

UNIVERSITÉ PARIS IV SORBONNE
École doctorale IV (Civilisations, cultures, littératures, sociétés)
EA 1496: Littérature et culture italiennes

UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI TRIESTE
XX ° ciclo del Dottorato di ricerca in Italianistica

TESI DI DOTTORATO IN COTUTELA

**LA POESIA FEMMINILE ITALIANA DAGLI ANNI SETTANTA A OGGI.
PERCORSI DI ANALISI TESTUALE.**

Settore scientifico-disciplinare L-FIL-LET/11

DOTTORANDA
Ambra ZORAT

COORDINATORE DEL COLLEGIO DOCENTI
Prof. Elvio GUAGNINI, Università di Trieste

RELATORI
Prof. François LIVI, Université Paris IV Sorbonne
Prof.ssa Cristina BENUSSI, Università di Trieste

MEMBRI DELLA COMMISSIONE

Prof. François LIVI, Université Paris IV Sorbonne
Prof.ssa Cristina BENUSSI, Università di Trieste
Prof. Gérard GENOT, Université Paris X Nanterre
Prof.ssa Patrizia GUIDA, Università del Salento

Anno accademico 2007/2008
Data della discussione: 5 dicembre 2009

Ce travail de recherche a bénéficié d'une bourse d'accompagnement pour thèse en cotutelle délivrée par l'Université Franco-Italienne de Grenoble et de Turin.

Questo lavoro di ricerca ha usufruito di una borsa di accompagnamento per tesi in cotutela attribuita dall'Università Franco-Italiana di Grenoble e di Torino.



Ringraziamenti

Questo studio non sarebbe stato possibile senza il sostegno del Professor François Livi, che ha accettato di dirigere le mie ricerche seguendole con grande attenzione, fiducia ed esigenza. La sua guida ha rinforzato in me l'idea che il rigoroso riferimento ai testi sia indispensabile in campo critico. Ringrazio il Professor Livi anche per avermi accolto nel suo dipartimento alla Sorbona come insegnante, prima per tre anni in qualità di Monitrice de l'Enseignement Supérieur, poi per altri due anni come Attachée Temporaire de l'Enseignement et de la Recherche. Nel corso di questo periodo ho avuto modo di capire quanto insegnamento e ricerca siano per me attività fondamentali.

Un ringraziamento particolare spetta anche alla Professoressa Cristina Benussi che conosco da quando frequentavo l'università di Trieste. Fin dalla mia tesi di Laurea non ha mai smesso di dimostrarmi il suo entusiasmo e il suo sostegno per le mie ricerche nel campo della poesia femminile. Ringrazio il Professor Gérard Genot e la Prof.ssa Patrizia Guida per aver accettato di far parte della commissione che valuterà il mio lavoro. Sono grata alla Professoressa Marie-Madeleine Martinet per tutte le attività che ha organizzato a favore dei dottorandi dell'École Doctorale IV della Sorbona e al professor Elvio Guagnini per aver accettato la mia cotutela e per avermi accolto tra i dottorandi in Italianistica dell'Università di Trieste.

Le presenti ricerche sono state approfondite presso alcuni archivi: il Centro sulla Tradizione Manoscritta di autori moderni e contemporanei dell'Università di Pavia, il Centro Apice (Archivi della Parola dell'Immagine e della Comunicazione Editoriale) dell'Università di Milano e il Fondo Amelia Rosselli della Biblioteca di lingue e letterature straniere dell'Università La Tuscia di Viterbo. L'efficienza e la cortesia del personale di questi archivi mi hanno permesso di condurre le ricerche in buone condizioni.

Questo lavoro comprende anche un questionario distribuito a diverse poetesse. Senza la generosa disponibilità delle autrici che hanno accettato di partecipare alla mia indagine, questo studio sarebbe stato sicuramente diverso. Alcune delle risposte ottenute hanno infatti stimolato alcune mie riflessioni sul rapporto tra genere e scrittura. Altre osservazioni invece mi hanno aiutato a scoprire da un altro punto di vista i loro ricchi universi poetici.

Sono molto riconoscente a tutti gli studiosi, i colleghi e gli amici che mi hanno aiutato con consigli bibliografici, informazioni e documenti. Per fornirne una lista completa avrei bisogno di diverse pagine. Spero che nessuno se ne abbia a male se ne ricordo soltanto due: Amedeo Anelli, che mi ha inviato dei preziosi materiali meriniani e mi ha fatto conoscere la bella rivista che dirige “Kamen”, e Stefano Mangano, che mi ha regalato delle lunghe ed intense ore di discussione sul dialetto siciliano.

Il sorriso e la compagnia quotidiana di Elisa Raschini e Philippe Audegean alla Biblioteca Nazionale mi hanno aiutato ad affrontare queste ultime due estati di lavoro con più serenità. Sono grata ad alcuni amici come Aurélie Gendrat, Paul-André Claudel e Aurélie Manzano che hanno riletto con attenzione alcuni miei scritti in francese collegati alla mia tesi. Quando ne avevo bisogno, Isabella Montersino e Lise Bossi hanno avuto per me parole di amicizia.

Questo lavoro deve molto anche all'aiuto della mia famiglia: in particolare a mia madre, che mi ha sempre rassicurata anche nei momenti più difficili, a mia sorella Maila che mi ha aiutato con attente riletture e innumerevoli favori, a Madani che occupa un posto insostituibile nella mia vita e ha saputo mostrarsi dolce e paziente anche in questi ultimi mesi carichi di lavoro.

Indice generale

INTRODUZIONE.....	9
L'approccio e la struttura delle ricerche.....	11
Definizione del corpus e strategie di analisi.....	15
Alcune ipotesi interpretative e novità di questo studio.....	18
Capitolo I VOCI DI DONNE NELLA POESIA ITALIANA CONTEMPORANEA	23
.....	
1. Presenze femminili nelle più importanti antologie.....	24
I cambiamenti verificatisi negli ultimi trent'anni.....	24
Le grandi assenti e le voci ben radicate dentro il canone.....	30
Un ultimo sguardo alle antologie scolastiche.....	36
2. Ma sono tutte delle eccentriche? La difficile collocazione critica.....	37
3. La svolta degli anni Settanta: l'aumento delle pubblicazioni e le antologie di poesia femminile.....	45
4. Che senso ha parlare di poesia femminile? Pregiudizi ed entusiasmi.....	55
Il femminile come categoria negativa e subalterna.....	55
Alla ricerca di madri e sorelle culturali?.....	61
5. Testi, strumenti e ipotesi di lavoro.....	66
Una selezione difficile: limiti cronologici e generazionali.....	66
Percorsi di avvicinamento ai testi e considerazioni metodologiche.....	71
Un nuovo soggetto poetico: tra esilio e ricerca di parole vere.....	74
Capitolo II PER UN'ALTRA IMPOSSIBILE STORIA.....	80
Impromptu (1981) di Amelia Rosselli.....	80
1. Inseguendo l'ultimo libro di Amelia Rosselli.....	82
Improvvisa e inaspettata poesia.....	82
Il poemetto come risposta ad alcuni dibattiti critici.....	86
2. "Il borghese non sono io che tralappio": società ed impegno in poesia.....	91
La militanza politica nel partito comunista.....	91
Il punto di partenza di un dialogo in versi.....	93

Il poeta borghese e la realtà del popolo.....	97
“L'eroe perdente”: i riferimenti a Pasolini e a Leopardi si sovrappongono.....	105
Le passeggiate notturne e l'entrata in scena del personaggio femminile.....	108
3. “Tarda tornavo alle parole che mi sfuggivano”: soggettività femminile e tradizione poetica.....	111
La questione del femminismo e della poesia scritta da donne.....	111
L'ironia nei confronti della tradizione.....	115
Il soggetto femminile e l'ambientazione idillico-campestre.....	119
La tecnica dell'ekphrasy: il campo è un quadro dipinto.....	123
4. La questione dell'irrazionale, dell'inconscio e della scrittura.....	129
5. Ancora il rullo cinese? Gli opposti si rovesciano uno nell'altro.....	133
Al festival di Castelporziano: la poesia, la politica, il femminile.....	133
La lingua della poesia tesa tra la vita e la morte.....	138
Capitolo III IL MARTIRIO E L'ESTASI.....	141
La Terra Santa (1984) di Alda Merini.....	141
1. “Molti hanno pensato che la mia poesia sia la mia follia”.....	143
Il percorso biografico e la dolorosa esperienza dell'internamento.....	143
I versi sull'esperienza del manicomio: alcuni problemi filologici.....	148
2. “La perfezione del dolore”: della poesia come salvezza e minaccia.....	155
3. Strategie ritmiche e stilistiche della raccolta.....	163
La metrica percussiva.....	163
Poesia orale e stile biblico: l'uso della ripetizione e del parallelismo.....	169
4. L'immaginario e l'interferenza di campi semantici.....	174
Il manicomio e gli eventi biblici.....	174
I riferimenti all'Antico Testamento.....	177
I vangeli: la figura di Cristo.....	182
Il tema del giardino: una rete discreta di rinvii e corrispondenze.....	186
5. La scrittura di Alda Merini : una tragica attuazione della sua poesia.....	190
“La terra santa” nel percorso poetico meriniano: alcuni elementi di continuità..	190
Come scrivere dopo il manicomio? La poesia irrefrenabile e il lavoro del critico.	
.....	193

Capitolo IV “MI CALO LA VISIERA E DO COLTELLATE DI BELLEZZA”. 199

La lingua martoriata di Jolanda Insana.....199

1. “Nessuno conoscerà che male fu / avere offeso l’udito”: i bombardamenti su Messina.....201
2. “La vita e la morte allato vanno”: la poesia come infinita Sciarra amara.....207
3. Così nel suo parlar vuol esser aspra: Fendenti fonici e il rapporto con la tradizione poetica.....214
4. “Non basta desiderare il vero / bisogna inchiodarlo alla sua propria parola”.....223
5. La lingua fuori di sé: influenze dialettali e inserti alloglotti.....228
 - La componente dialettale: come portare la lingua poetica fuori dal suo eremo.. 228
 - Versi latini e latinismi: la funzione ironica ed oppositiva.....233
6. Torcere la lingua dall'interno: arcaismi, tecnicismi, neologismi.....235
 - La ripresa di termini letterari: dall'ironia allo stile solenne.....235
 - I riferimenti botanici e le immagini agricole : osservare e proteggere la vita....243
 - La creatività intralinguistica: tecniche di suffissazione, forme prefissali e parasintetiche.....248
7. La disposizione teatrale della poesia: un ritorno agli esordi.....252
 - Scheda lessicale 1: nomi composti.....259
 - Scheda lessicale 2: procedimenti di raddoppiamento.....261
 - Scheda lessicale 3: termini ricollegabili al dialetto siciliano.....262
 - Scheda lessicale 4: proverbi e detti siciliani.....265
 - Scheda lessicale 5: arcaismi, termini obsoleti o letterari.....267

Capitolo V IL DOPPIO FILO DELLA RIMA.....269

Città, amori e finzioni nella poesia di Patrizia Cavalli.....269

1. La riflessione metalinguistica: la poesia è inutile, quindi fondamentale.....271
 - L'approdo alla scrittura e l'itinerario poetico.....272
 - La concezione della poesia e l'influenza di Elsa Morante.....278
2. Un canzoniere d'amore leggero e intransigente.....287
3. Le finzioni cittadine tra gioia e dannazione.....292
4. Il gioco dei suoni e delle rime: “sul ciglio di un burrone / il prato”.....300
5. I riferimenti teatrali: Sempre aperto teatro.....309

Capitolo VI IL POTERE DELLE PAROLE.....	313
Il desiderio e la morte nella poesia di Patrizia Valduga.....	313
1. La scelta della forma chiusa e l'assillo del linguaggio.....	315
L'esordio in forma di sonetto e il coevo contesto poetico.....	315
La forma chiusa ricercata e insieme subita.....	321
Il linguaggio come ossessione e salvezza.....	324
2. Esuberanza retorica ed eccesso erotico. Ricognizioni in Medicamenta.....	328
L'oltranza linguistica: mescolanza di stile aulico e registro basso.....	330
La poesia tra piacere fonico e gabbia formale.....	333
“Sa sedurre la carne la parola”: la seduzione, la violenza, l'identità.....	337
La questione del “ritorno del represso formale”.....	340
3. La tentazione tra paura e voglia d'infinito.....	343
La centralità della tematica funebre.....	343
La morte come mancanza o disfacimento.....	345
La morte come liberazione e ricongiungimento.....	347
Eros e morte nella prima sezione de “La tentazione”.....	350
L'isotopia lessicale della notte.....	356
4. Una voce femminile in un teatro di parole.....	362
Come può essere ch'io non sia più mia?.....	362
Figure femminili in scena: “Erodiade” e “Fedra”.....	367
BILANCIO E CONCLUSIONI.....	380
1. La centralità della riflessione metalinguistica.	381
Una rete di corrispondenze: limiti e poteri del linguaggio.....	381
La donna e la questione del linguaggio nel Novecento.....	386
2. La crisi della dialettica: le opposizioni si avvicinano, si rovesciano, ma non si cancellano.....	392
3. Le componenti teatrali della poesia femminile contemporanea.....	403
APPENDICI	408
APPENDICE 1: Antologie di poesia contemporanea pubblicate in Italia.....	409
APPENDICE 2: Principali antologie sulle poetesse italiane del Novecento.....	420
APPENDICE 3: Rassegne e cataloghi sulle poetesse italiane contemporanee.....	426

QUESTIONARIO SU DONNE E POESIA.....	428
ANTONELLA ANEDDA.....	429
MARIA GRAZIA CALANDRONE	433
ANNA MARIA CARPI.....	437
ALDINA DE STEFANO.....	439
ANNA MARIA FARABBI.....	442
FLORINDA FUSCO.....	446
FRANCESCA GENTI.....	450
MARINA GIOVANNELLI.....	454
JOLANDA INSANA.....	456
ROSARIA LO RUSSO.....	457
LOREDANA MAGAZZENI.....	460
ERMINIA PASSANNANTI.....	465
MARINA PIZZI.....	471
LAURA PUGNO.....	474
MARIA PIA QUINTAVALLA.....	477
VALERIA ROSSELLA.....	481
FRANCESCA SERRAGNOLI.....	484
GABRIELLA SICA.....	487
IDA TRAVI.....	497
PAOLA TURRONI.....	502
BIBLIOGRAFIA.....	506
INDICE DEI NOMI.....	565

INTRODUZIONE

Questa ricerca nasce da una constatazione, da un desiderio e da numerose domande. La constatazione riguarda un fatto verificabile da tutti: nelle antologie poetiche più importanti del secondo Novecento il numero delle presenze femminili è alquanto ridotto. Il desiderio è quello di analizzare con strumenti linguistici e stilistici dei testi di particolare valore letterario. Le domande alle quali si è cercato di rispondere si riferiscono alla possibilità di definire delle costanti nella poesia femminile degli ultimi trent'anni.

Riproporre oggi, a diversi decenni dall'ondata femminista degli anni Settanta, un'indagine nel campo della scrittura poetica femminile potrebbe sembrare un'operazione indebita. Non si ignorano i rischi connessi a tale indagine e non si intende rinchiudere le esperienze poetiche qui esaminate in uno spazio letterario di secondaria importanza. La diffusa diffidenza verso approcci di genere affonda infatti le proprie radici nel sospetto, vivo ancor oggi, che l'aggettivo femminile implichi una svalutazione della categoria di poesia. Per questo molti compilatori di antologie dedicate a sole poetesse si sono sforzati di trovare ingegnose perifrasi per sfuggire ad un aggettivo avvertito come riduttivo, tradizionalmente ricollegato al dato autobiografico e sentimentale, intrecciato a una retorica della spontaneità e dell'avversione al lavoro formale. I titoli spaziano dal fortunatissimo *Donne in poesia*¹ al più semplice *Donne e poesia*,² dall'arguto *Donne di parola*³ fino al più esteso e piano *Poeti con nome di donna*.⁴ La questione in realtà non è soltanto lessicale, ma tocca in profondità il piano simbolico, che è codificato dal linguaggio ma allo stesso tempo lo supera inserendosi in un sistema di rapporti economici e sociali. Qualsiasi sia la formulazione scelta, permane allora un problema di fondo: quello della difficoltà di parlare della poesia scritta da donne, di riflettere sulle sue caratteristiche senza che l'indagine venga percepita come sconveniente e ghezzante.⁵

¹ Biancamaria Frabotta (a cura di), *Donne in poesia*, Savelli, Roma 1976; Maria Pia Quintavalla (a cura di), *Donne in poesia*, Campanotto, Pesian di Prato 1992; Paola Mara De Maestri (a cura di), *Donne in poesia*, Perrone, Roma 2007. Questo titolo è stato utilizzato anche da Maria Luisa Spaziani, per un suo libro dedicato ad alcune importanti poetesse italiane o straniere: Maria Luisa Spaziani, *Donne in poesia: interviste immaginarie*, Marsilio, Venezia 1992.

² *Donne e poesia* è il titolo di un'antologia che Mariella Bettarini ha pubblicato a puntate sulla rivista "Poesia" tra il luglio del 1998 e il maggio 2000.

³ Alina Rizzi (a cura di), *Donne di parola*, Traven books, Laives 2005.

⁴ Davide Rondoni (a cura di), *Poeti con nomi di donna*, BUR, Milano 2007. Si tratta di un'antologia con importanti poetesse italiane e straniere di tutti i tempi, da Saffo a Giovanna Sicari. Nella prefazione Davide Rondoni annuncia un volume interamente dedicato alle poetesse italiane contemporanee.

⁵ Lo sottolineano anche Cinzia Sartini Blum e Lara Trubowitz nell'introduzione alla loro antologia: "The problem thus remained one of a subtle but crucial negotiation: how to describe women's poetic

In questo studio si è deciso di non rinunciare all'aggettivo femminile. Si tratta infatti di un termine che fa parte della lingua italiana di base e, prima di definire in senso figurato caratteristiche tipicamente femminili, presenta un significato referenziale fondamentale, precisa infatti come qualcosa si riferisca a una donna, senza ulteriori implicazioni semantiche. L'obliterazione del termine femminile, oggi, più trent'anni dopo l'ondata femminista degli anni Settanta, sarebbe forse più imbarazzante del suo problematico uso, come se ad essere sconveniente non fossero solo le stratificazioni ed incrostazioni simboliche, ma lo stesso significato di base di questo termine.⁶ L'aggettivo femminile verrà dunque usato per indicare semplicemente che l'autore dei versi considerati è una donna. Si chiederà dunque al lettore, per quanto possibile, di accantonare luoghi comuni solitamente associati alla femminilità. Se, come credo, è possibile identificare una specificità femminile in poesia, tali caratteristiche verranno indicate dall'analisi testuale e interpretate con riferimento a un determinato contesto storico e culturale, non in prospettiva essenzialista.

L'approccio e la struttura delle ricerche.

Marina Zancan riporta in epigrafe ad alcuni suoi noti saggi⁷ una cauta affermazione di Virginia Woolf la quale, nel primo capitolo del libro *Una stanza tutta per sé*, dichiara che “quando un argomento è molto controverso – e qualsiasi argomento che tratti del sesso è molto controverso – non si può sperare di poter dire la verità. Si può soltanto far vedere come siamo giunti a una data opinione.”⁸ Anche con questa tesi di dottorato non si potrà che illustrare attraverso quali strade si sia arrivati ad elaborare alcune idee. Ed è utile precisare subito che il percorso di ricerca intrapreso si basa per lo più sull'esame di

practices and the history of Italian women writers without erasing the very differences that make women's poetry so interesting” (Cinzia Sartini Blum, Lara Trubowitz (a cura di), *Contemporary Italian women poets*, Italice, New York 2001, p. XVI).

⁶ Si rinvia a questo proposito alle chiare affermazioni della poetessa Ida Travi in merito all'espressione poesia femminile: “Alcuni usano questo termine in forma ‘riduttiva’ anche un po’ dispregiativa ma dovranno cambiare idea. Col cambiare dell’idea cambierà anche il senso del termine che alla fine vorrà dire solo quel che è: poesia scritta da una donna.” (*Questionario donne e poesia*, p. 496 di questa).

⁷ Questa citazione compare in epigrafe a Marina Zancan, *La donna*, in *Le questioni, Letteratura italiana*, vol. V, Einaudi, Torino 1986, pp. 765-827 e poi in Id., *Il doppio itinerario della scrittura. Le donne nella tradizione letteraria italiana*, Einaudi, Torino 1998.

⁸ Virginia Woolf, *Per le strade di Londra*, trad. Livio Bacchi Wilcock e J. Rodolfo Wilcock, Il saggiaiore, Milano 1963, p. 212. Il saggio della romanziere inglese è stato ripubblicato anche in un'edizione recente: *Una stanza tutta per sé*, introduzione di Armanda Guiducci, traduzione e prefazione di Maura Del Serra, Newton Compton, Roma 2004. Gli altri interventi di Virginia Woolf sulla scrittura femminile sono disponibili nel libro: *Le donne e la scrittura*, a cura di Michèle Barret, La Tartaruga, Milano 2003.

dati testuali. La centralità attribuita al testo offre infatti diversi vantaggi. Oltre che assecondare una propensione personale per le indagini analitiche, ha il merito di ridurre possibili preconcetti verso approcci di genere, in Italia piuttosto frequenti sia tra le poetesse che in ambito accademico.⁹ La priorità accordata all'esegesi testuale permette infatti di stimolare una riflessione sul rapporto tra donne e poesia che parta da elementi concreti e prescinda da prese di posizioni astratte offrendo la possibilità al lettore di verificare costantemente le interpretazioni proposte. Naturalmente ciò non mi ha esentato dal compito di studiare le riflessioni già svolte sul rapporto tra donne e scrittura, per poter situare i risultati ottenuti in un contesto critico più ampio, riconoscendo convergenze e punti di distacco.

A livello metodologico, la centralità attribuita al testo consente inoltre di mostrare come le ipotesi interpretative non intendano annullare la specificità delle singole voci poetiche appiattendole su facili etichette, ma piuttosto illuminarle obliquamente con una luce diversa, portando nuovi elementi alla riflessione critica sulla poesia italiana contemporanea. Se interrogate da vicino le opere poetiche con la loro ricchezza espressiva non si lasciano infatti mai ridurre a prevedibili schematismi. Per questo più che di somiglianze definite in modo meccanico si preferirà parlare di linee di forza, di nuclei problematici che le autrici considerate frequentano con una certa insistenza. Se la letteratura è un sistema complesso e l'opera poetica è il risultato di un insieme fitto ed articolato di fattori, il genere, in quanto costruzione sociale di una differenza anatomica, è uno di questi fattori e può essere preso in considerazione per interpretare alcuni aspetti di questi testi, naturalmente non tutti.

La struttura di questo studio rispecchia il tentativo di soddisfare diverse esigenze. Sebbene la parte più consistente di questo lavoro sia costituita dall'indagine testuale, è sembrato necessario situare le ricerche in un orizzonte ermeneutico più ampio. Nel primo capitolo si è cercato così di descrivere come si delinea storicamente il rapporto tra donne e poesia nel secondo Novecento. Sono stati presentati alcuni dati relativi alla

⁹ Una via italiana in questo campo di studio è andata formandosi attorno alla figura di Marina Zancan, che nel suo libro, *Il doppio itinerario della scrittura*, ha indicato alcune affascinanti prospettive di ricerca ottenendo un proprio spazio nel panorama istituzionale e creando un dottorato di ricerca internazionale in "Studi di genere" presso l'Università La Sapienza di Roma. Un approccio di tipo antropologico è stato utilizzato anche da Cristina Benussi in alcuni suoi saggi: *Per una storia della letteratura di genere*, in Elisa Deghenghi Olujic (a cura di), *La forza della fragilità*, Edit, Fiume 2004, pp. 63-83 e *Questioni di soglia: per una poetica, per un'estetica femminile*, in Adriana Chemello, Gabriella Musetti (a cura di), *Sconfinamenti. Confini, passaggi, soglie nella scrittura delle donne*, Il Ramo d'oro, Trieste 2008, pp. 47-62.

presenza di donne nelle principali antologie di poesia contemporanea. Particolare attenzione è stata rivolta alla descrizione delle dinamiche in atto, cercando di coglierne lo sviluppo anche sul piano diacronico. Il panorama tracciato rivela come per le donne il rapporto con l'istituzione letteraria sia ancora oggi problematico: poco presenti nelle antologie, le poetesse vengono spesso considerate come casi singolari o anomali. È difficile non ricollegare la marginalità di queste scritture poetiche sul piano della ricostruzione critica con il senso di esilio e di disappartenenza che, come si vedrà nel corso dell'analisi, abita i loro versi.

Soffermarsi sull'uso dello strumento antologico in epoca contemporanea significa però anche prendere atto di come molte poetesse cerchino di affermarsi ricorrendo a volumi poetici collettivi. Le prefazioni delle antologie interamente dedicate alle poetesse raramente ospitano riflessioni articolate sulle caratteristiche comuni ai versi raccolti. È interessante notare però come in quasi tutte si evidenzii la forte tensione conoscitiva dei testi antologizzati. Per un soggetto poetico nuovo come quello femminile, lo strumento linguistico svolge infatti un ruolo essenziale. Ai margini dell'istituzione e della tradizione, le donne sentono l'urgenza di conferire significato all'esistenza tramite la scrittura, senza peraltro dimenticare la carica mortifera e falsificante del linguaggio poetico dalla cui elaborazione sono state a lungo escluse.

Al fine di capire meglio come oggi concretamente si configura per le donne che scrivono il nesso tra poesia e condizione femminile è stato preparato e distribuito un questionario.¹⁰ Si tratta di uno strumento di indagine già proficuamente impiegato in poesia,¹¹ e più in particolare nell'ambito della poesia femminile, nel libro di Biancamaria Frabotta, *Donne in poesia* pubblicato nel 1976.¹² In questa tesi, l'obiettivo

¹⁰ Le risposte sono state raccolte in appendice: *Questionario su donne e poesia*, pp. 427-504.

¹¹ Alfonso Berardinelli e Franco Cordelli usano questo strumento in *Il pubblico della poesia* (Lerici, Cosenza 1975). Più recentemente vi ricorre anche Luigi Nacci nel suo libro: *Trieste allo specchio: indagine sulla poesia triestina del secondo Novecento*, prefazione di Cristina Benussi, Battello stampatore, Trieste 2006.

¹² Le domande del questionario elaborato da Biancamaria Frabotta sono “1) Ha contato e quanto la conoscenza della letteratura femminile nella tua formazione poetica? 2) Che rapporto individui tra il tuo operare poetico e la tua “femminilità”? 3) Ritieni che essa sia stata un ostacolo o uno sprone alla tua “vocazione poetica” in questo tipo di società? 4) Credi sia possibile rintracciare una connotazione della tua specificità femminile negli esiti linguistico poetici delle tue opere? 5) Cosa pensi del movimento femminista di questi ultimi cinque anni?” (*Inchiesta poetica*, in Biancamaria Frabotta (a cura di), *Donne in poesia*, cit. p. 139). Quando questa tesi e la distribuzione del questionario erano già ben avviati si è venuti a conoscenza dell'esistenza di un altro interessante lavoro condotto dal “Gruppo 98 Poesia” di Bologna (Anna Bellini, Claudia Calvi, Serenella Gatti, Guiduccia Maccaferri, Loredana Magazzini, Stefania Magri, Graziella Poluzzi, Paola Tosi, Alessandra Vignoli, Vannia Virgili, Anna Zoli). Le domande del questionario elaborato dal Gruppo 98 sono: 1) Esiste una “specificità” della scrittura

è quello di avviare un dialogo con diverse poetesse contemporanee, tentare di ascoltare anche le loro testimonianze. Le risposte ottenute sono una ventina e sono state allegate in appendice. Il questionario è stato preparato all'inizio delle mie ricerche, e certo oggi sarebbe alleggerito e strutturato in modo diverso: il tono incalzante scelto allora voleva essere uno stimolo per approfondire in modo problematico la riflessione. Le risposte ottenute testimoniano come la questione sia estremamente delicata e, a livello collettivo, continuo ad esistere pregiudizi legati al genere femminile. Le domande sullo stile e sull'immaginario volevano invece dare spazio anche a delle voci poetiche di cui non si è avuto il tempo di parlare in modo approfondito. Le testimonianze raccolte confermano la profondità di sguardo di diverse autrici, permettono anche di scoprire alcune giovani poetesse piuttosto consapevoli della propria scrittura.

A questo primo capitolo che affronta il problema da un'angolazione globale, di tipo storico e critico, segue un più circostanziato e attento lavoro di analisi testuale. Si è scelto di articolare l'indagine attraverso una serie di capitoli monografici. Tale approccio permette infatti di rispettare l'individualità delle singole esperienze poetiche lasciando allo studioso la possibilità di evidenziare in filigrana le costanti esistenti. Un'impostazione basata su percorsi di tipo tematico avrebbe dato maggior risalto ad alcune ipotesi sulla specificità femminile nella poesia contemporanea, ma avrebbe determinato anche, in modo inevitabile, lo smembramento delle riflessioni sulle singole autrici, schiacciando la diversità delle loro voci su un unico piano. Giacché il rischio al quale le poetesse devono costantemente confrontarsi è quello di essere ridotte al silenzio oppure rinchiusi in etichette limitanti, l'approfondimento dell'analisi delle singole produzioni poetiche è sembrato subito l'unico modo per far emergere il valore delle scritture esaminate e contribuire ad ancorarle in maniera più duratura nella memoria critica. Se negli ultimi anni numerosi e validi studi sono stati dedicati all'opera di Amelia Rosselli, per le altre poetesse spesso mancano contributi critici approfonditi. Nel limite del possibile, si è quindi cercato di associare l'elaborazione di linee

femminile? 2) Femminile e maschile nella tua scrittura – il tuo vissuto. 3) Corpo e scrittura – la tua esperienza. 4) La maternità ha influenzato la tua poesia? 5) Legami fra poesia e storia personale. 6) Condizioni materiali del tuo scrivere 7) Rapporto fra la tua scrittura e il tempo storico presente 8) Quali parole vorresti eliminare o reinventare e quali ricorrono più frequentemente nella tua scrittura? 9) Quale funzione attribuisce alla voce nella tua scrittura: suono e silenzio e / o uso di altri linguaggi (grafica, musica ecc.) 10) Quali genealogie femminili letterarie o/e familiari ti riconosci? 11) Rapporto con l'editoria. 12) Vuoi regalare una domanda alle altre donne su questi temi. Le risposte sono state quasi un centinaio e il volume che offre un rendiconto dell'esperienza s'intitola: *Progetto Patchwork, una rete di poesia delle donne*, Futurcopy, Bologna 2007.

interpretative a carattere generale con l'apporto di elementi nuovi anche per lo studio delle singole poetesse.

Definizione del corpus e strategie di analisi.

L'impostazione scelta per questo lavoro, che cerca di privilegiare l'approfondimento alla descrizione superficiale e dunque inerte, ha richiesto una drastica selezione delle esperienze di scrittura considerate. Alcuni limiti cronologici e generazionali sono stati fissati per determinare il corpus poetico di riferimento. Si è innanzitutto deciso di concentrare l'attenzione sulla produzione poetica edita a partire dagli anni Settanta, decennio spesso considerato come un periodo di svolta in ambito letterario. A metà degli anni Settanta è infatti ormai chiaro come si sia arrivati alla fine di un'epoca. Il numero di coloro che scrivono versi inizia a crescere in modo esponenziale, la lingua poetica e la lingua comune si avvicinano pericolosamente, mentre lo statuto sociale del poeta è intaccato in modo irrimediabile. Ma gli anni Settanta, da cui prende avvio questa indagine sono però anche il periodo del femminismo, durante il quale le donne italiane iniziano un lungo processo di emancipazione, mettendo in discussione ruoli ed identità imposti a livello sociale. La presenza femminile si fa più numerosa anche in letteratura. L'esplorazione della scrittura poetica, che in questo decennio non esita a farsi talvolta violenta e disubbidiente, si fa sempre più lucida e consapevole.

Per quanto riguarda le generazioni considerate, si è deciso di concentrarsi sulle poetesse nate a partire dal 1930, anno di nascita di Amelia Rosselli. Il fatto di iniziare il percorso di analisi da questa data non è casuale e risponde ad un significato ben preciso. Significa dare importanza al fatto che per prima Amelia Rosselli si è presentata per le donne che scrivono versi come un solido punto di riferimento all'interno di una tradizione poetica sostanzialmente maschile. Questo non significa che non ci siano state altre valenti poetesse prima di lei, che all'avvenire dovranno naturalmente essere studiate in modo più approfondito per trovare un posto più saldo all'interno della tradizione. Significa piuttosto evidenziare come dopo Amelia Rosselli le donne abbiano potuto scrivere versi in modo in parte più sicuro, anche in virtù della presenza del modello rosselliano. E non è un caso che nel questionario distribuito, più della metà delle poetesse abbia indicato proprio in Amelia Rosselli una presenza importante per la loro maturazione poetica.

Le successive fasi di determinazione del corpus sono state più delicate, anche perché di poetesse contemporanee di forte spessore, come di poeti maschi, se ne possono identificare almeno una decina negli ultimi trent'anni, numero all'evidenza troppo alto per poter essere trattato in modo approfondito da una sola persona nel quadro di una tesi di dottorato. La selezione è andata alla fine convergendo sui seguenti nomi: Amelia Rosselli, Alda Merini, Jolanda Insana, Patrizia Cavalli e Patrizia Valduga. Originariamente era previsto anche un capitolo su Antonella Anedda che non si è riuscito a concludere in tempo, ma che sicuramente recupererà il suo posto per la pubblicazione di questo studio, assieme a qualche altro nome importante come quello di Vivian Lamarque.

L'ordine scelto per la presentazione dei capitoli monografici è quello cronologico, relativo alle date di nascita delle poetesse. Non si sottovaluta il fatto che in sede critica sia rilevante anche il periodo d'esordio di un autore, ossia il momento nel quale un determinato percorso di scrittura inizia ad essere visibile, ad interagire in una dimensione pubblica, storica e sociale. Tale criterio però non sarebbe stato utilizzabile con profitto in questa indagine perché alcune delle poetesse esaminate, in particolare quelle nate negli anni Trenta, seguono un percorso biografico e di scrittura poco convenzionale. Privilegiare la data d'esordio avrebbe portato a trattare Alda Merini (1931) prima di Amelia Rosselli (1930). Alda Merini ha infatti esordito giovanissima in alcune antologie negli anni Quaranta e ha pubblicato *La presenza d'Orfeo*, il suo primo libro, nel 1953. Non bisogna dimenticare che, negli anni Sessanta e Settanta, quando esce tutta la produzione poetica di Amelia Rosselli, Merini vive una lunga esperienza di reclusione psichiatrica e solo nel 1984 rompe il lungo periodo di silenzio dando una più compiuta manifestazione di sé negli anni Ottanta e Novanta, in un periodo dunque successivo alla maggior parte della produzione rosselliana. Il criterio della data d'esordio avrebbe inoltre determinato l'inserimento del capitolo su Patrizia Cavalli nata nel 1947 prima di quello di Jolanda Insana nata nel 1937. Patrizia Cavalli ha infatti pubblicato la sua prima raccolta di poesie, *Le mie poesie non cambieranno il mondo*, per Einaudi nel 1974, mentre Jolanda Insana ha iniziato a pubblicare i propri versi tardivamente, verso i quarant'anni. Nel 1977 esce una sua sequenza poetica intitolata *Sciarra amara* in un volume collettivo, mentre *Fendenti fonici*, il suo primo libro di versi, viene pubblicato solo nel 1982, stesso anno dell'uscita di *Medicamenta*, prima

raccolta di Patrizia Valduga nata nel 1953. La successione dei capitoli secondo la data d'esordio non avrebbe tenuto conto di un altro fatto importante per comprendere i versi di Jolanda Insana, ovvero l'esperienza della seconda guerra mondiale, elemento che spinge a trattare la sua poesia subito dopo quella di Amelia Rosselli e Alda Merini.

L'uso del criterio cronologico di nascita è dunque tutt'altro che asettico e convenzionale: permette infatti di tenere presenti anche influenze e affinità legate all'appartenenza generazionale delle poetesse. Consente di leggere in modo più avveduto le scritture poetiche esaminate, fa emergere più compiutamente i fili conduttori e il senso della progressione da un'esperienza poetica all'altra. Nella produzione poetica di Amelia Rosselli, Alda Merini e Jolanda Insana, nate nel corso degli anni Trenta, la riflessione sulla violenza del linguaggio si fonde infatti con l'esperienza della violenza della storia. Amelia Rosselli, figlia di un'intellettuale antifascista assassinato per ordine di Mussolini, è segnata in profondità dalla violenza di tale vicenda insieme biografica e storica, soffrendo di un senso di persecuzione dal quale si libererà con il suicidio. Alda Merini nata sotto il regime fascista vivrà personalmente per più di dieci anni il crimine della deportazione in tempi di pace all'interno dell'istituzione psichiatrica. Jolanda Insana racconta nella sua poesia i bombardamenti e la miseria che le poetesse nate dopo la seconda guerra mondiale, in un periodo di pace e benessere, non possono conoscere. L'ordine di nascita permette di evidenziare meglio sia le differenze che le linee di continuità. Alcune questioni affrontate da Amelia Rosselli e da altre poetesse come Alda Merini e Jolanda Insana, vengono infatti riprese anche dopo la guerra da poetesse come Patrizia Cavalli e Patrizia Valduga, e credo possano in parte essere ricollegate al genere delle autrici.

Il capitolo dedicato alla poesia di Amelia Rosselli è incentrato soprattutto sull'ultimo libro della poetessa, *Impromptu*, scritto alla fine degli anni Settanta ma pubblicato all'inizio del decennio successivo, nel 1981. La scelta di questo poemetto, che all'interno dell'ormai frequentatissimo *corpus* rosselliano ha stranamente goduto di un ridotto interesse da parte della critica, si è rivelata estremamente fruttuosa. L'analisi ha infatti permesso di capire come *Impromptu* unisca le riflessioni sviluppate dalla poetessa separatamente nelle opere precedenti. Il poemetto si presenta come il lascito forse più importante di Amelia Rosselli alla poesia italiana del Novecento. Al centro dei problemi che la poetessa affronta nel poemetto in modo sistematico e radicale, vi è una

disincantata riflessione sulla carica mortifera del linguaggio ed insieme il sogno di una lingua capace di esprimere la realtà fuori da ogni falsificazione. Da questo sistema di contraddizioni non c'è uscita possibile.

Anche nel capitolo dedicato ad Alda Merini, l'analisi riguarderà soprattutto una raccolta, *La terra santa* (1984). Nell'ormai sterminata produzione meriniana quest'opera, che sancisce con forza il ritorno della poetessa sulla scena letteraria dopo un lungo periodo di dolore e di silenzio, è probabilmente la più significativa. Se il capitolo è per lo più incentrato su una dettagliata analisi di questa raccolta, verranno indicate le linee di rottura e di continuità con il resto della produzione poetica meriniana, con particolare attenzione ai problemi filologici legati alle modalità di scrittura privilegiate dalla poetessa.

Per le altre poetesse invece, all'analisi di un'unica opera rappresentativa, si è preferita una presentazione più estesa dei rispettivi percorsi di scrittura, questo in considerazione del fatto che si tratta di autrici meno studiate, che necessitano dunque di un inquadramento diverso che cerchi di dare un'idea concreta del percorso poetico e della sua evoluzione facendo riferimento a più raccolte. Gli strumenti esegetici utilizzati sono stati scelti di volta in volta in funzione delle opere considerate e delle loro peculiarità. Per la poesia di Jolanda Insana è stata privilegiata l'analisi linguistica, nel capitolo su Patrizia Cavalli la prospettiva tematica è stata abbinata allo studio della rima, mentre per la poesia di Patrizia Valduga l'analisi delle strutture metriche è stata integrata da alcune riflessioni sulla pratica intertestuale fondamentale nella sua scrittura.

Alcune ipotesi interpretative e novità di questo studio.

L'analisi testuale ha permesso d'identificare nelle scritture poetiche esaminate alcune costanti, riconducibili principalmente a tre nodi problematici peraltro fortemente collegati l'uno all'altro. Il primo elemento comune corrisponde alla frequente presenza della riflessione metalinguistica che si sviluppa generalmente attorno alla scoperta del duplice valore dello strumento poetico. Per le autrici considerate la poesia svolge un ruolo essenziale perché consente al soggetto di accedere ad uno spazio più autentico, di superare le imposture dell'esistenza. Allo stesso tempo le scritture esaminate testimoniano della lucida consapevolezza delle autrici di come il linguaggio costituisca anche una condanna: la parola è infatti anche minaccia di separazione dalla vita, rischio

di inaridimento oppure di disgregazione. A partire da questa centralità attribuita alla lingua poetica insieme salvifica e mortifera, si possono comprendere meglio anche le altre due principali caratteristiche della poesia femminile contemporanea.

Il secondo elemento rilevante corrisponde infatti alla tendenza delle principali poetesse contemporanee a strutturare il loro universo poetico attorno a delle polarità forti che si rovesciano continuamente una nell'altra. Attraverso strade diverse, le autrici tendono a registrare a livello testuale una collisione tra istanze contrarie. I loro versi esprimono un'acuta percezione delle aporie del reale. Vogliono vedere e dire tutto: i meccanismi di morte e di violenza che coesistono accanto a luminosi slanci utopici, i momenti di nuda felicità, inevitabile *pendant* di momenti di grigie e orribili menzogne. Nessuna di queste due polarità sembra imporsi in modo definitivo. Le raccolte sono attraversate da un'oscillazione continua tra condizioni opposte e le antinomie, irrisolvibili, non possono che stringersi in modo talvolta vertiginoso.

Il terzo tratto comune a queste scritture può essere identificato nella forte tensione alla teatralità. Il riferimento al teatro può declinarsi tramite un'insistenza sulle caratteristiche foniche della lingua. Può essere quindi un tentativo di restituire alla lingua poetica tutta la sua forza illocutiva, per ancorare la parola alla realtà. Questo lavoro sui suoni e sulla loro pronuncia orale rivela l'energia con la quale il soggetto femminile si rapporta al mezzo linguistico, la sua ansia di far significare la lingua, di accedere a una condizione di pienezza. Il riferimento al mondo teatrale può essere però anche tematico. Non è raro che queste poetesse descrivano la realtà come un teatro, mentre il soggetto, confinato in un enorme palcoscenico, non può che denunciare le imposture dell'esistenza senza smettere di sospettare l'esistenza di un mondo più vero. Ma la forma di teatralità forse più rilevante emerge soprattutto a livello strutturale, in quell'insieme di strategie linguistiche e stilistiche che ognuna delle poetesse adotta per esaltare il sistema di fratture e di opposizioni sul quale si fondano i loro testi. Le parole e i versi si dispongono e contrappongono sulla pagina come se si trattasse di una scena, esibiscono il contrasto ironico o tragico tra significati diversi.

Dalle ipotesi interpretative brevemente enunciate si evince come, in questa tesi, parlare di specificità femminile in poesia non significhi identificare delle particolarità stilistiche o tematiche riservate soltanto alle donne. Non si tratta di indicare delle caratteristiche irripetibili nella storia letteraria e meccanicamente ricollegabili al genere

femminile dell'autrice. Alcuni degli elementi definiti come tipici delle principali poetesse italiane contemporanee possono naturalmente essere singolarmente rintracciati in poeti di altre epoche. Non è casuale però che tali caratteristiche si ritrovino concentrate in un determinato periodo storico nelle opere di importanti poetesse. Questo diffuso interesse per alcuni nodi concettuali può essere proficuamente interpretato facendo riferimento alla posizione che il soggetto femminile ha nei confronti del linguaggio. L'ipotesi di lettura utilizzata per spiegare i dati raccolti tramite l'analisi testuale è che la posizione duplice e ambigua di una donna rispetto alla tradizione poetica possa aver trovato espressione all'interno degli stessi testi poetici.

