942-2016), fotografa e poetessa anche lei. Auspicando una futura maggiore attenzione per il lavoro poetico di Bettarini, segnalo qui i titoli a mio avviso principali, tutti pubblicati a Firenze da Gazebo: *La scelta – La sorte* (2001), *La testa invasa* (2003), *Il libro degli avverbi. Piccole storie per bambini* (2005), *Balestrucci. Un racconto in versi* (2006) e, soprattutto il poderoso volume *A parole – in immagini. Antologia poetica 1963-2007*, 2008. Il 27 maggio 2023 le viene attribuito a Lecce il premio alla carriera *Terra d'ulivi. Riconoscere una storia*, III edizione.

⁷ Notevole l'impegno critico oggi orientato allo studio della pur esile produzione lirica di Campo; lo studio più recente e penetrante è quello di E. BALDONI, *Il coraggio della perfezione. Sulla poesia di Cristina Campo*, Pesaro, Metauro, 2023.

⁸ Su una sorta di 'funzione Dickinson' nella poesia delle donne insisteva opportunamente un libro di G. SICA, *Emily e le altre*, Roma, Cooper, 2010, nel quale si parla di Margherita Guidacci, Cristina Campo, Nadia Campana e Amelia Rosselli, oltre che di Charlotte ed Emily Brontë, Elizabeth Barrett Browning ed Elizabeth Bishop.

questa sede.⁹ D'altra parte non intendo affatto associare alla scrittura dell'intimo l'attributo della debolezza e alla poesia allegorica quello della forza; non si tratta di un braccio di ferro, ma del riconoscimento che, almeno nella ricezione novecentesca, Petrarca è il poeta dell'io (l'io che rifugge la destrutturazione e si autodetermina nella forma lirica) e Dante il poeta dell'altro (l'altro che mette in questione l'io, l'altro che lo salva, l'altro che sollecita il giudizio, l'assolutamente Altro che consuma e distrugge l'identità individuale) ed è entro questo bipolarismo che dovremmo spiegare le persistenze petrarchesche, ma altresì alcune intermittenze dantesche presenti nella poesia femminile del Novecento.

La terza osservazione con cui vorrei chiudere può suonare piuttosto come una raccomandazione: quella visione periferica sotto il cui segno inscrivo questo mio intervento dovrebbe significare anche un'attenzione maggiore alla geografia poetica in cui la varietà delle ricerche formali, la significatività della produzione, nonché l'impegno per una finalità collettiva e pubblica della letteratura, trovino una più equilibrata rappresentazione. La storiografia sulla poesia italiana, nonché i cataloghi editoriali – sarebbe insensato non riconoscerlo – hanno già ampiamente prodotto un 'canone' incentrato sul bipolarismo Milano/Roma, con pochissime eccezioni che non riguardano comunque il Mezzogiorno. Non dovrei richiamare qui la circostanza per la quale la *Premessa* con cui un maestro della storiografia poetica, Silvio Ramat, apriva il libro sul quale si sono formate intere generazioni di critici (compresa la mia), segnalava con rammarico l'esclusione di nove poeti (fra i quali Pavese e Penna), ben quattro dei quali erano pugliesi: Fallacara, Comi, Bodini e Carrieri.¹⁰ Una *excusatio non petita* che è involontariamente responsabile di aver fissato l'immagine di una Puglia come deserto poetico, proprio negli anni in cui, invece, vi maturavano esperienze singolari e movimentistiche che avranno lungo respiro.

In «un nuovo canone del Novecento», riscritto grazie a una «visione periferica» che recuperi il protagonismo femminile, sarebbe una beffa se si stendesse sulle donne meridionali lo stesso cono d'ombra che ha oscurato i loro corregionali maschi, il che raddoppierebbe l'irragionevolezza della loro sottovalutazione. Allora, partendo dalla Calabria e risalendo fino all'Umbria, mi permetto di segnalare quattro nomi (simbolicamente compensativi dei pugliesi allora esclusi, su ricordati), tutti attenti a quella 'Quinta generazione' cruciale per la trasmissione e messa in discussione della tradizione novecentesca nel nuovo millennio: Giusi Verbaro (1938-2015), che chiamerebbe in causa una ancora inosservata 'funzione Luzi' e andrebbe ricordata anche per il ruolo non secondario nella caratterizzazione di quella generazione come movimento molto diversificato nei linguaggi, ma fittamente intrecciato nelle relazioni; Assunta Finiguerra (1946-2009), l'angelo ribelle della neo-dialettalità (un fenomeno di cui non si è affatto parlato in questo convegno); Anna Santoliquido (1948), peraltro antesignana nell'organizzazione di convegni internazionali e festival sulle donne in poesia (almeno dal 1985, con la fondazione e la presidenza del Movimento Internazionale Donne e Poesia, tuttora molto attivo), con uno spiccato interesse per le relazioni con le letterature straniere non egemoniche; infine Maria Grazia Lenisa (1935-2009), forse la più 'alessandrina' delle poetesse

⁹ Mi limito a segnalare lo sforzo congressuale ed editoriale che sul dantismo hanno espresso nell'ultimo decennio le due principali comunità degli italianisti, la MOD e l'ADI: la prima ha prodotto gli atti intitolati *La funzione Dante e i paradigmi della modernità*, a cura di P. Bertini Malgarini-N. Merola-C. Verbaro, Pisa, ETS, 2015; la seconda i contributi raccolti sotto il titolo *Dante e altri classici. Eredità dantesche nel mondo*, a cura di L. Trovato, Firenze, Le Monnier, 2022.

¹⁰ S. RAMAT, *Storia della poesia italiana del Novecento*, Milano, Mursia, 1976, 7.

della sua generazione, capace di raccontare l'eros con salti nei miti ellenici e con attualizzazioni inattese della tradizione simbolista francese.¹¹

Sono appena alcune delle poetesse (o poete) che costituiscono non solo i tasselli di un 'anti-canone' (per usare un termine suggestivamente proposto da Elisa Donzelli), ma il principio di una diversa narrazione della letteratura italiana contemporanea, su cui mi auguro che soprattutto le ricercatrici e i ricercatori più giovani vogliano orientare il proprio lavoro a partire da queste due splendide giornate.

¹¹ Mi sia consentito un solo titolo esemplare per ciascuna delle poetesse ora indicate, che valga come iniziale suggerimento di lettura soprattutto per le studiose e gli studiosi che vogliono accostarsi alla scoperta dell'orizzonte meridionale della poesia femminile: G. VERBARO, *Il vento arriva da uno spazio bianco*, Novara, Interlinea, 2013; A. FINIGUERRA, *Tatemije*, Milano, Mursia, 2010; A. SANTOLIVIDO, *Versi a Teocrito*, Bari, Progedit, 2015; M.G. LENISA, *Verso Bisanzio*, Foggia, Bastogi, 1997.

Publicato online sul sito dell'AdI-Associazione degli italianisti il 31 ottobre 2024.

ISBN 9788894743401