Una poetessa che sia nata tra gli anni Trenta e Cinquanta e si sia dedicata alla scrittura negli ultimi trent'anni si è ritrovata a comporre versi in una situazione ambigua e contraddittoria risultando contemporaneamente dentro e fuori dal codice poetico.¹³ Dentro perché sui testi della tradizione poetica italiana si è formata e ne riconosce con passione l'universale bellezza. Fuori perché sa, in modo più o meno consapevole, che dall'elaborazione di questi testi è stata esclusa e la sua immagine è stata costruita da altri in modo falsificante. L'intensità anche tragica con la quale diverse poetesse contemporanee percepiscono ed esprimono le contraddizioni del reale è ricollegabile al fatto che in quanto donne, a lungo fuori dall'elaborazione della lingua poetica e del suo immaginario, provano un forte bisogno di iscriversi nel linguaggio, di recuperare il legame che esiste tra vita e scrittura, ma conoscono bene per averla subita anche la carica di violenza che possiede la poesia. L'idea principale di questo lavoro è che questa posizione contraddittoria, di estraneità e di bisogno di iscrizione, possa aver inciso nell'elaborazione della loro poesia spesso fondata su antitesi, antinomie, ossimori, sistemi di immagini doppie, e in genere forti oscillazioni di tipo tematico o stilistico.

Alcune ipotesi elaborate in questa tesi potrebbero portare un contributo forse non trascurabile al discorso critico attuale. Andrà ricordato come negli ultimi decenni siano

¹³ A questa coppia oppositiva ha fatto riferimento anche Bianca Maria Frabotta nel 1976 riferendosi alla: "scomoda posizione delle donne, che sono "dentro" e "fuori" nello stesso tempo, metastoriche, in quanto oggetto di colonizzazione culturale e di falsa sedimentazione della natura in rivolta, e storiche in quanto soggetto in rivolta. Ed è proprio questa ambivalenza che bisogna rivendicare per non oscillare tra la negazione dispettosa di tutta la cultura che ci precede, ennesima tentazione alla tabula rasa, e il sospettoso candore culturale." (Biancamaria Frabotta, *Introduzione a Donne in poesia*, cit. p. 14). Si segnala inoltre il volume curato da Alessia Ronchetti e Maria Serena Sapegno e significativamente intitolato: *Dentro / fuori sopra/sotto : critica femminista e canone letterario negli studi di italianistica*, Longo, Ravenna 2007.

stati pubblicati numerosi e validi studi sulla narrativa femminile del Novecento,¹⁴ molto più rare invece sono le ricerche organiche e approfondite sul versante poetico.¹⁵ Questo ritardo della critica è riconducibile in parte alla difficoltà con la quale le stesse donne si sono cimentate con l'universo altamente formalizzato della poesia.¹⁶ A differenza della narrativa, che nella letteratura italiana è un genere letterario relativamente recente, il genere lirico vanta infatti una lunga e articolata tradizione nella quale il femminile è codificato come oggetto poetico, come musa ispiratrice, assai di rado riconosciuto come soggetto di discorso.¹⁷ Per una donna, incamminarsi lungo la strada della poesia e

¹⁴ Dopo l'ormai classico libro di Anna Nozzoli, *Tabù e coscienza. La condizione femminile nella letteratura italiana del Novecento*, La Nuova Italia, Firenze 1978, sono stati pubblicati numerosi lavori, tra i quali si ricordano in particolare: *Les femmes écrivains en Italie aux 19e et 20e siècles*, Actes du Colloque international, Aix-en-Provence, 14-16 novembre 1991, Aix-en-Provence, Publications de l'Université de Provence, 1993; Paola Azzolini, *Il cielo vuoto dell'eroina: scrittura e identità femminile nel Novecento italiano*, Bulzoni, Roma 2001; Monica Farnetti, *Il centro della cattedrale. I ricordi d'infanzia nella scrittura femminile: Dolores Prato, Fabrizia Ramondino, Anna Maria Ortese, Cristina Campo, Ginevra Bompiani*, Tre lune, Mantova 2002. Monica Venturini, nel suo recente libro *Dove il tempo è un altro: scrittrici del Novecento* (Aracne, Roma 2008) si occupa di due romanziere (Gianna Manzini e Anna Maria Ortese) e due poetesse (Amelia Rosselli e Jolanda Insana). I saggi monografici, peraltro molto acuti, non portano la studiosa a sviluppare una riflessione generale sugli elementi che accomunano o differenziano queste scritture in prosa e in versi.

¹⁵ Sulle poetesse nate nel tardo Ottocento e attive nella prima parte del Novecento si vedano i saggi di Biancamaria Frabotta, Anna Folli e Marziano Guglielminetti contenuti in *Les femmes écrivains en Italie (1870-1920): ordres et libertés*, "Chroniques italiennes", n. 39-40, 1994. Nello studio *Letteratura femminile nel Ventennio fascista* (Pensa, Lecce 2000), Patrizia Guida si occupa di due poetesse della prima metà del secolo come Amalia Guglielminetti e Ada Negri.

Per la poesia successiva il più importante punto di riferimento è senza dubbio lo studio di Catherine O' Brien, *Italian Women poets of the Twentieth Century* (Irish Academic Press, Dublin 1996), dove vengono presentate uniche personalità poetiche femminili: Antonia Pozzi, Daria Menicanti, Margherita Guidacci, Biagia Marniti, Maria Luisa Spaziani, Amelia Rosselli, Alda Merini, Jolanda Insana, Biancamaria Frabotta, Vivian Lamarque, Patrizia Valduga. In questa antologia, le presentazioni dei singoli percorsi poetici sono molto interessanti, ma non vengono elaborate in modo approfondito delle ipotesi interpretative a carattere generale. Il libro, essendo scritto in lingua inglese, non ha avuto larga distribuzione in Italia, come avrebbe invece meritato.

¹⁶ "La presenza storica dei testi delle donne ha fatto parlare di preferenza per determinati generi. Questa osservazione è abbastanza precoce nelle analisi femministe: per citare solo degli esempi ricorderò due saggi, *La lingua della nutrice* di Elisabetta Rasy e il sesto volume del *Lessico politico delle donne*, dedicato a *Cinema, letteratura, arti visive*. Entrambi indicano – come abbiamo visto – un genere come l'autobiografia, il diario, la lettera, il romanzo, soprattutto sentimentale, perché consente di svincolarsi dal confronto con l'istituzione letteraria, dalle preoccupazioni di coerenza e attendibilità. Ma è forse il caso di chiedersi se tale preferenza non origini già da una qualità del sistema dei generi storicamente costituito, il quale concede a tipi di scrittura, relegati al livello "basso", la possibilità di adottare un linguaggio frantumato un'attenzione al dettaglio e alla storia interna particolari. Non si tratterebbe di preferenza, [...] ma di un obbligo." (Monica Cristina Storini, *L'esperienza problematica: generi e scrittura nella narrativa italiana del Novecento*, Carocci, Roma 2005, p. 43). È evidente come nel sistema dei generi letterari la lirica sia il genere "alto" per eccellenza, dunque di più difficile accesso per le donne.

¹⁷ L'eccezione più nota è costituita naturalmente dalle petrarchiste del Cinquecento. Ma anche in questo caso non si può non rilevare come le ricostruzioni storiografiche abbiano relegato queste poetesse in uno spazio marginale, sovrapponendo spesso allo studio della loro poesia quello della loro biografia. Un successo popolare dilagante è stato inoltre ottenuto da alcune poetesse all'inizio del ventesimo secolo, tra di loro si ricorderà in particolare Ada Negri (1870-1945), la cui opera, dopo la morte dell'autrice, è stata a lungo dimenticata dalla critica e dall'editoria. Una scelta della produzione poetica di Ada Negri è

soprattutto ottenere un riconoscimento del proprio lavoro sembra essere più impegnativo che dedicarsi alla scrittura in prosa. La posizione dalla quale prende la parola dedicandosi alla poesia è infatti più ambigua e contraddittoria. Forse proprio in virtù delle difficoltà incontrate i risultati raggiunti risultano particolarmente intensi e rilevanti.

Le maggiori novità di questo studio si collocano però soprattutto nell'ambito dell'analisi poetica. A partire dagli anni Settanta ci si trova in presenza “piuttosto di un insieme non identificabile di particelle in sospensione che di fronte ad una configurazione riconoscibile”.¹⁸ Negli ultimi anni si è assistito ad un rilancio dell'impegno di analisi critica e diversi seri tentativi sono stati intrapresi al fine di tracciare una mappatura articolata del campo poetico degli ultimi decenni e della pluralità degli orientamenti esistenti. Questo studio viene allora a configurarsi come un tentativo di rendere leggibile, da un'altra angolatura, una parte estremamente vitale di quella complessa geografia che è la poesia contemporanea.

stata ripubblicata di recente per Mondadori: Ada Negri, *Poesie*, a cura di Silvio Raffo, Mondadori, Milano 2002. Per un'analisi dell'opera della poetessa e un inserimento nel suo contesto si rinvia a: Patrizia Guida, *Letteratura femminile del Ventennio fascista*, cit., pp. 129-179 e a Angela Gorini Santoli, *Invito alla lettura di Ada Negri*, Mursia, Milano 1995.

¹⁸ Alfonso Berardinelli, *Effetti di deriva*, in Alfonso Berardinelli, Franco Cordelli (a cura di), *Il pubblico della poesia*, cit., p. 14.

**Capitolo I VOCI DI DONNE NELLA POESIA
ITALIANA CONTEMPORANEA**

1. Presenze femminili nelle più importanti antologie.

I cambiamenti verificatisi negli ultimi trent'anni.

Nelle recenti antologie di poesia il numero delle voci femminili è generalmente ridotto. Il rilievo non è nuovo. Vengono infatti in mente le parole con le quali, nell'ormai lontano 1976, Biancamaria Frabotta presentava il volume *Donne in poesia* sottolineando la scarsa presenza di poetesse nelle antologie del dopoguerra. Così precisava in una nota:

“In generale la presenza delle donne nelle antologie della poesia italiana del dopoguerra è tradizionalmente quasi inesistente. Basterà qualche esempio: nessuna poetessa nella prima edizione *Lirica del novecento* curata da L. Anceschi e S. Antonielli (Firenze, Vallecchi, 1953); una sola poetessa nella prima edizione della *Poesia italiana contemporanea* curata da G. Spagnoletti (Parma, Guanda, 1959); tredici poetesse nell'ampissima raccolta di E. Falqui, *La giovane poesia* (Roma, Colombo 1956) che nella seconda edizione conta ben 140 poeti. Le cose non miglioreranno con l'avvento della neo-avanguardia e del Gruppo '63: il *Manuale di poesia sperimentale* di G. Guglielmi e E. Pagliarani (Milano, Mondadori, 1966) non conta presenze femminili.”¹

Selezionando e presentando delle esperienze poetiche femminili ritenute interessanti la studiosa intendeva immettere nel dibattito critico un'energia nuova. L'idea che al lavoro poetico delle donne bisognasse dedicare più attenzione pareva destinata a diffondersi anche in ambito accademico, almeno a giudicare da alcune osservazioni formulate da importanti critici italiani all'inizio degli anni Ottanta. In uno scritto del 1981 Marco Forti dichiarava infatti:

“Il panorama si è fatto più vivo e sfaccettato, la presenza poetica femminile, da noi come altrove, si è fatta anche statisticamente più frequente [...]. Va da sé che a questa indubbia fioritura, non può non corrispondere una rinnovata attenzione critica che, indicato un filone più di prima creativo, cominci a connotarne la materia, a rilevarne i modi, i mezzi, le figure, a metterne in luce livelli di linguaggio entro il più vasto universo linguistico della poesia, ovviamente non soltanto femminile”²

In questa direzione si muoveva anche Giorgio Luti, il quale, riferendosi al campo più generale della scrittura, apriva con queste parole un convegno svoltosi a Empoli in quello stesso anno:

“Credo che sia mio compito esporre le ragioni di queste due giornate dedicate alla *Donna nella letteratura italiana del '900* per quanto ritenga che l'argomento prescelto non abbia bisogno di giustificazioni. Le ragioni sono già evidenti nel titolo. Il rapporto tra la donna e la letteratura o, se vogliamo, tra la donna e la scrittura, è un tema che è venuto emergendo in questi ultimi dieci anni, imponendosi come un punto fondamentale nel processo culturale contemporaneo, proprio, direi, in relazione con l'affiorare in questi ultimi anni di tutta una vasta problematica di tipo socio-politico che si collega all'affermazione di un moderno e avanzato movimento femminista, culturalmente impegnato anche in Italia. D'altra parte la sempre più evidente e direi sofferta partecipazione della donna al contesto

¹ Biancamaria Frabotta (a cura di), *Donne in poesia*, Savelli, Roma 1977, p. 18.

² Marco Forti, *Poesia al femminile*, “Illustrazione italiana”, nuova serie, dicembre 1981 – gennaio 1982, anno I, n. 2, poi in Id., *Il Novecento in versi*, Il saggiatore, Milano 2004, p. 226.

della cultura italiana contemporanea è un dato di fatto innegabile che implica da parte di tutti la necessità di una meditata attenzione e di una analisi critica non superficiale.”³

Nel corso degli ultimi trent'anni, in ambito poetico, tali auspici si sono realizzati solo in parte. Sebbene importanti progressi siano stati compiuti, l'attenzione per la scrittura poetica delle donne è rimasta in genere piuttosto bassa. Ciò emerge in tutta la sua evidenza se si esaminano le antologie di poesia pubblicate in Italia dalla metà degli anni Settanta a oggi.⁴ Come è noto, nel Novecento, le antologie costituiscono uno strumento critico che permette di fissare una certa immagine del panorama poetico e di tramandare un determinato gruppo di autori, di testi e dunque di valori.⁵ È evidente che la questione della formazione del canone e del posto che le donne vi occupano non si riduce ad un'esposizione di numeri e di cifre sulle quote femminili incluse nelle antologie. Parlare della creazione di una tradizione poetica implica infatti una riflessione approfondita sulla qualità estetica delle esperienze di scrittura e sul loro grado di rappresentatività di un determinato contesto storico e sociale. Eppure, anche da cifre statistiche e da dati numerici bisognerà partire per evitare di cadere in facili semplificazioni o di liquidare la

³ Giorgio Luti, *Introduzione a La donna nella letteratura italiana del '900*, “Empoli: rivista di vita cittadina”, n. 1, 1983, p. 7.

⁴ Sulle antologie di poesia del Novecento il dibattito è particolarmente ricco. Qui si indicano solo i saggi che hanno costituito il punto di partenza di queste riflessioni. Si cita in ordine di pubblicazione: Mario Besenghi, *Le antologie poetiche tra il museo e il mercato*, “Pubblico 1982”, pp. 117-136; Giovanni Palmieri, *Antologie poetiche allo specchio e saggi sulla poesia*, “Il verri”, n. 2-3 giugno 1997, pp. 158-170; Anna Nozzoli, *Lo spazio dell'antologia: appunti sul canone della poesia del Novecento*, “Archivi del nuovo” III, 1998, pp. 23-39; Salvatore Ritrovato, *Il novecento incompiuto: le antologie di poesia italiana contemporanea*, in Bart Van den Bossche, Philiep Dossier, Koenraad Du Pont, Natalie Dupré, Rosaro Gennaro, Isabelle Melis, Heidi Salaets (a cura di), *Innumerevoli contrasti d'innesti: la poesia del Novecento (e altro)*, vol. I, pp. 467-493; Niccolò Scaffai, *Altri canzonieri. Sulle antologie della poesia italiana, (1903-2005)*, in Id., *La regola e l'invenzione. Saggi sulla letteratura italiana del Novecento*, Le Monnier Università, Firenze 2007, pp. 58-82. Sulle presenze femminili nelle antologie si veda anche: Rebecca West, *Who's in, who's out?*, in Alessia Ronchetti, Maria Serena Sapegno (a cura di), *Dentro / fuori sopra / sotto. Critica femminista e canone letterario negli studi di italianistica*, Longo editore, Ravenna 2007, pp. 25-38.

⁵ “La storia della poesia del Novecento, la stessa possibilità di individuare linee e tendenze, la stessa riconoscibilità dei maggiori poeti, è stata spesso affidata alle antologie: le antologie sono state lo strumento privilegiato di sistemazione del quadro poetico, fin dall'inizio del secolo, a partire da quella militante de *I poeti futuristi* del 1912 e dai *Poeti d'oggi* di Papini e Pancrazi del 1920” (Giulio Ferroni, *Presentazione* di Ciro Vitiello, *Antologia della poesia contemporanea (1980-2001)*, Tullio Pironti Editore, Napoli 2003, p. 5).

All'importanza delle antologie per la definizione del canone poetico si è riferito anche Romano Luperini “Nel Novecento il canone della poesia è più stabile e definito di quello della narrativa. [...] Si è sì registrato un vero e proprio terremoto nel trentennio che va dal 1950 al 1980, ma oggi la situazione risulta alquanto stabile e definita. D'altronde, una canonizzazione più rigida fa parte della tradizione del genere lirico, in cui, fra l'altro, un ruolo importante in tal senso compiono le antologie compilate da studiosi che godono di indiscusso prestigio. Proprio le antologie uscite nel trentennio sopra menzionato stanno lì a documentare come cambia e si istituisce un canone: esse infatti riflettono ma anche propongono e promuovono una certa tavola di valori” (Romano Luperini, saggio disponibile sul sito http://luperini.palumboeditore.it:8080/luperini_site/articoli_web/canone_novecento/view).

questione in modo frettoloso.

È opportuno valutare il fenomeno nella sua progressione storica e il punto di partenza dell'indagine può essere identificato nell'antologia ancora oggi più autorevole, quella pubblicata da Pier Vincenzo Mengaldo nel 1978.⁶ Curando il volume *Poeti italiani del Novecento*, il critico non poté escludere dalla sua selezione, comprendente una cinquantina di autori, una personalità poetica di estremo valore come Amelia Rosselli. Vennero invece accantonate delle autrici di sicuro rilievo, tra le quali, per fare solo due esempi, Antonia Pozzi (1912-1938) e Margherita Guidacci (1921-1992), probabilmente più interessanti, nel quadro della poesia italiana del Novecento, di autori come Giovanni Boine (1887-1917) e Giaime Pintor (1919-1943). Lo spazio concesso alle donne in questa prestigiosa antologia si riduceva al solo 1,96%. La presenza di una sola poetessa non manca oggi di destare stupore, anche perché l'impostazione dell'antologia,⁷ attenta all'originalità linguistica e stilistica delle singole voci più che alla formazione e allo sviluppo storico delle correnti letterarie, avrebbe certamente permesso un agile inserimento delle personalità poetiche femminili più significative.

Dopo la scelta antologica di Pier Vincenzo Mengaldo, la presenza delle poetesse è andata in linea di massima crescendo, seppur lentamente. I progressi più significativi hanno iniziato a manifestarsi alla fine degli anni Novanta e sono stati confermati con più decisione all'inizio del nuovo Millennio. Tra le antologie più recenti, che prendono in considerazione intervalli cronologici abbastanza lunghi e che godono di buona visibilità editoriali, le donne sono presenti con delle quote che si aggirano intorno al 14%. Tra i lavori critici più influenti, se ne possono isolare quattro. Bisogna in primo luogo far riferimento all'antologia di Niva Lorenzini, *Poesia del Novecento italiano*, il cui secondo volume, pubblicato nel 2002 con in titolo *Dal secondo dopoguerra a oggi*,⁸ comprende una percentuale di donne corrispondente al 14,28 % dei poeti selezionati.

⁶ Pier Vincenzo Mengaldo, *Poeti italiani del Novecento*, Mondadori, Milano 1978.

⁷ È utile ricordare che la stessa impostazione dell'antologia suscitò all'epoca aspre polemiche, tra cui la ripetuta accusa di crocianesimo. Si veda in proposito: Andrea Afriso, *Intervista a Pier Vincenzo Mengaldo*, "Nuova corrente", n. 133 gennaio giugno 2004, pp. 107-125. In tale contributo vengono indicati i principali commenti all'antologia di Mengaldo, tra i quali si ricordano qui: Edoardo Sanguineti, *Poeti in ordine sparso*, "L'Unità", 27 dicembre 1978, poi con il titolo *Antologia contro Storia* in Scribilli, Feltrinelli, Milano 1985, pp. 243-245; Giacinto Spagnoletti, "Filologia e critica" III, 1978; Renato Barilli, *L'antologia della restaurazione*, "Alfabeta", 1, 1979 con replica di Mengaldo in "Alfabeta" 2, 1979; Romano Luperini, *I poeti italiani del Novecento: problemi di metodo e di merito*, "Belfagor", n. 2, 1979 pp. 189-204, con una risposta di Mengaldo *Un'antologia e una recensione* e una nuova *Postilla* di Luperini, "Belfagor", n. 4, 1979, pp. 455-466.

⁸ Niva Lorenzini, *Poesia del Novecento italiano. Dal secondo dopoguerra a oggi*, Carocci, Roma 2002.

Due anni dopo, nel 2004, esce la seconda edizione accresciuta dei *Poeti italiani del secondo Novecento (1945-2004)*,⁹ curata per la casa editrice Mondadori da Maurizio Cucchi e Stefano Giovanardi. Il volume accoglie il 12,67% di voci femminili. Molto più attenta alle nuove generazioni di poeti è invece l'antologia *Parola Plurale: sessantaquattro poeti italiani*,¹⁰ curata da un gruppo di otto giovani studiosi: Giancarlo Alfano, Alessandro Baldacci, Cecilia Bello Minciocchi, Andrea Cortellessa, Massimiliano Manganelli, Raffaella Scarpa, Fabio Zinelli e Paolo Zublena. L'antologia pubblicata nel 2005 prende in considerazione i poeti nati a partire dal 1945 che hanno esordito dopo il 1973, in questo caso la presenza femminile arriva al 17,18%. Importante nel panorama critico attuale è l'antologia curata da Enrico Testa per la casa editrice Einaudi. In questo libro, intitolato *Dopo la lirica: poeti italiani dal 1960 a oggi (2005)*, la presenza femminile si attesta intorno ad una quota di 11,62%.¹¹ Ad un primo esame, i dati risultano essere senza dubbio migliori rispetto al passato, anche se non possono ispirare che tiepidi entusiasmi. Per comprendere meglio le dinamiche in atto è necessario interrogare il quadro più da vicino facendo riferimento ai dati presentati in appendice.¹²

È necessario in primo luogo constatare come nell'arco di trent'anni, il lento e incompiuto processo di affermazione femminile in poesia abbia conosciuto pesanti fasi di arretramento e di stallo. È il caso dell'antologia di Elio Gioanola. A metà degli anni Ottanta, lo studioso propone una scelta di autori che va dalla generazione di Gozzano a quella dei poeti della neoavanguardia rivelandosi assolutamente impermeabile alle scritture poetiche di donne, anche all'incontestabile intensità della poesia di Amelia Rosselli, peraltro coetanea di Edoardo Sanguineti che chiude il libro. Bisognerà poi ricordare che l'antologia, *Poesia italiana del Novecento*, curata da Edoardo Sanguineti per Einaudi nel 1969, continua ad essere riproposta senza aggiornamenti fino ad oggi (l'ultima ristampa risale al 2007), veicolando in tal modo un'idea della poesia del Novecento interamente al maschile.¹³ L'assenza di donne può

⁹ Maurizio Cucchi, Stefano Giovanardi, *Poeti italiani del secondo Novecento (1945-1995)*, Mondadori, Milano 1996.

¹⁰ Giancarlo Alfano, Alessandro Baldacci, Cecilia Bello Minciocchi, Andrea Cortellessa, Massimiliano Manganelli, Raffaella Scarpa, Fabio Zinelli, Paolo Zublena (a cura di), *Parola plurale. Sessantaquattro poeti italiani*, Sossella editore, Roma 2005.

¹¹ Enrico Testa, *Dopo la lirica. Poeti italiani 1960-2000*, Einaudi, Torino 2005.

¹² Si veda l'Appendice 1 inclusa in questa tesi.

¹³ Si ricorda che anche Franco Fortini, nel suo libro *I poeti del Novecento* pubblicato per la prima volta nel 1977, opera un rapido aggiornamento in nota per l'edizione del 1988, citando in modo scorretto

però manifestarsi anche in lavori più recenti, incentrati sulle nuove generazioni di poeti, come nei “Quaderni italiani” curati da Franco Buffoni tra il 1991 e il 2007. I primi due volumi della collana, risalenti rispettivamente al 1991 e al 1992, propongono i testi di nove autori nati per lo più negli anni Sessanta, tra questi nessuna donna.

Non si può non rilevare il fatto che i compilatori delle antologie siano generalmente uomini. Le poche eccezioni, tra i volumi con maggior impatto, comprendono Gina Lagorio che ha lavorato in coppia con Piero Gelli (1980),¹⁴ Niva Lorenzini (2002), Raffaella Scarpa e Cecilia Bello Minciocchi che però hanno operato in un'équipe composta da altri sei studiosi (2006). Nelle antologie curate da Gina Lagorio e da Niva Lorenzini spuntano alcune scelte inedite e interessanti: Elena Clementelli nel libro allestito da Gina Lagorio e Patrizia Vicinelli in quello di Niva Lorenzini. Ma anche in questi lavori di selezione critica il numero delle presenze femminili non sembra aumentare in modo vistoso. Singolare, da questo punto di vista, è invece l'antologia curata da Isabella Vincentini, che però non ha goduto di grande visibilità editoriale. L'operazione è piuttosto coraggiosa: nel 1986, lo stesso anno dell'antologia curata da Gioanola, Vincentini include, ne *La pratica del desiderio. Giovani poeti italiani negli anni Ottanta*,¹⁵ il 30% di voci femminili. Ma, oltre al genere del curatore, in questo caso devono essere considerati altri fattori.

La presenza femminile sembra infatti essere tendenzialmente maggiore quando la selezione viene effettuata a partire da intervalli temporali ristretti o all'interno di una specifica generazione di autori. In proposito dovranno dunque essere ricordati i buoni risultati raggiunti da Antonio Porta nel 1979. Solo un anno dopo la famosa antologia di Pier Vincenzo Mengaldo, Porta accoglieva nella sua *Poesia italiana degli anni Settanta*,¹⁶ il 13,74% di donne. Ma come non ricordare allora che già nel 1920 Giovanni Papini e Pietro Pancrazi, concentrandosi sui primi vent'anni del Novecento, proponevano una scelta di poeti in cui le donne costituivano l'8,69%? Si trattava di una quota piuttosto elevata rispetto al periodo, di fatto obliterata senza troppe difficoltà dalle successive operazioni critiche.

Una decisa apertura alle presenze femminili si registra nel caso di antologie riguardanti una determinata generazione. Negli ultimi dieci anni ne sono state

due poetesse: “Merinni” (*I poeti del Novecento*, Laterza, Roma 1988, p. 235) e “Frabocca” (*Ivi*, p. 236).

¹⁴ Gina Lagorio, Piero Gelli (a cura di), *Poesia italiana del Novecento*, vol. 2., Garzanti, Milano 1980.

¹⁵ Isabella Vincentini, *La pratica del desiderio. Poesia degli anni Ottanta*, Sciascia, Caltanissetta 1986.

¹⁶ Antonio Porta, *Poesia degli anni Settanta*, prefazione di Enzo Siciliano, Feltrinelli, Milano 1979.

pubblicate diverse relative ai poeti nati negli anni Settanta. Nonostante le difficoltà connesse ad una scelta effettuata tra autori ancora giovani dal futuro in parte incerto, ottimi risultati relativamente alla presenza femminile vengono ottenuti da due libri curati da Mario Santagostini *I poeti di vent'anni*¹⁷ e da Maurizio Cucchi e Antonio Riccardi, *Nuovissima poesia italiana*¹⁸ che comprendono rispettivamente il 46,66% e il 38,9% di donne. Sono dati molto promettenti, che tuttavia non possono essere considerati come definitivamente acquisiti. Parallelamente a queste antologie infatti ne esistono altre sulla stessa generazione che confermano di nuovo una certa disattenzione per la poesia femminile. Basti pensare all'antologia curata da Giuliano Ladolfi nel 1999, *L'opera comune: antologia di poeti nati negli anni Settanta*¹⁹ che comprende solo l'11,76% di poetesse.

La posizione delle donne all'interno del canone sembra essere alquanto instabile. Quando i periodi considerati sono più lunghi, e dunque l'intento museale e canonizzante è più forte, la selezione si attua spesso a detrimento delle personalità femminili. In questo caso, oltre all'autorevolezza dei critici responsabili della ferrea selezione, conta naturalmente anche il peso della casa editrice presso la quale viene pubblicata l'antologia. È chiaro che Mondadori ed Einaudi possono incidere in modo determinante nella formazione del canone rispetto a editori locali a diffusione limitata.

L'immagine della poesia del Novecento fino agli anni Settanta sembra inoltre essere stata fissata in modo definitivo. Le porte dell'istituzione si socchiudono, ma l'accesso delle donne si attua per lo più in prospettiva futura. Non esiste, almeno per il momento, nessuna antologia che tenti di riflettere sul canone già consolidato per capire se alcune voci femminili, trascurate nonostante l'alta qualità dei loro testi, possano inserirsi dentro la tradizione già esistente in parte modificandola. Pare che le mappe interpretative una volta fissate non possano essere riformulate.²⁰ Succede allora che nel 2003 la prestigiosa *Antologia della poesia italiana*, curata da Carlo Ossola e Cesare Segre per

¹⁷ Mario Santagostini (a cura di), *I poeti di vent'anni*, La Stampa, Brunello 2000.

¹⁸ Maurizio Cucchi, Antonio Riccardi (a cura di), *Nuovissima poesia italiana*, Mondadori, Milano 2004.

¹⁹ Giuliano Ladolfi, *L'opera comune: antologia di poeti nati negli anni Settanta*, Atelier, Novara 1999.

²⁰ Alba Donati ricorda per esempio che “Debenedetti diceva che “il primo caduto bocconi sulla spiaggia normanna” del *Diario di Algeria* – siamo nel '44- chiudeva con l'ermetismo e apriva all'impegno civile. Vorrei solo ricordare *Le donne* una poesia della Pozzi scritta nel '35, nella quale sotto un cielo spezzato dalle sirene un gruppo di donne si abbraccia coraggioso e “Nella sera / guardan laggiù il primo morto / disteso sotto le stelle” (Alba Donati, *Bollettino di guerra*, in Giorgio Manacorda (a cura di), *Poesia 94*, Castelvevchi, Roma 1995, p. 56).

la Biblioteca della Pléiade, per il volume *Il Novecento*²¹ non estenda la selezione oltre i limiti cronologici fissati da Pier Vincenzo Mengaldo, e, per quanto riguarda le presenze femminili, aggiunga il solo nome di Antonia Pozzi a quello di Amelia Rosselli. Una reticenza ancora maggiore a ripensare il canone poetico novecentesco caratterizza il primo volume della già citata antologia di Niva Lorenzini, *Poesia Italiana del Novecento*.²² nel periodo che va dalle avanguardie storiche alla seconda guerra mondiale non compare nessuna donna. Ada Negri (1870-1945) e Amalia Guglielminetti (1881-1941)²³ che avevano ottenuto un acceso successo all'inizio del secolo sono state completamente cancellate. Certo, se la selezione procede considerando per lo più i principali esponenti di correnti e movimenti, non è facile dare spazio a voci poetiche femminili: postsimbolismo, crepuscolarismo, avanguardia futurista, avanguardia vociana, poesia orfica, poesia ermetica, quali poetesse inserire in questi ambiti?

Le grandi assenti e le voci ben radicate dentro il canone.

I nomi di valide poetesse tuttavia sembrano non mancare. Per le autrici di formazione tardo ottocentesca si è spesso parlato di scarsa raffinatezza letteraria e di esasperazione del dato sentimentale e autobiografico. Questi giudizi non possono essere estesi in modo automatico a tutte le poetesse del periodo,²⁴ certo sono fuori luogo se applicati alle poetesse delle generazioni successive. Raffinatissimi sono i testi di Giovanna Bemporad (1922) e Cristina Campo (1923-1977). Se hanno scritto poco, pubblicando una sola raccolta di poesie, rispettivamente *Esercizi* (1948, ed. accresciuta

²¹ Carlo Ossola, Cesare Segre (a cura di), *Antologia della poesia italiana, Il Novecento*, Einaudi, Torino 2003.

²² Niva Lorenzini, *Poesia italiana del Novecento*, cit.

²³ Amalia Guglielminetti è stata una figura solitaria, i cui versi provocarono all'epoca forte scandalo. Sulla sua opera si segnala in particolare lo studio di Marziano Guglielminetti, *Amalia Guglielminetti. La rivincita della femmina*, Costa & Nolan, Genova 1987, ora ristampato, assieme ad altri saggi in Id., *La Musa subalpina. Amalia e Guido, Pastonchi e Pitigrilli*, Olschki, Firenze 2007. Sulla poetessa si veda anche il profilo tracciato da Patrizia Guida in *Letteratura femminile nel Ventennio fascista*, Pensa, Lecce 2000, pp. 67-128 e 254-278.

²⁴ Biancamaria Frabotta, *Alle soglie di una perdita femminilità poetica: la Contessa Lara e Vittoria Aganoor*, in *La donna nella letteratura italiana del '900*, cit., pp. 59-71.

1980)²⁵ e *Passo d'addio* (1956),²⁶ lo hanno fatto proprio a causa di un attaccamento quasi sacrale alla forma e di un'ossessiva ricerca dell'esattezza dell'espressione.²⁷ Daria Menicanti (1914-1995) e Margherita Guidacci (1921-1992) sono state brevemente illuminate dai riflettori della critica, per essere poi ingiustamente accantonate senza troppo rumore. Spesso sconosciuta agli stessi addetti ai lavori risulta essere una delle voci più intense del Novecento: Fernanda Romagnoli (1916-1986) che è stata recentemente riscoperta da Donatella Bisutti²⁸ e che la stessa Biancamaria Frabotta non esita ad inserire in un suo ideale canone del Novecento.²⁹ Sono solo alcune delle

²⁵ Giovanna Bemporad ha pubblicato alla fine degli anni Quaranta una raccolta intitolata *Esercizi* (Urbi e Bettenello, Venezia 1948) che comprende versi ma anche traduzioni. Del libro ha parlato subito con entusiasmo Pier Paolo Pasolini, *Le poesie di Giovanna Bemporad*, "Il mattino del Popolo", 12 settembre 1948. Nel 1980 è uscita una seconda edizione riveduta ed accresciuta di alcune poesie inedite: *Esercizi*, Garzanti, Milano 1980. Sui versi della poetessa si vedano i seguenti contributi critici: Remo Pagnanelli, *Giovanna Bemporad, Poesia e traduzione*, "Otto / Novecento", n. 1, 1988, p. 214, Giulio di Fonzo, *La poesia di Giovanna Bemporad*, "Filologia antica e moderna", n. 25, 2003, pp. 161-171. Negli anni Novanta Giovanna Bemporad ha pubblicato la sua traduzione definitiva dell'*Odissea* con un'introduzione di Maurizio Perugi (Le Lettere, Firenze 1991). Su tale lavoro di traduzione si rinvia a Emanuele Trevi, *Giovanna Bemporad: l' "Odissea" di Omero*, "Paragone", aprile giugno 1993, pp. 114-117.

²⁶ L'interesse critico per l'opera di Cristina Campo si è acceso alla fine degli anni Novanta e ben quattro convegni le sono stati dedicati. Sono finalmente disponibili alcuni interessanti saggi critici anche sulla sua densa poesia: Pietro Gibellini, *La poesia di Cristina Campo: un "passo d'addio"*, "Humanitas", n. 3 giugno 2001, pp. 333-340. Nicola Di Nino, *Il libro di poesia di Cristina Campo*, in Monica Farnetti, Filippo Secchieri, Roberto Taioli (a cura di), *Appassionate distanze, Letture di Cristina Campo*, con una scelta di testi inediti, Tre lune edizioni, Mantova 2006, pp. 211-226. Il sito internet www.cristinacampo.it raccoglie numerose informazioni sull'opera della poetessa ed è gestito da un comitato scientifico presieduto da Margherita Pieracci Harwell.

²⁷ Giovanni Raboni ha affermato come Giovanna Bemporad sia fedele "a un lavoro di infinito perfezionamento ritmico e sonoro inteso a restituire all'endecasillabo tutta la sua intransitività e, come direbbe Zanzotto, il suo valore "mandalico". È quasi impossibile nel suo caso, fare distinzioni tra testi originali e testi derivati, cioè tradotti: negli uni e negli altri circolano la stessa ansia di assolutezza formale, la stessa vitrea incandescenza, un'unica rarefatta ossessione." (Giovanni Raboni, *Poeti del secondo Novecento*, in *Storia della Letteratura italiana*, diretta da Emilio Cecchi e Natalino Sapegno, Garzanti, Milano 1986 vol. VII, *Il Novecento*, tomo II, pp. 209-248, adesso in Giovanni Raboni, *La poesia che si fa*, a cura di Andrea Cortellessa, Garzanti, Milano 2005, p. 224).

²⁸ Fernanda Romagnoli, *Il tredicesimo invitato e altre poesie*, a cura di Donatella Bisutti, Scheiwiller, Milano 2003. Oltre all'acuta introduzione di Donatella Bisutti, si può leggere sull'argomento anche un breve saggio di Paolo Lagazzi, *Elogio di Fernanda Romagnoli*, in Dante Maffia, Carmelo Mezzasalma (a cura di), *È morto il Novecento? Rilettura di un secolo*, Passigli, Firenze 2007, pp. 524-530. Si cita il componimento che dà il titolo alla raccolta *Tredicesimo invitato*: "Grazie – ma qui che aspetto? / Io qui non mi trovo. Io fra voi / sto come il tredicesimo invitato, / per cui viene aggiunto un panchetto / e mangia nel piatto scompagnato. / E fra tutto che parlano lui ascolta. / Fra tante risa cerca di sorridere. / Inetto, benché arda, / a sostenere quel peso di splendori. / Si sente grato se qualcuno casualmente / lo guarda. Quando in cuore / si smarrisce atterrito "Sto per piangere!" / E all'improvviso capisce / che siede un'ombra al suo posto:/ che - entrando - lui è rimasto chiuso fuori." (Fernanda Romagnoli, *Il tredicesimo invitato e altre poesie*, cit., p. 22).

²⁹ Riferendosi al rapporto esistente tra le donne e il canone poetico, Biancamaria Frabotta ha evidenziato come uno "sguardo più limpido" su tale questione non sia affatto scontato oggi: "Curialesca, o clericale che sia la poesia invece, specialmente la lirica, è sempre, come ci ha ricordato Santagata ad apertura di questo convegno, un'esperienza se non proprio sacra, assoluta, e le donne in Italia, non leggono messa. Un animo più lieto e uno sguardo più limpido non sono dunque così scontati. E sen

esperienze poetiche di donne che meriterebbero maggiore attenzione, non solo grazie a puntuali studi, ma attraverso una collocazione più chiara a livello storiografico.

I nomi che più circolano nelle antologie sul secondo Novecento sono quelli di poetesse nate a partire dagli anni Trenta. Emerge un gruppo abbastanza ben definito di autrici, anche se nessuna di loro è abbastanza stabile nella tradizione da essere sempre presente. Amelia Rosselli (1930) è il nome più radicato, certo a causa del grande valore della sua poesia, ma anche in virtù dell'autorevole riconoscimento ricevuto con l'inserimento dei suoi versi nell'antologia mengaldiana. La maggior parte delle altre poetesse non incontra un consenso così saldo. Alda Merini (1931) manca da alcune antologie, *in primis* quella curata da Niva Lorenzini nel 2002. Certo in tali esclusioni deve aver contato la difficoltà dell'autrice nel distinguere i versi di qualità da quelli puramente comunicativi, ma la profondità del suo talento è indiscutibile e alcune sue opere, risalenti agli anni Ottanta e Novanta sono fondamentali nel quadro della poesia contemporanea. Scomoda per alcuni antologisti sembra essere Jolanda Insana (1937), forse per la sua carica linguistica incandescente, all'epoca del suo esordio decisamente fuori tempo rispetto alle tendenze generali della poesia. Accade che Patrizia Cavalli (1947) o Vivian Lamarque (1946) vengano accantonate, forse per il carattere troppo diretto del loro canto che a una lettura attenta però non risulta mai facile né ingenuo. Spesso i compilatori si accontentano di scegliere una delle due, Niva Lorenzini esclude Cavalli, mentre Enrico Testa non accoglie Lamarque. Anche Biancamaria Frabotta (1947) gode di fortune alterne. Patrizia Valduga (1953) e Antonella Anedda (1958) sembrano invece occupare un posto più fermo nelle antologie contemporanee. Poca attenzione è stata data alla generazione di poetesse nate negli anni Sessanta, per cui compare in modo episodico solo il nome di Rosaria Lo Russo (1964).³⁰ Tra le antologie che spaziano fino ai nati negli anni Settanta, l'unico nome piuttosto condiviso è invece quello di Elisa Biagini (1970).³¹

benvenuti restano gli studi, le pazienti analisi, le minute ricostruzioni dedicate a quello che sempre di più viene tollerato, ma come un codice separato, autosufficiente, autarchico e dunque ininfluenza sull'andamento generale del borsino, 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? Probabilmente i consensi sarebbero meno unanimi e convinti” (Biancamaria Frabotta, *Il canone nella poesia italiana del Novecento*, in Amedeo Quondam (a cura di), *Il canone e la biblioteca costruzioni e decostruzioni della tradizione letteraria*, Bulzoni, Roma 2002, pp. 135-136).

³⁰ Su Rosaria Lo Russo si veda la nota bio-bibliografica e le risposte al questionario incluse nell'Appendice 4 di questa tesi.

³¹ Elisa Biagini è nata a Firenze nel 1970. Ha insegnato per qualche anno negli Stati Uniti svolgendo

I dati dimostrano come per le donne che scrivono emergere ed essere incluse nel canone poetico continui ad essere più difficile rispetto agli uomini, e questo sebbene siano passati più di trent'anni dall'antologia *Donne in poesia* (1976) di Biancamaria Frabotta e dall'ondata femminista degli anni Settanta. La forza di tale fenomeno è particolarmente evidente se si tiene conto della crisi e del disorientamento che il mondo della poesia ha attraversato negli ultimi decenni. Nel 1975, l'antologia *Il pubblico della poesia*,³² curata da Alfonso Berardinelli e da Franco Cordelli registrava un fenomeno culturale destinato ad ampliarsi nel periodo successivo. Nel saggio introduttivo intitolato *Effetti di deriva*,³³ Alfonso Berardinelli descriveva un panorama poetico caratterizzato dalla moltiplicazione del numero degli autori e dalla compresenza di poetiche molto diverse tra loro. Se è vero che tra gli anni Settanta ed oggi si è consumata una crisi, le sue conseguenze sono evidenti nelle stesse antologie.³⁴

La complessità del panorama poetico ha reso difficile la costruzione di mappe critiche e interpretative. Spesso sono gli stessi poeti che compilano le antologie e questo in misura forse più frequente che in passato (lo hanno fatto Maurizio Cucchi, Ermanno Krumm, Davide Rondoni, Franco Loi, Ciro Vitiello, Franco Buffoni, Giuliano Ladolfi, per non fare che alcuni nomi). Certe antologie possono configurarsi come veri e propri repertori, si veda *Il pensiero dominante*³⁵ che per il periodo dal 1970 al 2000 accoglie ben 158 poeti (di cui 17,08% poetesse). L'antologia può costituire un importante strumento di promozione editoriale perché, come ben sanno gli editori, ma anche i poeti, si possono più facilmente incontrare i gusti di nuovi lettori. La moltiplicazione degli autori e delle poetiche è stata dunque accompagnata anche da una proliferazione delle antologie:

“A partire dall'ultimo quarto del Novecento si è fatta poi sempre più massiccia la pubblicazione di antologie non scolastiche di poesia tanto che, da una recente ricognizione compiuta tra quelle in commercio, risulta che nei venticinque anni compresi tra il 1980 e il 2005 ne sono state pubblicate in Italia (escluse quelle scolastiche, le ristampe di precedenti e quelle dialettali) ben 160, e dunque con una

delle ricerche sulla poesia di Alda Merini. Ha pubblicato diversi libri di poesia tra cui *Uova* (Editrice zona, Lavagna 1999); *L'ospite* (Einaudi, Torino 2004) e *Nel bosco* (Einaudi, Torino 2007)). È anche traduttrice dall'inglese, il suo lavoro più recente è *Nuovi poeti americani*, Einaudi, Torino 2006.

³² Alfonso Berardinelli, Franco Cordelli (a cura di), *Il pubblico della poesia*, Lerici, Cosenza 1975.

³³ Alfonso Berardinelli, *Effetti di deriva*, in *Ivi*, pp. 7-27.

³⁴ “Non diversamente dal romanzo degli ultimi trent'anni, la poesia del nostro tempo sembra avere smarrito la possibilità di illuminare il senso delle stagioni che stiamo attraversando. Non sorprenderà che di un simile disorientamento anche le antologie della poesia contemporanea rechino più di una testimonianza” (Anna Nozzoli, *Lo spazio dell'antologia: appunti sul canone della poesia italiana del Novecento*, cit. p. 33).

³⁵ Franco Loi, Davide Rondoni (a cura di), *Il pensiero dominante. Poesia italiana 1970-2000*, Garzanti, Milano 2001.

media di circa sei ogni anno e con punte assai maggiori nel 2000, quando furono ben 12 – forse perché l'anno tra i due secoli costituiva un'ottima occasione per tracciare bilanci – e con un complessivo incremento negli ultimi anni quando, tra il 1999 e il 2005, sono state circa 50 e cioè poco meno di un terzo del totale dei 25 anni presi in esame”³⁶

Che proprio in tale periodo di disorientamento critico e di moltiplicazione delle operazioni di selezione le presenze femminili restino comunque numericamente ridotte rivela come gli ostacoli al riconoscimento del loro lavoro poetico siano ancora massicciamente presenti.

Certo è che, indipendentemente dalla presenza nelle antologie, le donne pubblicano molto. Diverse rassegne e repertori lo dimostrano. Vi è innanzitutto il lavoro di Mimma De Leo intitolato *Autrici italiane. Catalogo ragionato* e promosso dal Ministero delle pari opportunità.³⁷ Il catalogo si riferisce alla produzione culturale che va dal 1945 al 1985, considerandola in due momenti distinti, prima e dopo la nascita e diffusione di movimenti femministi. Comprende varie sezioni dedicate alla narrativa, alla saggistica e alla poesia e comunque non presenta una puntuale registrazione di tutte le pubblicazioni del periodo considerato, ma una selezione di opere di donne che si sono dedicate con continuità alla scrittura, con regolari riscontri. Per il periodo che va dal 1945 al 1965, la pubblicazione di Mimma De Leo comprende 36 poetesse.³⁸ Per il periodo successivo, dal 1966 al 1985, il numero delle voci femminili è invece il doppio (73).³⁹ Tali dati confermano l'idea che a partire dagli anni Settanta, il rapporto delle donne con la scrittura in versi sia diventato più forte e articolato. Alcuni utili strumenti

³⁶ Francesco De Nicola, *Poesia e antologie. Modi e mode dell'agiografia e/o della persecuzione dei poeti*, in Dante Maffia, Carmelo Mezzasalma (a cura di), *È morto il Novecento? Rileggiamo un secolo?* Passigli editore, Firenze 2007, pp. 536-537. L'indagine cui si fa riferimento è quella di Francesca Corvi, *Venticinque anni di antologie della poesia italiana: 1980-2005*, in Francesco De Nicola, Giuliano Manacorda (a cura di), *Tre generazioni di poeti italiani. Un'antologia del secondo Novecento*, Caramanica, Marina di Minturno 2005, pp. 567-577.

³⁷ Mimma De Leo, *Autrici italiane. Catalogo ragionato dei libri di narrativa, poesia, saggistica 1945-1985*, Presidenza del consiglio dei ministri, Commissione nazionale per la realizzazione della parità tra uomo e donna, Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato, Roma 1987.

³⁸ Per la sezione comprendente romanzi, poesia, biografie, diari: Mimma De Leo afferma che “La selezione dei nomi e dei titoli è stata qui più difficile per i primi venti anni, pur essendoci una congrua prospettiva di tempo ad equilibrare il giudizio, e motivare l'esclusione di qualche firma isolata e senza riscontri. Ma la storia è arrogante, fa giustizia dei vinti e delle donne, lascia ai deboli l'ineluttabilità” della loro sconfitta. Ho cercato nei limiti del possibile di contrastare questa tendenza, perché convinta che valga la pena di cercare e di recuperare nelle macerie del femminile che è distrutto, perduto sommerso” (*Ivi*, p. 15).

³⁹ Così Mimma De Leo presenta i criteri adottati per la selezione effettuata nel secondo intervallo temporale: “Per gli ultimi vent'anni ho adottato un criterio comprensivo di più tendenze, sospeso tra cronaca e storia, ma in questo caso cronaca e storia vissuta e interpretata anche dalle donne. Per questa ragione accanto ai nomi consacrati dalla cultura e dall'editoria ufficiali, ne compaiono altri, di donne valorizzate da altre donne, lette scoperte e ascoltate in questi anni in luoghi meno ufficiali, separati e non: caffè, piccoli teatri, piazze, parchi, manifestazioni femminili e femministe.” (*Ivi*, pp. 15-16).

sono disponibili anche per la poesia femminile successiva al 1985. Una rassegna bibliografica sul periodo che si snoda tra il 1980 e il 2002 è stata stillata da Valeria Cicogna e testimonia anche in questo caso di un ulteriore ed intenso incremento dell'attività poetica femminile negli ultimi decenni.⁴⁰

L'insufficienza della preparazione culturale non è un fattore che possa essere chiamato in causa per spiegare la bassa rappresentatività ottenuta dalle donne nelle antologie degli ultimi trent'anni.⁴¹ A meno che un minor riconoscimento critico della poesia femminile non voglia essere anacronisticamente ricollegato ad una minore predisposizione delle donne verso l'attività letteraria di qualità, ciò significa che sussistono dei meccanismi di cooptazione, più o meno consapevoli, nella gestione degli spazi della poesia e in particolare delle antologie. È molto probabile che in Italia in campo critico si riproducano quei meccanismi che gli studiosi ritengono tipici del mondo del lavoro e limitano l'accesso delle donne a posizioni gerarchicamente importanti.⁴² Certo in campo culturale conta anche la capacità di proporsi e di valorizzarsi, oltre ogni timidezza.⁴³ Che le donne siano troppo riservate o modeste? Che questa poca inclinazione alla promozione di sé sia un retaggio culturale di un gruppo sociale che ha conosciuto a lungo l'oppressione? Anche questo fattore deve avere avuto una qualche incidenza, anche se non può essere applicato in modo meccanico alle

⁴⁰ Valeria Cicogna, *Scrittrici di poesia in Italia. Rassegna bibliografica: 1980-2002*, in Graziella Pagliano (a cura di), *Presenze femminili nel Novecento italiano*, Liguori editore, Napoli 2003, pp. 181-258. Si tratta di un lavoro interessante perché le informazioni relative alle pubblicazioni delle autrici sono arricchite, ove possibile, da alcuni dati biografici e da informazioni sulla bibliografia critica disponibile.

⁴¹ Basti considerare il fatto che delle ricerche condotte dall'Istat nel 2007 mostrano che attualmente in Italia il numero delle donne con una preparazione universitaria è superiore a quello degli uomini. A leggere di più sono le donne, con una differenza che si afferma non solo per le fasce più giovani, ma anche per quelle fino a settantacinque anni e che ha picchi massimi che sfiorano i venti punti percentuali. Tra i lettori forti, che leggono più di trentun libri all'anno, le donne sono il 3% contro il 2,5%. Si rivela uno stacco del 10% delle donne rispetto agli uomini per la categoria "romanzi, poesia e teatro".

http://www.istat.it/salastampa/comunicati/non_calendario/20070510_00/testointegrale.pdf.

Questi dati andrebbero naturalmente confrontati con delle statistiche relative agli anni Settanta che purtroppo però non si è potuto consultare.

⁴² Letizia Pruna, *Donne al lavoro. Una rivoluzione incompiuta*, Il Mulino, Bologna 2007. Si veda in particolare il capitolo IV sulle carriere.

⁴³ Riaffiorano alla mente alcune parole di Giacomo Leopardi, che paiono valide ancora oggi: "O' io m'inganno o rara è nel nostro secolo quella persona lodata generalmente, le cui lodi non sieno cominciate dalla sua propria bocca. Tanto è l'egoismo e tanta l'invidia e l'odio che gli uomini portano gli uni agli altri, che volendo acquistar nome, non basta far cose lodevoli, ma bisogna lodarle, o trovare, che torna lo stesso, alcuno che in tua vece le predichi e le magnifichi di continuo, intonandole a gran voce negli orecchi del pubblico, per costringere le persone si' mediante l'esempio, e si coll'ardire, e si coll'ardire e colla perseveranza, a ripetere parte di quelle lodi. Spontaneamente non isperare che facciano motto per grandezza di valore che tu dimostri, per bellezza d'opera che tu facci. Mirano e tacciono eternamente; e, potendo, impediscono che altri non vegga. Chi vuole innalzarsi, quantunque per virtù vera, dia bando alla modestia." (Giacomo Leopardi, *Pensieri*, a cura di Antonio Prete, Feltrinelli, Milano 1994, p. 63).

donne delle nuove generazioni.

Un ultimo sguardo alle antologie scolastiche.

I dati raccolti, oltre che far riflettere sulla validità di diverse selezioni critiche contemporanee, offrono una testimonianza tangibile del difficile rapporto che una donna che scrive intrattiene con l'istituzione letteraria, la quale in poesia le assegna una posizione decisamente minoritaria. Ciò emerge in modo ancor più lampante se si considerano le antologie a destinazione scolastica. Nel 1995 sulla rivista "Allegoria" è stata pubblicata un'interessante indagine condotta da un gruppo di insegnanti siciliani denominatisi Zippo ovvero Zibaldone di Insegnanti Palermitani Poco Ortodossi.⁴⁴ Il gruppo di docenti ha esaminato otto manuali tra i più diffusi nelle scuole superiori e pubblicati nella prima metà degli anni Novanta.⁴⁵ Uno dei principali obiettivi dell'inchiesta era di capire quali fossero gli autori inseriti nel canone della poesia del Novecento.⁴⁶ Lo studio andrebbe naturalmente aggiornato con dati più recenti, ma è comunque importante perché offre informazioni rilevanti sul canone poetico studiato a scuola dalle persone nate negli anni Settanta. Consente di capire come oggi la generazione dei giovani poeti, che dovrebbe essere più informata sulle esperienze poetiche femminili rispetto al passato, si sia formata su testi che arrivavano in genere fino alla neoavanguardia e che delineano un canone poetico sostanzialmente maschile. Solo in un manuale, quello curato da Cesare Segre e Clelia Martignoni, nell'edizione

⁴⁴ Zippo, *Poesia Italiana del '900 e antologizzazione scolastica*, "Allegoria" n. 19, 1995, pp. 111-128. I membri del gruppo Zippo sono Assunta De Cesare, Giuseppina Dieli, Paola Fertitta, Antonella Lampoe, Francesca Luzio, Franco Marchese, Susi Siino, Daniela Valenti.

⁴⁵ L'elenco dei manuali analizzati è il seguente: Guido Baldi, Silvia Giusso, Mario Razetti, Giuseppe Zaccaria, *Dal testo alla storia Dalla storia al testo. Letteratura italiana con pagine di scrittori stranieri*, Paravia, Torino 1993-1994, vol. III tomo II; Giovanna Bellini, Giovanni Mazzoni, *Letteratura italiana. Storie, forme, testi*, Laterza, Roma - Bari 1990-1991, vol IV; Remo Ceserani, Lidia De Federicis, *Il materiale e l'immaginario. Laboratorio di analisi di testi e di lavoro critico*, Loescher Torino 1986 vol V; Salvatore Guglielmino, Hermann Grosser, *Il sistema letterario. Guida alla storia letteraria e all'analisi testuale*, Principato, Milano 1994, vol. V; Riccardo Marchese, Andrea Grillini, *Scrittori e opere. Storia e opere. Storia e antologia della letteratura italiana*, La nuova italia, Firenze 1992, vol III, tomo II; Mario Pazzaglia, *Scrittori e critici della letteratura italiana. Antologia con pagine critiche e un profilo di storia letteraria*, Zanichelli Bologna 1992, vol. II, tomo II; Giuseppe Petronio, Vitorio Masiello, *La produzione letteraria in Italia. Storia testi e contesti*, Palumbo, Palermo 1993, vol IV; Cesare Segre, Clelia Martignoni, *Testi nella storia. La letteratura italiana dalle origini al Novecento*, Mondadori, Milano 1992, vol IV.

⁴⁶ Dall'indagine i cinque autori più importanti risultavano essere, in ordine, Eugenio Montale, Umberto Saba, Giuseppe Ungaretti, Guido Gozzano, Aldo Palazzeschi. L'analisi esaminava anche le modalità attraverso le quali il canone veniva presentato agli studenti. Alcune proposte di miglioramento degli strumenti pedagogici venivano di conseguenza formulate: aumento delle note esplicative, maggiore contestualizzazione e soprattutto attribuzione di un più ampio spazio ai contemporanei.

del 1992, vengono incluse 3 donne (Daria Menicanti, Alda Merini e Amelia Rosselli) su 49 poeti. Negli altri sette libri invece non compare nessuna poetessa. Il dato è ancora più impressionante se si considera come la maggior parte di questi manuali sia stata spesso utilizzata anche all'Università per la parte istituzionale dei corsi di Letteratura italiana.

Il fatto che l'immagine della poesia italiana del Novecento, veicolata dal sistema educativo e universitario negli anni Novanta, sia prettamente maschile significa anche che il ritrovamento di voci femminili da inserire nella tradizione dipende interamente da un lavoro di aggiornamento personale, particolarmente lungo e certo non facile per il periodo precedente agli anni Settanta. Se questo vale per la formazione delle poetesse oggi trentenni, ancora più forte doveva essere il sentimento di estraneità e non solo d'amore verso la tradizione provato dalle donne nate prima degli anni Settanta, e in particolare per le autrici nate tra gli anni Trenta e Cinquanta considerate in questo studio.

2. Ma sono tutte delle eccentriche? La difficile collocazione critica.

Le poetesse di formazione tardo ottocentesca che hanno pubblicato versi nei primi decenni del Novecento si sono dovute confrontare con giudizi critici che definivano la loro scrittura come trascurata dal punto di vista formale, oppure come fiacca e pedissequa imitazione di moduli stilistici maschili.⁴⁷ La questione femminile sollevata su "La Voce" all'inizio del secolo e recentemente analizzata da Anna Nozzoli illustra alla perfezione un atteggiamento che durerà fino al secondo dopoguerra.⁴⁸ Per le poetesse delle generazioni successive la questione del giudizio critico si pone invece in termini diversi. Molte delle autrici nate nei primi sessant'anni del Novecento e per lo più attive a partire dagli anni Quaranta, qualora riescano ad ottenere una certa

⁴⁷ Si veda a questo proposito l'interessante saggio di Sibilla Aleramo, *Apologia dello spirito femminile*, "Marzocco", n. 15, 9 aprile 1911, ora in Id., *Andando e stando*, Feltrinelli, Milano 1997, pp. 81-87. La scrittrice risponde ad alcune analisi di Luciano Zuccoli (*Il pericolo roseo*, "Il corriere della sera", 24 marzo 1911) e Giuseppe Antonio Borgese sulla "sovra-produzione letteraria femminile, mediocre di forma e di contenuto" (*Ivi*, p. 81).

⁴⁸ Anna Nozzoli, *"La Voce" e le donne*, in Id., *Voci di un secolo*, Bulzoni, Roma 2000, pp. 97-116. La studiosa cita anche un interessante intervento di Papini apparso l'11 agosto 1910 su: "Chi s'accosta alla letteratura italiana del giorno d'oggi [...] dovrà credere che tutti i maschi son morti e ch'è dato di scrivere solamente alle femmine. Non si pensi a sottane e a calzoni. Ci sono i sessi spirituali e non solo i fisici. Quando parlo di maschio intendo, ora la forza, l'energia, la durezza, la fierezza; quando parlo di femmina la mollezza, la dolcezza, la voluttuosità blanda, il tono minore, le lacrime facili, il pettegolio spiritosetto, e la musicalità svaniente e estenuante" (*Ivi*, p. 101). Si veda anche Rossana Dedola, *Intellettuali e questione femminile negli anni della "Voce"*, "La rassegna della letteratura italiana", n. 3 settembre dicembre 1980, pp. 590-600.

attenzione critica, vengono descritte come veri e propri casi letterari. Il breve campionario di citazioni che segue indica chiaramente come le loro voci siano spesso state registrate come anomale, estranee alla tradizione poetica e dunque collocabili ai suoi margini. I corsivi sono naturalmente nostri:

“*Caso veramente a sé*, quello di Antonia Pozzi, nella poesia del nostro novecento: suicida a 26 anni, un solo libro, postumo.”⁴⁹

“Mentre certe figure continuano perciò ad accamparsi in primo piano [...], altre restano sullo sfondo in quanto refrattarie agli schieramenti di campo, unicamente fedeli al proprio *solitario destino*. Tra queste figure, una delle più alte e incomprese è, per me, quella di Fernanda Romagnoli, *un'autrice senza confronti possibili* nel Novecento”⁵⁰

La poesia di Giovanna Bemporad è stata descritta da Giovanni Raboni come:

“*Fermamente e quasi eroicamente estranea* al travaglio poetico contemporaneo”⁵¹

“Giuseppe de Robertis parlava spesso della poesia della Guidacci in termini ammirativi, con una sola riserva che però riguardava la sua persona: la Guidacci era superba. La Guidacci, per chi la conosca, non è affatto superba; ma era comunque un modo di cogliere con acutezza *la diversità di quella voce, la sua incapacità ad accordarsi*.”⁵²

“Elena Clementelli rappresenta un *caso molto singolare di filiazione difficile* nella storia della poesia italiana del Novecento”⁵³

“La suggestiva e spesso potente poesia della Rosselli era e resta *un fenomeno in sostanza unico* nel panorama letterario italiano”⁵⁴

Su questa poetessa si vedano anche le seguenti riflessioni di Enrico Testa:

“Vicende biografiche e qualità della scrittura fanno di Amelia Rosselli *un caso anomalo* della poesia novecentesca.”⁵⁵

“C'è forse un empito mistico e metafisico all'origine della poesia di Alda Merini, *esperienza fra le più appartate* del secondo Novecento, e a suo modo erede di una linea antimoderna scarsamente attestata in Italia.”⁵⁶

Si tratta di un'idea ripresa con forza anche in ambito francese:

“La poésie d'Alda Merini constitue véritablement *un cas à part* dans le panorama de la littérature de notre siècle, tant par la manière d'écrire de l'auteur que par les thèmes traités.”⁵⁷

“Vivian Lamarque appare subito *naturalmente estranea a ogni linea di tendenza*, o ad ogni eredità dei

⁴⁹ Gina Lagorio, Piero Gelli (a cura di), *Poesia italiana del Novecento*, cit., p. 636.

⁵⁰ Paolo Lagazzi, *Elogio di Fernanda Romagnoli*, cit., p. 525.

⁵¹ Giovanni Raboni, *Poeti del secondo Novecento*, cit., p. 224.

⁵² Luigi Baldacci, *Margherita Guidacci*, in Francesca Pansa, Marianna Bucchic, *Poesie d'amore: l'assenza*, Newton Compton Roma 1989, p. 37.

⁵³ Gina Lagorio, Piero Gelli (a cura di), *Poesia italiana del Novecento*, cit., p. 894.

⁵⁴ Pier Vincenzo Mengaldo, *Poeti italiani del Novecento*, cit. p. 993.

⁵⁵ Enrico Testa, *Dopo la lirica*, cit. p. 197.

⁵⁶ *Ivi*, p. 286.

⁵⁷ Brigitte Urbani, *Folie d'amour ... Aimer à la folie. Dans le monde d'Alda Merini*, “Italies”, n. 3, 1999, p. 43.

suoi coetanei”⁵⁸

“La produzione di Patrizia Valduga costituisce nella poesia italiana più recente *un vero e proprio caso*.⁵⁹ oppure “Curioso ma ogni nuovo libro di Patrizia Valduga sembra proporsi sempre *come un “caso”*, almeno se lo si considera all’interno delle offerte e delle tendenze in corso della poesia italiana contemporanea.”⁶⁰

Naturalmente sono esistite anche voci poetiche maschili difficilmente inseribili in correnti e movimenti, e proprio per questo definite come casi letterari. L'esempio più noto nella poesia del Novecento è quello di Dino Campana che, rifiutato dai movimenti d'avanguardia, si è imposto all'attenzione grazie ai *Canti orfici* (1914).⁶¹ Pare significativo però che questa condizione di isolamento e di diversità sia maggiormente diffusa tra le poetesse. Questo insistere sul carattere eccezionale della scrittura poetica femminile frequente nei giudizi critici non può essere semplicemente interpretato come un riconoscimento della forte originalità espressiva di queste autrici. Altrimenti non si capirebbe come mai molte delle poetesse indicate che hanno preceduto Amelia Rosselli siano clamorosamente assenti dalla maggior parte delle antologie del Novecento.

La difficoltà che i critici incontrano nell'inserire le esperienze poetiche femminili nelle tendenze poetiche dominanti il loro tempo sembra in qualche modo giocare a loro sfavore. Le voci che rimangono solitarie, che non si inseriscono in un gruppo o in una scuola poetica già esistente, le personalità poetiche che non fondano una nuova corrente possono cadere più facilmente nell'oblio, nonostante la qualità letteraria dei loro versi.⁶² Non è dunque raro oggi che uno specialista di letteratura contemporanea non conosca testi di poetesse nate prima di Amelia Rosselli e Alda Merini.⁶³ In un simile contesto, il

⁵⁸ Maurizio Cucchi, *Vivian Lamarque*, in Maurizio Cucchi, Stefano Giovanardi (a cura di), *Poeti italiani del secondo Novecento 1945-1995*, Mondadori, Milano 1996, p. 972.

⁵⁹ Stefano Giovanardi, *Patrizia Valduga*, in *Ivi*, p. 1001.

⁶⁰ Folco Portinari, *La poesia del dolore di Patrizia Valduga*, “L’Unità”, 26 marzo 1996.

⁶¹ Della difficile collocazione di Dino Campana in ambito storiografico si è a lungo discusso. Il poeta però occupa oggi un posto importante dentro il canone. Non è forse inutile ricordare a questo proposito che Dino Campana è stato studiato da Alberto Asor Rosa in un suo importante lavoro sull'identità letteraria italiana: “*Canti Orfici*” di *Dino Campana*, in Id., *Genus italicum. Saggi sull'identità letteraria italiana nel corso del tempo*, Einaudi, Torino 1997, pp. 683-751. È rilevante rammentare anche come Edoardo Sanguineti, nell'antologia *Poesia italiana del Novecento* (Einaudi, Torino 1969), abbia voluto riconoscere in Dino Campana un esempio di “reale alternativa storica” (*Ivi*, p. 727) alla tradizione letteraria, possibile maestro e punto di partenza per la poesia del secondo Novecento. Sulla fortuna critica di Dino Campana si veda: Maria Antonietta Grignani, *Momenti della ricezione di Campana*, in Anna Rosa Gentilini (a cura di), *Dino Campana alla fine del secolo*, Il Mulino, Bologna 1999, pp. 169-188.

⁶² Si vedano a proposito anche le osservazioni di Tatiana Crivelli sul canone della tradizione letteraria, non solo del Novecento: Tatiana Crivelli, *Riflessioni sul rapporto fra scrittura femminile e canone*, in Alessia Ronchetti, Maria Serena Sapegno (a cura di), *Dentro / fuori, sopra / sotto. Critica femminista e canone letterario negli studi di italianistica*, Longo editore, Ravenna 2007, p. 43.

⁶³ Si veda il caso emblematico di Romano Luperini, che ha curato diverse antologie letterarie a diffusione scolastica e universitaria (di cui una in particolare dedicata alla poesia) e afferma di non

problema non è solo quello del riconoscimento da parte dei propri coetanei, ma soprattutto quello della memoria della poesia femminile presso le generazioni future, anche quella delle autrici che oggi sono piuttosto note.

La rimozione costituisce senza dubbio uno dei rischi maggiori connessi all'isolamento delle poetesse sul piano dell'inquadramento storiografico. Più difficile invece è cercare di interpretare le ragioni del carattere solitario e appartato di queste scritture poetiche. Perché le donne prediligono vie poco battute ed alternative? Non si tratta soltanto di rilevare una difficoltà della critica nell'interpretare delle esperienze di scrittura che rimettono in discussione i quadri concettuali tracciati. Questo avventurarsi lungo percorsi paralleli a quelli ufficiali può essere analizzato anche da un'altra angolatura. In un'intervista degli anni Novanta, Biancamaria Frabotta invita con queste parole ad interrogarsi sull'irriducibilità delle poetesse a movimenti e correnti:

“Nel gruppo - precisa Frabotta - la donna si perde. Perde la parola o per timidezza o perché gliela tolgono. Si salva chi va avanti per conto proprio. Se guardiamo il gruppo 63 e l'odierno gruppo 93, non c'è una presenza femminile. Bisognerebbe rileggere questi capitoli di storia in questa prospettiva, chiedersi perché le donne non seguono i flussi delle avanguardie.”⁶⁴

È forse inutile precisare che, nel Novecento, le donne non sono del tutto mancate dai movimenti d'avanguardia. Si pensi per esempio alla partecipazione femminile al futurismo che è stata ricca e numericamente elevata, anche se le poetesse non occuparono una posizione centrale.⁶⁵ Per quanto riguarda il secondo Novecento, non si può non concordare con Biancamaria Frabotta quando afferma che le donne hanno dimostrato una forte diffidenza nei confronti della neoavanguardia. Amelia Rosselli, ma

conoscere le poesie di Antonia Pozzi: “Un anno fa, durante un'intervista, chiesi a Luperini perché non avesse parlato della Pozzi, della Campo e della Merini. Mi disse di non conoscere la prima, di trovare le poesie della seconda di poco interesse e quelle della terza di valore, ma “non di grande valore”. Era una vera e propria richiesta di eroismo.” (Alba Donati, *Bollettino di guerra*, cit. p. 58). L'intervista cui Alba Donati si riferisce è stata pubblicata ne “Il giorno”, 18 maggio 1993.

⁶⁴ Alba Donati, *Intervista a Biancamaria Frabotta*, “Il giorno”, 18 maggio 1993.

⁶⁵ Si ricorda che la rivista fiorentina “L'Italia futurista” ospitò diverse autrici, gli studiosi che se ne occuparono negli anni Settanta non mancarono di rilevarlo: Maria Carla Papini (a cura di), *L'Italia futurista (1916-1918)*, Edizioni dell'Ateneo & Bizzarri, Roma 1977. La presenza femminile nel movimento futurista è stata studiata in modo sistematico all'inizio degli anni Ottanta, nell'importante e ormai classico studio di Claudia Salaris, *Le futuriste: donne e letteratura d'avanguardia*, Edizioni delle donne, Milano 1982. A proposito del rapporto tra donna e futurismo si veda anche il libro di Silvia Contarini, *La Femme futuriste - Mythes, modèles et représentations de la femme dans la théorie et la littérature futuristes (1909-1919)*, “Cahiers d'Italie”, Université Paris 10, 2006. La recente antologia di Cecilia Bello Minciocchi mette di nuovo a disposizione una ricca scelta di testi in poesia e in prosa di alcune donne futuriste: Cecilia Bello Minciocchi, *Spirale di dolcezza + serpe di fascino. Scrittrici futuriste. Antologia*. Bibliopolis, Napoli 2007.

anche altre poetesse come Giulia Niccolai (1934)⁶⁶ e Patrizia Vicinelli⁶⁷ (1943-1991), si sono interessate al Gruppo 63 mantenendo tuttavia una forte autonomia. Per quel che concerne il Gruppo 93,⁶⁸ che, anche a causa del mutato contesto storico, non ha avuto una risonanza comparabile a quella della neoavanguardia, si ricorda come il movimento, ufficialmente nato nel 1989, abbia annoverato tra i suoi esponenti poeti come Biagio Cepollaro, Mariano Bano, Lorenzo Durante, Gabriele Frasca, Marcello Frixione, Tommaso Ottonieri e Lello Voce. Anche in questo caso le donne presenti nelle pubblicazioni sono pochissime ed occupano posizioni decisamente periferiche.⁶⁹

⁶⁶ Giulia Niccolai è nata nel 1934 a Milano, da madre americana e padre italiano. Ha assistito come fotografa alle prime riunioni del gruppo 63. Per la collana "Le comete" diretta da Nanni Balestrini ha pubblicato il suo primo romanzo *Il grande angolo* (Feltrinelli, Milano 1966). Tra i suoi principali libri di poesia si ricordano le raccolte *Harry's bar e altre poesie* (Feltrinelli, Milano 1981) e *Fresbees. Poesie da lanciare* (Campanotto, Pasion di Prato 1994). Giulia Niccolai, parlando di sé alla terza persona, ha dichiarato che: "Agli inizi degli anni Settanta fondò con Spatola la rivista di poesia "Tam Tam". Molto di quanto ha imparato sul fare poesia, l'ha imparato lavorando al suo fianco dal '68 al '79, prima a Roma, poi a Mulino di Bazzano (Parma), alla "cucina" di "Tam Tam"; leggendo testi, sbrigando la corrispondenza, facendo pacchi e schede critiche. Così cominciò a sentirsi *dentro* la letteratura e questo fu forse il solo modo possibile, dato che si è sempre considerata elemento di base e non di vertice, cui non è mai stato concesso prendere scorciatoie." (Felice Piemontese (a cura di), *Autodizionario degli scrittori*, Leonardo, Milano 1990, p. 238). Su questa poetessa si veda anche Rebecca West, *Giulia Niccolai*, in Rinaldina Russel (a cura di), *Italian women writers: a bio-biographical sourcebook*, Greenwood Press, Westport 1994, pp. 302-312.

⁶⁷ Patrizia Vicinelli è nata a Bologna nel 1943 e vi è morta nel 1991. Ha fatto cinema e teatro sperimentali, ha partecipato a diverse mostre di poesia visiva ha svolto attività di performer in molti festival nazionali e internazionali. Le sue raccolte sono *a. à. A* (Lerici, 1967); *Apology of a schizoid woman* (Tauma 1979), *Non sempre ricordano* (con una prefazione di Francesco Leonetti, Aelia Laelia, Reggio Emilia 1985). Nel 1994 è uscito un volume che raccoglie tutte le sue opere: Patrizia Vicinelli, *Opere* a cura di Renato Pedio, All'insegna del pesce d'oro, Milano 1994. La sua raccolta forse più importante, inoltre, è stata appena ripubblicata: *Non sempre ricordano. Poesia Prosa Performance*, a cura e con un saggio di Cecilia Minciocchi Bello, introduzione di Niva Lorenzini, antologia multimediale in dvd a cura di Daniela Rossi, Le Lettere, Firenze 2009.

⁶⁸ Un elenco degli autori presenti ai convegni del movimento si trova in *Gruppo 63. Critica e teoria*, a cura di Renato Barilli e Angelo Guglielmi, Feltrinelli, Milano 1976, pp. 363-364 e in *Gruppo 63. L'Antologia*. Testo & Immagine, Torino 2002. Secondo queste fonti, Amelia Rosselli partecipa al primo e al quarto incontro, Patrizia Vicinelli legge dei testi solo al quarto incontro svoltosi nel 1966 a La Spezia. L'antologia del gruppo pubblicata nel 1976 non comprende testi poetici di Amelia Rosselli, nell'antologia del 2002, invece, oltre ad Amelia Rosselli vengono inclusi anche i versi di Patrizia Vicinelli e di Giulia Niccolai. È singolare il fatto che i testi di queste poetesse compaiano nell'antologia che traccia la storia del gruppo a più di trent'anni di distanza, quando lo scopo non è più quello di fissare dei nomi e dei testi da tramandare, ma quello di ribadire la diffusione del movimento, la sua capillare diffusione e dunque la sua importanza a livello storico.

⁶⁹ Nessuna donna viene inclusa nel libro che offre un rendiconto di questa esperienza dal punto di vista teorico: *Gruppo 93. La recente avventura del dibattito teorico letterario in Italia*, a cura di Filippo Bettini e Francesco Muzzioli, Piero Manni, Lecce 1990. Il volume *Gruppo 93: le tendenze attuali della poesia e della narrativa: antologia di testi teorici e letterari*, a cura di Anna Grazia D'Oria, Manni, Lecce 1992 (1989) comprende interventi critici e letterari, di cui solo uno appartiene ad una donna, Benedetta Cascella, ed è uno scritto in prosa. Nell'antologia curata da Filippo Bettini e Roberto Di Marco, *Terza ondata: il nuovo movimento della scrittura in Italia*, Synergon, Bologna 1993, vengono invece incluse due poetesse Nadia Cavalera e Mariarosa Di Marco, di cui solo la seconda però dichiara la propria appartenenza al gruppo. Su questo movimento si veda anche il saggio di Renato Barilli, *La nascita del Gruppo 93*, in Id., *È arrivata la terza ondata. Dalla neo alla neo-neoavanguardia*, Testo & Immagine,

Biancamaria Frabotta suggerisce come la diffidenza delle donne verso scuole e gruppi possa essere ricollegata al tentativo di non farsi sopraffare, a causa della loro timidezza o della prepotenza dei colleghi. A questo proposito sono estremamente significative alcune riflessioni di Margherita Guidacci. Nel 1961, in una scheda autobiografica contenuta in un'antologia, la poetessa parlando della propria giovinezza si sofferma sulla propria incapacità ad adattarsi alle correnti culturali in quel momento in voga:

“nella Firenze ermetica del '40, ho tentato di conformare i miei risorgenti impulsi lirici alla poetica allora in auge. Il mio paradosso fu proprio questo: che mentre avevo la miglior volontà del mondo di assimilare quella poetica in me qualcosa di indipendente dalla mia volontà, rifiutava di assoggettarvisi. Analoga fu la mia posizione nel settore critico: anche lì fermamente risoluta ad applicare gli insegnamenti che ricevevo, finivo sempre, con mia somma costernazione, per uscire di pista. Non so cosa ci fosse in me, perché come ho già detto, non avevo allora la minima intenzione polemica, tutt'altro: ma ero organicamente irriducibile e ingovernabile.”⁷⁰

Forse questo sentirsi estranea alle tendenze poetiche del proprio tempo non è dovuto solo a tratti personali ricollegabili al suo carattere, come Margherita Guidacci dichiara in un'intervista curata da Mariangela Di Cagno nel 1971:

Questo tuo rifuggire dal far parte di un movimento era per te un bisogno di non identificarti con posizioni che potevano poi assorbirti o era un'esigenza psicologica della tua natura?

Lo vedo come un'esigenza psicologica in quanto ho un carattere schivo, una difficoltà a “legare” che si manifesta per me non soltanto nei rapporti letterari, ma nei normali rapporti della vita. Probabilmente c'entra anche un effetto di difesa. Penso che ci voglia un certo margine di solitudine perché l'identità che cerchiamo attraverso la poesia non ci venga strappata prima del tempo, perché possano delinearsi quegli elementi ancora sconosciuti e che tentiamo avidamente di conoscere.”⁷¹

Secondo Margherita Guidacci, la sua posizione appartata e solitaria è legata alla sua riservatezza, ma è allo stesso tempo una necessità connessa alla ricerca di una propria identità. Il ripiegamento nella solitudine e l'allontanamento dalle voci del gruppo rappresentano una tappa indispensabile per ascoltare la propria voce e esprimere più pienamente il proprio mondo. Cristina Campo, in una lettera a Leone Traverso, ha affermato: “Tutta la mia forza è la mia solitudine, il mio andarmene sola per questi luoghi, la libertà come un coltello tra i denti”.⁷² La poetessa si riferiva al suo rapporto di

Torino 2000, pp. 58-79. Barilli fa riferimento alla poetessa Rosaria Lo Russo che ricorre a una lingua fortemente sperimentale: “Un'iscrizione *ad honorem* nell'albo d'oro del Gruppo 93 può essere assegnata anche a Rosaria Lo Russo, che ha raccolto di recente il meglio della sua produzione in un volumetto della collana Bompiani diretta da Aldo Nove, sotto l'epigrafico titolo di *Comedia* (prefazione di Elio Pagliarani).” (*Ivi*, p. 78).

⁷⁰ Margherita Guidacci, *Poesia italiana contemporanea (1909-1959)*, a cura di Giacinto Spagnoletti, Guanda, Parma 1964, p. 660, ora in Margherita Guidacci, *Prose e interviste*, a cura di Ilaria Rabatti, Editrice CRT, Pistoia 1999, p. 115.

⁷¹ *Ivi*, p. 127.

⁷² Lettera del 13 agosto 1956 contenuta in Cristina Campo, *Caro Bul. Lettere a Leone Traverso (1953-1967)*, Adelphi, Milano 2007, p. 75.

amicizia e di amore con Leone Traverso, ma queste incisive frasi potrebbero forse essere usate per descrivere il rapporto di molte poetesse con il mondo letterario. La diversità, la condizione appartata e marginale non è semplicemente subita, ma è anche scelta e difesa. L'isolamento permette infatti di avventurarsi lungo strade ritenute più autentiche, di ricercare parole più vere e meno convenzionali.

Queste precisazioni gettano una luce in parte nuova sulle esperienze delle poetesse che negli anni Sessanta si sono avvicinate alla neoavanguardia. Si consideri ad esempio il caso di Amelia Rosselli che partecipa ad alcune riunioni del Gruppo 63,⁷³ ma si annoia, non solo per il ritardo culturale con il quale vengono scoperti autori che lei conosce da tempo e per di più in lingua originale, ma soprattutto perché tutto quel “chiacchiericcio critico”⁷⁴ le sembra arido e pedante. Per la poetessa, infatti, la sperimentazione linguistica non può essere scissa da un continuo sperimentare con la vita. Giulia Niccolai e Patrizia Vicinelli hanno avuto un rapporto per certi versi più stretto con il Gruppo 63. Pur riconoscendo gli aspetti positivi di questa esperienza, anche loro però lasciano trasparire una certa lontananza, anche polemica, rispetto alle posizioni del gruppo in merito al legame tra scrittura e vita. Nell'*Autodizionario degli scrittori italiani* curato nel 1990 da Felice Piemontese, Giulia Niccolai e Patrizia Vicinelli si presentano in questi termini, usando la terza persona singolare:

“Dopo dieci anni di fotografia professionale, quando i suoi interessi personali la portarono ad assistere in qualità di fotografa alle prime riunioni del Gruppo '63, le capitò di sentire per la prima volta, come alcuni oratori sostenevano, che *la poesia fosse una cosa e il poeta un'altra*. Ne rimase scandalizzata, si dette dell'ingenua ma ci pensò per i successivi venticinque anni, ed è felicemente arrivata alla conclusione che *quella formula non fa per lei*.”⁷⁵

“Famosa scrittrice nata negli anni Quaranta, manca di epistemologi decenti. [...] mancano su di lei note di rilievo culturale in grado di simbiotizzare la sua strana dicotomia creativa, riassunta nell'assioma “*vita uguale opera*”. Questo assunto, molto difficile da ipotizzare negli anni Sessanta [...] è stato a lungo combattuto in modo anche feroce da teorici della scrittura quali Antonio Porta, Guglielmi il critico, Giuliani lo scrittore e altri che preferisce non nominare.”⁷⁶

Ciò che emerge è un senso di disaccordo verso discorsi critici sulla poesia che cancellano il legame fondamentale che unisce vita e scrittura, lingua poetica ed esistenza. L'indifferenza verso le teorizzazioni letterarie finì a se stesse e verso

⁷³ Amelia Rosselli partecipa al primo incontro svoltosi nell'ottobre del 1963 a Solanto, presso Palermo. È presente anche al quarto convegno tenutosi a La Spezia nel giugno 1966. (*I convegni del gruppo 63*, in Nanni Balestrini, Alfredo Giuliani (a cura di), *Gruppo 63. L'antologia*, cit., pp. 319-320).

⁷⁴ Amelia Rosselli, *Il dolore in una stanza*, intervista a cura di Renato Minore, “Il Messaggero”, 2 febbraio 1984.

⁷⁵ Giulia Niccolai, in Felice Piemontese (a cura di), *Autodizionario degli scrittori*, cit. p. 237 (il corsivo è mio).

⁷⁶ Patrizia Vicinelli, *Ivi*, p. 357 (il corsivo è mio).

dinamiche culturali lontane dall'essenza stessa della poesia è dichiarata con forza anche da Patrizia Cavalli, che si presenta in tal modo fedele continuatrice dei radicali atteggiamenti di Elsa Morante.⁷⁷ Durante un'intervista del 1993, interrogata sulla scarsa presenza di donne dalle antologie poetiche ribatte:

“Non sono toccata, per orgoglio ed arroganza, forse, da questi temi. Non conosco le antologie e non compro le riviste, non vado alle presentazioni di libri. Quando mi fanno fare la parte dell'emarginata mi offendo. Lo sono per mia scelta. [...] Io scrivo, quello che succede dopo non lo so, non m'importa.”⁷⁸

Seppur in termini assai diversi, anche Patrizia Cavalli ribadisce la propria estraneità al mondo delle istituzioni culturali rivendicandola come una scelta, come conseguenza dell'assoluta centralità attribuita al legame tra vita e poesia. Per molte poetesse del secondo Novecento, la diffidenza verso i gruppi e le posizioni polemiche talora assunte coincidono dunque con un riconoscimento del ruolo forte svolto dalla scrittura sul piano identitario ed esistenziale. La donna, in quanto soggettività poetica nuova, vive il rapporto con il linguaggio in tutta la sua pienezza, sente l'urgenza di dar vita al proprio mondo tramite lo strumento linguistico. La ricerca formale, che spesso raggiunge livelli molto alti, non è mai avulsa da esigenze concrete e interrogativi fortemente radicati nella realtà. In questo senso si potrebbero forse interpretare anche le affermazioni della poetessa Alba Donati (1961):

“Ma è davvero così difficile trattare tutte queste opere di donne allo stesso modo degli uomini, inserirle nel tempo che le ha accolte o le accoglie, rapportarle alle altre esperienze della loro epoca per valutarne l'originalità, o anche la distanza o il grado di continuità? Forse il problema è di portata più vasta, cioè non sono le donne a creare imbarazzo ma è la letteratura che fanno, la specificità del loro modo di essere, sempre annoiate dai discorsi dominanti, tanto dirette da scalzare il discorso critico, da costringerlo a seguirle e non più a essere seguito.”⁷⁹

L'isolamento anticonformista che può costituire un limite all'inserimento della poesia femminile nei quadri storiografici diventa un punto di forza, una garanzia di disinvoltura e spregiudicatezza nel rapporto con la lingua, caratteristiche lucidamente sottolineate anche da una giovane poetessa contemporanea. Rispondendo al

⁷⁷ Vale la pena di ricordare le parole con le quali la romanziera apre il saggio *Pro o contro la bomba atomica*: “Ho sentito dire che qualcuno, al sapere in anticipo l'argomento da me scelto, ha mostrato una certa perplessità: come se, da parte mia, questa fosse una scelta, diciamo, curiosa. Invece, a me sembra evidente che nessun argomento, oggi, interessa, come questo, da vicino, ogni scrittore. A meno che non si vogliano confondere gli scrittori con i letterati: per i quali, come si sa, il solo argomento importante è, e sempre è stata, la letteratura; ma allora devo avvertirvi subito che nel mio vocabolario abituale, lo *scrittore* (che vuol dire prima di tutto, fra l'altro *poeta*) è il contrario del letterato. Anzi, una delle possibili definizioni giuste di scrittore, per me sarebbe addirittura la seguente: *un uomo a cui accade tutto quanto accade, fuorché la letteratura.*” (Elsa Morante, *Pro o contro la bomba atomica e altri saggi*, con prefazione di Cesare Garboli, Adelphi, Milano 1987, p. 97). Il corsivo è di Elsa Morante.

⁷⁸ Alba Donati, *Intervista a Patrizia Cavalli*, “Il giorno”, 18 maggio 1993.

⁷⁹ Alba Donati, *Bollettino di guerra*, cit. p. 60.

questionario allegato a questa tesi Francesca Genti (1975) si esprime così in merito alla specificità della poesia femminile:

“La caratteristica specifica, secondo me, è un rapporto più disinibito e meno codificato con la tradizione poetica che è appannaggio maschile. Al di là delle voci specifiche, mi sembra che la poesia femminile sia più randagia e autonoma.”⁸⁰

3. La svolta degli anni Settanta: l'aumento delle pubblicazioni e le antologie di poesia femminile.

Gli anni Settanta costituiscono un periodo di grandi cambiamenti sociali che hanno inciso in profondità anche nel mondo della poesia. Tra i fenomeni da considerare vi è anche la diffusione del movimento femminista che aveva già messo le prime radici negli anni Sessanta. Si tratta di un'esperienza vasta e complessa, certo non riassumibile in poche righe. Basterà ricordare che per molte donne ha costituito l'occasione di prendere maggiore consapevolezza di sé, un incitamento a prendere la parola in un coro di voci prima solo maschili. Negli anni Settanta si assiste non a caso ad una massiccia proliferazione delle pubblicazioni e delle iniziative editoriali femminili.⁸¹ Vengono fondate delle case editrici femministe, in particolare *Le edizioni delle donne* (1972-1984) a Roma e *La tartaruga* (1975) a Milano. Nascono alcune riviste come “Donna Woman Femme” (1975) e “Leggere donna” (1980), mentre più tardi vedrà la luce “Legendaria” (1987). Si costituiscono delle associazioni e degli spazi culturali gestiti da solo donne per trovare sbocchi alternativi a quelli istituzionali gestiti in prevalenza da uomini. Molte di queste attività continuano ad esistere ancora oggi e una nuova spinta all'organizzazione è venuta negli anni Novanta dall'uso delle nuove tecnologie nel campo della comunicazione.⁸²

Se si tiene presente questo quadro, non stupisce che dagli anni Settanta ad oggi, femministe o meno, le donne abbiano sentito sempre più il desiderio di affermarsi

⁸⁰ Anche Maria Pia Quintavalla afferma che: “Quanto a descriverne uno specifico, azzarderei, (ma procedo per quanto io vi leggo, per affinità elettive): una maggiore libertà da cartelli e correnti (vedi le poetiche del Novecento), traducibile spesso in ricerca di soluzioni innovative [...]” (*Questionario donne e poesia*, cf. in questa tesi p. 478).

⁸¹ Piera Codognotto, Francesca Moccagatta, *Editoria femminista in Italia*, Associazione Italiana Biblioteche, Roma 1997.

⁸² Vengono sfruttate le nuove potenzialità di Internet e viene messa in linea una rete informativa di nome Lilith nata negli anni Ottanta (www.retelilith.it). In ambito più specificatamente letterario nasce nel 1994 la Società italiana delle letterate, vengono creati degli archivi sulla scrittura femminile, in particolare in Toscana presso l'Archivio di Stato di Firenze, e avviati specifici programmi di dottorato, per esempio all'Università La Sapienza di Roma. Si veda a questo proposito anche il saggio di Claude Cazalé Bérard, *Généalogies, genres et canons littéraires L'écriture des femmes en Italie comme espace de liberté et d'utopie*, in Guyonne Leduc (a cura di), *Nouvelles sources et nouvelles méthodologies de recherche dans les études sur les femmes*, Préface de Michelle Perrot, L'Harmattan, Paris 2004, pp. 207-223.

anche in campo poetico. Il tentativo di rendere visibile la loro esperienza di scrittura è passato anche attraverso la pubblicazione di alcune antologie di poesia femminile.⁸³ La prima importante antologia femminile s'intitola *Donne in poesia* ed è curata da Biancamaria Frabotta. Esce nel 1976 presso Samonà e Savelli,⁸⁴ case editrici militanti dove qualche anno prima la studiosa aveva già pubblicato il volume *Femminismo e lotta di classe in Italia (1970-1973)*⁸⁵ e dove era già uscita un'antologia intitolata *Poesia femminista*, curata da Nadia Fusini e Mariella Gramaglia e dedicata in particolare alla poesia in lingua inglese.⁸⁶

Come Biancamaria Frabotta avrebbe spiegato più tardi, la sua antologia nasceva anche in reazione al fortunato volume *Il pubblico della poesia* di Alfonso Berardinelli e Franco Cordelli, che, seppur meritevole di aprirsi alla poesia più recente, includeva ben poche poetesse.⁸⁷ *Donne in poesia* è composto di tre parti: un saggio introduttivo è dedicato alla questione del rapporto tra donne e poesia, segue un'antologia di testi di importanti poetesse italiane, mentre alla fine vengono incluse le risposte ad un questionario inviato alle autrici antologizzate.⁸⁸ Il quadro che ne risulta è particolarmente interessante. Biancamaria Frabotta affronta la complessità del problema, nelle sue implicazioni storiche e teoriche diffidando da facili semplificazioni. Sottolinea con forza la differenza tra le generazioni di poetesse che si sono formate negli ultimi decenni dell'Ottocento e quelle nate nel Novecento dove il dato

⁸³ Prima degli anni Settanta si possono registrare solo due operazioni di questo tipo, condotte da uomini. Vi è il lavoro di Giovanni Scheiwiller, *Poetesse del Novecento* (Scheiwiller, Milano 1951) che però propone un numero ridotto di testi e di autrici, senza nessuna presentazione di tipo critico. Gaetano Salvemini invece, nel suo *Poesia femminile italiana* (Edizioni del Sestante, Padova 1964), presenta le poetesse selezionate con tale sufficienza che ci si chiede come si sia ritrovato a curare un'antologia che lui stesso ritiene così poco significativa.

⁸⁴ Si segnala che l'antologia di Biancamaria Frabotta è stata tradotta qualche anno fa in inglese: *Italian Women Poets*, translated by Corrado Federici, Guernica, Toronto Buffalo 2002. Tale traduzione sottolinea l'importanza e l'attualità del libro di Biancamaria Frabotta.

⁸⁵ Biancamaria Frabotta, *Femminismo e lotta di classe in Italia (1970-1973)*, Savelli, Roma 1974.

⁸⁶ Nadia Fusini, Mariella Gramaglia, *La poesia femminista. Antologia di testi poetici del Movimento*, Savelli, Roma 1974. L'antologia contiene dei testi poetici delle seguenti poetesse: Alta, Astra, Margaret Atwood, Anita Barrows, Ellen Bass, Rita Mae Brown, Carole Gregory Clemmons, Lucille Clifton, Jane Cooper, Mari Evans, Ruth Fainlight, Elisabeth Fenton, Jean Feraca, Nikki Giovanni, Judy Graham, Susan Griffin, Angela Hambling, Sandra Hochman, Lenore Kandel, Shirley Kaufman, Maxine Kumin, Denise Levertov, Vassar Miller, Robin Morgan, Marge Piercy, Sylvia Plath, Adrienne Rich, Suzanne Berger Rioff, Sonia Sanchez, Anne Sexton, Sandi Stein, Jean Tepperman, Mona Van Duyn, Beatrice Walter.

⁸⁷ “Sì, quella raccolta mi sembrava poco rappresentativa della poesia femminile. C'erano nuovi poeti e per questo era ammirevole, ma proprio allora cominciava un forte movimento femminile di cui non teneva conto” (Alba Donati, *Intervista a Biancamaria Frabotta*, “Il giorno”, 18 maggio 1993).

⁸⁸ Le domande riguardano il rapporto esistente tra attività poetica e condizione femminile, chiedono di riflettere sull'esistenza di un'eventuale specificità femminile in poesia e invitano ad esprimere un giudizio sul femminismo e sulle sue battaglie politiche.

sentimentale non è più il solo centro tematico e il lavoro stilistico risulta essere molto consapevole. Le autrici antologizzate sono ventisei, nate tra gli anni Dieci e Quaranta, molte hanno già un solido percorso di scrittura alle spalle, come Margherita Guidacci e Maria Luisa Spaziani, altre sono ai loro primi promettenti esordi, come Patrizia Cavalli, con un solo libro edito, e Vivian Lamarque, all'epoca pubblicata soltanto su rivista.⁸⁹

La mappatura della poesia femminile proposta da Biancamaria Frabotta è scandita in sezioni che lasciano intravedere come la poesia femminile si snodi attraverso le tappe di una crisi identitaria e di una ricerca di uscita. Se la prima sezione fotografa la scoperta della natura falsificante della propria identità, la seconda sezione documenta il doloroso tentativo di liberarsi dalle costrizioni mistificanti imposte a livello sociale. Questa liberazione non può che realizzarsi attraverso un'analisi disincantata del proprio mondo, da secoli limitato alla dimensione privata e autobiografica. L'ultima sezione di poesie è dedicata al tentativo di superare quella stessa sfera di esperienze per analizzare la realtà nella sua dimensione sociale e pubblica. Il percorso di lettura che Biancamaria Frabotta delinea all'interno della poesia femminile è quello della fondazione di una soggettività poetica nuova che parte dalla “demistificazione del mito femminile nella letteratura maschile pur riconosciuta universalmente grande”⁹⁰ per accedere all'elaborazione del linguaggio dal forte potenziale utopico.

Oltre a questo lavoro, rilevante sia dal punto di vista storico-culturale che strettamente letterario, vengono pubblicate negli anni Settanta alcune antologie in cui i toni contestatari prevaricano sulla necessaria attenzione al lavoro formale. È il caso dell'antologia curata da Laura Di Nola con il titolo *Poesia femminista italiana*.⁹¹ I versi raccolti dalla curatrice sono quelli di un soggetto in rivolta che vuole rompere il suo destino d'esclusione ricorrendo ad una lingua fortemente antiletteraria. Le trentun poetesse incluse nell'antologia appartengono a diverse generazioni, con una netta prevalenza però delle autrici nate negli anni Quaranta. I testi sono ripartiti in sezioni tematiche, con titoli che richiamano, sotto forma di slogan riduttivi, alcuni punti chiave della ricca riflessione femminista di quegli anni: il quotidiano, le parole, il maschio, la

⁸⁹ Vivian Lamarque, *Sempre più mi sembri*, "Paragone", 274, dicembre 1972 e *Chiedere dove il tempo*, "Nuovi Argomenti", 32, marzo-aprile 1973. La poetessa esordirà ufficialmente nel 1978 con la pubblicazione della sequenza poetica *L'amore mio è buonissimo* in un quaderno collettivo (Vivian Lamarque, *L'amore mio è buonissimo*, "Quaderni della Fenice" n. 30, Guanda, Milano 1978) mentre solo nel 1981 uscirà la sua prima raccolta, *Teresino* (Vivian Lamarque, *Teresino*, Guanda, Milano 1981).

⁹⁰ Biancamaria Frabotta, *Introduzione a Donne in poesia*, cit. p. 13.

⁹¹ Laura Di Nola (a cura di), *Poesia femminista italiana*, Samonà e Savelli, Roma 1978.

maternità, il rapporto con la madre, la rivoluzione, l'ira, la morte della poesia. Oltre all'introduzione e alla sezione antologica vengono inclusi anche alcuni brevi saggi di Mariella Bettarini, Sandra Pettrignani, Dacia Maraini e Biancamaria Frabotta che conferiscono maggiore consapevolezza teorica all'operazione.

L'antologia curata da Laura Di Nola, a differenza di quella allestita da Biancamaria Frabotta, è composta da versi fortemente diseguali dal punto di vista della qualità letteraria. Amelia Rosselli si trova affiancata, senza nessuna precisazione, a delle poetesse che trascurano il lavoro stilistico. L'intento politico prevale su quello letterario e in molti testi la presa di parola risulta essere dominata dalla sola necessità di esprimersi, per la quale, come afferma Jolanda Insana in una risposta al questionario distribuito nel corso di questa tesi, non c'è bisogno di ricorrere al verso. La funzione contestataria della raccolta emerge anche nell'ultimo passaggio dell'introduzione di Laura di Nola:

“Ho aggiunto un altro capitolo, per un mio bisogno di tipo razionale, su un argomento che non è trattato apertamente da molte poetesse, anche se riguarda una strada che tutte seguono in questo libro. Si chiama: la morte della poesia, a significare ormai il rifiuto del vecchio cliché poetico “femminile”, al quale si sovrappone una violenta poesia che ha il colore del sangue mestruale. L'urlo di chi vuole riprendersi la storia, con tutta la rabbia connessa a una perpetua esclusione.”⁹²

Laura Di Nola tocca dei nodi problematici fondamentali per capire il rapporto tra donne e poesia nel secondo Novecento, anche se le risposte da lei avanzate in quegli anni possono parere, oggi, semplicistiche. Laura Di Nola, come già Biancamaria Frabotta attribuisce infatti grande importanza alla scoperta delle donne di trovarsi davanti ad una lingua poetica che le ha escluse e descritte in modo falsificante (parla di “vecchio cliché poetico femminile”). La via d'uscita proposta da Di Nola è quella della “morte della poesia”, del rifiuto delle sue forme eleganti e menzognere, della predilezione di una lingua violenta, diretta e disadorna (“che ha il colore del sangue mestruale”). In realtà una donna che scrive in modo consapevole sa bene che la sua situazione è ben più complessa e contraddittoria, perché fuori dalla ricerca stilistica non esiste possibilità di scrittura poetica.

Vale la pena di ricordare a questo proposito come il prevalere del moto politico di denuncia e dello scopo extraletterario sul lavoro formale fosse già evidente nella raccolta *Donne mie* che Dacia Maraini aveva pubblicato per Einaudi nel 1974. Il libro, che peraltro contiene alcuni interessanti ritratti femminili, è caratterizzato da un tono

⁹² *Ivi*, p. 12.

fortemente didascalico e, nella prima parte, presenta alcuni consigli alle donne che vogliono emanciparsi. Nel componimento eponimo, la poetessa dichiara apertamente l'importanza per le donne che scrivono versi di concentrarsi sui contenuti lasciando da parte le questioni formali che hanno a che fare con il potere.⁹³ Il punto di partenza è anche in questo caso il problema del potere della lingua poetica, del suo essere un'esperienza che cercando di esprimere il reale in forme perfette, ne nega o falsifica una parte. Non a caso per molte poetesse contemporanee la riflessione sul potere del linguaggio occupa un posto di primaria importanza. E certo, fatti i debiti distinguo, la trascuratezza formale dei testi di Dacia Maraini, immediatamente criticata da Pier Paolo Pasolini in una recensione,⁹⁴ non può non essere messa in relazione con altre esperienze di scrittura di quel decennio di contestazioni che sembravano dover proclamare proprio l'estinzione della poesia, del suo essere lingua sublime, preziosa e selettiva.

La situazione si modifica negli anni Ottanta nel senso di uno stemperamento dei toni rivendicativi, anche grazie all'ottenimento di alcune conquiste in campo civile e sociale. Nell'ambito della scrittura si registra una più diffusa attenzione per il dato stilistico. L'accento viene messo sulla qualità della ricerca poetica nell'antologia *Poesie d'amore. L'assenza, il desiderio*⁹⁵ curata da Francesca Pansa e Marianna Bucchic nel 1986. Anche

⁹³ Si cita integralmente la poesia *Donne mie*: ““Le poesie delle donne sono spesso / piatte, ingenuie, realistiche e ossessive”, / mi dice un critico gentile dagli occhi a palla. / “Mancano di leggerezza, di fumo, di vanità, / sono tutte d'un pezzo come dei tubi, / non c'è garbo, scioltezza, estro; / sono prive dell'intelligenza maliziosa / dell'artificio, insomma non raggiungono / quell'aria da pomeriggio limpido dopo la pioggia”. // Forse è vero, gli dico. Ma tu non sai / cosa vuol dire essere donna. Dovresti / provare una volta per piacere anche se / è proibito dal tuo sesso di pane e ferro. / Ride. Strabuzza gli occhi. “A me non importa / se sia donna o meno. Voglio vedere i risultati / poetici. C'è chi riesce a fare la ciambella / con il buco. Se è donna o uomo cosa cambia?” // Cambia, amico dagli occhi verdi, cambia; / perché una donna non può fare finta / di non essere donna. Ed essere donna / significa conoscere la propria soggezione, significa vivere e respirare la degradazione / e il disprezzo di sé che si può superare / solo con fatiche dolorose e lagrime nere. / : è per questo che tante si rifugiano / nella passività, nell'ordine costituito, / perché hanno paura di quella fatica e / di quelle lacrime che sono necessarie per / riscattare la propria umanità perduta / come un dente di latte, chissà quando, / nel processo sibillino della crescita sociale. // Una mattina un padre generoso ha / legato il tuo dente al pomello della porta / che poi ha spalancato con un calcio e / addio dente di miele che ti faceva bambina / e ancora inconsapevole del ruolo pacato / e gelido che ti aspetta ora come un / cappotto fiorato appeso nell'ingresso e / se vai fuori devi indossarlo se no / rischi di morire assiderata e pesta. // Una donna che scrive poesie e sa di / essere donna, non può non tenersi attaccata / stretta ai contenuti perché la sofisticazione / delle forme non è mai del tutto sua. // La sua voce sarà forse dura e terragna / ma è la voce di una leonessa che è stata tenuta pecora per troppo tempo assennato. / È una voce fiacca, grezza e mutilata / che viene da lontano, da fuori della / storia, dall'inferno degli sfruttati. / Un inferno che non migliora la gente / come si crede, ma la rende pigra, malata e nemica di se stessa.” (Dacia Maraini, *Donne mie*, Einaudi, Torino 1974, pp. 28-30).

⁹⁴ Pier Paolo Pasolini, *Un maschio italiano che ha fatto il suo tempo*, “Tempo”, 14 giugno 1974, ora in Id., *Descrizioni di descrizioni, in Saggi sulla letteratura e sull'arte*, vol. 2, Mondadori, Milano 1999, pp. 2065-2071. L'articolo pasoliniano, per molti versi acuto, non è esente da contraddizioni.

⁹⁵ Francesca Pansa, Marianna Bucchic (a cura di), *Poesie d'amore. L'assenza, il desiderio*, Newton Compton, Roma 1986.

se la scelta del tema conduttore del libro rischia di intrappolare la lettura in stereotipi, l'operazione è tuttavia interessante innanzitutto per l'editore, Newton Compton, che garantisce una buona diffusione nazionale in edizione tascabile, ma anche perché le trentasei poetesse vengono presentate ognuna da un noto critico letterario. Si tratta di un apprezzabile tentativo di far incontrare critica e poesia femminile che certo avrebbe avuto risultati assai più rilevanti se le presentazioni fossero state più informate e ricche di dettagli.

Negli anni Ottanta vengono create anche alcune manifestazioni per rendere conto dell'attività poetica femminile e darle maggiore visibilità. La più importante rassegna è senza dubbio quella che la poetessa Maria Pia Quintavalla organizza per il Comune di Milano tra il 1985 e il 1989. Dalla manifestazione è nata un'omonima antologia *Donne in poesia. Incontri con le poetesse italiane*, stampata nel 1988 e poi ripubblicata in edizione accresciuta nel 1992⁹⁶. Questa seconda edizione è quella che ha avuto maggior diffusione e comprende trentasette poetesse di diverse generazioni. Numerose sono le autrici nate negli anni Quaranta, ma vengono incluse anche alcune maestre degli anni Venti e Trenta come Margherita Guidacci, Maria Luisa Spaziani e Amelia Rosselli. La più giovane poetessa, che peraltro chiude il volume è Marina Pizzi (1955). Maria Pia Quintavalla dichiara nella prefazione all'antologia:

“Il titolo rimanda ad un'antologia, edita Savelli nel 1977 e curata da B.M. Frabotta, mantenendo di due decenni così diversi da sembrare antitetici, il suo essere due cose insieme: antologia letteraria e femminile. Taglio quest'ultimo che risultò tutt'altro che riduttivo, se mai accrescitivo di interessi sulle autrici italiane.

Questo libro parla del presente letterario mostrandone un lato, quello delle sue poetesse. Ma non ci sono, mi sembra, poiché ci sono già state le ragioni di un momento di identità collettiva come primario e che segnò un'epoca, fertilissima anche nella saggistica e nella critica letteraria, sull'argomento.

Ora si è già credo, oltre, nell'indicare l'opera delle poetesse qui rappresentate, cui questo libro rimanda, perché nel frattempo c'è stata l'assunzione del solitario e personale lavoro di definizione delle proprie scelte poetiche [...]”⁹⁷.

La curatrice della raccolta ribadisce il carattere letterario dell'operazione e sottolinea come il momento collettivo dominante nelle pubblicazioni degli anni Settanta non sia più fondante avendo lasciato il posto al lavoro stilistico individuale. L'antologia di Maria Pia Quintavalla non è infatti divisa in sezioni capaci di scandire le tappe di una ricerca di identità: le poetesse sono presentate secondo semplice ordine alfabetico. Ad ognuna vengono dedicate due o tre pagine dove sono associati a una foto e a una nota

⁹⁶ Maria Pia Quintavalla (a cura di), *Donne in poesia. Incontri con le poetesse italiane*, Campanotto, Pasion di Prato 1992.

⁹⁷ *Ivi*, p. 7

completa di utili riferimenti bibliografici. L'intento principale dell'antologia è infatti quello di far circolare testi e informazioni, rendere note delle scritture poetiche consapevoli:

“Inoltre i testi poetici dell'antologia credo indichino con chiarezza un momento di particolare forza poetica e maturità raggiunto dalle autrici italiane contemporanee, non in quanto improbabile gruppo, ma per l'alta qualità della poesia.”⁹⁸

Gli anni Novanta rappresentano un periodo di passaggio, di sedimentazione e articolazione anche teorica all'interno del femminismo. Parallelamente si fa sempre più visibile il problema della trasmissione della lezione del femminismo alle nuove generazioni.⁹⁹ Bisogna aspettare la fine degli anni Novanta perché escano altre importanti antologie di poesia femminile. Tra il 1998 e il 2000 sulla rivista “Poesia” pubblicata dall'editore Crocetti viene pubblicata a puntate un'antologia curata da Mariella Bettarini, poetessa, e direttrice della rivista “Salvo imprevisti”, poi diventata “Area di Broca”.¹⁰⁰ Mariella Bettarini si occupa del periodo che va dal 1963 al 1997, presenta delle esperienze poetiche giudicate interessanti per la loro carica espressiva indipendentemente dalle case editrici che le accolgono.¹⁰¹

Il percorso disegnato da Mariella Bettarini parte da Amelia Rosselli e da Elsa Morante, “due antesignane e “portavoci” del cambiamento storico, perciò linguistico letterario”¹⁰² e considerate come primi punti di riferimento per le poetesse delle generazioni successive. Dopo gli anni Settanta, dominati dalla rivolta contro una lirica effusiva oppure ipercelebrale, le presenze femminili in poesia si fanno sempre più numerose nel corso degli anni Ottanta. Oltre alla maggior consapevolezza stilistica, Mariella Bettarini riconosce alla poesia femminile di quegli anni grande energia ed ironia. Questo processo trova compimento negli anni Novanta dove, secondo la curatrice, la produzione femminile si fa sempre più ricca e duttile. Il successo delle prime puntate della scelta antologica determina l'aggiunta di altre tre parti.¹⁰³ Vengono

⁹⁸ *Ibidem*.

⁹⁹ Si rinvia in proposito al libro di Marina Cacace, *Femminismo e generazioni*, Baldini Castoldi, Milano 2004.

¹⁰⁰ La rivista “Salvo imprevisti” con sottotitolo “quadrimestrale di poesia e altro materiale di lotta” è stata fondata nel 1973 da Mariella Bettarini e Silvia Batisti. Si tratta di una rivista autogestita e autofinanziata pubblicata fino al 1992. Dal 1993 è stata sostituita dall' “Area di Broca”.

¹⁰¹ Mariella Bettarini, *Donne e poesia. Prima parte. Dal 1963 al 1979*, “Poesia”, luglio-agosto 1998, n. 119, pp. 57-73; *Donne e poesia. Seconda parte Dal 1980 al 1989*, “Poesia” ottobre 1998 n. 121, pp. 61-76; *Donne e poesia. Terza parte Dal 1990 al 1997*, “Poesia” gennaio 1999, n. 124, pp. 45-61.

¹⁰² Mariella Bettarini (a cura di), *Donne e poesia. Prima parte Dal 1963 al 1979*, cit. p. 58.

¹⁰³ Mariella Bettarini (a cura di), *Donne e poesia. Quarta parte Ancora gli anni Ottanta-Novanta*, “Poesia”, aprile 1999, n. 127, pp. 53-68; Id., *Donne in poesia. Quinta parte Altre menti e vite e voci*,

qui presentate alcune voci degli anni Ottanta e Novanta precedentemente escluse e un gruppo di poetesse del Sud Italia, zona spesso trascurata nelle antologie inclini a concentrarsi soprattutto su centri come Roma e Milano. Il quadro tracciato da Mariella Bettarini è utile e interessante, anche se alla chiarezza delle prime puntate si sostituisce una confusione di nomi nelle ultime parti. Tale confusione è certo ricollegabile al cambiamento di progetto intervenuto nel corso dell'operazione e all'ottenimento di spazio supplementare di cui sarebbe stato comunque un peccato non approfittare, data la scarsa visibilità della scrittura poetica femminile.

Con il nuovo Millennio e la sua voglia di bilanci anche nel campo della poesia si pone di nuovo il problema della poca visibilità delle poetesse contemporanee e diverse antologie di poesia femminile vengono pubblicate. Nel 2003 esce il volume *Femminile plurale*¹⁰⁴ che comprende una cinquantina di autrici, attive tra il 1968 e il 2002, e nate tra gli anni Dieci e gli anni Sessanta. Nel 2005 sulla rivista "Tracce", Anna Maria Giancarli e Nicoletta Di Gregorio presentano un'*Antologia della poesia femminile italiana*¹⁰⁵ che comprende 35 autrici presentate in ordine alfabetico. Nello stesso anno si concretizza anche il progetto editoriale di Alina Rizzi, molto interessante anche se non soddisfa pienamente le aspettative del lettore. Nel suo *Donne di parola*¹⁰⁶ Alina Rizzi invita infatti diverse poetesse a riflettere sul loro rapporto con la parola poetica a partire da una frase di Anne Sexton: "Una donna che scrive sente troppo, / che prodigi e portentosi" (da *Magia nera*).¹⁰⁷ Purtroppo molte delle risposte raccolte si situano lateralmente al tema indicato e non si avverte la presenza di un vero filo conduttore tematico. Tutta incentrata sulle poetesse nate negli anni Sessanta e Settanta è l'antologia

"Poesia", n. 131 settembre 1999 p. 59-76; Id., *Donne in poesia. Sesta parte Voci del Sud, dal Sud*, "Poesia", n. 139, maggio 2000, pp. 59-76.

¹⁰⁴ Maria Pia Ammirati, Ornella Palumbo (a cura di), *Femminile plurale: voci della poesia italiana dal 1968 al 2002*, Abramo, Catanzaro 2003.

¹⁰⁵ Anna Maria Giancarli e Nicoletta Di Gregorio, (a cura di), *Antologia della poesia femminile italiana*, "Tracce": trimestrale di scrittura e di ricerca letteraria, anno XXIII, marzo-giugno 2005.

¹⁰⁶ Alina Rizzi (a cura di), *Donne di parola*, Traven boks, Laives 2005.

¹⁰⁷ Si trascrive il componimento *Magia nera* nella versione di Rosaria Lo Russo: "Una donna che scrive è troppo sensibile e sensuale, / quali estasi e portentosi! / Come se mestri bimbi ed isole / non fossero abbastanza; come se iettatori pettegoli / e ortaggi non fossero mai abbastanza. / Crede di poter prevedere gli astri./ Nell'essenza una scrittrice è una spia. / Amore mio, così son io ragazza. // Un uomo che scrive è troppo colto e celebrale, / quali fatture e feticci! / Come se erezioni, congressi e merci / non fossero abbastanza; come se macchine galeoni / e guerre non fossero abbastanza. / Come un mobile usato costruisce un albero. / Nell'essenza uno scrittore è un ladro. / Amore mio tu sei maschio così. // Mai amando noi stessi, / odiando anche le nostre scarpe, i nostri capelli, / ci amiamo preziosa, / prezioso. Le nostre mani sono azzurre e gentili, / gli occhi pieni di tremende confessioni. / Ma quando ci sposiamo / ci abbandonano i figli disgustati. / Il cibo è troppo e nessuno è restato / a mangiare l'estrosa abbondanza." (Anne Sexton, *L'estrosa abbondanza*, a cura di Edoardo Zuccato, Crocetti, Milano 1997, p. 59).

Fuori dal cielo curata nel 2006 da Sara Zanghì per la casa editrice Empiria¹⁰⁸ e comprendente sette poetesse nate negli anni Sessanta e Settanta.

Non si può non rilevare come nelle prefazioni delle più recenti antologie di poesia femminile pubblicate in Italia non compaia nessun tentativo di offrire delle linee interpretative a carattere generale, come invece si è tentato di fare in modo approfondito nelle altre antologie di poesia contemporanea. Alla selezione dei testi e alla presentazione dei percorsi individuali non si cerca di abbinare un'interpretazione storiografica più ampia che cerchi di identificare e interpretare orientamenti generali. Viene puntualmente sottolineata la singolarità stilistica delle poetesse, non riducibili ad un *unicum*, tuttavia vengono spesso proposte solo scarse note biografiche e un elenco delle pubblicazioni. Dall'antologia curata da Maria Pia Quintavalla a quelle uscite nel nuovo millennio l'approccio è rimasto simile, forse perché allora come oggi il problema continua a essere sempre lo stesso, quello della scarsa visibilità.¹⁰⁹ La prima esigenza è in parte ancora quella di diffondere testi e informazioni, piuttosto che commenti e profili critici approfonditi. La stessa Alina Rizzi sembra indicarlo implicitamente nella sua prefazione:

“Ci si augura che offrendo un discreto ventaglio di autrici contemporanee, il lettore sia stimolato ad approfondire poi per proprio conto la ricerca, consultando i cataloghi e i siti delle case editrici specializzate o le riviste del settore.”¹¹⁰

Uno dei principali obiettivi di questa pubblicazione, ma probabilmente anche delle altre antologie pubblicate tra il 2003 e il 2007, è quello di diffondere informazioni che non sempre circolano a sufficienza a livello istituzionale.¹¹¹

Accanto a queste antologie curate da donne esistono alcune antologie di poesia femminile allestite da uomini. Di particolare interesse, nonostante le piccole dimensioni

¹⁰⁸ Sara Zanghì (a cura di), *Fuori dal cielo*, Empiria, Roma 2006.

¹⁰⁹ Si concorda con Maria Pia Quintavalla, secondo la quale è auspicabile che: “se il tema della scrittura femminile ha dovuto proporsi ieri come una enunciazione provocatoria, l'interesse cada oggi al “come” e al “quando” le donne scrivano; e non che lo fanno, né per dimostrare che tale scrittura sia migliore o peggiore di un'altra.” (Maria Pia Quintavalla, *Sulla scrittura femminile (e dintorni)*, in Alessandro Broggi; Carlo Dentali, Stefano Salvi (a cura di), *I mondi creativi femminili*, “Ulisse” n. 2, ottobre 2004, p. 13). Il volume è disponibile anche al seguente indirizzo Internet: <http://www.lietocolle.info/upload/ulisse.pdf>.

¹¹⁰ *Ivi.*, p. 9.

¹¹¹ Gabriella Sica nelle sue risposte al questionario precisa che: “Però esiste, a mio parere, un antagonismo degli uomini con le donne che scrivono, certi uomini di lettere ancora esercitano un potere maschile, o semplicemente il potere dell'omertà: stilano elenchi di scrittori o poeti novecenteschi in cui neanche una donna compare, a volte invece stilano infiniti elenchi-ghetti di donne e si addolciscono davanti a un bel viso.” (Appendice 4 di questa tesi).

della casa editrice è il volume *12 Poetesse italiane*¹¹² curato da Dino Azzalin con una significativa introduzione di Francesco Carbognin, giovane critico che si dimostra molto attento nel rilevare alcune particolarità stilistiche e tematiche delle singole poetesse presenti nell'antologia.

Un maggior impegno nell'approfondimento dell'analisi e nella presentazione del quadro generale si riscontra in alcune pubblicazioni in lingua inglese, purtroppo poco diffuse in Italia anche per ovvi problemi linguistici. Si tratta dell'antologia di Catherine O'Brien, *Italian women poets*,¹¹³ e di quella più recente di Cinzia Sartini Blum e di Lara Trubowitz, *Contemporary Italian women poets*.¹¹⁴ Il primo libro si riferisce a tutto il Novecento e presenta una decina di autrici. Ogni esperienza poetica è accompagnata da un accurato profilo introduttivo dove vengono indicati i tratti fondamentali della poetica e la sua eventuale evoluzione nel corso del tempo. L'antologia curata da Cinzia Sartini Blum e Lara Trubowitz è meno rilevante sul piano delle presentazioni delle singoli voci poetiche, ma ha un'importante introduzione generale che segue una scansione cronologica per decenni e cerca di far dialogare i testi con il periodo storico.

È significativo che tra tutte queste antologie, italiane e inglesi, degli ultimi vent'anni esista un punto in comune. In molte di queste pubblicazioni viene sottolineata l'importanza che la parola poetica ha per le autrici selezionate:

“What all these poets have in common is an *enthusiasm for poetry* that is seen as an expression of passion, a search for freedom and an extension of their personality. For them, *poetry is that extra meaning you can give to life*. Their individual viewpoint may vary but poetry is what remains constant.”¹¹⁵

“Le nostre autrici, molte delle quali hanno inciso il loro indelebile “segno” nella storia della ricerca poetica italiana, appartengono a più generazioni e manifestano esiti stilistico formali a volte innovativi, a volte più legati alla tradizione, rivelando però sempre *l'urgenza di appropriarsi di un “luogo dell'autentico”, intessuto di vissuto, di memoria, di intense illuminazioni.*”¹¹⁶

Anche Alina Rizzi si riferisce a delle poetesse “a volte molto lontane tra loro per età, stile, formazione e intenti, ma comunque accomunate da un *progetto che, in tutte, appare essenziale*”¹¹⁷ che è quello della scrittura, della “*poesia irrinunciabile come il*

¹¹² Dino Azzalin (a cura di), *12 Poetesse italiane*, introduzione di Francesco Carbognin, Nuova Editrice Magenta, Varese 2007.

¹¹³ Catherine O'Brien (a cura di), *Italian women poets*, Irish Academic Press, Dublin 1996.

¹¹⁴ Cinzia Sartini Blum, Lara Trubowitz (a cura di), *Contemporary Italian women poets*, Italice, New York 2001.

¹¹⁵ Catherine O'Brien, *Introduction*, a *Italian women poets*, cit., pp. 16-17. (il corsivo è mio)

¹¹⁶ Anna Maria Giancarli e Nicoletta Di Gregorio, (a cura di), *Antologia della poesia femminile italiana*, cit. p. 5.

¹¹⁷ Alina Rizzi (a cura di), *Donne di parola*, cit. p. 8. (il corsivo è mio)

respiro".¹¹⁸ Accanto alla constatazione della difficoltà di emergere e diventare visibili, si staglia la consapevolezza di come la poesia sia uno strumento necessario per dare significato all'esistenza. Come ha di recente sottolineato Maria Pia Quintavalla, questo continua a essere valido anche per le nuove generazioni meno legate al femminismo:

“La rassegna stessa *Donne in poesia* da sola, non è bastata, nella sua esperienza ventennale ad esaurirne le tappe, e il disegno di ricognizione e aggiornamento. Forse l'apertura, come è avvenuto in altri paesi europei e negli Stati Uniti, di Fondazioni e Centri Studi, che un tale sistematico lavoro di ricerca potrebbe accollarsi, esaudirebbe nel corso del tempo, un tale compito.

Quanto a più giovani autrici, non più sorrette come molte di noi lo credevano, da un angelo seduto accanto, ma in ascolto della poesia italiana contemporanea, le si intravede ancora alla ricerca di *parole vere*.”¹¹⁹

4. Che senso ha parlare di poesia femminile? Pregiudizi ed entusiasmi.

Il femminile come categoria negativa e subalterna.

Le parole che usiamo hanno una loro storia e quella della parola “femminile” è fatta di numerose stratificazioni che si sono depositate nel corso di secoli. Il problema è vasto e complesso, qui sarà sufficiente ricordare alcuni empirici punti di riferimento per capire per quali ragioni l'uso dell'aggettivo femminile provochi aspri dibattiti se riferito al concetto di poesia. Si potrebbe partire proprio dall'analisi di alcune definizioni contenute nel *Grande Dizionario della Lingua Italiana* diretto da Salvatore Battaglia. Il termine “femminile” vi si definisce in contrapposizione alla parola “maschile” o “virile”. Nella storia linguistica registrata dal dizionario, la voce “femminile” non indica solo, dal punto di vista referenziale, qualcosa che appartiene alle donne, ma è anche ciò che “rivela in modo spiccato le doti caratteristiche dell'indole femminile; che è tipico della psicologia, del modo d'essere, della sensibilità o delle funzioni della donna”. Ed è proprio questa definizione più generale e classificatoria a risultare oggi problematica. La specificità femminile è infatti identificata nel vocabolario con ciò che “che ha grazia, squisitezza, dolcezza di forme, di modi e di tono (un componimento poetico, un modo di parlare, un paesaggio, ecc.) che rivela debolezza, incertezza”.¹²⁰ Queste idee vengono confermate anche dalla definizione dell'aggettivo “femmideo” definito come “ciò che ha la dolcezza la delicatezza la fragilità propria delle donne”,¹²¹

¹¹⁸ *Ivi*, p. 7.

¹¹⁹ Maria Pia Quintavalla, *Sulla scrittura femminile (e dintorni)*, cit., p. 17 (Il corsivo è mio).

¹²⁰ GDLI, vol. V 1968, p. 807.

¹²¹ *Ivi*, p. 806.

ciò che è “debole, fragile, poco virile”.¹²² E certo è necessario precisare che il volume comprendente queste voci risale al 1968.

Nel 1975 esce il nono volume di questo stesso dizionario comprendente il termine “maschile” definito come ciò “che rivela le doti caratteristiche dell'indole virile, che è tipico della psicologia, del modo di essere, della personalità o delle funzioni dell'uomo: energico, costante, coraggioso”.¹²³ Nello stesso volume sotto la voce “maschilità” si sottolinea che il termine in senso figurato può indicare il “vigore espressivo”.¹²⁴ Nell'ultimo volume pubblicato nel 2002 il termine “virile” viene definito come ciò che “si addice all'uomo, alla forza, alla fermezza, all'autorità che gli sono tradizionalmente attribuite considerandolo nel pieno vigore dell'età adulta, e che sono poste in antitesi ai caratteri riconosciuti peculiari della donna e, anche, del fanciullo e del vecchio”.¹²⁵

È necessario rilevare come in tutte queste definizioni i concetti di “femminile” e “maschile” vengano definiti come coppia antitetica, dove il femminile coincide con la polarità negativa indicante debolezza, incertezza e paura, mentre i valori giudicati positivamente, ossia la forza, la costanza e il coraggio, sono ritenuti tipici degli uomini. Alcuni elementi appartenenti al piano fisiologico, la maggior forza muscolare degli individui di sesso maschile, sono stati isolati e trasposti sul piano ideologico e culturale. Non andrà dimenticato che alcune di queste voci sono state redatte quando i movimenti femministi iniziavano a diffondersi, mentre altre risalgono ad una fase nettamente successiva. Si osserverà così come nell'ultima definizione riguardante l'aggettivo “virile” le medesime idee presenti nella voce maschile quasi trent'anni prima siano state riproposte con l'inserimento di una mediazione: vigore e costanza sono caratteristiche che vengono “*tradizionalmente* attribuite” all'uomo in opposizione “ai caratteri *riconosciuti peculiari* della donna e, anche, del fanciullo e del vecchio”. La mediazione introdotta nella definizione più recente riconosce come i concetti di specificità “femminile” e “maschile” abbiano un'origine culturale e non corrispondano a dati universali e ontologici. Anche nelle definizioni più recenti non si accenna però a una rivisitazione della relazione oppositiva e gerarchica tra i due termini. Ieri come oggi il significato della coppia di aggettivi sembra restare invariato.¹²⁶

¹²² *Ibidem.*

¹²³ GDLI, vol IX 1975, p. 877.

¹²⁴ *Ibidem.*

¹²⁵ GDLI, vol XXI, 2002, p. 906.

¹²⁶ Nei dizionari d'uso contemporaneo i termini “femminile” e “maschile” vengono definiti in modo generale come caratteristiche delle donne e degli uomini senza ulteriore specificazione, mentre “virile”

Su questo dualismo gerarchicamente orientato si innestano una serie di giudizi più precisi e significativi. Gli esempi letterari riportati nel *Grande Dizionario della Lingua Italiana* per ovvie ragioni di spazio non possono essere citati puntualmente. Vale però la pena di ricordare come riferendosi al “femminile” gli esempi presenti nel dizionario specificano cosa nelle donne possa essere giudicato debole e subalterno: la mancanza di controllo delle emozioni, l'incapacità di affermarsi socialmente, la tendenza alla confessione e allo sfogo sentimentale, la refrattarietà all'astrazione. Alcune di queste categorie, sono spesso state usate per descrivere la scrittura delle donne, in particolare nel passaggio tra Otto e Novecento. Si veda per esempio come Benedetto Croce pure attento alle voci femminili a lui contemporanee consideri la predominanza della sfera sentimentale e la trascuratezza formale un limite della scrittura delle donne. Che allora l'analisi letteraria fosse o meno corretta, ciò che è interessante è che tali idee, in modo più o meno esplicito, hanno continuato ad agire anche successivamente, in altri periodi del Novecento.¹²⁷

Non si può non ricordare come nel 1948, nella prefazione all'edizione accresciuta di *Parole* di Antonia Pozzi, Eugenio Montale si riferisca alla poetessa in questi termini:

“Anima musicale e facile a perdersi nell'onda sonora delle sensazioni, la Pozzi stava già superando lo scoglio della poesia femminile, l'incaglio che fa dubitare tanti della possibilità stessa di una poesia di donna: e alludiamo appunto ai rischi della cosiddetta “spontaneità”.”¹²⁸

Come riconosce il poeta, Antonia Pozzi è estremamente consapevole del lavoro artigianale che richiede la scrittura.¹²⁹ Tuttavia Montale aggiunge anche che, se una

continua ad essere utilizzato per alludere a caratteristiche come la risolutezza e il coraggio. Lo Zingarelli continua a definire come virile anche il linguaggio, qualora lo stile sia forte e deciso, “lontano da effeminanze e sdolcinature” (*Vocabolario della lingua italiana di Nicola Zingarelli*, Zanichelli, 2005, p. 2022).

¹²⁷ Clotilde Barbarulli, Luciana Brandi, *La biografia di un'idea*, in Anna Maria Crispino (a cura di), *Oltre il canone. Per una cartografia della scrittura femminile*, Manifestolibri, Roma 2003, pp. 83-112. “Il termine femminilità concretizza, tra Ottocento e Novecento, quel concetto chiave che definisce e imprigiona la donna stabilendone simultaneamente confini esterni e limiti interni: in quanto emanazione diretta del “naturale”, la diversità femminile si connota naturalmente come inferiorità rispetto al maschile. Nell'opposizione femminile / maschile, infatti, la sinonimia tra diversità e inferiorità acquista valore assiomatico. [...] Il canone non è ancora oggetto di revisione critica per il sistema letterario accademico e anche nella seconda metà del Novecento, fino ai giorni nostri, lo schema concettuale “natura / femminilità / diversità / inferiorità” sotteraneamente continua ad agire sulla lettura critica delle scritture di donne.” (*Ivi*, p. 105)

¹²⁸ Eugenio Montale, “*Parole*” di Antonia Pozzi (1948), in Id., *Sulla poesia*, Mondadori, Milano 1997, p. 49.

¹²⁹ Nonostante la giovane età, Antonia Pozzi dimostra di una profonda consapevolezza del lavoro artigianale che accompagna il fare poetico: “Che in principio tutti debbano attraversare un lungo – a volte molto lungo- periodo di convenzionalità, di retoricità, ecc. è un fatto: ma è anche un fatto che questa convenzionalità e retoricità non si superano se non con la pratica, con l'esercizio quotidiano, assiduo della penna. La massa inerte, spesso, grigia, delle frasi già fatte, delle parole già dette, va traforata

donna accede alla poesia, può farlo solo discostandosi dall'ostacolo della "spontaneità", che costituisce lo "scoglio" tipico della poesia femminile. Il famoso prefatore di Antonia Pozzi si dimostra ancora più avveduto quando corregge il tiro precisando che:

"Verso le nebbie e i pericoli della poesia pura probabilmente Antonia non si sarebbe mai avviata; ma si avverte ch'è in lei il desiderio di ridurre al minimo il peso delle parole, e che tale desiderio la faceva già in parte uscire da quella generica gratuità femminile ch'è il *sogno di tanti critici maschi*." ¹³⁰

Che la preparazione culturale delle donne sia stata a lungo scarsa è un dato di fatto. Questa mancanza ha certo influenzato negativamente i risultati letterari ottenuti. Forse però, come indica anche Montale, anticipando alcune analisi più recenti, la spontaneità e la gratuità cui spesso è stata ricollegata la poesia femminile è in parte anche una proiezione di convinzioni rassicuranti degli stessi critici.

Questi luoghi comuni sulla femminilità continuano talvolta ad essere presenti anche negli ultimi trent'anni. Per molte donne che scrivono rifiutare la categoria di "poesia femminile" significa non voler essere giudicati secondo categorie riservate al femminile, inteso come luogo della spontaneità e degli affetti, secondario rispetto a quello delle astrazioni formali maschili. Nel 1976, Armanda Guiducci (1923-1992) ¹³¹ rispondeva così al questionario di Biancamaria Frabotta:

"Io non credo alla poesia maschile e alla poesia femminile. In questa distinzione, adusata, si cela una discriminazione razzistica della donna. Infatti, per "poesia femminile" si intende correntemente una sottopoesia, destrutturata o debole, patetica o sentimentale. Questa poesia di rose e cartapesta viene normalmente opposta alla poesia "virile", cui si attribuisce empito di petto, potenza di astrazione, ecc. Esiste certamente una sottopoesia femminile come ne esiste una maschile (la quale non spira affatto, in tal caso, forza alcuna). Per la buona poesia non vedo distinzione alcuna possibile." ¹³²

pazientemente, come una dose di calcare indigesto, vinta a poco a poco con la costanza e con l'astuzia, perché alla fine se ne liberi, se ne svincoli un principio, una forma di personalità. [...] quante volte la cosiddetta primitività, ingenuità, spontaneità coincide con la più spaventosa retorica, con la banalità più corrente! E quante volte invece la pagina che ci sembra più spontanea, più pura e più essenziale, scritta con le parole più semplici ed universali, è il frutto non di uno ma di mille elementi, ispirazione, tecnica, scaltrezza, gusto, fusi in mirabile gioco di equilibrio. [...] io non credo ai miracoli, alle improvvisazioni letterarie: credo al lavoro, alla dura fatica di lima e di scalpello, alla lotta continua, sanguinosa contro sé stessi, contro i propri "cancri" giovanili, contro l'estasi, contro l'involuzione, contro l'eccessivo lirismo". (Antonia Pozzi, *Lettera a Dino Formaggio dell'agosto 1937*, citata in Dino Formaggio, *La vita più che vita in Antonia Pozzi*, in Gabriele Scaramuzza (a cura di), *La vita irrimediabile: un itinerario tra estetica, vita e arte*, Allinea editrice, Firenze 1997, pp. 163-166). Se le *Parole* di Antonia Pozzi non sono sempre allo stesso livello di perfezione, andrà naturalmente ricordato che il suo libro che avrebbe potuto essere un bell'inizio poetico, ne fu soltanto l'unico e per di più pubblicato postumo.

¹³⁰ Eugenio Montale, "*Parole*" di Antonia Pozzi (1948), cit. pp. 50-51. (Il corsivo è mio).

¹³¹ Armanda Guiducci è nata a Napoli nel 1923. Ha compiuto degli studi di Filosofia all'Università di Milano dove è stata allieva di Antonio Banfi. Fortemente impegnata in campo politico e letterario, ha diretto il giornale *Ragionamenti* (1955-1957), lanciato assieme a Roberto Guiducci, Franco Fortini e Luciano Amodio. Armanda Guiducci ha pubblicato due raccolte di versi *Poesie per un uomo* (Mondadori, Milano 1965) e *A colpi di silenzio* (Lanfranchi, Milano 1982). Ha scritto alcuni libri sulla condizione femminile tra cui si ricorda in particolare *La donna non è gente* (Rizzoli, Milano 1977).

¹³² Armanda Guiducci, *Questionario*, in Biancamaria Frabotta (a cura di), *Donne in poesia*, cit. p. 162.

Alla paura di essere definite in modo aprioristico si aggiunge il timore di essere rinchiusi in una sorta di ghetto:

“Che senso ha dunque mettere insieme un certo numero di poetesse diverse per generazione, correnti letterarie, misura stilistica? Non si finisce così per discriminare ulteriormente la poesia femminile, istituzionalizzando quasi un suo destino alla separatezza come subalternità? [...] La resistenza che spesso una poetessa ha di fronte a una definizione che la esclude dal novero dei poeti per collocarlo in quello delle poetesse è evidentemente giustificata e può suscitare simpatia. Perché esporsi tutte insieme come in un umiliante circo-ghetto all'interno della cultura del re? Non è dunque possibile superare una volta per tutte questa assurda discriminazione?”¹³³

Timore ben presente negli anni Settanta quando Elsa Morante rifiuta di essere inclusa nell'antologia curata da Biancamaria Frabotta minacciando di adire le vie legali. D'altro canto la compilatrice dell'antologia amareggiata le dedica una pagina bianca.¹³⁴ Il rischio della secondarietà è avvertito anche nel corso degli anni Ottanta e Novanta e continua a essere presente anche oggi nella coscienza collettiva, se è vero come ha sottolineato Loredana Magazzeni che:

“Le prime a diffidare dell'etichetta “scrittura femminile” sono le donne stesse, quelle però cui sfugge il senso totalmente politico e culturale di tale sottolineatura di genere, e che temono, giustamente, nel pronunciarla di scavarsi automaticamente la fossa, una voragine, di firmare la propria autocondanna a una deportazione di massa e di serie B”¹³⁵

La separatezza viene percepita come un pericolo, un rischio di svalutazione della propria attività di scrittura. È quello che emerge dal questionario distribuito nel corso di questa indagine.¹³⁶

“E poi, francamente, farebbe un questionario per i poeti di genere maschile? Li metterebbe nelle gabbie delle scimmiette?” (Jolanda Insana)

¹³³ Biancamaria Frabotta, *ivi*, p. 10.

¹³⁴ Un caso particolare è quello di Elsa Morante: “Quando nel 1976 chiesi alla Morante l'autorizzazione di pubblicare alcuni suoi versi in un'antologia programmaticamente intitolata *Donne in poesia* mi folgorò con un bruciante rifiuto recapitatomi, per di più dal suo potente agente letterario. Il colpo non fu lieve e la passione tradita mi consigliò non so quanto a ragione, di dedicare all'opera della Morante, la lacuna di una pagina interamente bianca.” (Biancamaria Frabotta, *Fuori dall'harem: l'alibi di Elsa Morante*, in *Les femmes écrivains en Italie aux XIX et XXè siècle*, Actes du colloque international Aix-en-Provence 14-15-16 novembre 1991, Publications de l'Université de provence, p. 172). Biancamaria Frabotta ricorda però che un'intervista del 1960 Elsa Morante affermava che “il concetto generico di scrittrici come di una categoria a parte, risente ancora della società degli harem”. La studiosa precisa quindi che: “Se nel 1976 la Morante avesse accompagnato il suo diniego con questa obiezione non mi sarebbe stato difficile rispondere che nella genesi della scrittura, sia maschile che femminile, la forma della sessualità non corrisponde affatto a una categoria fisiologica, ma appunto culturale. E la sua stessa prosa il cui lussureggiante barocco è insieme allegoria del trompe d'oeil e carnale labirinto nascosto fra le pieghe della mistica rosa della femminilità, ne offriva un esempio più che probante. In secondo luogo avrei opposto la convinzione, in me allora assai ferma che spesso la Storia, soprattutto quella che muove le coscienze, inverte a sorpresa il segno delle sue invenzioni e ciò che una ingiusta discriminazione ha connotato al negativo, può diventare emblema e impulso di una differenza vitale alla stessa sopravvivenza del genere umano” (*Ivi*, p. 173).

¹³⁵ Loredana Magazzeni, *Difesa semiseria di una letteratura invisibile*, in Alessandro Broggi, Carlo Dentali, Stefano Salvi (a cura di), *I mondi creativi femminili*, cit. p. 35.

¹³⁶ Si veda il *Questionario donne e poesia* allegato a questa tesi, p. 455.

“Non esiste una poesia femminile, mi andrebbe stretta. Sarebbe un’offesa al senso ultimo della Persona.”
(Marina Pizzi)

“Direi fastidio. È un perfetto modo per ghetizzare la poesia scritta da creature di sesso femminile. Io voglio stare in classe mista, è più rassicurante per il mio senso di parità.[...] Io non vedo differenze che non siano stereotipi.” (Valeria Rossella)

“Poetessa viene dal greco *poetria*, da cui il *poetry* inglese, ma era un termine già confuso. Oggi si usa, ma non è affatto bello e non mi piace. La Morante insorgeva indignata a sentire parlare di poetessa. E anche la Rosselli. E tuttavia è perfino preferibile alla locuzione “poesia femminile”, davvero restrittiva per la poesia e per chi la scrive, come se ci fossero argomenti femminili e maschili o una lingua femminile e maschile, cosa davvero assurda.” (Gabriella Sica)

“Se l’espressione è da intendere come categoria letteraria a parte, come spesso storicamente è stata intesa, allora la trovo ridicola e maschilista a livello basso, poco interessante.” (Paola Turrone)

Che questi pericoli siano oggi ancora vivi è chiarito anche da un’antologia curata da Davide Rondoni intitolata *Poeti con nome di donna*.¹³⁷ Il volume raccoglie una scelta di importanti poetesse di tutti i secoli, italiane e straniere. L’iniziativa è molto interessante sia per l’editore (BUR) che per il suo intento divulgativo, proprio per questo però sarebbe stata apprezzata una schedatura precisa delle pubblicazioni più importanti di ogni autrice. La cosa più interessante però è che l’introduzione dell’antologia si apre dichiarando che l’opera comprende:

“poesie scritte da donne. Ma non prendetela come una scelta di belle poesie scritte da signorine di forti sentimenti per signorine in cerca di emozioni. O da feroci signori per signore in cerca di riscatti. Non si vede in questo libretto fantastico niente che accomuni le autrici se non, appunto, una più comoda e generica distinzione.”¹³⁸

E alla fine della prefazione in modo ancora più esplicito sottolinea come i testi:

“resisteranno dal farsi ridurre a florilegio di poesie scritte da gentili signorine o da rabbiose signore per un genere che si distingue con il nome femminile. No, sono scritte da poeti con il nome di donna.”¹³⁹

Il femminile dal quale Davide Rondoni, ma anche molte poetesse vogliono prendere le distanze è definito da quelle due semplici espressioni “gentili signorine” e “rabbiose signore”, che allineano accanto a un’allusione alla debolezza espressiva e al carattere melenso dello stile poetico il richiamo a una irrefrenabile rabbia, che poi non è altro che il rovesciamento del primo stereotipo della coppia. Per Rondoni non c’è specificità diversa da quella di queste abusate visioni del femminile. Ma la crociata di questo poeta contro la parola “femminile” viene subito sconfessata dalla stessa copertina del libro, non tanto per il colore rosa, ma per quella riga al mezzo e quella scritta argentata in

¹³⁷ Davide Rondoni (a cura di), *Poeti con nome di donna*, postfazione di Francesca Cadel, BUR, Milano 2008.

¹³⁸ *Ivi*, p. 5.

¹³⁹ *Ivi*, p. 9.

corsivo che ricorda, dal punto di vista grafico, tanta letteratura rosa di consumo. Alcune parole in grassetto messe in evidenza nel retro: “Non avrebbero dovuto” evocano invece un gusto del proibito, utilizzato per incuriosire il lettore.

Alla ricerca di madri e sorelle culturali?

Accanto alla paura di essere interpretate attraverso griglie di lettura riduttive vi è però anche l'esigenza delle donne che scrivono di confrontarsi con una tradizione letteraria formata anche da scritture femminili. Questo bisogno di ricercare dei modelli femminili esplose a livello sociale negli anni Settanta, ma è presente anche prima, in diverse scrittrici. Si può considerare ad esempio l'antologia progettata da Cristina Campo nel 1953, che indica il bisogno di ricostruire un rapporto di filiazione anche a partire da scritture femminili. Margherita Pieracci Harwell, amica di Cristina Campo ha affermato che:

“I primi anni Cinquanta sono dedicati a un lavoro di traduzione in prosa e in versi assai vasto per chi amò dir di sé: “Scrisse poco e vorrebbe aver scritto ancor meno”. Cristina prepara per l'editore Casini il *Libro delle Ottanta Poetesse*, alcune delle quali traduce lei stessa. Di questa opera mai pubblicata ci resta, oltre alla presentazione che ne faceva l'editore nel catalogo del 1953, qualche frammento: poesie di Christina Rossetti e della Dickinson (introvabili invece altre, che Cristina Campo elenca come pubblicate, di Maria Stuarda). Il rapporto con queste donne fu intenso e durevole. Mi prestò anni dopo libri di Louise Labé e di Marceline Desbordes Valmore, mi regalò i sonetti della Browning, *La Princesse de Clèves*, *Wuthering Heights*. Le due Emily le restarono vicine tutta la vita, come la sua Gasparina (che a un certo punto si incarnò in una umanissima gatta).”¹⁴⁰

La descrizione del *Libro delle ottanta poetesse* pensato per l'editore Casini è affidata a una scheda anonima, forse, come suggerisce Anna Nozzoli,¹⁴¹ attribuibile alla stessa Vittoria Guerrini (nome anagrafico di Cristina Campo):

“Una raccolta mai tentata finora delle più pure pagine vergate da mano femminile attraverso i tempi. Versi, prose, lettere, diari, scritti rari o mal conosciuti, nuove scelte e traduzioni di testi famosi. L'incomparabile forza e semplicità della voce femminile, sempre nuova nella sua freschezza, sempre identica nella sua passione, vibra da un capo all'altro di questo vasto e pure intensamente raccolto panorama di poesia, dalla scuola di Saffo alla Cina classica, dal Giappone dei Fujiwara al deserto preammettano, da Bisanzio al Medioevo, dal Rinascimento al secolo XVIII, dal grande Romanticismo ai giorni nostri.”¹⁴²

Delle autrici selezionate ci è giunto soltanto l'elenco. Sappiamo che erano previsti interventi di Mario Luzi, Gabriella Bemporad e Leone Traverso per quanto riguarda la

¹⁴⁰ Margherita Pieracci Harwell, *Il sapore massimo di ogni parola*, in Cristina Campo, *La tigre assente*, Adelphi, Milano 1991, p. 284.

¹⁴¹ La studiosa formula questa ipotesi a partire da alcuni rilievi stilistici. Per un approfondimento dell'analisi del progetto, si veda Anna Nozzoli, *Il libro delle ottanta poetesse di Cristina Campo* in Id., *Voci di un secolo*, Bulzoni, Roma 2000, pp. 403-415.

¹⁴² Cristina Campo, *Scheda editoriale per “Il libro delle ottanta poetesse”*, in Id. *Sotto falso nome*, a cura di Monica Farnetti e Filippo Secchieri, Adelphi, Milano 1998.

traduzione. I testi che Cristina Campo doveva tradurre sono identificabili con alcuni componimenti di Emily Dickinson, Christina Rossetti e Virginia Woolf pubblicati dall'autrice su alcuni periodici. Anna Nozzoli ha notato come il progetto del libro delle Ottanta poetesse sia profondamente diverso dalle antologie femminili pubblicate prima del 1953:

“La mira di Vittoria Guerrini è, evidentemente, più alta: al di là di certe suggestioni che possono forse essere state esercitate dalla tradizione anglosassone, particolarmente ricca sin dalla metà dell'Ottocento di sillogi di *eminent women* e di *women poets*, sullo sfondo del *Libro delle ottanta poetesse* sta, essenzialmente, il *Libro degli amici* di Hofmannsthal, fatto oggetto (e la circostanza non è di poco conto) di una declinazione al femminile che non ne rovescia ma certo ne sposta significativamente il baricentro: a dire le cose nel modo più breve, l'antologia di Vittoria è davvero, in questa prospettiva un “libro delle amiche.”¹⁴³

Il libro alla fine non venne alla luce. Successivamente anche Cristina Campo cambiò idea su alcune delle scrittrici selezionate.¹⁴⁴ Ciò che è importante, e non sembra essere intaccato dai ripensamenti della Campo, è il bisogno di avere dei punti di riferimenti anche femminili, dei testi e delle voci autorevoli di donne con cui confrontarsi, riconoscere affinità e differenze attraverso l'esercizio della poesia.

Le prime antologie degli anni Settanta hanno anche questa funzione. Oltre al tentativo di promuoversi, vi è il bisogno di riconoscere altre voci femminili all'interno della tradizione poetica. Poetesse che hanno scritto versi notevoli sono sempre esistite, anche se in numero contenuto, manca invece un loro pieno riconoscimento a livello dell'istituzione letteraria italiana, se è vero che anche chi in vita sia riuscita a ottenere grande celebrità, sia stata presto dimenticata o abbia goduto di una fortuna critica alterna e contrastata. Negli anni Settanta molte poetesse italiane alla ricerca di punti di riferimento femminili rivolgono lo sguardo verso la tradizione inglese. Ciò è particolarmente evidente se si considera il campo della traduzione. Molte poetesse italiane che svolgono attività di traduzione accanto a versioni di opere scritte da uomini, stabiliscono densi rapporti con poetesse di altre lingue. Questo non accade con la stessa frequenza per i poeti traduttori: le poche eccezioni al momento a mia conoscenza sono rappresentate da Eugenio Montale che traduce alcune poesie di Emily Dickinson,¹⁴⁵

¹⁴³ Anna Nozzoli, *Il libro delle ottanta poetesse di Cristina Campo*, cit. pp. 408-409.

¹⁴⁴ “[...] ho capito quel che si deve scrivere, e come tra le poetesse non possano assolutamente starci né Colette né altra roba del genere. Vede come è giusto tutto quello che accade? Se Casini avesse stampato il libro così com'era ...” (Lettera a Margherita Pieracci Harwell del 25 luglio 1956, in Cristina Campo, *Lettere a Mita*, Adelphi Milano 1999, p. 28).

¹⁴⁵ Le traduzioni montaliane sono comprese in Emily Dickinson, *Tutte le poesie*, a cura di Marisa Bulgheroni, Mondadori, Milano 1998.

Giovanni Giudici che traduce dei testi di Sylvia Plath¹⁴⁶ e Emily Dickinson¹⁴⁷ ed Edoardo Zuccato che traduce delle poesie di Anne Sexton.¹⁴⁸ Vi è poi il caso particolare di Antonio Porta che cura la versione italiana degli scritti in inglese di Amelia Rosselli.¹⁴⁹ La rete di traduzioni che si crea in ambito femminile è invece molto più fitta di corrispondenze, addirittura effervescente.

Con i versi di Emily Dickinson (1830-1886) si confrontano molte poetesse italiane: Amelia Rosselli,¹⁵⁰ Margherita Guidacci, Gabriella Sobrino, Sara Virgillitto, Bianca Tarozzi e Nadia Campana.¹⁵¹ Gli scritti di Sylvia Plath (1932-1964) vengono tradotti da Daria Menicanti, Marta Fabiani e di nuovo Amelia Rosselli.¹⁵² Anne Sexton (1928-1974) conta tra i suoi traduttori Rosaria Lo Russo e Daniela Attanasio.¹⁵³ Elisabeth Bishop (1911-1979) è tradotta da Bianca Tarozzi e da Margherita Guidacci,¹⁵⁴ mentre, più di recente, Elisa Biagini ha curato la versione italiana di versi di Lucille Clifton (1936) e di Sharon Olds (1942).¹⁵⁵ Sul versante francese invece Maria Luisa Spaziani traduce Marceline Desbordes Valmore (1786-1859)¹⁵⁶ e Silvia Bre presenta una propria

¹⁴⁶ Sylvia Plath, *Lady Lazarus e altre poesie*, Mondadori, Milano 1976.

¹⁴⁷ Le traduzioni di Giovanni Giudici si trovano con quelle di Eugenio Montale e Mario Luzi in Emily Dickinson, *Tutte le poesie*, a cura di Marisa Bulgheroni, cit.

¹⁴⁸ Anne Sexton, *L'estrosa abbondanza*, a cura di Edoardo Zuccato, Crocetti, Milano 1997. Il volume comprende delle traduzioni di Edoardo Zuccato, ma anche di Rosaria Lo Russo e Antonello Satta Centanin (Aldo Nove).

¹⁴⁹ Amelia Rosselli, *Sonno sleep (1953-1966)*, versione italiana di Antonio Porta, Rossi & Spera, Roma 1989, ora con prefazione di Niva Lorenzini, San Marco dei Giustiniani, Genova 2003.

¹⁵⁰ Le traduzioni di Amelia Rosselli sono comprese nel volume già citato di Marisa Bulgheroni. Sono state ripubblicate anche in Emmanuela Tandello, Giorgio Devoto (a cura di), *Amelia Rosselli, "Trasparenze"*, n. 17-19 2003, pp. 29-35 e, con una nota della stessa Marisa Bulgheroni, anche in Andrea Cortellesa (a cura di), *La furia dei venti contrari*, Le Lettere, Firenze 2007, pp. 262-266.

¹⁵¹ Emily Dickinson, *Poesie e lettere*, trad. Margherita Guidacci, Sansoni, Firenze 1961; Id. *Le stanze di alabastro*, trad. Nadia Campana, Feltrinelli, Milano 1983; Id., *Poesie*, trad. Gabriella Sobrino, Newton Compton, Roma 1987; Id., *Poesie*, trad. Sara Virgillitto, Garzanti, Milano 2002; Id. *La bambina cattiva Settanta poesie*, trad. di Bianca Tarozzi, Marsilio, Venezia 1997.

Anche Vivian Lamarque si sente molto vicina alla poesia di Emily Dickinson e cita spesso i suoi versi nelle sue raccolte. In uno scritto in prosa di qualche anno fa, racconta anche un viaggio nel paese della poetessa americana (Vivian Lamarque, *Ad Amherst, nella casa di Emily Dickinson*, "Almanacco dello Specchio", n. 2007, pp. 205-208).

¹⁵² Daria Menicanti traduce il romanzo di Sylvia Plath: *La campana di vetro*, trad. Daria Menicanti Mondadori, Milano 1968. Amelia Rosselli presenta delle proprie versioni di versi della Plath su "Nuovi Argomenti", n. 45-46 agosto 1975. Marta Fabiani traduce del materiale epistolare: Sylvia Plath, *Lettere alla madre*, trad. di Marta Fabiani, Guanda, Parma 1979.

¹⁵³ Anne Sexton, *Poesie su Dio*, trad. Rosaria Lo Russo, Le Lettere, Firenze 2003 e *Poesie d'amore*, trad. Rosaria Lo Russo, Le Lettere, Firenze 2004; Daniela Attanasio traduce alcuni testi compresi in Anne Sexton, *La doppia immagine e altre poesie*, a cura di Marina Camboni, Caltanissetta, Sciascia, Caltanissetta 1989.

¹⁵⁴ Elisabeth Bishop, *L'arte di perdere*, trad. di Margherita Guidacci, Rusconi, Milano 1982; Id., *Dai libri di geografia*, trad. di Bianca Tarozzi, Editore Sciascia, Caltanissetta 1993.

¹⁵⁵ Sharon Olds, *Satana dice*, trad. di Elisa Biagini, Le Lettere, Firenze 2002 e Lucille Clifton, *Un certo Gesù*, trad. di Elisa Biagini, Medusa, Milano 2005.

¹⁵⁶ Marceline Desbordes Valmore, *Liriche d'amore*, trad. di Maria Luisa Spaziani, Gallino, Milano

versione del canzoniere di Louise Labé (1524-1566).¹⁵⁷ Gli esempi potrebbero continuare a lungo e si susseguono dagli anni Sessanta-Settanta fino a oggi, a testimoniare la continuità di questa ricerca di dialogo con voci e modelli letterari anche femminili.¹⁵⁸

Si tratta di un lavoro solitario di confronto anche tecnico e stilistico con altre voci di donne, soprattutto in area linguistica inglese dove la presenza femminile nel canone poetico è più stabile e forte che in Italia.

“È giusto partire dalla nascita di misteriose, silenziose sorellanze che si generarono da una diaspora del pensiero femminile, prima o dopo quello politico: come Christa Wolf a Berlino fece, o la Bachmann in fuga a Roma, e come Clarice Lispector ne testimoniò, sulla passione del corpo femminile. Insieme ad altre, dalla Kavan alla Rosselli, alla Merini alla Insana, dalla Sexton alla Plath, alla Morante, alla Ortese, alla Prato, alla Sapienza, a tante altre, e più giovani, italiane. Si era alla ricerca di un linguaggio-passione, di un linguaggio verità, che sapesse immettere *nuove significazioni nella lingua poetica in quanto tale.*”¹⁵⁹

Si avverte il bisogno di nuove significazioni, che rappresentino anche le donne nella tradizione poetica. Che non significa naturalmente che le donne non abbiano letto con passione gli autori della tradizione. Con questi rilievi si intende piuttosto sottolineare che da un punto di vista generale e sociale, comincia ad essere visibile il bisogno delle donne che scrivono di riconoscere¹⁶⁰ accanto agli autori già inseriti nel canone anche delle voci femminili.

Questa ricerca di confronto poetico si rivolge spesso verso l'esterno, in particolare verso la tradizione inglese più avanzata da questo punto di vista. In area italiana il

2004.

¹⁵⁷ Louise Labé, *Il canzoniere*, trad. e note di Silvia Bre, Mondadori, Milano 2000.

¹⁵⁸ Mi si permetta di citare ancora qualche esempio significativo: Elisabeth Barrett Browning, *Sonetti dal portoghese*, trad. di Rina Virgillito, Libreria delle donne, Firenze 1986; Christina Rossetti, *Il mercato dei folletti e altre poesie*, a cura di Marta Fabiani, Studio Editoriale, Milano 1986; Erica Jong, *Frutta e verdura: poesie*, trad. di Donatella Bisutti, Bompiani, Milano 1976; Erica Jong, *Miele e Sangue*, trad. Rosaria Lo Russo, Bompiani, Milano 2001; Sappho, *Poesie*, trad. di Jolanda Insana, Estro, Firenze 1985; Emily, Charlotte, Anne Bronte, *Poesie*, trad. di Serafina Bertoli e Erminia Passananti, Rispostes, Salerno 1989; Emily, Charlotte e Anne Bronte, *Lettere inedite*, trad. di Erminia Passananti, Rispostes, Salerno 2000.

¹⁵⁹ Maria Pia Quintavalla, *Sulla scrittura femminile (e dintorni)*, cit. p. 15. (Il corsivo è nostro).

¹⁶⁰ Ciò naturalmente non esclude che il riconoscimento di affinità non possa farsi amaramente ironico o non sia venato da un lampo di furbizia, come testimonia questa poesia di Jolanda Insana compresa nella raccolta *Il collettame* (1985). “- S.P. 1932-1963, suicida / - V.W. 1882-1941, suicida / - M.C. 1892-1941, suicida / - K.B. 1900-1941, suicida / - A.S. 1928-1974, suicida / -basta... smettila con tutti questi suicidi, è un'ossessione / -non sono suicidi /-va benesono morti ho capito ma è un'ossessione lo stesso / -no, non hai capito: sono suicide, femmine, di genere femminile, plurale, senti: Sylvia Plath, Virginia Woolf, Marina Cvetaeva, Karin Boye, Anne Sexton .../ - ti prego basta è ossessivo / - ma no, io lo faccio per scaramanzia, capisci? / -non capisco / -vedi: sono tutte donne, tutte con la loro stanza faticosamente conquistata e qualche volta manco quella tutte poetesse e scrittrici, come vuoi chiamarle, e tutte, dico tutte, e sono tantissime, morte suicide ... ci sarà una ragione, non sarà mica un caso che.../ -capisco, d'accordo, ma che c'entra la scaramanzia? /-ah, c'entra.... non voglio fare la loro stessa fine” (Jolanda Insana, *Il collettame*, in Id. *Tutte le poesie (1977-2006)*, Garzanti, Milano 2007, p. 194).

dialogo sembra essere più difficile. Difficile risalire prima di Amelia Rosselli, gli stessi nomi di Antonia Pozzi, di Margherita Guidacci, di Cristina Campo ma ancor più di Daria Menicanti e di Fernanda Romagnoli sono spesso poco noti e talvolta conosciuti solo dopo lunghe ricerche personali. Comunque esiste una rete di rapporti tra le scritture femminili che inizia a crearsi anche all'interno del contesto letterario italiano.

Amelia Rosselli presenta una raccolta di Sara Zanghi¹⁶¹ e recensisce l'opera d'esordio di Antonella Anedda.¹⁶² La stessa Antonella Anedda dedica diversi scritti ad Amelia Rosselli.¹⁶³ Gabriella Sica scrive una poesia in memoria di Amelia Rosselli¹⁶⁴ e un componimento nel quale cita apertamente un testo di Alda Merini.¹⁶⁵ Rosaria Lo Russo identifica in Amelia Rosselli e in Patrizia Vicinelli i suoi più autorevoli modelli. Elisa Biagini svolge delle ricerche su Alda Merini.¹⁶⁶ Ciò non significa naturalmente che le poetesse italiane non abbiano anche maestri e padri. Ma inizia ad essere attivo un sistema di relazioni dentro il quale un solido e autorevole modello è costituito da Amelia Rosselli. Nel questionario questa poetessa è citata come punto di riferimento da più della metà delle autrici intervistate. Ciò conferma peraltro l'idea che sia legittimo e sensato cominciare il percorso di indagine testuale proprio dall'opera rosselliana.¹⁶⁷

¹⁶¹ Amelia Rosselli, *Prefazione* a Sara Zanghi, *Fort-da*, Il lavoro editoriale, Ancona 1986, pp. 107-108.

¹⁶² Amelia Rosselli, *Stringersi all'osso dei propri pensieri*, "Il manifesto", 8 maggio 1992, ora in Id. *Scrittura plurale*, a cura di Francesca Caputo, Interlinea, Novara 2004, pp. 125-126.

¹⁶³ Ad Amelia Rosselli Antonella Anedda dedica una intensa poesia intitolata *Per un nuovo inverno*, ora raccolta in Antonella Anedda, *Notti di pace occidentale*, Donzelli, Roma 1999. La poetessa scrive un saggio su *Diario ottuso*, incluso in Id., *Cosa sono gli anni*, Fazi, Roma 1997, pp. 29-32. Di recente si è nuovamente confrontata con l'opera rosselliana scrivendo: *Saggio ottuso (una lettura)*, in Andrea Cortellesa (a cura di), *La furia dei venti contrari*, cit., pp. 291-295.

¹⁶⁴ Gabriella Sica, *Amelia d'Iliade*, "Nuovi Argomenti", n. 37, gennaio - marzo 2007, ora in Id., *Le lacrime delle cose*, Moretti & Vitali, Bergamo 2009, pp. 129-130.

¹⁶⁵ La poesia di Alda Merini è: "Sono nata il ventuno a primavera / ma non sapevo che nascere folle, / aprire le zolle / potesse scatenar tempesta. // Così Proserpina lieve/ vede piovere sulle erbe, / sui grossi frumenti gentili / e piange sempre la sera. / Forse è la sua preghiera." (Alda Merini, *Vuoto d'amore*, Einaudi, Torino 1991). Gabriella Sica allude al componimento meriniano nel seguente testo incluso nella sezione intitolata *Proserpina* dell'ultima sua raccolta: "Sono nata il 24 in autunno / quando la terra si apre al buio / dove in fretta scendono le cose / ma ero lì mite a mettere un seme / nei solchi dei campi tra gli arati / ricurvi, sì, come gemma spuntare / tra la luce tra le foglie verdeggiare." (Gabriella Sica, *Le lacrime delle cose*, Moretti & Vitali, Bergamo 2009, p. 81).

¹⁶⁶ Dalla tesi e dalle ricerche svolte viene pubblicato il saggio: Elisa Biagini, *Nella prigione della carne: appunti sul corpo nella poesia di Alda Merini*, "Forum italicum", anno XXXV, n. 2, 2001, pp. 442-456.

¹⁶⁷ Maura Del Serra, che oltre ad essere una conosciuta italianista è anche poetessa, si è attivata per ripubblicare i versi di Margherita Guidacci e ha dedicato a questa importante poetessa un interessante libro di saggi. A proposito del suo incontro con l'opera in versi di Margherita Guidacci Maura Del Serra ha affermato: "Queste vertiginose qualità mi colpirono precocemente, direi elettivamente, quando, liceale, in una libreria pistoiese vidi ed acquistai di slancio il volume appena uscito delle *Poesie* (Rizzoli 1965) che riunivano la sua produzione fino a quell'anno. Continuai da allora a seguirla con fedeltà "filiale", nutrendo della sua lucente e fiera coerenza, antimondana e visionaria, la mia formazione

5. Testi, strumenti e ipotesi di lavoro.

Una selezione difficile: limiti cronologici e generazionali.

Al fine di approfondire l'analisi ed evitare i rischi di un lavoro ampio ma superficiale si è cercato di definire un *corpus* piuttosto ristretto di testi di riferimento. Sono stati innanzitutto individuati dei criteri di tipo cronologico. Si è tenuto conto del fatto che nella storia della poesia italiana contemporanea gli anni Settanta costituiscono un momento di svolta. Diversi critici concordano infatti nell'affermare che in questo periodo si assiste ad un'importante trasformazione del mondo della poesia, anche se le date scelte e le motivazioni storiografiche addotte talvolta differiscono parzialmente.

Esaminando il secondo Novecento Romano Luperini identifica nel 1956 un primo importante spartiacque. Se sulla scena internazionale tale data rinvia ai fatti d'Ungheria, in prospettiva nazionale indica l'inizio di quel miracolo economico che ha portato l'Italia tra i paesi industrializzati. Questo accelerato processo di industrializzazione ha determinato significative trasformazioni in campo culturale suscitando una riflessione sul valore della letteratura in un mondo mercificato e inarrestabilmente avviato verso l'omologazione. Analizzando il periodo che va dal 1956 a oggi, Guido Mazzoni ha riconosciuto un'altra importante linea di confine nel 1977:

“Il 1977 (l'anno dell'ultima ondata, sempre più anarchico-nichilista, e politicamente sempre meno lucida, della contestazione) apre la fase drammatica ma conclusiva di quell'epoca della storia d'Italia cominciata con il 1968. Da un punto di vista soltanto letterario, invece, il 1977 sarebbe un anno di transizione, ma molto significativo per il posto che occupa. Nel 1975-1976, infatti escono i libri d'esordio di Giuseppe Conte, Maurizio Cucchi, e Milo De Angelis, tre fra i poeti più conosciuti della generazione che si sarebbe affermata dopo il '77: nel 1978, vengono pubblicate due antologie molto importanti: *Poeti italiani del Novecento* di Mengaldo, e *La parola innamorata*, di Pontiggia e Di Mauro. L'antologia di Mengaldo è, ancora oggi, la più autorevole proposta di un canone per la poesia del Novecento [...] *La parola innamorata*, invece, è un'antologia di tendenza: raccoglie i testi e le poetiche di una generazione di autori, nati negli anni Quaranta e agli inizi degli anni Cinquanta, e mostra quanto le nuove correnti fossero distanti da quelle che le avevano precedute.”¹⁶⁸

Gli anni Settanta costituiscono un periodo di profondi mutamenti in ambito poetico anche secondo Alfonso Berardinelli che prende però come punto di riferimento l'inizio del decennio. Nel 1971 vengono infatti pubblicati due libri significativi come *Satura* di Eugenio Montale e *Trasumanar e organizzar* di Pier Paolo Pasolini. Secondo il critico

anch'essa appartata ed orientata in senso europeo.” (Maura Del Serra, *Le mie “eccentriche”*: *Lasker-Schüler, Kolmar, Weil, Woolf, Mansfield, Guidacci*, in Anna Botta, Monica Farnetti, Giorgio Rimondi (a cura di), *Le Eccentriche. Scrittrici del Novecento*, Tre Lune, Mantova 2003, pp. 93-94).

¹⁶⁸ Guido Mazzoni *I poeti del Secondo Novecento*, in Valeria Nicodemi (a cura di), *Il Secondo Novecento (dal 1956 a oggi) la poesia e la narrativa.*, Atti del seminario di studi diretto da Romano Luperini, Quaderni di Allegoria, Palumbo, Palermo 2002, p. 46.

queste due raccolte testimoniano il cambiamento generale di direzione che si è prodotto nella poesia italiana, ormai decisamente lontana da slanci lirici assoluti e orientata verso uno stile prosastico. Tale idea viene fissata in modo incisivo anche dal titolo di un noto libro di Berardinelli, *La poesia verso la prosa*.¹⁶⁹

La data proposta da Alfonso Berardinelli è presa in considerazione anche dai curatori dell'antologia *Parola plurale* (2005), che nella loro periodizzazione non indicano tuttavia un'unica data preferendo riferirsi a “un prolungato crepuscolo: quello che va dal 1971 al 1975.”¹⁷⁰ La crisi si consuma tutta tra l'inizio del decennio e il 1975 che come ha evidenziato Martin Rueff, in una nota antologia francese di poesia italiana contemporanea, rappresenta l'anno del conferimento del Nobel a Eugenio Montale e della morte di Pier Paolo Pasolini.¹⁷¹ Nel 1975 viene inoltre data alle stampe l'antologia *Il pubblico della poesia* che registra l'avvento di una fase nuova, in cui i poeti non possono più credere in ideologie e programmi letterari forti e sono privati del riconoscimento sociale del loro ruolo. Il campo letterario si presenta destrutturato e alla deriva. Commentando a distanza di trent'anni l'antologia compilata nel 1975, Alfonso Berardinelli ha affermato che:

“I poeti della mia generazione erano manifestamente liberi di andarsene ognuno per la propria strada: ma questa libertà veniva anche da una diminuita coscienza critica, da una pretesa di innocenza che rischiava di rendere troppo disinvolatamente produttivi troppi nuovi autori.”¹⁷²

A partire dagli anni Settanta il quadro poetico inizia ad essere poco chiaro, si moltiplicano gli stili e le scritture, le esperienze poetiche sono più libere ma corrono anche il rischio di essere troppo immediate e poco consapevoli.

Nelle ricostruzioni critiche che accordano importanza a questo periodo assai di rado si fa riferimento al movimento femminista e alla sempre maggiore presenza femminile

¹⁶⁹ Alfonso Berardinelli, *La poesia verso la prosa*, Bollati Boringhieri, Torino 1994.

¹⁷⁰ 1975-2005. *Odissea di forme*, in Giancarlo Alfano, Alessandro Baldacci, Cecilia Bello Minciocchi, Andrea Cortellessa, Massimiliano Manganeli, Raffaella Scarpa, Fabio Zinelli, Paolo Zublena (a cura di), *Parola plurale. Sessantaquattro poeti italiani*, cit., p. 18.

¹⁷¹ Martin Rueff, *109 Sang neuf Sangue nuovo*, in *30 ans de poésie italienne (1975-2004)*, “Po&sie”, n. 109, 2004, pp. 7-21. Il critico francese dichiara: “1975? Si cette date est arbitraire, elle n'en comporte pas moins une signification importante. Elle indique une crise multiple. 1975 est à la fois l'année du prix Nobel de Montale et de la mort de Pier Paolo Pasolini. Entre la gloire du poète et le martyr, la poésie italienne trouverait en 1975 dans le destin de ces deux figures, l'expression d'un lien singulier de reconnaissance du poète par la nation: Montale, le poète adulé, Pasolini, le poète scandale, discuté jusque dans sa mort – qui, après eux, pourrait rêver d'un destin national c'est-à-dire d'assumer la fonction nationale du poète? [...] 1975 est bien un tournant: Montale et Pasolini achèvent une tradition, au sens où Benjamin disait de Proust qu'il achevait le roman. Ils marquent le point le plus haut qui est aussi un point final.” (*Ivi*, p. 9)

¹⁷² Alfonso Berardinelli, *Cominciando dall'inizio*, in Alfonso Berardinelli, Franco Cordelli (a cura di), *Il pubblico della poesia. Trent'anni dopo*, Castelvecchi, Roma 2004, p. 7.

in poesia.¹⁷³ In questo studio esaminare delle opere pubblicate a partire dagli anni Settanta significa prendere in considerazione anche il fatto che in questo periodo la presenza delle donne in campo poetico inizia a farsi decisamente più importante sia in termini quantitativi che qualitativi. Tale desiderio di affermazione è peraltro testimoniato da un'antologia come *Donne in poesia* curata da Biancamaria Frabotta nel 1976: se una data dovesse essere fissata in modo preciso, non si avrebbe alcuna esitazione nell'indicare proprio il 1976 come simbolico punto di svolta. È chiaro però che le trasformazioni in genere non si producono improvvisamente e che le periodizzazioni non possono mai essere troppo rigide. Non si è esitato dunque, in qualche caso, a varcare il limite del 1976, per esempio per considerare in modo approfondito anche l'opera d'esordio di una poetessa come Patrizia Cavalli che dà alle stampe *Le mie poesie non cambieranno il mondo* nel 1974.

In un secondo momento l'attenzione si è concentrata sulle operazioni di selezione delle singole voci poetiche. Per descrivere e studiare con esattezza le esperienze poetiche femminili dalla metà degli anni Settanta a oggi sarebbe stato necessario un lavoro d'équipe. Le personalità femminili notevoli sono numerose, numericamente comparabili a quelle maschili. Si possono citare, senza correre rischi, almeno una quindicina di nomi: Amelia Rosselli, Alda Merini, Jolanda Insana, Biancamaria Frabotta, Vivian Lamarque, Patrizia Cavalli, Anna Cascella, Gabriella Sica, Maria Pia Quintavalla, Ida Travi, Patrizia Valduga, Giovanna Sicari, Antonella Anedda, Maria Grazia Calandrone, Rosaria Lo Russo ed Elisa Biagini. Risulta chiaramente impossibile, nell'ambito di questo studio, svolgere un lavoro approfondito su un gruppo così vasto di autori. L'analisi si è quindi dovuta restringere ulteriormente e l'attenzione è andata concentrandosi su alcune poetesse nate tra il 1930 e gli anni Cinquanta. Porre come punto di partenza l'anno di nascita di Amelia Rosselli vuol dire riconoscere l'importanza della sua poesia che per prima si impone in modo duraturo dentro il

¹⁷³ Alfonso Berardinelli accenna nella sua introduzione a *Il pubblico della poesia* all'esistenza della poesia femminista, presentandola come un caso tra i tanti della moltiplicazione di tendenze poetiche diverse. Pier Vincenzo Mengaldo accenna alla poesia femminile solo per dare un esempio di come la poesia di quegli anni si stesse abbandonando a un flusso privato e informale (Pier Vincenzo Mengaldo, *Introduzione a Poeti italiani del Novecento*, Mondadori, Milano 1978, LXI). Soltanto Martin Rueff rileva la forza espressiva e la qualità della produzione poetica femminile considerando tale fenomeno come uno dei tratti tipici dell'identità poetica italiana degli ultimi trent'anni: "Faut-il que la du corps apparaisse comme préalable à l'écriture féminine? C'est peu de dire que les voix féminines de cette poésie en ont renouvelé l'apparence et l'enjeu. On y verra un quatrième trait. La poésie des trente dernières années voit émerger en force un courant féminin d'une puissance inouïe." (Martin Rueff, *109 Sang neuf Sangue nuovo*, cit., p. 18).

canone poetico. Far riferimento agli anni Cinquanta significa inoltre limitare l'indagine a delle poetesse che hanno già alle spalle un lungo percorso di scrittura. A partire da questi criteri di tipo generazionale, l'analisi è andata restringendosi attorno alle cinque autrici seguenti: Amelia Rosselli (1930-1996), Alda Merini (1931), Jolanda Insana (1937), Patrizia Cavalli (1947) e Patrizia Valduga (1953).

Si tratta di una scelta fortemente selettiva, difficile soprattutto nell'ambito di uno studio come questo dove si vorrebbe dare il più possibile spazio e visibilità a delle voci significative spesso non considerate al loro giusto valore. La selezione proposta di fatto non è innovativa rispetto alle scelte già operate nelle più note antologie di poesia contemporanea. Quasi tutte queste poetesse sono infatti presenti in almeno una delle antologie di poesia più importanti: in *Poeti italiani del secondo Novecento* (1996, poi 2004) di Maurizio Cucchi e Stefano Giovanardi sono antologizzate quattro di queste poetesse (Amelia Rosselli, Alda Merini, Patrizia Cavalli e Patrizia Valduga); nell'antologia di Niva Lorenzini, *Poesia italiana del Novecento. Dal secondo dopoguerra a oggi* (2002), sono comprese Amelia Rosselli, Jolanda Insana e Patrizia Valduga, mentre in *Dopo la lirica* (2005) Enrico Testa include testi di Amelia Rosselli, Alda Merini, Patrizia Cavalli e Patrizia Valduga. Nel volume *Parola plurale* (2005) si considerano solo autori nati dopo il 1945, compaiono quindi soltanto Patrizia Cavalli e Patrizia Valduga.

Se il corpus di lavoro di questa tesi non è dunque particolarmente originale, è necessario mettere subito in evidenza come non sia stato adottato pedissequamente basandosi sui riscontri antologici. Durante la preparazione di questa tesi si è cercato continuamente di aggiornarsi, di leggere e restare ricettivi di fronte ad esperienze poetiche di qualità, sebbene poco conosciute. La selezione è avvenuta sulla base di una scelta che ha inteso essere consapevole e il più possibile informata dello spettro delle possibilità esistenti. Il panorama poetico femminile è ampio e ricco e andrà indagato con più attenzione: per il momento, sembra lecito affermare che il gruppo delle cinque autrici qui selezionate comprende alcune delle più importanti poetesse degli ultimi decenni. Fatta eccezione per Amelia Rosselli, tutte le altre autrici esaminate sono ancora viventi e hanno già offerto una compiuta manifestazione della loro poesia nel corso di un percorso di scrittura ormai trentennale.

Se il gusto soggettivo non è mai completamente estraneo ad operazioni selettive di

questo tipo, tuttavia si è cercato di rispettare il più possibile dei criteri di coerenza interna metodologica. Volendo svolgere alcuni accertamenti sull'esistenza di costanti nella poesia femminile contemporanea, è sembrato ad esempio importante associare al criterio della qualità letteraria quello della diversificazione generazionale. Si sono prese in considerazione delle poetesse di generazioni diverse in modo da poter verificare sia la continuità di alcune costanti, che l'eventuale presenza di differenze e di evoluzioni. Alcuni approfondimenti potranno essere introdotti in futuro per equilibrare ulteriormente la selezione, facendo in particolare riferimento ad altre poetesse nate negli anni Quaranta e Cinquanta.

Per la pubblicazione di questo studio si intende sviluppare in modo dettagliato un capitolo su Antonella Anedda (1958). Oltre che conferire maggior ampiezza alla riflessione dal punto di vista generazionale, tale capitolo permetterà di registrare la piena accoglienza della lezione rosselliana all'interno della poesia femminile. Antonella Anedda e Amelia Rosselli non sono state legate solo da un rapporto di amicizia, ma anche da intense affinità letterarie.¹⁷⁴ Con Antonella Anedda sembrerebbe chiudersi circolarmente una prima fase della poesia femminile, si verifica una specie di passaggio del testimone.

Un altro capitolo dovrà essere aggiunto in futuro relativamente alla poesia di Vivian Lamarque (1946). Questa poetessa è anche scrittrice di fiabe per bambini: sarà particolarmente stimolante analizzare la sua opera poetica considerando il legame che intercorre con la sua attività letteraria per l'infanzia, tipo di scrittura in passato spesso associato al femminile. Tale capitolo permetterà di bilanciare ulteriormente la selezione effettuata in questa tesi. Gli anni Quaranta offrono infatti al secondo Novecento un numero rilevante di poetesse: un unico nome, per quanto solido come quello di Patrizia Cavalli, non è forse sufficiente a rappresentare la numerosa schiera di autrici nate in questo decennio.

Naturalmente restano auspicabili degli studi che considerino anche le altre esperienze poetiche femminili, che qui non si potranno analizzare in modo approfondito. Molte delle poetesse che hanno risposto al questionario meritano sicuramente più attenzione da parte della critica. In questa tesi, le loro testimonianze

¹⁷⁴ Sul rapporto fra le due poetesse si veda il saggio di Roberto Galaverni, *Antonella e Amelia. Lettura di "Per un nuovo inverno" dell'Anedda*, in Id., *Dopo la poesia. Saggi sui contemporanei*, Fazi, Roma 2002, pp. 241-154.

offrono informazioni precise sul modo tramite il quale la questione della poesia femminile si pone oggi a livello collettivo. Le risposte inserite in appendice offrono però anche un'occasione per conoscere in maniera diversa delle autrici che da molto tempo si dedicano alla scrittura poetica. L'indagine permette inoltre di incontrare il mondo poetico di alcune giovani poetesse nate negli anni Settanta come Florinda Fusco, Francesca Genti, Laura Pugno, Francesca Serragnoli e Paola Turrone.

Percorsi di avvicinamento ai testi e considerazioni metodologiche.

Il percorso di analisi testuale inizia dalla poesia di Amelia Rosselli, tutta incentrata su una riflessione sul valore della lingua poetica e sul suo rapporto con la realtà. I suoi versi ruotano attorno alla denuncia del carattere menzognero del linguaggio, ma costituiscono anche un vitale riconoscimento del potere salvifico della parola poetica. Come noto, il percorso poetico rosselliano comincia con *Variazioni belliche* (1964), libro dove il riferimento alla guerra indica il male che infierisce sul mondo e insieme l'appassionato e battagliero tentativo di liberarsene. Negli anni Sessanta Amelia Rosselli pubblica *Serie ospedaliera* (1969). Le teorie metriche espone in *Spazi metrici* (1962), saggio allegato a *Variazioni belliche*, trovano ora realizzazione anche dal punto di vista grafico-editoriale. Nella costosissima raccolta del 1969 l'uso di caratteri IBM che riproducono quelli di una macchina da scrivere permette di rappresentare in modo più rigoroso sulla pagina gli spazi metrici rosselliani. Negli anni Settanta la poetessa pubblica *Documento* (1976), canzoniere d'amore dove l'autrice affronta anche il nesso tra poesia e politica, rispondendo alle sollecitazioni di quegli anni segnati dagli scioperi e dal terrorismo. Tutti i suoi libri sono estremamente densi e consapevoli, ma è sull'ultimo scritto, *Impromptu* (1981), che si è focalizzata l'analisi.

Si tratta di un lungo poemetto, composto nel 1979, che rappresenta un'ultima fiduciosa avventura linguistica, prima che la malattia vinca definitivamente. L'ipotesi che viene articolata e dimostrata nel capitolo dedicato a Amelia Rosselli riguarda la capacità della poetessa di indicare i nessi esistenti tra argomenti che aveva approfondito separatamente nelle precedenti raccolte: il rapporto tra poesia e società, la presenza del femminile in poesia, l'elemento irrazionale presente nella scrittura poetica. L'analisi di tipo essenzialmente tematico verrà integrata da rilievi stilistici e linguistici, oltre che dall'esame di dati emersi durante delle ricerche condotte presso i fondi Amelia Rosselli

conservati al Centro Manoscritti dell'Università di Pavia e alla Biblioteca di lingue dell'Università La Tuscia di Viterbo.

Alda Merini ha goduto negli ultimi decenni di un grande successo di pubblico, ma in ambito critico è considerata ancora con un certo sospetto. Merita che si indaghi senza pregiudizi sulla sua opera e che limiti e punti di forza dei suoi versi vengano analizzati in modo più equilibrato. La produzione poetica meriniana è quantitativamente molto importante. In questa tesi l'attenzione si è concentrata su un testo di sicuro valore come *La terra santa* (1984), raccolta con la quale Alda Merini ritorna alla scrittura dopo più di un decennio di silenzio. L'esperienza biografica del manicomio viene raccontata facendo riferimento all'immaginario biblico. I folli rappresentano un'umanità dannata e insieme prediletta da Dio. Nel manicomio inferno e paradiso coincidono. L'esposizione di alcuni problemi filologici relativi alla raccolta permetterà un'analisi più consapevole dei testi. *La terra santa* si configura infatti come un sistema fortemente coeso sia a livello tematico che stilistico, anche grazie all'intervento del critico. Fondamentali per la redazione di questo capitolo sono state le ricerche svolte in due archivi. Presso il Centro Manoscritti dell'Università di Pavia sono custoditi i manoscritti poetici e il materiale epistolare risalenti al periodo successivo all'esperienza di reclusione psichiatrica. Al Centro Apice (Archivi della Parola dell'Immagine e della comunicazione) dell'Università di Milano, nell'archivio Scheiwiller, si trovano invece alcuni documenti giovanili che precedono l'internamento psichiatrico.

Jolanda Insana ha avuto un esordio tardivo. Dopo un lungo lavoro di affinamento delle proprie tecniche stilistiche, la sua prima sequenza poetica esce infatti quando la poetessa ha già quarant'anni. Per il primo libro autonomo è necessario aspettare ancora cinque anni. A partire da quel momento Jolanda Insana ha pubblicato regolarmente, sempre per editori importanti come Guanda, Marsilio, Mondadori e da ultimo Garzanti. Un incremento dell'interesse critico nei suoi confronti si è registrato di recente,¹⁷⁵ grazie alla pubblicazione nel 2007 di tutte le sue poesie per la collana "Elefanti" dell'editore Garzanti. Tale iniziativa editoriale consente finalmente di apprezzare la sua produzione poetica in tutto il suo svolgimento diacronico e di cogliere anche la forte coerenza interna della sua ricerca linguistica. I suoi versi sono animati dal furente desiderio di far

¹⁷⁵ Nel dicembre del 2007 le è stato dedicato il primo convegno. Gli atti sono appena stati pubblicati: Dario Tomasello (a cura di), *"Nessuno torna alla sua dimora". L'itinerario poetico di Jolanda Insana*, Sicania, Messina 2009.

aderire il linguaggio alla realtà, come se solo sporcandolo, tirandolo verso il basso si potesse sfuggire alla menzogne e alle astrazioni di una poesia pura e sublime. L'analisi di tipo essenzialmente linguistico verrà applicata a quasi tutta la produzione poetica di Jolanda Insana, da *Sciarra amara* (1977) fino all'ultima raccolta *La tagliola del disamore* (2005). Qualche accenno verrà fatto anche a sequenze poetiche recenti come *La bestia clandestina* (2007) e *Per l'assedio delle ceneri* (2008). L'analisi di tipo sostanzialmente lessicale sarà condotta sia con l'aiuto di repertori e strumenti lessicografici cartacei (Grande Dizionario della Lingua Italiana, Dizionario della lingua italiana Tommaseo-Bellini, Dizionari dell'Accademia della Crusca, Dizionari di siciliano) sia tramite l'uso di banche dati disponibili su Internet (ad esempio il Tesoro della Lingua Italiana delle Origini). Per evitare di ridurre l'indagine ad un'asettica catalogazione di occorrenze si cercherà di contestualizzare i rilievi e, per quanto possibile, di mostrare l'evoluzione esistente nell'uso dei principali strumenti linguistici.

I toni apparentemente leggeri della poesia di Patrizia Cavalli nascono da una concezione tragica del mondo che ha numerosi punti di contatto con quella di un'altra grande maestra del Novecento come Elsa Morante, che ha aiutato Patrizia Cavalli durante i suoi esordi. L'analisi si concentrerà soprattutto sulle prime tre raccolte intitolate *Le mie poesie non cambieranno il mondo* (1974), *Il cielo* (1981) e *L'io singolare proprio mio* (1992). Non ci si priverà tuttavia di effettuare delle incursioni in alcune pubblicazioni più recenti come *Sempre aperto teatro* (1999) e *Pigra divinità e pigra sorte* (2006). Si prenderà inizialmente in considerazione il debito contratto da Patrizia Cavalli con la visione del mondo morantiana, in particolare per quanto riguarda la concezione del linguaggio poetico e il suo ambiguo legame con la nozione di finzione. Un approccio di tipo tematico permetterà in seguito di comprendere come il concetto di finzione sia presente tanto nella descrizione del rapporto amoroso quanto nella rappresentazione della realtà urbana. Uno studio della rima chiarirà come l'universo poetico di Patrizia Cavalli oscilli continuamente tra constatazione della condizione di rovina e certezza di un destino di bellezza e di gioia.

La caratteristica più evidente della poesia di Patrizia Valduga coincide con il ricorso ossessivo a forme metriche tradizionali. L'itinerario di analisi si soffermerà su alcune opere significative, in particolare sul libro d'esordio intitolato *Medicamenta* (1982), sulla seconda raccolta, *La Tentazione* (1985), e su due curiosi monologhi scritti a partire

da testi di Jean Racine e Stéphane Mallarmé. L'indagine metrica e stilistica permetterà di sottolineare l'interesse della poetessa sia per l'esistenza di compatti perimetri metrici che per la carica sensuale e ammaliatrice del dato fonico. Questi dati saranno interpretati facendo riferimento alle teorie di Francesco Orlando di cui la poetessa ha seguito dei corsi all'università. La seconda importante caratteristica della scrittura di Patrizia Valduga coincide con l'intensità del ricorso alla pratica intertestuale. I suoi testi si presentano infatti come veri e propri mosaici di citazioni. Questo maniacale citazionismo che caratterizza la scrittura poetica di Patrizia Valduga è presente anche in testi come *Fedra* e *Erodiade* dove la poetessa riprende dei versi di omonime opere di Racine e di Mallarmé ma li assembla in modo diverso per creare due personaggi femminili in parte nuovi. L'analisi di questi due monologhi permetterà di capire meglio come la poesia di Patrizia Valduga sia attraversata da una ricerca identitaria.

Un nuovo soggetto poetico: tra esilio e ricerca di parole vere.

Dopo aver fornito alcune informazioni più precise sugli approcci di analisi che saranno utilizzati nei prossimi capitoli, è utile presentare in modo dettagliato anche alcune ipotesi interpretative generali che verranno impiegate per spiegare i dati raccolti durante l'indagine testuale. Nel 1984, in uno studio intitolato *Le donne e la letteratura*, Elisabetta Rasy sottolinea come nella produzione letteraria femminile l'unica costante esistente, e in qualche modo analizzabile, corrisponda con la posizione anomala che la donna scrittrice occupa sul piano sociale e culturale. Elisabetta Rasy afferma infatti:

“Non avrebbe senso condurre un'indagine ideologica, contenutistica o stilistica sulla produzione letteraria femminile. Che cosa, dunque, nonostante tutto le accomuna? Un elemento costante: la posizione spesso anomala che queste donne hanno occupato nel loro contesto sociale e culturale, e naturalmente quello letterario; una violazione insomma, in un modo o nell'altro, di un'insieme di comportamenti, riti, linguaggi, che formano da sempre l'orizzonte letterario degli uomini. È, infatti, solo la posizione femminile l'oggetto che, con una qualche confortante continuità, può essere indagato rispetto al complessivo contesto letterario”¹⁷⁶

La posizione anomala di molte donne che scrivono è un dato effettivamente rilevante e rintracciabile con una certa continuità. Ma siamo sicuri che questa posizione particolare sia da studiare soltanto in se stessa? Non potrebbe forse avere inciso sulla stessa attività letteraria femminile influenzando in qualche modo le sue strutture tematiche e stilistiche? Certo è significativo che Elisabetta Rasy nel suo breve ma chiaro profilo non si soffermi in modo approfondito sul genere poetico. L'interesse

¹⁷⁶ Elisabetta Rasy, *Le donne e la letteratura* (1984), Editori riuniti, Roma 2000, p. 19.

personale per il romanzo, oltre che la maggior presenza femminile in quest'area letteraria, la inducono a dedicare soltanto un paio di righe ad una manciata di nomi di poetesse italiane del Novecento. Se è vero che scrivendo le donne si sono sovente collocate in un orizzonte di violazione di norme sociali e letterarie, ciò è ancora più accentuato in ambito poetico. L'accesso e l'affermazione delle donne in un genere alto e codificato come quello della lirica è stato infatti più difficile, in particolar modo in Italia.

Tramite un esame della presenza di voci femminili nelle principali antologie poetiche del secondo Novecento, questo primo capitolo ha fornito alcuni utili elementi di riflessione per capire quale sia la particolare posizione delle donne rispetto alle istituzioni poetiche contemporanee. I dati hanno rivelato come nel corso degli ultimi trent'anni il rapporto delle poetesse con la tradizione letteraria sia stato problematico. Non solo una donna incontra maggiori difficoltà ad affermare la propria voce e ad ottenere un pieno riconoscimento del proprio valore, ma se volge lo sguardo alla tradizione poetica, vi trova rarissimi esempi femminili. Il senso di esilio e di disappartenenza che, come si dimostrerà, abita molti testi poetici femminili potrebbe essere ricollegato anche a questa mancanza di rappresentatività femminile all'interno della tradizione; certo è un fenomeno che, seppur in proporzioni diverse, ha continuato a verificarsi anche negli ultimi trent'anni.

Dai dati raccolti, però, emerge anche come, a partire dagli anni Settanta, un forte desiderio di affermazione cominci a diffondersi per controbilanciare questa condizione di marginalità. Questo processo di affermazione femminile in poesia è naturalmente ricollegabile ai cambiamenti sociali che hanno portato le donne ad essere sempre più presenti nella sfera pubblica. Tale fenomeno è favorito anche da una più diffusa preparazione culturale. Le autrici diventano sempre più sicure di sé anche grazie al confronto con altre donne italiane e straniere attive in campo poetico.

Il disagio provato nei confronti della lingua della poesia non è più legato come un tempo a un limite imputabile alla donna che, a causa di un'insufficiente formazione, incontra maggiori ostacoli nell'uso degli strumenti stilistici. A partire dagli anni Settanta il limite che viene evidenziato con forza dalle stesse poetesse è ormai quello della lingua poetica la cui sublime tradizione si è fondata sull'esclusione del femminile. Nel momento in cui il soggetto poetico femminile giunge finalmente ad appropriarsi dello

spazio enunciativo non può non interrogarsi sulla possibilità dello strumento linguistico di esprimere davvero la realtà, senza rimozioni o falsificazioni. La posizione di questo nuovo soggetto poetico è complessa, caratterizzata da un senso di estraneità che coesiste però con la consapevolezza che solo la lingua può restituire il soggetto alla sua interezza.¹⁷⁷

Per comprendere meglio la posizione duplice e ambigua che la donna ha rispetto al linguaggio poetico è necessario far riferimento allo stesso immaginario veicolato dalla tradizione. All'interno del canone lirico italiano, a lungo incentrato sulla tematica amorosa e sulla sublime esaltazione della figura femminile, la donna è generalmente considerata come oggetto di rappresentazione: è cantata, ma non ha potere di cantare. A questo proposito si è espressa anche la scrittrice Paola Mastrocola, conosciuta soprattutto per i suoi romanzi, ma autrice anche di due raccolte di poesia. Durante un seminario svoltosi all'Università di Torino ha sottolineato come la sua formazione scolastica e universitaria non comprendesse modelli femminili. Parlando del suo primo libro di versi, *La fucina di quale Dio* (1991),¹⁷⁸ ha spiegato come nella prima sezione, intitolata *L'agenda interrotta*, risalente al 1980 intendesse confrontarsi con il padre della lirica italiana:

“Tanto per cominciare io ho preso proprio il modello più classico che potevo: Petrarca e ho provato ad entrarci. Appena entrata mi sono accorta di quanto sia difficile per una donna - lo penso però adesso, allora non ci pensavo – entrare in questo codice. Perché? Riflettiamo un attimo. Come si fa a cantare un uomo? Il *Canzoniere* si basa su due moduli retorici, di cui il primo è predominante ed è il discorso celebrativo, la lode [...] C'è tutto uno schema di topoi, lo sappiamo benissimo, per celebrare la bellezza femminile. Ma come faccio io a dire “come sei bello, come sei virtuoso, e come mi distruggo al tuo sguardo?” Io non ce l'ho fatta.”¹⁷⁹

La difficoltà avvertita da Paola Mastrocola è quella di chi si confronta con un immaginario già fissato da altri, e si sente più insicuro perché non ha punti di

¹⁷⁷ L'interpretazione proposta in questa tesi privilegia una prospettiva di tipo storico-letterario. Naturalmente potrebbero esistere anche altre interpretazioni. Secondo Cristina Benussi, “La coscienza dell'esilio è [...] una delle costanti della poesia femminile” (*Questioni di soglia: per una poetica, per un'estetica femminile*, cit. p. 47). Questo esilio la studiosa lo spiega in termini antropologici raggiungendo, in parte, le posizioni di Lea Melandri e Marina Zancan secondo le quali la separazione dal corpo della madre dal punto di vista simbolico sarebbe elaborata in modo diverso da uomini e donne. Se l'uomo si garantisce il ritorno al luogo dell'origine tramite il possesso e il dominio del corpo femminile, la donna non può tornare in nessun modo nel corpo materno. L'immaginario femminile sarebbe dunque segnato da un profondo senso di estraneità, ma anche dal sogno di fusione con l'altro da sé. Si veda a questo proposito lo studio di Lea Melandri, *Come nasce il sogno d'amore*, Bollati Boringhieri, Torino 2002.

¹⁷⁸ Paola Mastrocola, *La fucina di quale Dio*, Genesi, Torino 1991. Il secondo libro di poesie è *Stupefatti* (Caramarica, Marina di Minturno 1999). È utile ricordare che nel 1991 l'autrice ha pubblicato lo studio: “*La forma vera*”. *Petrarca e un'idea di poesia*, Laterza, Bari 1991.

¹⁷⁹ Luisa Ricaldone (a cura di), *Incontri di poesia*, cit. p. 13.

riferimento per esprimere in maniera credibile la propria realtà, nel caso in questione la celebrazione della figura maschile. Il soggetto femminile si rende conto della difficoltà di esprimersi senza l'avvallo di una tradizione, e anzi in presenza di una tradizione già solidamente costruita secondo altri orientamenti e intenzioni di senso:

“Perché essere un poeta che ama una donna è nella tradizione, è nell'ordine e dà ordine al mondo e alla scrittura che dice quel mondo. Qualsiasi variante è perdente e porta insignificanza e confusione.”¹⁸⁰

Che la situazione da cui la donna prende la parola sia diversa da quella del soggetto maschile è stato evidenziato anche da Maria Rosa Cutrufelli, nel corso di un recente convegno parigino.¹⁸¹ La scrittrice ha ricordato alcune parole di Jolanda De Blasi che nel 1930 aveva compilato un volume intitolato *Scrittrici italiane dalle origini all'Ottocento*.¹⁸² È strano, afferma la De Blasi, ma “la donna cantata dall'uomo assume un aspetto vivo e propriamente suo; per contro, l'uomo cantato dalla donna non solo non è lui, ma non è nessuno, e mortifica e sperde la sua virilità.”¹⁸³

Dal 1930 a oggi sono passati diversi decenni e la situazione si è in parte modificata. A partire dagli anni Settanta le stesse donne sono state sempre più raramente cantate dagli uomini in poesia. Dopo la figura della madre presente nella poesia di Giorgio Caproni¹⁸⁴ e la Beatrice cantata da Giovanni Giudici¹⁸⁵ è difficile trovare nei versi di poeti contemporanei delle figure femminili considerate come simbolo di valori totalizzanti. Verosimilmente i poeti si sono resi conto di come le donne intendessero ormai rappresentarsi da sole. Una sequenza poetica di Rosaria Lo Russo si intitola

¹⁸⁰ *Ivi*, p. 14.

¹⁸¹ *Femminile e maschile nella letteratura italiana negli anni 2000*, 22-24 maggio 2008, Università Paris X, “Narrativa”, n. 30, 2008.

¹⁸² Jolanda De Blasi (a cura di), *Antologia delle scrittrici italiane dalle origini al 1800*, Nemi, Firenze 1930.

¹⁸³ Maria Rosa Cutrufelli, *Il punto di partenza*, in *Femminile e maschile nella letteratura italiana negli anni 2000*, cit., p. 33.

¹⁸⁴ Si pensa soprattutto a *Il seme del piangere* (1959). Non basta forse la lontananza del gusto poetico contemporaneo da tonalità liriche e sublimi, per capire come mai alcuni componimenti di Gabriella Sica sembrino ironici, malgrado gli intenti seri dell'autrice. In un gruppo di componimenti compresi in *Poesie familiari* la poetessa utilizza infatti un registro della lode e dell'esaltazione amorosa di stampo stilnovista per descrivere la figura del figlio ancora piccolo: “O bimbo mio, che un'allegrezza grande / dentro il cuore amaro e solo mi metti / a guardarti mentre gentile negli atti / i vezzi tuoi amorosi per l'aria spandi. // Reclini il capo biondo col caschetto / felice della tua età bella e breve, / e un sospiro hai sorridendo onesto / a me che solo un tuo cenno aspetto. // D'alleviare del giorno la gravezza, / sai tu come nessun altro al mondo / mostrando insieme ogni virtù e dolcezza. / Del miracolo che tu sei ogni secondo / vivo e trovo così aiuto e speranza / per guarire e anche lodare il mondo.” (Gabriella Sica, *Poesie familiari*, Fazi, Roma 2001 p. 48). In parte gli effetti ironici potrebbero essere accentuati dal rovesciamento della situazione enunciativa e dal fatto che la tradizione non abbia mai previsto questo tipo di linguaggio in riferimento all'immagine maschile. Si segnala che sul tema della maternità Gabriella Sica ha pubblicato anche una prosa: *È nato un bimbo*, Mondadori, Milano 1990.

¹⁸⁵ Giovanni Giudici, *O beatrice*, Mondadori, Milano 1972.

proprio *Musa a me stessa* (1999) e i suoi versi suggeriscono come il passaggio della donna da oggetto di rappresentazione a soggetto di poesia non sia immediato e semplice, ma apra una serie di domande e problemi sulle stesse possibilità del linguaggio poetico di dire fino in fondo questo nuovo soggetto, evitando di restare imprigionati in maschere falsificanti.

Per un soggetto poetico nuovo, a lungo escluso dall'elaborazione del codice letterario, l'esperienza della scrittura risulta essere fondante nel processo di costruzione della propria identità. Su questo punto Marina Zancan si è espressa con precisione in un saggio degli anni Ottanta:

“La scrittura letteraria, dunque è un mezzo attraverso cui la donna ha dato - e continua a dare – forma e rappresentazione alla propria percezione della vita e, in essa, all'immagine e al progetto di sé: questo è vero ovviamente, per chiunque pratichi la scrittura, ma lo è in modo diverso e specifico per la donna che, esclusa dalla codificazione e da gran parte della tradizione del sistema letterario, [...] in ambito letterario si esprime all'interno di un sistema di segni e di valori rigorosamente codificati a partire dall'unicità, in esso, del soggetto di pensiero e scrittura”¹⁸⁶

La letteratura si configura allora come un'esperienza radicale, che non si riduce a un esercizio di puro compiacimento intellettuale, ma è dialogo profondo con la pagina scritta.¹⁸⁷ Ciò sembra essere vero in modo particolare per le poetesse, che devono confrontarsi con una tradizione lirica lunga e fortemente codificata e quindi sentono in modo più intenso sia un senso di irrimediabile esclusione, sia la necessità di affermarsi. A questa particolare posizione fatta di estraneità e di bisogno di iscrizione, di esperienza di esilio e insieme di costruzione d'identità potrebbero essere ricollegate le costanti rilevate durante il percorso di analisi testuale. Tra gli elementi individuati quello forse più significativo concerne la riflessione metalinguistica. Per tutte le poetesse considerate il rapporto con il linguaggio è centrale e si pone in tutta la sua problematicità. La loro riflessione sul valore della lingua poetica oscilla continuamente tra l'espressione di un acceso senso di disappartenenza e l'espressione di un profondo attaccamento alla carica semantica e comunicativa della parola poetica. Questa prima caratteristica fortemente presente nelle raccolte analizzate non è slegata da altre due

¹⁸⁶ Marina Zancan, *La scrittura letteraria*, “Donna Woman Femme”, n. 2, 1986, p. 76.

¹⁸⁷ A proposito del rapporto delle donne con la parola scritta si è espressa anche Cristina Benussi rilevando che: “C'è stato però uno scrittore che ha provato ad immaginare il suo interlocutore come donna, Italo Calvino in *Se una notte d'inverno un viaggiatore*: qui Lotaria, la protagonista, in effetti è una ribelle, che scansa l'apparato critico maschile, non volendo istituire col testo rapporti gerarchici. A lei non interessa far vedere quanto sia brava a ritrovare tra le righe le proprie teorie estetiche, ma pretende di stabilire un dialogo con la pagina scritta, per verificare una continuità tra letteratura e vita” (Cristina Benussi, *Questioni di soglia: per una poetica, per un'estetica femminile*, cit.).

ricorrenti costanti: la presenza di irrisolvibili antitesi e il ricorso ad elementi fortemente teatrali. Come indicherà l'analisi dei testi, il sistema di forti contrasti può prodursi a più livelli, sia tematici che stilistici. Il ricorso alla teatralità è spesso desiderio di radicare la parola al reale attraverso un'insistenza sul dato fonico, ma può anche corrispondere a una ripresa metaforica del tema teatrale per alludere al carattere convenzionale e falso dell'esistenza. Talvolta sono le stesse parole che si dispongono in modo teatrale sulla pagina, lungo linee di tensione e di frattura. Sebbene le cinque poetesse considerate in questa tesi declinino in modo originale queste tre costanti, l'analisi testuale indica come i loro versi si collochino all'interno di un quadro piuttosto connotato e riconoscibile.

Capitolo II PER UN'ALTRA IMPOSSIBILE STORIA

Impromptu (1981) di Amelia Rosselli

“Nell’estate dell’85 eravamo al mare, a casa di mia sorella nei pressi di Roma; lì c’era una donna che accudiva il giardino, una donna dall’aspetto piccolo, deforme. Chiese ad Amelia: - Lei è una poetessa, perché non scrive una poesia per me? - Amelia senza enfasi semplicemente rispose: - Tutte le mie poesie sono dedicate a te. -” (Giovanna Sicari, *Grande, dolce Amelia*, in Daniela Attanasio, Emanuela Tanello (a cura di), *Amelia Rosselli*, “Galleria”, a. 48, n. 1 / 2, gennaio / agosto, 1997, p. 165).

1. Inseguendo l'ultimo libro di Amelia Rosselli.

Improvvisa e inaspettata poesia.

Dopo sette anni di silenzio, in un'assolata mattina di dicembre del 1979, Amelia Rosselli¹ inizia a scrivere un breve poemetto intitolato *Impromptu*.² Si tratta di un lavoro intenso, di grande ispirazione e felicità, dal quale uscirà una prima pubblicazione sulla rivista "Nuovi Argomenti" nel 1980,³ seguita, l'anno successivo, dalla stampa di un volume autonomo presso una piccola ma prestigiosa casa editrice genovese, San Marco dei Giustiniani.⁴ Poi, il silenzio. Amelia Rosselli non scriverà più niente, abbandonata dalla poesia cui pure aveva dedicato l'intera esistenza preferendola all'altra sua grande passione, la musica,⁵ e scegliendo di non sposarsi per consacrare alla scrittura tutte le proprie energie.⁶ Da allora in poi solo dei componimenti scartati da precedenti raccolte e alcuni testi in prosa risalenti agli anni sessanta⁷ saranno pubblicati prima della morte che Rosselli sceglierà l'11 febbraio 1996. Improvviso, come una

¹ I riferimenti bibliografici relativi ai versi di Amelia Rosselli saranno indicati tra parentesi usando la sigla dell'opera in questione seguita dalla pagina corrispondente. Per la maggior parte delle opere dell'autrice si farà riferimento al volume *Le poesie* pubblicato per Garzanti nel 1997. Le raccolte incluse nel volume verranno indicate con le seguenti sigle: *Primi Scritti* (PS); *Variazioni belliche* (VB); *La libellula* (LIB); *Serie ospedaliera* (SO); *Documento* (DOC) *Impromptu* (IMP). Per la raccolta *Appunti sparsi e persi (1966-1977)* pubblicata per la prima volta nel 1983 per Aelia Laelia si è fatto riferimento alla nuova edizione dell'opera pubblicata per la casa editrice Empiria nel 1997: ASP. La poetessa ha pubblicato anche un libro di prose, *Diario ottuso* (DO), per il quale si citerà l'edizione postuma curata da Daniela Attanasio: *Diario ottuso*, Empiria, Roma 1996.

² La data dell'8 dicembre 1979 è ricordata dalla stessa Rosselli in varie occasioni ed appare anche in due dattiloscritti conservati al Fondo Amelia Rosselli del Centro Manoscritti dell'Università di Pavia e catalogati con le sigle "IM. 5 Ff 10" e "IM. 2 Ff 9". Giovanni Giudici, facendo riferimento ad un incontro avvenuto nel 1980, ha dichiarato: "avevo avuto varie occasioni di trovarmi a Roma per ragioni di lavoro e, in una di quelle occasioni, Amelia mi aveva mostrato il suo poema *Impromptu* scritto quasi di getto dopo una settennale (mi disse) periodo di silenzio. Ordinati in tredici sezioni, erano trecentocinquanta versi da lei furiosamente e felicemente composti nello spazio di una tersa mattinata romana di quasi inverno" (Giovanni Giudici *Per Amelia l'ora infinita*, Prefazione a Amelia Rosselli, *Le poesie*, Garzanti, Milano 1997, p. VII).

³ Amelia Rosselli, *Impromptu*, "Nuovi Argomenti", n. 64-65 gennaio-giugno 1980.

⁴ Amelia Rosselli, *Impromptu*, San Marco dei Giustiniani, Genova 1981.

⁵ "Ho smesso: non si può fare poesia e musica. Entrambe sono discipline severe". (Amelia Rosselli, *Cuore maestro di poesia*, intervista a cura di Adele Cambria, "Quotidiano Donna", 20 marzo 1981).

⁶ "Prima avevo la poesia. Ho scelto di non sposarmi per non distrarmi da lei. Ma ora che la scrittura mi ha abbandonata non ho più nulla." (Amelia Rosselli, *Non mi chiedete troppo, mi sono perduta in un bosco*, intervista a cura di Sandra Petri, "Il messaggero", 23 giugno 1978, poi in Id., *Una scrittura plurale*, a cura di Francesca Caputo, Edizioni Interlinea, Novara 2004, p. 291).

⁷ Si tratta di *Appunti sparsi e persi (1966-1977)* uscito per la prima volta per Aelia Laelia, Reggio Emilia 1983; *Sonno-Sleep (1953-1966)* traduzioni di Antonio Porta, Rossi & Spera, Roma 1989 e *Diario ottuso (1954-1968)*, la cui prima edizione è stata pubblicata presso l'Istituto Bibliografico Napoleone, Roma 1990. L'unico componimento poetico scritto dopo *Impromptu* risale al 1995, è intitolato *Pavone / Prigione* ("La terra vista dalla luna", n. 5, 1995, p. 123) ed è stato ristampato nel volume: Andrea Cortellessa (a cura di), *La furia dei venti contrari*, Le Lettere, Firenze 2007, pp. 272-273.

meteora, il poemetto sembra illuminare solo per un attimo la traiettoria terrena della poetessa per essere poi risucchiato nel vuoto. Un vuoto che è innanzitutto biografico ed esistenziale.

Aldo Rosselli, cugino di Amelia, ha ricordato recentemente come sia doveroso nel caso della poetessa affrontare anche la questione della sofferenza psichica.⁸ È un dato di fatto che l'autrice non si riferisca mai esplicitamente alla propria schizofrenia, preferendo fin da giovane dichiararsi affetta dal morbo di Parkinson.⁹ È nelle interviste degli anni settanta che inizia ad accennare alle proprie "noie" per indicare le persecuzioni dei fascisti e della Cia che non le davano tregua. In un "incandescente e perturbante referto autobiografico"¹⁰ risalente al 1977,¹¹ Amelia Rosselli descrive con precisione le torture psicologiche e fisiche subite quotidianamente per mezzo d'irraggiamenti elettromagnetici e finti incidenti stradali realizzati da presunti nemici politici. Sempre più intenta a difendersi da questi attacchi, la poetessa trova con difficoltà la concentrazione necessaria per leggere e scrivere. L'unica salvezza è rappresentata dalle piccole faccende domestiche che le permettono di aggrapparsi provvisoriamente a qualcosa e andare avanti.¹²

Come dimenticare però che i fantasmi che l'affliggono sempre più non sono solo ossessioni personali, ma coincidono con le laceranti ferite del nostro Novecento? Amelia Rosselli, e lo dirà lei stessa, è figlia della seconda guerra mondiale, rifiuta per sé la definizione di cosmopolita che la critica ha abbondantemente invocato,

⁸ "Della malattia psichica di Amelia bisogna parlare, bisogna poter nominare anche queste cose, nel caso di Sylvia Plath, che Amelia ha tradotto e su cui ha scritto, lo si è fatto. Non bisogna avere paura dell'argomento [...] Bisogna dare un'identità a Amelia anche sugli aspetti scomodi, sugli aspetti scottanti della sua esistenza." (Siriana Sgavicchia (a cura di), *Fotobiografia. Conversazione con Aldo Rosselli*, in *Dossier Amelia Rosselli*, "Caffè illustrato", n. 13-14 luglio ottobre 2003 ora in Andrea Cortellessa (a cura di), *La furia dei venti contrari*, cit. pp. XX).

⁹ È probabile che i farmaci antispastici regolarmente prescritti alla Rosselli non servissero a curare il morbo di Parkinson, bensì gli effetti dannosi che i frequenti elettroshock avevano prodotto sul suo sistema muscolare.

¹⁰ Francesca Caputo, *Cercare la parola che esprima anche gli altri*, in Amelia Rosselli, *Una scrittura plurale*, cit. p. 12.

¹¹ Amelia Rosselli, *Storia di una malattia*, in "Nuovi Argomenti", n.56, ottobre-dicembre 1977, ora in *Una scrittura plurale*. cit. pp. 317-326.

¹² "Purtroppo dovetti interrompere quasi del tutto ogni scrittura creativa dal '73 al '79, poi anche sino a oggi. Le ragioni le conosci. Vengo svegliata troppo presto [...] Sono obbligata all'attività pratica perché posso leggere qua e là solo qualche articolo su un giornale. Mi è capitato di leggere un libro, facevano di tutto per non lasciarmi leggere. E ultimamente mi era impossibile proseguire per più di quindici minuti. La mia giornata prende l'avvio dalla casa. La pulisco e cerco di difendermi da ogni attacco per non cadere in miseria." (Giacinto Spagnoletti, *Intervista ad Amelia Rosselli*, in Amelia Rosselli, *Antologia poetica*, Garzanti, Milano 1987, ora in *Una scrittura plurale*, cit. p. 301).

dichiarandosi piuttosto una rifugiata.¹³ Nata a Parigi nel 1930, è figlia dell'inglese Marion Cave e dell'intellettuale antifascista Carlo Rosselli, autore del saggio *Socialismo liberale* e fondatore del movimento “Giustizia e libertà”. L'esistenza della poetessa è stata segnata in profondità dall'esilio e dai frequenti spostamenti che, dopo il soggiorno in Francia, portarono la famiglia Rosselli in Inghilterra e negli Stati Uniti. Ma è la tragica scomparsa del padre, assassinato per ordine di Mussolini nel 1937,¹⁴ ad aver forse lasciato, nella sua vita, l'impronta più indelebile.¹⁵ Emblematica è a questo proposito la testimonianza di Sara Zanghì che sul “Caffè illustrato” del 2003 ha ricordato una breve vacanza in montagna durante la quale la poetessa rievocò la morte del padre colpito da 27 pugnalate. Queste le parole dell'amica romana:

“La notte successiva, affacciandomi nel corridoio, per un forte odore di fumo, vidi una nube densa uscire dalle fessure illuminate della porta della camera di Amelia. Bussai e apri, mi disse che aveva fumato tanto perché non poteva dormire. Si rimise sotto le coperte e tornò a parlare delle pugnalate inferte al padre e allo zio dagli assassini, quelle ferite disse, portandosi la mano alla testa, mi sono rimaste qui”.¹⁶

Il silenzio sul quale si staglia *Impromptu* è innanzitutto quello del dolore della malattia, dei traumi di una Storia che non si può dimenticare, dalla quale non si sfugge. Eppure questo silenzio è allo stesso tempo anche altro. Basta citare la perentoria

¹³ “La definizione di cosmopolita risale ad un saggio di Pasolini che accompagnava le mie prime pubblicazioni sul “Menabò” (1963), ma io rifiuto per noi questo appellativo: siamo figli della seconda guerra mondiale. Quando sono tornata in Italia, mi sono legata a Roma. Cosmopolita è chi sceglie di esserlo. Noi non eravamo dei cosmopoliti; eravamo dei rifugiati”. (Amelia Rosselli, *Ma la logica è il cibo degli artisti*, intervista a cura di Paola Zacometti, “Il Giornale di Napoli” 12 maggio 1990 ora ripubblicata in Andrea Cortellessa (a cura di) *La furia dei venti contrari*, cit., pp. 220-222). Andrea Cortellessa nel suo articolo intitolato *Amelia Rosselli, La figlia della guerra* approfondisce il problema del rapporto tra storia e poesia nel caso di Amelia Rosselli ricordando le parole di Pierre Jean Jouve, secondo il quale “la vera poesia interiorizza la storia” (“Poesia”, n. 205, maggio 2006, p. 46). Alcuni critici hanno ricordato a proposito anche un'illuminante affermazione di Ingeborg Bachmann, secondo la quale nel Novecento “l'io non è più nella storia, ma è la storia, ora, ad essere nell'io” (Ingeborg Bachmann, *Letteratura come utopia*, Adelphi, Milano 1993, p. 71).

¹⁴ A proposito della storia della famiglia Rosselli, si veda il libro di Giuseppe Fiori, *Casa Rosselli. Vita di Carlo e Nello, Amelia, Marion e Maria*, Einaudi, Torino 1999. Paolo Bagnoli ha recentemente curato un volume di documenti inediti intitolato *Una famiglia nella lotta. Carlo, Nello, Amelia e Marion Rosselli: dalle carte dell'archivio dell'Istituto storico della Resistenza in Toscana*, Polistampa, Firenze 2007 (di particolare interesse è la seconda parte del libro dedicata alle lettere familiari).

¹⁵ Si vedano però in proposito anche le dichiarazioni della cugina della poetessa, Silvia Rosselli, secondo la quale il trauma legato alla morte del padre di Amelia non può essere dissociato dal difficile rapporto avuto con la madre: “Molti pensano che all'origine dei problemi di Amelia ci fosse la tragica morte del padre ma io ho sempre creduto che la vera difficoltà, il primo vero trauma derivasse dal rapporto mancato con la madre, Marion. Quando Melina nacque, Marion pianse perché avrebbe voluto un altro maschio. Per Marion il figlio amato e prediletto è sempre stato John, Mirtillino. Era quindi difficile per Melina competere con lui. Non so quanto possa aver influito sulla sua psiche l'assassinio del padre, è difficile dirlo, ma in lei c'era già una fragilità di fondo.” (Silvia Rosselli, *Gli otto venti*, Sellerio, Palermo 2008, p. 236).

¹⁶ Sara Zanghì, *Materne Praterie*, in “Il caffè illustrato”, n. 13-14, luglio ottobre 2003, p. 48. È opportuno precisare che Amelia Rosselli non assistette all'assassinio del padre, ma vide probabilmente delle fotografie della salma sui giornali.

affermazione che la poetessa fa nel 1978: “Scrivere è chiedersi come è fatto il mondo: quando sai come è fatto forse non hai più bisogno di scrivere.”¹⁷ Tutta la poesia di Amelia Rosselli è un'intensa ricerca di senso e di realtà. Gli spericolati esercizi plurilingui degli anni Cinquanta sono stati fondamentali per raggiungere la consapevolezza linguistica del primo libro, *Variazioni belliche* (1963). Ed è la profonda fiducia nel valore semantico delle parole che, nonostante la consapevolezza del male e della violenza del mondo, guida la stesura di opere importanti come *La Libellula* e *Serie ospedaliera* (1969). Con *Documento* (1976) questa fiducia sembra iniziare ad incrinarsi: il linguaggio potrebbe essere soltanto una finzione. La composizione di *Impromptu* si presenta come un'inaspettata esperienza di gioia, ma non riesce a sconfiggere la sofferenza. Dopo il poemetto la poetessa non scriverà più niente. All'atteggiamento di ricerca che la scrittura per lei incarnava si sostituisce irrimediabilmente “una diffusa stanchezza di vivere”,¹⁸ una progressiva rassegnazione davanti al mondo e alla sua ottusità.

Da questo punto di vista il poemetto sembra costituire un ultimo tentativo di comprensione della realtà, l'ultimo decisivo salto in avanti nella difficile avventura della conoscenza. È la stessa poetessa a evidenziare il particolare valore del poemetto nell'arco della propria produzione letteraria in una nota contenuta nella traduzione francese dell'opera: “au milieu d'une longue période silencieuse, j'avais écrit la suite *Impromptu* en effectuant il me semble un saut stylistique important, au-delà de mes précédentes intentions linguistiques et de contenu”.¹⁹ Se proprio in virtù di questo “salto stilistico” e della tensione conoscitiva che l'accompagna, il poemetto può essere considerato come una sorta di testamento spirituale, allora è un altro silenzio, il silenzio critico che lo circonda, a generare quantomeno stupore. Nella stessa edizione del 1981, *Impromptu* è introdotto da una nota di Giovanni Giudici che, sebbene sia particolarmente acuto nell'inquadrare i tratti fondamentali della poetica rosselliana nel suo complesso, di fatto non entra quasi mai nel merito dello specifico poemetto. E certo stupisce che, tranne alcune circoscritte e interessanti osservazioni di Nelson Moe e di Emmanuela Tandello, *Impromptu* venga menzionato dalla critica in modo rapido e

¹⁷ Amelia Rosselli, *Non mi chiedete troppo, mi sono perduta in un bosco*, cit. p. 290.

¹⁸ Sono parole del cugino di Amelia Rosselli raccolte in Gabriella Palli Baroni, *Amelia Rosselli assetata d'amore: colloquio con Aldo Rosselli* in Giorgio Devoto, Emmanuela Tandello (a cura di), *Amelia Rosselli*, “Trasparenze”, numero 17-19, San Marco dei Giustiniani, Genova 2003, p. 64.

¹⁹ Amelia Rosselli, *Impromptu*, Tour de Babel, Paris 1987, p. 33.

generalmente superficiale.

Una delle cause di questo silenzio critico è probabilmente da ricercarsi nella natura stessa del poemetto che, seppur abbastanza breve rispetto ad altre opere rosselliane dal respiro fortemente poematico, affronta delle questioni tanto complesse quanto apparentemente distanti. Mi riferisco al problema del rapporto del poeta con la società, ma penso anche alla questione della soggettività femminile in poesia ed all'altrettanto fondamentale discorso sulla componente irrazionale della letteratura e dell'arte. Decisivi per il dibattito poetico degli anni 70, ma non solo, questi tre discorsi s'intrecciano continuamente in *Impromptu* attraverso un compatto sistema di coincidenze e rovesciamenti. Il poeta sembra correre più svelto del lettore, lasciando dietro di sé delle tracce illuminanti e insieme enigmatiche.

Il poemetto come risposta ad alcuni dibattiti critici.

Non è irrilevante notare che gli aggettivi più frequentemente impiegati in sede critica per descrivere la poesia rosselliana siano oscura, enigmatica, sibillina. In un'intervista del 1977 Elio Pecora affronta direttamente la questione chiedendo alla poetessa se fosse d'accordo con i recensori che parlavano di sibillinità a proposito della sua scrittura. La poetessa replica in modo sintetico e risoluto affermando: "La rifiuto come programma, ma la accetto come situazione non voluta, come fuori programma."²⁰ Questa precisazione sembra riprendere implicitamente le critiche che la poetessa aveva mosso a suo tempo ai membri della neoavanguardia, alla loro calcolata oscurità e al loro programmatico abbandono all'insignificanza e all'informe.

Negli anni Sessanta la poetessa aveva partecipato ad alcune riunioni del Gruppo 63,²¹ mantenendo una certa distanza e autonomia di pensiero. Le perplessità della poetessa riguardavano essenzialmente il carattere professorale delle sperimentazioni linguistiche del gruppo. Le sue critiche si concentravano attorno a due punti fondamentali. Da un lato condannava la mancanza d'autenticità dei loro esercizi linguistici, decisamente provinciali per chi come lei aveva ricevuto una formazione straniera.²² D'altra parte, era

²⁰ Elio Pecora, *Un incontro con Amelia Rosselli*, in Daniela Attanasio, Emanuela Tandello, *Amelia Rosselli*, "Galleria", a. 48, n. 1/2, Sciascia, Caltanissetta, 1997, p. 152.

²¹ Nell'ottobre del 1963 Amelia Rosselli aveva partecipato alla prima riunione del gruppo 63 a Palermo, in seguito, nel 1966, aveva letto alcune poesie al quarto congresso del gruppo che si tenne a La Spezia (Nanni Balestrini, Alfredo Giuliani, *Gruppo 63 L'antologia*, Testo Immagine, Torino 2002, pp. 319-320).

²² Di provincialismo la poetessa parla apertamente in un articolo dedicato ad una raccolta di Giuseppe Guglielmi (Amelia Rosselli, *L'accusa di provincialismo turba troppo gli italiani*, "Paese sera", 1

convinta che tali sperimentazioni rischiavano di creare un fossato ancora più profondo tra il poeta e il pubblico, non preparato dal punto di vista linguistico.²³ La sua poesia, in effetti, sembrava muoversi in direzione decisamente opposta situandosi in uno spazio di difficile eppure continua mediazione tra esigenze di comunicazione, di condivisione con il pubblico, e allo stesso tempo di fedeltà all'esperienza, anche nel suo carattere incomprensibile e contraddittorio. Le sue invenzioni analfabete e plurilingui non intendevano programmaticamente mimare l'insignificanza del linguaggio, ma al contrario costringere la lingua a dire di più.

Se il problema della lingua, del suo rapporto con la realtà e con la società è fondamentale per capire il dibattito letterario che si sviluppa a partire da "Officina" e dal "Verri" attraverso una parte considerevole del secondo Novecento italiano, la voce di Amelia Rosselli si staglia in questo contesto con un'assolutezza che non ha pari. Essa si pone al centro di un inestricabile sistema di paradossi dove parola ed esperienza, letteratura e vita vengono incessantemente messe una di fronte all'altra, con una ripetuta constatazione di ciò che in entrambe vi è di vitale e mortifero, di allegro e violento. La parola poetica è, da questo punto di vista, qualcosa che salva l'esperienza perché cerca di contenerla e comunicarla, ma è anche paradossalmente una rinuncia alla vita in quanto necessità di isolamento e di astrazione. In modo speculare l'elemento irrazionale della vita, il caos che l'esperienza può liberare è qualcosa che scardina le categorie falsificanti della tradizione letteraria, ma questa spinta disgregante non è vissuta dalla poetessa con un abbandono orfico o panico, perché in essa si cela egualmente un grave pericolo: quello della perdita totale di senso, che è poi disgregazione del sé e impossibilità di comunicazione.²⁴

settembre 1967, ora in *Id.*, *Una scrittura plurale*, cit. pp. 79-80). In un'intervista del 1984 si riferisce in questi termini alla sua partecipazione alle riunioni del gruppo 63: "Stavo a sentire, tutto quel chiacchiericcio critico era un po' pesante. Scoprivano Pound, Joyce tanti altri che io avevo letto mille volte, che io avevo scoperto tanti anni prima, per via della mia formazione non italiana" (Amelia Rosselli, *Il dolore in una stanza*, intervista con Renato Minore, "Il Messaggero", 2 febbraio 1984). "Usano tecniche superatissime. È necessario passare per molte tecniche, ma è obbligatorio, prima di pubblicare i propri versi, conoscere quel che è stato detto e scritto nel passato prossimo e remoto. Il surrealismo è consueto. È bene aggiornarsi viaggiando e leggendo gli stranieri in lingua originale." (Elio Pecora, *Un incontro con Amelia Rosselli*, in Daniela Attanasio, Emanuela Tandello (a cura di), *Amelia Rosselli*, "Galleria", a. 48, n.1/2, 1997, p. 153. Intervista del 16 settembre 1977).

²³ *Ibidem*.

²⁴ Per la poetessa, il problema della libertà e quello opposto della necessità di un limite sono strettamente legati l'uno all'altro e rispondono ad una ricerca di tipo anche morale. A tale riguardo mi permetto di segnalare il mio saggio *Intorno a libertà e prigionia: alcune riflessioni su "Variazioni belliche" di Amelia Rosselli*, apparso nel numero monografico *Forma e antiforma nella poesia del Novecento* di "Ri.L.Un.E.", *Revue des Littératures de l'Union Européenne*, rivista elettronica

Parlare della poesia di Amelia Rosselli significa necessariamente affrontare la questione della componente irrazionale presente nella sua scrittura, ma non si può dimenticare come la poetessa l'accompagni sempre ad una ricerca opposta che lei stessa ama definire scientifica. Esemplare è a questo proposito il saggio *Spazi metrici* (1962) nel quale la poetessa definisce il programma metrico che guiderà, a livello di intenzioni, l'intera sua opera in versi.²⁵ Nella sua poesia il flusso delle idee, delle percezioni e degli oggetti è compresso all'interno di un quadro spaziale e temporale assoluto, determinato durante la stesura del primo "rigo" al quale i versi successivi devono adattarsi.²⁶ Non si tratta soltanto di una sistematizzazione grafica che modella la materia verbale in geometrici blocchi ritmici, ma, come ha sottolineato Amelia Rosselli nel 1993, in un'introduzione al saggio, è un tentativo "di sensibilizzare il poeta ad altre discipline, quali quella dell'operatore cinematografico, la fisica moderna, l'aerodinamica".²⁷ Grazie agli strumenti scientifici di altre discipline il poeta può infatti interrogarsi sui modi attraverso i quali registrare il più esattamente possibile il pensiero e la realtà. Ed è da questa volontà di precisione che nasce, ad esempio, il bisogno di ricorrere alla carta millimetrata per gli appunti di *Primi scritti*, ma anche la scelta dell'uso della macchina da scrivere, molto più adatta della penna a seguire la velocità del pensiero.²⁸ Un dattiloscritto di *Serie ospedaliera*, oggi conservato al fondo Manoscritti dell'Università di Pavia, è in questo senso altrettanto rappresentativo perché riporta delle annotazioni autografe della poetessa che, accanto a numerosi capoversi, indica il tempo (misurato in

dell'Università di Bologna, www.rilune.org, numero 2, settembre 2005, pp. 1-11.

²⁵ "È un sistema che ho progettato in direzione del futuro, tant'è che successivamente l'ho sempre mantenuto". (Giovanni Salviati, *Nel linguaggio dinamico della realtà, Conversazione con Amelia Rosselli*, "ClanDestino", X, I, 1997).

²⁶ Amelia Rosselli, *Spazi metrici* (1962), in appendice a *Variazioni belliche*, Garzanti, Milano 1964, ora in *Una scrittura plurale*, cit. pp. 63-67.

²⁷ Amelia Rosselli, *Introduzione a Spazi metrici* (4 febbraio 1993), in *Una scrittura plurale*, cit. p. 61.

²⁸ "Io scrivo a macchina piuttosto che a mano per ragioni di velocità e controllo della scrittura e non vedo perché la cultura letteraria debba separarsi da quella scientifica; anzi, per quanto mi riguarda, non voglio scinderle. In poesia quella macchina pensante che è la nostra psiche pensa in versi, in metri propri, in immagini classificate e di profondità varie. Gli strumenti di approfondimento sono ovviamente quelli psicoanalitici, matematici e perfino medici. La elaborazione di dati d'esperienza, se diretta a scopo creativo poetico, è scrittura computerizzata. In gioventù ambivo, piuttosto che alla gloria, a possedere mio personale e corporale "cervello elettronico". Sia nella metrica, sia tramite il pensiero, miravo a computerizzare, cioè a pensare fino in fondo, non essendo in possesso di alcuna macchina detta computer, ma immaginandomi tale. Del resto i computer più comuni sono rozzi, e anche mezzo cervello ha sottigliezze che oltrepassano quelle matematiche e meccaniche." (Amelia Rosselli, *Chi scrive già elabora dati*, risposta a un questionario di Valerio Magrelli per la rivista "Fiera, n. 5 1984, ora in Andrea Cortellesa (a cura di), *La furia dei venti contrari*, cit. p. 228). Si veda l'analisi di Laura Cingolani, *Un io personale e corporale "cervello elettronico"*, *Ivi*, pp. 228-230.

secondi) necessario alla pronuncia.²⁹

Del rigore cui aspira la poesia di Amelia Rosselli si è cominciato a parlare in modo approfondito solo negli ultimi anni. A lungo, in ambito critico, si è voluto piuttosto rilevare il carattere inconsapevole ed automatico delle sue sperimentazioni linguistiche. Ciò è stato fatto ricollegandosi alla suggestiva, anche se ambigua categoria del lapsus introdotta nel 1963 da Pier Paolo Pasolini in un famoso commento apparso sul “Menabò”. Presentando 24 componimenti della poetessa, Pasolini considerava le sue irregolarità linguistiche come dei veri e propri lapsus ovvero modi privilegiati di manifestazione dell'inconscio. Non a caso il critico faceva diretto riferimento ai miti decadenti del Mistero, della Nevrosi e dell'Irrazionale. Ad un apprezzamento estetico per i versi della poetessa, Pasolini aggiungeva però un giudizio in parte negativo sul piano politico e ideologico.³⁰ Nell'ambito della teoria freudiana, infatti, il lapsus acquista una funzione liberatoria in grado di consolidare l'ordine sociale esistente. Il riferimento al lapsus serviva a Pasolini per denunciare il carattere conservatore e borghese delle sperimentazioni della poetessa. Secondo il critico, le irregolarità rosselliane, pur rifiutando la tradizione linguistica e letteraria, ne accentuavano la natura sacrale e quindi la confermavano, senza realmente metterla in discussione.³¹

Che il giudizio pasoliniano fosse tutt'altro che disinteressato è stato recentemente evidenziato da Stefano Giovannuzzi, in un saggio apparso su “Il giornale storico della letteratura italiana”.³² Attraverso una solida base argomentativa, il critico ha dimostrato come la lettura pasoliniana delle poesie di Amelia Rosselli fosse strumentale alla polemica che opponeva lo stesso poeta di Casarsa ai poeti che gravitavano attorno al “Verri” di Luciano Anceschi. La valutazione politica negativa sulla sequenza poetica rosselliana permetteva all'intellettuale di attaccare in modo efficace, ma indiretto, i

²⁹ Centro di ricerca sulla tradizione manoscritta di autori moderni e contemporanei, d'ora in avanti CTM) dell'Università di Pavia;

³⁰ Si veda in proposito l'acuto saggio di Tatiana Bisanti, *La poesia di Amelia Rosselli: il silenzio disturbato, la comunicazione assoluta*, in Irmgard Scharold (a cura di), *Scrittura femminile, Italienische Autorinnen in 20. Jahrhundert zwischen Historie, Fiktion und Autobiographie*, Gunter Narr Verlag, Tübingen 2002, pp. 261-280.

³¹ Nella sua nota Pasolini afferma con insistenza che il suo mondo “si presenta come tipicamente *liberale* e irrazionale”. Siccome “tutto lo spirito della società *liberale* è fondato sui lapsus come deformazione linguistica” e “tutto lo spirito *liberale* vive di facezie che deridono le istituzioni senza intaccarle”, risulta che “Il fondo del libro della Rosselli [...] è la grande cultura *liberale* europea del Novecento”. (Pier Paolo Pasolini, *Notizia su Amelia Rosselli*, “Il Menabò”, giugno 1963, poi anche in Amelia Rosselli, *Variazioni belliche*, Fondazione Piazzolla, Roma 1995, pp. 8-10).

³² Stefano Giovannuzzi, “*La Libellula*”: *Amelia Rosselli nel labirinto degli anni sessanta*, “Giornale storico della letteratura italiana”, anno CXXII, fascicolo 597, primo trimestre 2005, pp. 69-92.

poeti che di lì a poco avrebbero dato vita al gruppo 63.

Il commento di Pasolini origina osservazioni ancora più interessanti se si rileva, come ha fatto Tatiana Bisanti,³³ che i riferimenti ai miti decadenti della Nevrosi, del Mistero e dell'Irrazionale usati dal poeta in senso ideologico sono proprio quelli con i quali la cultura occidentale ha voluto identificare il Femminile. Lungo una strada altrettanto ambigua sembra muoversi anche Pier Vincenzo Mengaldo. Nel 1978, nella celebre antologia mondadoriana, lo studioso rimarca la natura inconsapevole delle irregolarità linguistiche rosselliane³⁴ e parla a tale proposito di "lingua del privato", abbandonata "al flusso buio e labirintico della vita psichica e dell'immaginario".³⁵ Lucia Re ha lucidamente indicato come tali giudizi privino la poetessa della sua stessa voce riducendo la sua poesia ad un linguaggio della malattia e della follia.³⁶ Di questa lingua impazzita Mengaldo mette inoltre in rilievo il carattere confessionale e diaristico ch'egli ricollega esplicitamente a quella "riva della condizione femminile" fatta di estraneità e di autoemarginazione dalla storia.³⁷

Il discorso critico intorno alla componente irrazionale della poesia di Amelia Rosselli risulta quindi quanto meno equivoco. È usato da Pasolini in senso politico per smentire il carattere rivoluzionario delle sperimentazioni della nascente neoavanguardia, mentre è recuperato da Mengaldo per confinare la poesia rosselliana nei limiti doppiamente restrittivi di un linguaggio femminile abbandonato alla follia e ridotto al privato.

Questa breve riflessione sulla ricezione della poesia di Amelia Rosselli mostra come la questione dell'irrazionale sia stata centrale nel processo d'interpretazione della sua opera, ma rivela anche come tale nozione sia strettamente legata tanto al problema del ruolo sociale e politico del poeta, quanto a quello della soggettività femminile in poesia. Il poemetto *Impromptu*, che chiude il percorso creativo della poetessa, fa direttamente i conti proprio con queste tre questioni: ne esplora il sistema di nessi e mette in crisi le

³³ Tatiana Bisanti, *La poesia di Amelia Rosselli: il silenzio disturbato, la comunicazione assoluta*, cit.

³⁴ Il critico ipotizza peraltro l'ignoranza da parte della poetessa delle comuni regole dell'italiano scritto. Pier Vincenzo Mengaldo, *Amelia Rosselli*, in Id., *Poeti italiani del Novecento*, Mondadori, Milano 1990, p. 994.

³⁵ *Ivi*, p. 995.

³⁶ Lucia Re, *Variazioni su Amelia Rosselli*, "Il verri", IX serie, n.3-4, settembre - dicembre 1993, p. 132. A questo proposito si segnala anche un altro saggio di Lucia Re, *Poetry and Madness*, in Luigi Ballerini (a cura di), *Shearmen of sorts italian poetry (1975-1993) A journal of italian studies*, 1992, pp. 132-152. Alcune acute osservazioni sono ugualmente presenti in Tatiana Bisanti, *La poesia di Amelia Rosselli: il silenzio disturbato, la comunicazione assoluta*, cit. p. LXI.

³⁷ Pier Vincenzo Mengaldo, *Introduzione a Poeti italiani del Novecento*, cit. p. LXI.

interpretazioni a esse comunemente intrecciate. Inserirsi al centro di questi nodi problematici, come la poetessa ha tentato di fare, significa muoversi in un terreno complesso e vischioso che coinvolge stereotipi e modi di pensare profondamente radicati nella nostra storia culturale. Solo l'analisi del dato testuale può permettere di approfondire i termini della discussione nel tentativo di valutare la specificità del contributo poetico rosselliano e sviluppare una lettura interpretativa che non si riduca ad aprioristiche prese di posizione.

2. “Il borghese non sono io che tralappio”: società ed impegno in poesia.

La militanza politica nel partito comunista.

Nel corso di un'intervista, riferendosi ad *Impromptu* Amelia Rosselli ha affermato: “lì ricominciai a parlare di politica, seppure in modo larvato. Ero iscritta al Pci dai ventotto anni, facevo lavoro di base; in quei versi si alternano nettissime sentenze politiche e frasi a bella posta censuranti”.³⁸ Nonostante il loro carattere lapidario e denotativo, queste poche frasi riassumono alcune indicazioni importanti per l'analisi del poemetto. Innanzitutto pongono l'accento sull'impronta politica del testo mettendola in relazione con la militanza comunista della poetessa. In secondo luogo rilevano la natura essenzialmente ossimorica del poemetto fondato su un susseguirsi di opposizioni tra le quali l'alternanza di slogan politici e del loro inaudito ironico rovesciamento sono un primo calzante esempio.

Per quanto riguarda l'adesione al marxismo, bisogna tener conto del fatto che essa si radica in una vicenda intellettuale e biografica piuttosto problematica. Il cugino della poetessa, Aldo Rosselli, ha dichiarato qualche anno fa:

“Il partito comunista è stato per Amelia in certo modo, per ribaltamento, un sostituto padre. Amelia recuperava ciò che era stato negato e che aveva perduto affermando, come fece in un'intervista, che suo padre era marxista e assegnando al comunismo un valore affettivo. Gli amici di suo padre azionisti, giellisti, rimasero scioccati quando decise di iscriversi al partito comunista e anche lo psicanalista Bernhard, con cui aveva colloqui in quegli anni, non si mostrò favorevole, ritenendo che questa decisione fosse motivata dal tentativo di operare una sostituzione paterna. Amelia andava in sezione oltre che per discutere e tenersi informata, pure per dare una mano nelle questioni pratiche, a volte anche per pulire. Con il crollo del muro di Berlino ha cominciato ad avere qualche dubbio, annaspava, era smarrita, confusa.”³⁹

³⁸ Francesca Borrelli, *Partiture in versi, Intervista ad Amelia Rosselli*, “Il Manifesto”, 14 maggio 1992, ora in *Una scrittura plurale*, cit. p. 309.

³⁹ Siriana Sgavicchia, *Conversazione con Aldo Rosselli*, “Il caffè illustrato”, cit. p. 69.

Che l'interesse per il comunismo corrispondesse o no all'ansia che Amelia Rosselli aveva di suo padre,⁴⁰ certo è che esso ha svolto un ruolo molto importante nella sua vita e visione del mondo. La sua biblioteca personale, oggi conservata all'Università La Tuscia di Viterbo, lo conferma in modo irrefutabile. In tale fondo, accanto ai testi di natura letteraria, si trova infatti un gruppo assai nutrito di libri a soggetto storico e politico: vi si annoverano numerose pubblicazioni sulla figura del padre e sul suo pensiero, parecchi saggi sulla resistenza, ma soprattutto decine e decine di volumi sul comunismo e la lotta di classe, in prospettiva anche internazionale.⁴¹

Ciò che più colpisce della passione politica di Amelia Rosselli è il fatto che essa s'inserisca in un modo di pensare e di vivere più ampio e profondo, nel quale teoria ed esperienza, spinta dell'ideale e concretezza dei bisogni dell'esistenza vengono ininterrottamente confrontati l'uno all'altro.⁴² In nome di questo tentativo di coerenza la poetessa sceglie, ad esempio, di restare lontana dai salotti artistici e letterari di Roma che sente inevitabilmente borghesi. Entra invece in contatto con la realtà popolare attraverso un costante lavoro di base nella sezione del partito. È la poetessa stessa a

⁴⁰ La stessa poetessa sembrerebbe confermare questa ipotesi nel corso di un'intervista: "Ero a Roma e la mia condizione piccolo-borghese non mi permetteva di avere contatti con il proletariato. Per questo ho cominciato a fare un faticoso lavoro di base prima alla sezione di Trastevere, poi a via dei Giubbonari. Sotto sotto capii di avere l'ansia di mio padre." (Paolo Di Stefano, *Amelia Rosselli: in nome del padre*, "Corriere della sera", 11 giugno 1994). Un'ipotesi convincente ed interessante è stata formulata da Silvia De March nel suo libro *Amelia Rosselli: Poesia e storia, L'ancora del Mediterraneo*, Ancona 2006. Il critico sottolinea come l'iscrizione della poetessa al PCI sia avvenuta in un periodo piuttosto tardivo, quando molti intellettuali avevano preso le distanze dal partito a causa dell'invasione dell'Ungheria. De March ricorda però come, alla fine degli anni 50, la base popolare del partito fosse in aumento. Secondo la studiosa, proprio in questo interesse per le classi subalterne e popolari è ravvisabile uno degli elementi di forte continuità tra le scelte politiche di Amelia Rosselli e il pensiero di suo padre.

⁴¹ Un primo elenco delle opere presenti nella biblioteca personale di Amelia Rosselli è stato compilato da Francesco Carbognin per il numero monografico della rivista "Trasparenze" dedicato alla poetessa. Tale documento si limita però ad un campionario di testi di natura principalmente letteraria. Un soggiorno a Viterbo, effettuato nel luglio del 2006, mi ha permesso di verificare come una delle precipue caratteristiche della biblioteca rosselliana sia proprio la sua eterogeneità. Tra gli interessi extraletterari della poetessa hanno grande spazio la storia e la politica, ma anche la fisica e le scienze esatte. Non trascurabile è infine la presenza di libri sulla cultura orientale e sul femminismo.

⁴² Sia nei propri versi che in vari scritti a carattere giornalistico, Amelia Rosselli non scinde mai la riflessione teorica e morale dall'osservazione delle concrete esigenze della vita. In campo letterario l'esempio più indicativo di questo suo atteggiamento è il poemetto *La libellula* dove, già nel sottotitolo, *Il panegirico della libertà*, Rosselli avvicina all'enunciazione dell'ideale libertario un'inedita interpretazione etimologica del sostantivo "panegirico" che, come lei stessa suggerisce, è usato per significare paradossalmente anche "il giro del pane", quindi l'impossibilità di fare astrazione dai bisogni reali dell'esistenza, tesi sviluppata in modo incalzante lungo tutto il poemetto. Detto dopo in corpo del testo *Parallelamente*, nei propri articoli di giornale, la poetessa si mostra sempre attenta alle questioni materiali ed economiche relative agli avvenimenti culturali di cui si occupa. Sente l'obbligo morale di renderne conto al lettore introducendo le informazioni anche in modo improvviso. Parlando ad esempio delle riviste e delle letture poetiche che negli anni 70 andavano moltiplicandosi, non esita a soffermarsi con attenzione sulla consistenza dei finanziamenti, sul loro impiego, sull'identità dei finanziatori, sui cambiamenti che tutti questi dati avevano subito nel corso degli anni.

descrivere con intensa consapevolezza questa sua decisione:

“la mia non è stata una vita da studiosa, ho fatto anche lavoro di base nel PCI, oltre che quello di studio e di ideologia. Mi interessa la politica, il marxismo, ma la vita di base è molto più dura, è anche pulire in terra. In Italia vi si impone una vita da studiosi, ma io ho capito fin da giovanissima che l’esperienza era essenziale all’espressione. Che poi la curiosità intellettuale sia infinita nell’arte, questo credo sia risaputo. Tradurre l’esperienza in parola scritta è molto arduo e credo che non soffra il diletterantismo”.⁴³

La vera scommessa della poesia è, per Amelia Rosselli, il realismo.⁴⁴ Ed è proprio in questa tensione della parola alla realtà e all’esperienza⁴⁵ che risiede la natura più profondamente politica della sua poesia: il suo impegno. Da questo punto di vista il tono battagliero della prima raccolta *Variazioni belliche* (1964) preannuncia un percorso d’indagine mai abbandonato, lungo il quale la realtà è analizzata nelle sue più intime contraddizioni, nei rapporti di potere e di forza che la caratterizzano e che non si riducono solo ai suoi aspetti più scopertamente sociali e politici, ma si annidano all’interno della stessa realtà linguistica e letteraria. In *Impromptu*, per approfondire questa riflessione Amelia Rosselli si confronta con Pier Paolo Pasolini e la sua poesia.

Il punto di partenza di un dialogo in versi.

Le perplessità politiche che Pasolini aveva espresso nel 1963 toccavano da vicino le ragioni stesse della poesia rosselliana. In una lettera privata del 25 ottobre 1963 indirizzata al fratello John, la poetessa ribadisce la sua riconoscenza verso il poeta di Casarsa, ma sente anche il bisogno di esprimere il suo disaccordo su alcune sue osservazioni:

“As to Pasolini note, it’s certainly nice enough, though I don’t agree with his use of the word “lapsus” (which is grammatically purely Freudian). My “mixtures”, linguistically, are rarely mixtures, at all, but refer to baroque or absurd turns of phrases or syllables in use in Italy especially in the south, in the poetry of Campania, in dialect, or in the languages etc etc... [...] I’d like to send you his book *Ceneri di Gramsci* (1958) either for Christmas or before. But does it interest you? Or not? *Accattone* his best first film- if you can see that, it’s worth it”⁴⁶

Nella lettera la poetessa difende con fermezza il carattere consapevole delle proprie operazioni linguistiche, rivendicandone l’origine non solo letteraria, ma anche popolare.

⁴³ Marina Camboni, *Incontro con Amelia Rosselli* (intervista del 20 febbraio 1981), “Donna Woman Femme”, n. 1 gennaio – marzo, 1996, p. 75.

⁴⁴ Rispondendo ad Elio Pecora che nel 1977 le domandava come avrebbe voluto definire la sua poesia, Amelia afferma in modo eloquente: “Avrei voluto e vorrei definirla realistica”. (Elio Pecora, *Un incontro con Amelia Rosselli*, cit. p. 154.)

⁴⁵ “io interpreto la realtà, non solo l’esperienza personale [...] fui influenzata negli anni 50, tra i 18 e i 30 anni dal neorealismo e dal marxismo, e dunque non perdo di vista nemmeno per un istante l’esperienza.” (Silvio Perella, *Per Amelia Rosselli*, “Nuovi Argomenti”, n. 12, 1997, in Giorgio Devoto, Emanuela Tandello, *Amelia Rosselli*, cit. p. 259).

⁴⁶ La lettera è conservata nel Fondo Amelia Rosselli presso il CTM dell’Università di Pavia.

Nell'aprile del 1979, stesso anno della composizione di *Impromptu*, la poetessa ritorna di nuovo sulla nota pasoliniana. In una lettera inviata a Franco Fortini ripercorre le tappe della propria fortuna critica sottolineando la propria gratitudine verso Pasolini per aver reso possibile il suo esordio. Ciò nondimeno, dopo tanto tempo, reputa ancora necessario prendere le distanze dai giudizi dell'illustre commentatore. Nel documento epistolare, oggi conservato al Fondo Fortini, Amelia Rosselli annota:

“naturalmente v'è il breve saggio di Pier Paolo Pasolini, che qua accludo come primo documento critico nei miei confronti. Ho riassunto il glossario che avevo mostrato a Pasolini e anche spedito all'editore, per uso privato. Noterà che per ogni cosiddetto “lapsus” “finto” o “vero” o “ideologico” che lo definisse Pier Paolo, in realtà consciamente avevo dato spiegazioni abbondanti. [...] Nemmeno sono d'accordo con l'espressione “finti lapsus” di P.P.P. o di quel mio “mondo tipicamente liberale e irrazionale”, di tipo “tradizioni famigliari di Cosmopolis”.⁴⁷

Nelson Moe, in un brillante saggio del 1992⁴⁸ suggerisce che *Impromptu*, con il suo sentenzioso incipit “Il borghese non sono io”, sia una sorta di risposta della poetessa alle critiche che Pasolini le aveva rivolto definendo la sua poesia come liberale e conservatrice. Tale lettura è in parte condivisibile: Pasolini, come si mostrerà in seguito, è direttamente invocato come interlocutore nel corso del poemetto dove compaiono parecchi riferimenti alla sua opera, in particolare alle *Ceneri di Gramsci* che Rosselli mostra di conoscere e apprezzare nominandola nella lettera al fratello sopracitata. Stupisce però che la poetessa abbia aspettato tanto tempo per formulare la propria risposta poetica all'amico, lasciando trascorrere quattro anni dalla morte dell'intellettuale e soprattutto sedici dalla sua disapprovazione politica. Se Pasolini ed il suo pensiero sono indispensabili per comprendere *Impromptu*, è tuttavia lecito supporre che anche altre decisive influenze abbiano spinto Amelia Rosselli a scrivere il poemetto proprio nel 1979.

Impromptu sembra inserirsi in un disegno ben più ambizioso e complesso. L'ipotesi che si intende sviluppare è che nel poemetto Amelia Rosselli, attraverso Pasolini ed il suo insegnamento, cercasse di sciogliere alcuni dei nodi e degli interrogativi che gli anni Settanta avevano posto con urgenza. Le lotte operaie, le rivendicazioni dei

⁴⁷ Amelia Rosselli, *Pasolini, la metrica, il gruppo 63: una lettera inedita a Franco Fortini*, in “Il caffè illustrato”, cit. p. 46.

⁴⁸ Nelson Moe, *At the margins of dominion: the poetry of Amelia Rosselli*, in “Italice”, vol. 69 n. 2 summer 1992, pp.177-195. Il titolo del saggio di Moe è una citazione tratta dal commento pasoliniano. L'intellettuale americano sottolinea come la singolarità dell'opera di Amelia Rosselli risieda proprio nella sua perspicace analisi dei rapporti di potere operanti nella contemporanea società capitalista. La denuncia della poetessa risulta convincente proprio in virtù della sua posizione triplicemente anomala derivante dalla sua formazione straniera, inglese e francese prima che italiana, dall'essere donna in un contesto culturale per lo più maschile ed in terzo luogo dal suo essere studiosa di musicologia oltre che letterata.

movimenti femministi, il generale atteggiamento di protesta giovanile contro l'ordine costituito: bisogna tener presenti tutti questi elementi per cercare di contestualizzare il poemetto e comprendere il suo specifico valore rispetto a quella generale deriva della poesia di cui il caos del festival di Castelporziano del giugno del 1979 è stato per molti aspetti un simbolo. Molti dei punti di riferimento sui quali il dibattito del dopoguerra si era fondato sono negli anni Settanta rimessi in discussione e *Impromptu* introduce il lettore all'interno di questa costellazione di problemi proprio a partire da Pasolini, poeta nei confronti del quale Rosselli intrattiene un rapporto profondo e complesso, per certi aspetti di disaccordo, ma, è bene non dimenticarlo, anche di intensa stima, se non addirittura di empatia e somiglianza.⁴⁹

Un componimento, scritto tra il 1975 e il 1977 e pubblicato nella raccolta *Appunti sparsi e persi* con un'esplicita dedica al poeta scomparso, è a tale proposito significativo. La poetessa vi rievoca il proprio rapporto con l'intellettuale, chiaramente investito di un commovente ruolo di guida: "Faticavo: ancora impegnata / ad imparare a vivere, sennonché / tu tutto tremolante, t'avvicinavi / ad indicarmi altra via".⁵⁰ Si tratta di versi che alludono all'importante funzione di consigliere svolta da Pier Paolo Pasolini nella preparazione delle prime pubblicazioni di Amelia Rosselli. Il ruolo importante svolto da Pasolini in quel periodo è stato confermato da alcune recenti analisi di Stefano Giovannuzzi, che ha esaminato alcune lettere inviate dall'autrice al poeta di Casarsa confrontandole con quelle spedite dalla poetessa al fratello e ad altri destinatari.⁵¹ Lo studioso ha cercato di ricostruire i rapporti esistenti tra i due scrittori in particolare tra il 1962 e il 1969. Ha ricordato, per esempio, come la decisione di pubblicare il suo primo libro, *Variazioni belliche*, presso Garzanti sia ricollegabile proprio all'interessamento pasoliniano che non solo assieme a Vittorini stabilisce contatti, ma convince la poetessa ad annullare le trattative parallelamente intraprese con Feltrinelli, vicina alla neoavanguardia.⁵² Le lettere spedite a Pasolini risultano costellate da formule con le

⁴⁹ Un confronto tra la poesia di Pier Paolo Pasolini e quella di Amelia Rosselli è stato proposto da Stefano Giovannuzzi, *Il nodo della lingua: Pier Paolo Pasolini e Amelia Rosselli*, "Se / dalle tue labbra uscisse la verità": Amelia Rosselli a dieci anni dalla scomparsa, Atti del convegno del Circolo Rosselli del 8-9 giugno 2006, "Quaderni del Circolo Rosselli", n. 3, 2007, pp. 103-123.

⁵⁰ Amelia Rosselli, *Le poesie*, Garzanti, Milano 1997, p. 638

⁵¹ Amelia Rosselli, *Lettere a Pasolini (1962-1969)*, a cura di Stefano Giovannuzzi, San Marco dei Giustiniani, Genova 2008.

⁵² "As to Feltrinelli: I had to break my word and not decide to publish with them after all: Pasolini absolutely advised I did not have anything to do with the particular collana which had offered the contract: wants me to show the book to head of other collana of Feltrinelli (Bassani) and in case it shouldn't go with him, he's got Longanesi Editors all ready to publish" (Lettera di Amelia a John Rosselli

quali la poetessa richiede il parere dell'amico per risolvere dei problemi o appianare alcuni dubbi, anche inerenti al titolo della prima raccolta. Giovannuzzi rimarca inoltre come nel corso degli anni lo scambio epistolare sia diventato più personale e paritario fino al momento della sua totale e non del tutto spiegabile interruzione alla fine degli anni Sessanta.

Forse però, quel verso “t'avvicinavi ad indicarmi altra via” con il quale la poetessa definisce Pier Paolo Pasolini non costituisce solo un'allusione all'aiuto ricevuto in campo editoriale, ma potrebbe anche contenere un riconoscimento dell'importante punto di riferimento rappresentato sul piano letterario. La riflessione pasoliniana sulla lingua della poesia rivela infatti alcuni significativi punti di convergenza con quella di Amelia Rosselli. Ne *Le ceneri di Gramsci*,⁵³ importante intertesto sotteso a *Impromptu*, Pasolini aveva posto il problema del valore ideologico della poesia, della sua incapacità ad uscire da quell’“infinito repertorio citazionale impegnato solo a inseguire se stesso”⁵⁴ per esprimere veramente il reale e quindi anche la realtà del popolo esclusa dalla poesia. Si tratta di una questione fondamentale per Amelia Rosselli che fin dalla giovinezza era stata influenzata dal poeta Rocco Scotellaro e dal suo libro *Contadini del Sud* (1954). Sul finire degli anni Settanta la poetessa riprende con forza questo interrogativo, ma lo approfondisce intrecciandolo ad altre problematiche che avevano acquisito nuova importanza nel contesto contemporaneo.

La riflessione rosselliana in un certo senso supera quella di Pasolini, perché in *Impromptu* la questione del valore della poesia non viene affrontata solo da una prospettiva marxista, con l'analisi del rifiuto della realtà popolare in poesia e con la denuncia dell'essenza borghese dell'arte, ma si apre ad una riflessione più vasta, sugli altri meccanismi di esclusione presenti nel codice letterario, in particolare la rimozione della soggettività femminile. Nel poemetto la poetessa mostra come tali esclusioni si siano realizzate attraverso un sistema di falsificazioni idilliche e mitizzanti. Nel

del 26 aprile 1963, *Ivi*, p. 148). Come ha sottolineato Stefano Giovannuzzi, la collana che suscita l'avversione di Pasolini è “Le comete” dove pubblicano poeti come Balestrini e Sanguineti.

⁵³ La biblioteca personale di Amelia Rosselli, oggi conservata all'Università di Viterbo, comprende tutti i libri di Pasolini, spesso anche in diverse edizioni. De *Le ceneri di Gramsci* è presente un solo esemplare nell'edizione pubblicata da Garzanti nel 1971. Il volume è piuttosto significativo perché reca frequenti annotazioni e sottolineature. Se tali postille sono generalmente di tipo linguistico e in genere non permettono di formulare delle ipotesi solide sulle reazioni della poetessa al testo poetico, esse testimoniano però dell'integrale ed attenta lettura del testo. Con una certa sistematicità la poetessa verifica sul dizionario e riporta accanto al testo il significato dei termini che non conosce.

⁵⁴ Giuseppe Leonelli, *Prefazione a Pier Paolo Pasolini, Le ceneri di Gramsci*, Garzanti, Milano 2003, p. VI.

percorso di demistificazione che si realizza lungo il testo, tutta una serie di *topoi* legati tanto alla realtà popolare quanto alla figura femminile vengono ripresi in modo critico ed ironico in relazione ai miti della natura e dell'irrazionale che spesso li hanno caratterizzati nella nostra tradizione letteraria. Una delle peculiarità fondamentali del poemetto è forse il suo saper muoversi contemporaneamente su più piani, collegando non solo la riflessione sul rigetto della realtà popolare a quella sulla mistificazione della soggettività femminile, ma aprendo costantemente il discorso ad una dimensione esistenziale. La domanda, che la poetessa pone senza sosta nei suoi versi, riguarda la possibilità stessa di trovare un linguaggio, un modo di rapportarsi al mondo che non sia solo asettica finzione o astrazione, ma che possa affrancarsi da sterili meccanismi di dominio e da vani giochi solipsistici per esprimere davvero l'esperienza e la vita reali. La riflessione politica e quella sul valore della letteratura confluiscono l'una nell'altra radicalizzando un procedimento già collaudato ne *Le ceneri di Gramsci*.

Il poeta borghese e la realtà del popolo.

L'analisi testuale inizierà proprio dall'esame della presenza in *Impromptu* della problematica marxista e del dialogo intertestuale intrecciato con il capolavoro pasoliniano. Nel poemetto la poetessa esprime chiaramente il proprio rifiuto verso una società borghese di cui gli intellettuali sono parte integrante. Alcuni giorni prima della composizione del poemetto la poetessa ha significativamente asserito:

“non mi piaceva l'ambiente letterario in quanto borghese, [...] avevo conosciuto i salotti e non solo non capivo molto di quel che dicevano, essendo d'altro ambiente, ma provavo angoscia e sensazione di rifiuto nei confronti della borghesia, così netto, da non pensare me stessa in quell'ambiente.”⁵⁵

Attraverso l'andamento parenetico del poemetto, fin dai primi versi, Rosselli prende fermamente le distanze dalla realtà dei salotti letterari borghesi:

1.
Il borghese non sono io
che tralappio da un giorno all'
altro coprendomi di un sudore
tutto concimato, deciso, coinciso
da me, non altri - o se soltanto

d'altri sono il clown faunesco
allora ingiungo l'alt, quella
terribile sera che non vi
fu epidemia ma soltanto un

⁵⁵ Mariella Bettarini, *Per un'intervista inedita ad Amelia Rosselli*, in Stefano Giovannuzzi (a cura di), *Un'apolide alla ricerca del linguaggio universale*, Atti della giornata di studio svoltasi al Gabinetto Vieusseux il 29 maggio 1998, “Quaderni del circolo Rosselli”, n. 17, 1999, p. 83.

resto delle mie ossa che
si rifiutavano di seccarsi
al sole. (IMP, p. 643)

Riferendosi ai versi di apertura di *Impromptu*, Ulderico Pesce ha presentato, durante un convegno, alcune suggestive spiegazioni ricevute dalla poetessa in occasione dell'allestimento di uno spettacolo teatrale ispirato ai suoi versi. Queste le parole dell'attore:

“Chiedo ad Amelia cosa significhi il termine “tralappio”. Lei mi dice: 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 in 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 in ogni modo di essere il borghese che “tralappia”. C'è un collegamento con la settima stanza di *Diario Ottuso* in cui dico “Entrare nel silenzio della borghesia, a piccoli passi sicuri anche se apparentemente esitanti, noi facciamo di noi stessi una specie di lavatoio pubblico”.⁵⁶

Se entrare “nel silenzio della borghesia” implica fare della poesia uno specchio capace di smascherare colpe e contraddizioni della società (“facciamo di noi stessi una specie di lavatoio pubblico”), questa tensione alla denuncia si rivela tuttavia bloccata su se stessa. Il discorso, articolato lungo le 13 sezioni del poemetto, è puntellato dalla consapevolezza dell'impossibilità di far seguire al rifiuto del mondo borghese una proposta positiva. È la stessa autrice a sottolinearlo nel corso di un'intervista:

“Il poemetto è composto da due parti: la prima risentita, la seconda cerca di rispondere al risentimento nei confronti della società. Avevo intenzione di rispondere in senso lirico, appunto pascoliano, mi è venuto fuori un pessimismo leopardiano.”⁵⁷

Tale disillusione s'insinua in realtà già nelle prime strofe del poemetto. La loro ambiguità grammaticale si dimostra in questo senso assai eloquente. La negazione su cui si fonda la dichiarazione iniziale è abilmente incapsulata tra l'enunciazione di quello stato borghese che si vuole allontanare e la dettagliata descrizione di ciò che tale condizione comporta (il “tralappiare”). Grammaticalmente la negazione può riferirsi al predicato nominale che la precede (“il borghese non sono io”) oppure alle proposizioni subordinate che seguono (“non sono io che tralappio [...]”), ma da un punto di vista logico-semantico l'avverbio negativo non è in grado di annullare la validità di entrambe. Il soggetto di prima persona singolare, che in modo magniloquente respinge la condizione borghese, si ritrova imprigionato in essa e non è irrilevante che le

⁵⁶ Ulderico Pesce, *La donna che vola*, in Stefano Giovannuzzi (a cura di), *Un'apolide alla ricerca del linguaggio universale*, cit. p. 41.

⁵⁷ Francesca Pansa, *Amore Amore. I poeti e gli scrittori italiani contemporanei raccontano il loro poeta più amato e ne presentano i versi a loro più cari*, Newton Compton, Roma 1988, p. 145.

particelle pronominali che gli si riferiscono siano grottescamente associate a quelle stesse caratteristiche inizialmente denunciate, come nel caso del gerundio “coprendomi” e del complemento d’agente che interrompe la serie di participi passati “concimato, deciso e coinciso da me non da altri”. Ad un’analisi più approfondita, anche l’io poetico si dimostra quindi essere un servile e grottesco “clown faunesco” che non fa altro che acchiappare e tralasciare. E se pure, rendendosene conto, volesse fermare la situazione (“allora ingiungo l’alt”), di lui non rimarrebbe che un piccolo resto di ossa che “rifiutano di seccarsi al sole”.

Non v’è sole che non sia
lumière, (e il francese è
un *par terre*) quando cangiando
viste, cangiasti forme, anche
nel tuo nostalgico procedere
verso un’impenetrabile morte.

nel verso impenetravi la
tua notte, di soli e luci
per nulla naturali, quando

l’elettrico ballo non più
compaesano distingueva tra
chi era fermo, e chi non
lo era. Difendo i lavoratori
difendo il loro pane a denti
stretti caccio il cane da

questa mia mansarda piena
d’impenetrabili libri buoni

per una vendemmia che sarà
tutta l’ultima opera vostra

se non mi salvate da queste
strette, stretta la misura
combatte il soldo e non v’è

sole che appartenga al popolo! (IMP, pp. 643-644)

Affermare l’identità tra “sole” e “lumière” significa evidenziare il valore simbolico dell’immagine solare che tramite il riferimento al termine francese viene associata ai miti illuministici della Ragione e del Sapere. Che tale lume sia poi beffardamente rovesciato “par terre”, attraverso un’ingegnosa rima interna che ne sottolinea la caduta rovinosa, è oltremodo rilevante, soprattutto qualora si consideri la pluralità di interpretazioni contemporaneamente racchiuse nella locuzione “par terre”. Chiunque sia familiare con i giochi linguistici della poesia di Amelia Rosselli non tarderà a mettere in

relazione l'espressione francese "par terre", che denotativamente vuol dire "per terra", "al suolo", con la forma omofona, graficamente unita, di "parterre". Il significato di "parterre" è inoltre, a sua volta, duplice perché indica sia la platea di un teatro, sia un'aiuola che con raffinata ironia anticipa la metafora del prato e del campo in seguito sviluppata nel corso della suite. Tale ipotesi di lettura è peraltro legittimata da alcune associazioni grafiche e fonetiche operate dalla stessa poetessa negli scritti giovanili di *Diario in tre lingue (1955-1956)*. In tali esercizi, questa medesima espressione era stata infatti l'oggetto di una serie di interessanti variazioni linguistiche affastellate a breve distanza sulla pagina: "par-terre"; "par t(e) de l'air"; "pact en terre"; "une part (ie!) en terre"; "par terre"; "par-terres"; "parterre"; "parte-guère"; "partenaire" (PS, pp. 85-86).

Il parodico abbassamento dell'astro celeste a questa terra-teatro-aiuola non annulla tuttavia la natura tragicamente mortifera della sua "lumière" che conduce fatalmente "verso un'impenetrabile morte". Con un abile slittamento grammaticale e semantico, la preposizione di moto a luogo si capovolge in sostantivo nell'espressione seguente "nel verso impenetravi la tua notte". Il termine "verso" designa l'unità poetica all'interno della quale l'interlocutore racchiude la sua mortifera notte ("notte" infatti per associazione fonetica si ricollega allusivamente al sostantivo "morte"). I due versi risultano strettamente legati anche per un'altra ragione. L'aggettivo "impenetrabile" origina il verbo "impenetravi" del verso successivo ed entrambi sembrano derivare dalla contaminazione di tre forme verbali che Manuela Manera identifica con "penetrare", "impennare" e "impermeare".⁵⁸ Di fronte a questo scenario notturno fatto "di soli e luci per nulla naturali", davanti a questo "elettrico ballo"⁵⁹ che non ha più niente di familiare e rassicurante, la voce poetante non può che ribadire, secondo una forma di difesa quasi meccanica, la propria fiducia nell'ideologia marxista che nuovamente si affaccia nel testo sotto forma di slogan: "Difendo i lavoratori difendo il loro pane a denti stretti".

Eppure, anche in questo caso, all'entusiastico incitamento non può che seguire

⁵⁸ Manuela Manera, *Devianze intralinguistiche nella poesia italiana di Amelia Rosselli*, cit, p. 235.

⁵⁹ L'aggettivo elettrico ritorna più volte nei *Canti orfici* di Dino Campana, poeta molto amato da Amelia Rosselli. Si vedano in particolare queste citazioni tratte dai *Canti orfici*: "Limpido fresco ed elettrico era il lume" (*Viaggio a Montevideo* v. 45) e "Di notte nella piazza deserta, quando nuvole vaghe correvano verso strane costellazioni, alla triste luce elettrica io sentivo la mia infinita solitudine" (*Dualismo*). In un componimento giovanile in lingua francese risalente al 1956, Amelia Rosselli riprende un celebre testo poetico di Arthur Rimbaud sulle vocali e afferma: "il y a aujourd'hui cete lumière électrique du soleil" (PS, p. 36).

l'amara constatazione della velleità del proposito. Il soggetto poetico si trova ironicamente isolato in una "mansarda piena di impenetrabili libri buoni" dove l'aggettivo "impenetrabili" riprende i precedenti "impenetrabile" e "impenetravi" e sottolinea ironicamente l'oscurità di quei libri che dovrebbero invece benignamente migliorare la società e aiutare le classi subalterne. Il riferimento al poeta chiuso in una mansarda, già presente in un passo della raccolta precedente, "barattare le sigarette altrui / per una mansarda piena di libri buoni" (DOC, p. 519), non può non essere messo in relazione con il fatto che la stessa poetessa abitasse in un appartamento mansardato di via del Corallo.⁶⁰ Con un ulteriore rovesciamento, nei versi seguenti la letteratura viene di nuovo confrontata con la natura concreta dell'esistenza, si rileva come il soggetto poetico chiuso nella propria solitaria soffitta debba affrontare difficoltà di tipo economico. La serie di poliptoti (stretti / stretta / strette) avvolge le ingenuità illusioni d'impegno politico del poeta in un'atmosfera canzonatoria.

Tra esibite formule di stampo propagandistico e sottili ma taglienti irrisioni, la poetessa evita i pericoli di una facile retorica populista⁶¹ riuscendo a dispiegare nella prima sezione alcune delle linee principali della riflessione politica dell'intero poemetto. Al risentimento del poeta verso la società borghese enunciato all'inizio del testo corrisponde alla fine della sezione il disincantato accertamento dell'appartenenza della voce poetante al mondo borghese e dell'inevitabile distanza esistente tra cultura e realtà popolare. Uno scarto fissato in modo incisivo dai versi conclusivi: "non / v'è sole ch'appartenga al popolo" (Imp, p. 644). Queste ultime parole, verranno poi parafrasate, ampliate e ancora di nuovo rovesciate nell'ottava sezione del poemetto dove Rosselli afferma "vedo un futuro, è fatto di questa / gente che proprio non ne sa niente" (IMP, p. 651).

In tutte queste dichiarazioni risuonano noti echi pasoliniani. Si pensi alle "disfatte

⁶⁰ Maria Clelia Cardona ha descritto così l'abitazione della poetessa: "La sua piccola mansarda – una stanza, cucina e bagno in un edificio del seicento – era spoglia e rigorosa: una casa per la mente, una casa mentale, priva di abbellimenti superflui e di autocompiacimento; priva di ostentazione fosse pure l'ostentazione del rigore stesso. Una grande scrivania, un grande letto-divano, due grandi librerie. Linee essenziali, legno chiaro. Due casse di vimini per gli abiti; una poltroncina di legno a forma di x con un cuscino azzurro" (Maria Clelia Cardona, "Io non so se rimo per incanto o per travagliata penna", in Daniela Attanasio e Emmanuela Tandello, *Amelia Rosselli*, cit. p. 129). Si vedano anche le fotografie pubblicate con uno scritto di Maria Clelia Cardona, *Il rifugio di un'esistenza nomade*, in Andrea Cortellesa (a cura di), *La furia dei venti contrari*, cit. pp. XXI-XX.

⁶¹ Sulla questione del populismo la poetessa ebbe certamente modo di riflettere. Particolare attenzione dedicò alla lettura della nota monografia di Asor Rosa, *Scrittori e popolo: il populismo nella letteratura italiana contemporanea*, Samonà Savelli, Roma 1969. Una copia del libro è posseduta nella sua biblioteca personale ed è ampiamente sottolineata.

borgate irreligiose *dove tutto si ignora* che non sia sesso, grotte abitate da feci e fanciulli”,⁶² all’opposizione tra l’intellettuale che vive nella comprensione della storia “Ma come *io possiedo la storia/* essa mi possiede; ne sono *illuminato*”⁶³ e il popolo che è relegato in un’immutabile condizione di silenzio in “questo *vuoto della storia*”.⁶⁴ In Amelia Rosselli, così come in Pier Paolo Pasolini, la mancanza di coscienza segna l’esclusione del popolo dalla Storia e dalla Poesia. Eppure proprio in virtù di questa esclusione, la gente che non sa, che non possiede il reale attraverso le categorie falsificanti e sterili della Ragione borghese, è speranza per il futuro, custodisce un forte potenziale utopico.⁶⁵ È a partire da questa condizione di mancanza che si apre la possibilità stessa di pensare, anche solo per un attimo, un’altra storia, un altro modo di vivere e di scrivere.

All’autore de *Le ceneri di Gramsci* la poetessa si rivolge in modo esplicito nella seconda sezione del poemetto. Una serie di versi, dove il rapporto tra gli esseri umani è descritto come una terribile spirale di tortura e dove si fa riferimento alla città di Roma in quanto capitale del vizio e del potere, introduce il diretto riferimento al poeta:

2.

[...] Davvero mi torturi?
e davvero m’insegni a non
torturare la mente in agonia

d’altri senz’agonia, ma mancanti
al sole di tutti i splendidi
soldi che hai riconosciuto
nella Capitale del vizio

che era Roma? E tu frassine
oh lungo fratello di una volta
chiamato Pierpaolo, un ricordo

soltanto ho delle tue vanaglorie
come se in fondo fosse l’ambizione
a gettar l’ultimo sguardo
dall’ultimo ponte.

Nell’intertesto pasoliniano, il riferimento a Gramsci si caratterizza per l’uso dell’appellativo “umile fratello”⁶⁶. In *Impromptu* la poetessa usa un’espressione simile e

⁶² Pier Paolo Pasolini, *Le Ceneri di Gramsci*, cit. p. 8.

⁶³ *Ivi.* p. 56.

⁶⁴ *Ivi.* p. 61

⁶⁵ “la luce di chi è ciò che non sa” (*Ivi.* p. 16).

⁶⁶ “Tu giovane, in quel maggio in cui l'errore / era ancora vita, in quel maggio italiano / che alla vita aggiungeva almeno ardore // quanto meno sventato e impuramente sano / dei nostri padri – non padre, ma umile / fratello – già con la tua magra mano [...]” (*Ivi.* pp. 50-51).

definisce Pasolini come “lungo fratello di una volta”, dove l’aggettivo “lungo” evidenzia la durata temporale del sodalizio fraterno, ma simultaneamente riprende anche la precedente metafora arborea, tramite la quale il poeta è paragonato ad un alto frassino.⁶⁷ Difficile spiegare per quale ragione la poetessa identifichi Pasolini proprio con questo tipo di albero. Non è impossibile che tale accostamento sia stato in parte influenzato dal termine botanico inglese, “ash tree”, dove la voce “ash” vuol dire anche cenere e quindi potrebbe rappresentare un rinvio cifrato al capolavoro pasoliniano. Rispetto all'immagine dell'albero, è utile anche ricordare il valore simbolico che il “legno” assume nella poesia rosselliana dove indica per metonimia la croce ed il Cristo. In *Prime prose italiane* si legge, ad esempio, “Cristo Gesù legno che non marcisci con lo cuore spinoso” (PS, p. 45). Si tratta di una prova letteraria giovanile risalente, secondo indicazioni autoriali, al 1954. Molto probabilmente questi primi esercizi dovevano essere ben presenti nella memoria della poetessa nella seconda metà degli anni Settanta, dato che il volume *Primi scritti*, che raccoglie queste prime prose, uscì nel 1980 e la sua pubblicazione è stata curata dall'autrice proprio durante il periodo di gestazione di *Impromptu*. Se si considera poi che l’esposizione “cristologica” dell’io lirico è ricorrente nell’immaginario di entrambi gli autori,⁶⁸ l’associazione frassino-legno-croce,

⁶⁷ La scelta del termine “frassine” al posto del più comune “frassino” corrisponde ad un uso antico ed attestato di questa variante. Non si esclude però l’ipotesi che tale preferenza lessicale sia ricollegabile anche alla presenza ancora viva nella memoria della poetessa del nome di una località toscana dove risiedevano i signori Zabban, intimi amici della famiglia Rosselli. Nelle sue memorie, Silvia Rosselli, cugina di Amelia, ha scritto: “Il Frassine deve il suo nome agli alberi di frassino che crescevano nel giardino di questa bellissima tenuta immersa nella campagna toscana, non lontana dall’Apparita, nel Valdarno vicino a Regello. Ne erano proprietari la zia Gi e lo zio Giù, Giorgina e Giulio Zabban, una coppia di amici di nonna Amelia che, con gli anni, per mio padre e i suoi fratelli erano diventati come degli zii, anzi, lo zio Giù quasi come un padre.” (Silvia Rosselli, *Gli otto venti*, cit. p. 46).

Da notare che l'accostamento rosselliano tra Pasolini e il frassino è citato da Gabriella Sica nel suo ultimo libro di versi *Le lacrime delle cose*, Moretti & Vitali, Bergamo 2009. Ecco la prima strofa della poesia dedicata a Pier Paolo Pasolini che allude a *Impromptu*: “Perché la battaglia è sempre la stessa / dopo trent’anni d’ansia, / come i frassini fragili su un campo / e inermi tra gli alberi-erinni / i poeti, eretico poeta di verdi campagne / tra una verzura e un usignolo / ebbro d’erba nel temporale / mentre la febbre sale e ancora sale / ma tu a cercare a Roma tra i ruderi la gioia infinita.” (*Ivi*).

⁶⁸ Sulla questione dell’*Imitatio Christi* si vedano, oltre alle osservazioni di Stefano Giovannuzzi, le acute riflessioni di Tatiana Bisanti incluse in *L’opera plurilingue di Amelia Rosselli. Un “distorto, inesperto, espertissimo linguaggio”*, Edizioni ETS, Pisa 2007, pp. 225-241.

L’identificazione dell’io poetico con Gesù Cristo è molto frequente in *Variazioni belliche*, si veda a titolo d’esempio la poesia “*e cosa voleva quella folla*” dove la poetessa afferma “[...] oh! lavatemi gli piedi, scostate / le feroci accuse dal mio / reclinò capo, reclinate / le vostre accuse e scombinatè ogni / mia viltà!” (VB, p. 186). In un altro componimento Amelia Rosselli dichiara: “[...] Tarda arrivavo alla pietà – tarda giacevo fra / dei conti in tasca disturbati dalla pace che non si offriva. / Vicino alla morte il suolo rendeva ai collezionisti il prezzo / della gloria. Tardi giaceva al suolo che rendeva il suo sangue imbevuto di lacrime di pace. Cristo seduto al suolo su delle / gambe inclinate giaceva anche nel sangue quando Maria lo / travaglio” (VB, p. 202).

La tematica religiosa si fa meno frequente nelle opere successive, ma continua ad essere presente in

apparentemente arbitraria, attiva delle risonanze simboliche che non possono essere scartate a priori.⁶⁹

In ogni caso, alla rievocazione dai toni piuttosto familiari del poeta scomparso, segue il ricordo delle sue “vanaglorie”, termine assai significativo all’interno dell’idioletto poetico rosselliano, che richiede alcune precisazioni. Non bisogna infatti dimenticare che per Amelia Rosselli la ricerca della gloria corrisponde alla condizione stessa dell’essere poeta: “io vado cercando la gloria” (LIB, p. 152) afferma esplicitamente ne *La libellula*. Nell’immaginario rosselliano la gloria non definisce però soltanto gli onori ed i riconoscimenti ricevuti della società, ma anche l’esaltazione, la sensazione di beatitudine e di “fasto originario” (VB, p. 273) che deriva dall’aver raggiunto la salvezza tramite il trionfo espressivo.⁷⁰ La gloria poetica, però non può che essere vana, perché la scrittura è necessariamente isolamento e quindi, in una certa misura, finzione e menzogna. I concetti di gloria e vanità risultano intrecciarsi saldamente lungo tutto l’itinerario poetico rosselliano.⁷¹ Come di recente ha dimostrato Tatiana Bisanti

Documento dove nella poesia *Il Cristo (Pasqua 1971)* il poeta viene associato per ben due volte alla figura del Cristo: “Perché morendo ci fai venire a festa? Semmai / era l’altro lato che andava premiato / e tu non rifiutasti quel cibo acerbo / vinaigre di festa e botte sulle spalle // pacchie e grandiose costruzioni per la / mente intorbidita: i cinque sensi hanno // dunque così poco conto o peso che tu // vaneggi su croce elegante di legno? // Se di legno marcisci non lamentare quel tuo dolore alle spalle: esse fanno sì / che tu operoso insoddisfatto però rimi / come se fosse prima: e inoltre lezioni / dai del tuo operato costosissimo, nel / vaneggiare di cose insapori e digerite // così come la finalità di tutte le cose / così come il conto festoso e a rima quando // ti precipiti al balcone, dal balcone / per vederti camminare” (DO, p. 614). Ulderico Pesce ha ricollegato questi ultimi versi al suicidio di Amelia Rosselli. La poetessa decise infatti di mettere fine alla propria vita spiccando il volo dalla finestra del proprio appartamento. (Ulderico Pesce, *La donna che vola*, cit.).

⁶⁹ Si ricordano a questo proposito le interessanti ipotesi di lettura formulate da Andrea Cortellessa nel saggio *Il bosco, il sonno, la sipida musica*, in Daniela Attanasio, Emanuela Tandello, *Amelia Rosselli*, cit., pp. 96-111.

⁷⁰ Nell’edizione da lei posseduta delle *Poesie* di Emily Dickinson curata da Ginevra Bompiani per Newton Compton editori, Amelia Rosselli evidenzia tramite una croce in lapis una breve poesia sulla fama, forse non lontana dal suo stesso concetto di gloria. La poesia dickinsoniana afferma: “Fame is a bee/ it has a song/ it has a sting/ Ah, too, it has a wing” (“La fama è un’ape/ ha una canzone/ ha un pungiglione/ Ah, ma anche un’ala” p. 174). Il documento è conservato nel Fondo Amelia Rosselli della Biblioteca di Lingue dell’Università La Tuscia di Viterbo.

⁷¹ In *Primi scritti*, nella prosa in francese intitolata *Le Chinois à Rome (1955)* la poetessa afferma: “Le Salut. Les Chandelles de la Gloire. Voilà que vient la petite vanité” (PS, p.54) e inserisce il riferimento alla Gloria proprio tra la Salvezza e la vanità. In *Serie ospedaliera (1963-1965)*, la seconda raccolta di Amelia Rosselli, un componimento intitolato *Dialogo con i Poeti* comprende i seguenti versi: “Ma nel fiume delle possibilità sorgeva anche / un piccolo astro notturno: la mia vanità, d’esser / fra i primi gigante della passione, un Cristoemblema / delle rinunziamenti” (SO, p.393). Anche in questo caso la scelta della passione, che in Rosselli è insieme estetica e morale, significa imitare il Cristo rinunciando alla vita terrena. La vanità di tale scelta è ironicamente sottolineata anche dalla contrapposizione tra le parole “piccolo” (“piccolo astro notturno”) e “gigante” (“gigante della passione”). La lista delle occorrenze sarebbe lunga, qui è sufficiente solo citare ancora un passaggio di *Sleep*, raccolta di versi in inglese: “Worthless as was her itinerary to fame” (Come senza valore era il suo itinerario alla fama”) dove il soggetto è una stanca fanciulla. (Amelia Rosselli, *Sleep. Poesie in inglese*, trad. di Emanuela Tandello, Garzanti, Milano 1992, pp. 100-101).

analizzando la presenza dell'isotopia metalinguistica nell'opera della poetessa,⁷² il linguaggio è sempre esposto ad una doppia e contraria condizione: la parola poetica è promessa di appagamento e di assoluta felicità, ma è anche allo stesso tempo segno di menzogna e di morte. Da questo punto di vista la ricerca poetica risulta contemporaneamente gloriosa e vana e Pasolini diventa figura emblematica del poeta che è condannato a restare imprigionato in quella stessa tela di parole che aveva costruito nel tentativo di comprendere il reale.

“L'eroe perdente”: i riferimenti a Pasolini e a Leopardi si sovrappongono.

Emmanuela Tandello ha giustamente sottolineato come la formula con la quale la poetessa si rivolge a Pasolini “E tu frassine / oh lungo fratello di una volta” (IMP, p. 644) ricordi alcuni passi leopardiani, in particolare l'apostrofe de l'*Ultimo canto di Saffo*: “E tu cui lungo / Amore indarno, e lunga fede, e vano / d'implacato desio furor mi strinse” (vv. 58-60) e quella della *Ginestra*: “E tu, lenta ginestra” (v. 297).⁷³ Non è quindi un caso se alla fine di questa stessa lassa compare un altro riferimento leopardiano. Il poeta rappresentato da Pasolini è infatti descritto mentre è intento a gettare “l'ultimo sguardo / dall'ultimo ponte” (IMP, p. 645). Questi versi richiamano due parole chiave dell'*Infinito* leopardiano, rovesciandone però la prospettiva.⁷⁴ L'aggettivo “ultimo” non si riferisce più allo sterminato orizzonte che si apre oltre la siepe, ma caratterizza in un primo momento lo sguardo, poi il ponte sul quale si trova lo stesso poeta. Nessun dolce naufragio è ormai possibile. Alla siepe leopardiana che garantiva l'accesso ad una dimensione sublime, si sostituisce un misero ponte, che, non senza ironia, è una struttura che permette il superamento di ostacoli naturali.⁷⁵ Il qualificativo “ultimo”, inoltre, più che rinviare a un'idea di lontananza spaziale, sembra alludere ad un momento conclusivo, ad un atto estremo. Pasolini diventa il simbolo del poeta cui resta il coraggio di uno sguardo che non arretra, che risoluto continua a scrutare un

⁷² Mi riferisco alla relazione intitolata “*Rimava vocaboli tormentosi*”: il livello metalinguistico e metapoetico nell'opera di Amelia Rosselli presentata da Tatiana Bisanti al convegno “*Se / dalle tue labbra uscisse la verità*”: Amelia Rosselli a dieci anni dalla scomparsa, cit.

⁷³ Emmanuela Tandello, *Amelia Rosselli. La fanciulla e l'infinito*, Donzelli, Roma 2007, p. 107.

⁷⁴ L'associazione tra il ponte e l'infinito leopardiano è già presente ne *La libellula*: “E tu sedevi sicuro sul tuo ponte da falegname, / sicuro di ritrovarti nell'infinito.” (LIB, p. 151).

⁷⁵ È probabile che i richiami all'*Infinito* leopardiano s'intreccino anche con la memoria di alcuni versi dei *Canti orfici* di Dino Campana. Nel testo *Il viaggio e il ritorno* il soggetto poetico si chiede infatti: “qual ponte abbiamo noi gettato sull'infinito” (Dino Campana, *Canti orfici e altre poesie*, a cura di Neuro Bonifazi, Garzanti, Milano 2004, p. 18).

orizzonte pieno di fango e di sporczia.⁷⁶

È utile segnalare però, a questo proposito, che in un documento dattiloscritto conservato all'Università di Pavia, il verso che chiude la strofa è accompagnato da una nota manoscritta dell'autrice la quale precisa, tra parentesi, che l'ultimo ponte è un “film americano di guerra”.⁷⁷ Si tratta, con molta probabilità, di un film del 1977 intitolato “Quell'ultimo ponte”.⁷⁸ Fare riferimento ad una grande produzione cinematografica, che nonostante un cast di attori famosi non fu premiata dagli incassi, è forse un modo per ribaltare di nuovo ironicamente il gesto tragico ed eroico del soggetto poetico in un atteggiamento di vana e ridicola ostinazione.

Nell'opera rosselliana i rinvii all'autore romantico appartengono principalmente a due categorie. Oggetto di demistificante ironia è il Leopardi dei primi idilli di cui l'*Infinito* è il simbolo più tradizionale. Oltre al passaggio appena commentato la poetessa allude in modo ironico al celebre componimento anche nella sesta sezione di *Impromptu*, dove dichiara: “Mentre voi fate / alla guerra io mi beo nel / sole, difesa da rami distanti/ all'orlo del campo, un infinito / di secche penzolanti” (IMP, p. 648). Anche in questo caso la prospettiva poetica leopardiana è ribaltata. Ad essere infinito non è più il mondo invisibile che è possibile immaginare oltre l'“orlo del campo”, ma il numero di “secche penzolanti”, quindi di rami, che formano lo straniante confine naturale che protegge l'idillico spazio della poesia dalla realtà esterna. Si tratta di uno spazio chiuso ed isolato, un giardino di parole già brillantemente descritto in *Serie*

⁷⁶ Il riferimento ad un ambiente urbano degradato caratterizzato da fango e sporczia è ben presente ne *Le ceneri di Gramsci* e in particolare nel componimento *Il pianto della scavatrice*: “uomini e ragazzi se ne tornano a casa / - sotto festoni di luci ormai sole- verso i loro vicoli, che intasano / buio e immondizia” p.73; “torme / di deperiti e duri ragazzini/ stridenti nelle canottiere a pezzi, / nei grigi bruciati calzoncini, / i soli africani, le piogge agitate / che rendevano *torrenti di fango* / le strade, gli autobus ai capolinea / affondati nel loro angolo / tra un'ultima striscia d'era bianca / e qualche acido, *ardente immondezzaio*....” (Pier Paolo Pasolini, “*Il pianto della scavatrice*” in *Le ceneri di Gramsci*, cit. p. 76.)

⁷⁷ Fondo Amelia Rosselli, CTM dell'Università di Pavia, IM 2, Ff2.

⁷⁸ Il titolo originale del film è “A bridge too far”. Il film di Richard Attenborough (una coproduzione americana inglese e olandese) aveva un cast di celebri attori come Sean Connery, Gene Hackman, Anthony Hopkins, Robert Redford. Qui di seguito si riporta una breve descrizione del film contenuta nel *Dizionario dei film* pubblicato dalla Zanichelli: “Ad Arnhem, in Olanda, nell'autunno 1944, 35 000 paracadutisti anglo-americani vengono lanciati dietro le linee tedesche per impadronirsi di alcuni ponti e aprire un varco alle truppe alleate verso la Ruhr, cuore dell'industria bellica germanica. Il piano fallisce. Soltanto gli inglesi possono permettersi il lusso orgoglioso di fare un film bellico di alto costo (25 milioni di dollari del 1977) per rievocare una sconfitta. Scritto da William Goldman da un libro del colonnello Cornelius Ryan (*Il giorno più lungo*) è un filmone, non un grande film. Il tentativo di insinuare qualche considerazione sull'assurdità della guerra in un colosso bellico è più patetico che simpatico. Fu una delusione anche per gli incassi. Ne esiste una versione ridotta a 158 minuti.” (Laura Luisa, Morando Morandini, *Dizionario dei film*, Zanichelli, Bologna 2008).

ospedaliera come luogo di verità e di finzione, di arricchimento e insieme di rinuncia.⁷⁹

Se i primi idilli possono divenire il bersaglio di una divertita ironia, la poetessa ha un rapporto in parte diverso con il Leopardi dell'“arido vero” e de *La ginestra*, che cita direttamente in *Impromptu*. Il verso “magnifica la sorte progressiva” (IMP, p. 646) è infatti usato per criticare le aspirazioni ingenuamente progressiste degli intellettuali. È soprattutto al Leopardi della disillusione che la poetessa di *Impromptu* affida la propria ammirazione, eleggendolo simbolo dell'“eroe perdente” e avvicinandolo indirettamente alla figura paterna in un'intervista:

“In questo momento il poeta preferito è Leopardi. Rappresenta per me l'idea di un poeta perdente, un'idea che mi è nata dalla lettura di un libro sulla guerra giapponese chiamato *L'eroe perdente*. Un'idea sul poeta non vincitore né positivo. Non so se riuscirò ad esprimerla. Spesso credo di voler esprimere qualcosa, ma viene fuori tutt'altra cosa. A volte sono ossessionata da questo perdere, da questo essere vinti il tre quarti del tempo. Mio padre è stato un eroe perdente, sapendolo. Lo sapeva prima di sposarsi, addirittura. Disse a mia madre: “Io sarò assassinato come Matteotti, se vuoi sposarmi, bene, ma questa è la mia situazione”.⁸⁰

Nella seconda sezione di *Impromptu* i riferimenti a Pasolini e a Leopardi s'intrecciano saldamente proprio in virtù di questo comune destino perdente. Se il collegamento tra i due autori e i due rispettivi universi poetici può sembrare in prima analisi originale e sorprendente, esso risulta più comprensibile se si ravvisa, come finemente ha fatto Vincenzo Mannino, il carattere mediato, ma generale della presenza leopardiana nel Pasolini delle *Ceneri di Gramsci*.⁸¹ È opportuno inoltre ricordare il riferimento esplicito che Pasolini fa a Leopardi in un passaggio de *La libertà stilistica* (1957):

⁷⁹ “Questo giardino che nella mia figurata / mente sembra voler aprire nuovi piccoli / orizzonti alla mia gioia dopo la tempesta / di ieri notte, questo giardino è bianco/ un poco e forse verde se lo voglio colorare / ed attende che vi si metta piede, senza / fascino la sua pacificità. Un angolo morto / una vita che scende senza volere il bene / in cantinati pieni di significato ora/ che la morte stessa ha annunciato con / i suoi travasi la sua importanza. E nel / travaso un piccolo sogno insiste d'esser / ricordato – io son la pace quasi grida / e tu non ricordi le mie solenni spiagge! / Ma è quieto il giardino – paradiso per scherzo / di fato, non è nulla quello che tu cerchi / fuori di me che sono la rinuncia, m'annuncia / da prima doloroso e poi cauto nel suo / crearsi quel firmamento che cercavo” (SO, p. 374). Il componimento è stato pubblicato anche in un'antologia curata da Vincenzo Guarracino e costituita da rifacimenti contemporanei dell'infinito: *Il verso all'infinito: l'idillio leopardiano e i poeti alla fine del millennio*, Marsilio, Venezia 1999. Per un approfondimento del confronto tra la poetica rosselliana e quella del Leopardi dell'*Infinito* si veda il saggio di Nicola Gardini, *Amelia Rosselli e lo spazio della fuga*, “Italianistica”, n. 2-3, maggio - dicembre 2002, pp. 125-130.

⁸⁰ Amelia Rosselli, *Giacomo Leopardi* in Francesca Pansa, *Amore Amore I poeti e gli scrittori italiani contemporanei raccontano il loro poeta più amato e ne presentano i versi a loro più cari*, Newton Compton, Roma 1988, pp. 144-146.

⁸¹ Vincenzo Mannino, *Il “discorso” di Pasolini: saggio su “Le ceneri di Gramsci”*, Argiletto, Roma 1973, pp. 13-23. Sul rapporto tra Pasolini e Leopardi, si veda anche il saggio di Alessandro Banda, *Appunti sul leopardismo di Pier Paolo Pasolini*, “Studi novecenteschi”, XVII, n° 39 giugno 1990, pp. 171-195.

“Non per nulla sul Croce amato e odiato, sul Gobetti, su qualsiasi altro, domina nella nostra vita politica lo spirito di Gramsci: del Gramsci “carcerato” tanto più libero quanto più segregato dal mondo, in una situazione suo malgrado leopardiana”.⁸²

Non si può escludere che questo ritrovare Leopardi, come dichiara la stessa poetessa, quasi inconsciamente dietro il modello pascoliano inizialmente scelto come modello poetico positivo per *Impromptu*, possa in parte essersi verificato anche per l’influenza della “disperata vitalità” di Pasolini.

Le passeggiate notturne e l'entrata in scena del personaggio femminile.

Per completare il quadro di rapporti intertestuali che lega *Impromptu* a *Le ceneri di Gramsci*, bisogna ricordare come nella terza sezione del poemetto la poetessa descriva una discesa notturna lungo il Tevere che rievoca sinteticamente le passeggiate periferiche e notturne di Pasolini, esemplificate in diverse prose e versi e in particolare nel componimento *Il pianto della scavatrice*.⁸³

3.

questa notte con spavaldo desiderio
scesi per le praterie d'un lungo fiume
impermeato d'antiche abitudini
ch'al dunque ad un segnale indicavano
melma, e fiato. Solo sporcizia
sì, vidi dall'ultimo ponte, dubitando
d'una mia vita ancora rimasta al
sole, non per l'arrosto ma per

il fuoco è buona: se a tutti divenne
già prima che io nascessi – indifferente

la mia buona o cattiva sorte, dall'altr'angolo
che non da questa visione crematorizzata

dalla mia e vostra vita terrorizzata
se resistere dipende dal cuore
piuttosto dalle sottane s'arrota
la Mistinguette, la vita sberciata
per un attimo ancora, se sesso
è così rotativo da apparire poi

⁸² Pier Paolo Pasolini, *La libertà stilistica* (1957), in Id., *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, a cura di Walter Siti e Silvia De Laude, Mondadori, Milano 1999, pp. 1236-1237.

⁸³ “Ecco nel calore incantato della *notte* / che piena quaggiù *tra le curve del fiume* / e le sopite visioni della città sparsa di luce / echeggia ancora di mille vite / disamore, mistero, e miseria / dei sensi, mi rendono nemiche/ le forme del mondo, che fino a ieri / erano la mia ragione d'esistere. / Annoiato, stanco, rincaso, per neri / piazzali di mercati, tristi / strade intorno al porto fluviale / tra le baracche e i magazzini misti / *agli ultimi prati*.” (Pier Paolo Pasolini, *Le ceneri di Gramsci*, cit. p.70). Vincenzo Mannino ha ricordato che “nel decennio 1950-60, il rapporto di Pasolini con Roma si fa sempre più determinante per la sua opera [...] si può affermare che instaura con la città il rapporto di un flâneur rovesciato ed eccentrico, periferico e notturno” (Vincenzo Mannino, *Invito alla lettura di Pasolini*, Mursia, Milano 1974, p. 38).

vano questo recitativo che mi
faceva passar per pazza quando
arrotandomi dietro ad ogni scrivania

sorvegliavo i vostri desideri d'essere
lontani dalla mia, rotativa nella
notte specchiata nel lucido del

vetro che copre le vostre indifferenze
alla mia stralunante morte. (IMP, p. 345)

La riflessione della poetessa non può che partire dal modello pasoliniano perché il problema con il quale intende confrontarsi in *Impromptu* è quello del sogno, impossibile ed insieme irrinunciabile, di una poesia che esprima le cose in una maniera che non sia quella del possesso e della violenza. Nel poemetto Amelia Rosselli si chiede se la poesia sia davvero soltanto una forma di sopraffazione e d'esclusione del reale, se essa sia solo un sole che brucia, che restituisce una visione inevitabilmente "crematorizzata" della vita. Come suggerisce Manuela Manera, l'aggettivo "crematorizzata" risulta essere una fusione delle voci "cremare" e "terrorizzata", si pone quindi come punto d'incontro tra la serie di parole afferenti alla sfera semantica del caldo cocente ("sole", "arrosto", "fuoco") che lo precedono e il termine "terrorizzata" che segue in rima nel verso immediatamente successivo e indica un terribile sentimento di paura.⁸⁴ La frequenza dei riferimenti all'immagine solare e ai suoi effetti nefasti e incendiari rappresenta un altro punto di contatto con la poesia de *Le ceneri di Gramsci* dove l'immagine del sole è incredibilmente ridondante, come una semplice lettura della lista di frequenze consente di verificare.⁸⁵

Una certa cautela deve essere adottata verso un termine ed un'immagine il cui impiego in poesia è stato estremamente abbondante nel corso dei secoli tanto da rivelarsi ai giorni nostri addirittura sospetto e retorico, soprattutto se messo in relazione con lo stile di vita contemporaneo sempre più lontano dal mondo naturale e dai suoi ritmi. Consapevole dell'artificiosità di certi stilemi letterari,⁸⁶ Rosselli si riappropria

⁸⁴ Manuela Manera, "Devianze intralinguistiche nella poesia italiana di Amelia Rosselli", cit. p.235.

⁸⁵ Giuseppe Savoca, *Vocabolario della poesia italiana del Novecento*, Zanichelli, Bologna 1995. La carica simbolica totalizzante dell'immagine solare in Pasolini è sottolineata anche dalla monografia di Enzo Golino, *Pasolini: il sogno di una cosa: pedagogia, eros, letteratura dal mito del popolo alla società di massa*, Bompiani, Milano 1992. Anche se, per certi aspetti, tale studio si rivela approssimativo, è interessante notare come esso si concluda proprio con l'intensa immagine del Padre-Sole.

⁸⁶ L'intento ironico di Amelia Rosselli è evidente in una poesia di *Variazioni Belliche* dove l'immagine solare viene accostata sia a quella delle ossa (presente anche nella prima strofa di *Impromptu*) sia alla vicenda amorosa (anche questa fondamentale nel poemetto): "il sole brillava ed era una grande cafonata il suo / andare, il sole brillava ed era per te che io morivo / senza ritegno! Ora che le tende erano

dell'immagine solare cara a Pasolini riscattandola dal patetico tramite l'ironia che a partire dalla grottesca caduta della stella descritta nelle prime sequenze del poemetto (si ricorderà a questo proposito l'ironica coppia "lumière" / "par terre") si diffonde in modo sottile lungo tutto il testo di *Impromptu*. Nell'universo poetico pasoliniano la figura del sole ha un valore simbolico bipolare e adialettico: il sole è descritto infatti come ciò che rende possibile la vita con la propria luce ed il proprio calore, ma è anche connotato in senso negativo perché può bruciare e rendere arido il paesaggio. L'ironia con cui Amelia Rosselli riprende la metafora solare e il suo significato antinomico non cancella il tragico, ma lo rende più radicale perché serve a rendere nuovamente presente l'opposizione tra vita e morte, tra una parola che esprime la vita ed insieme la consuma.

In un modo simile viene introdotta nel testo anche la figura femminile che si rivela essere l'ennesima illusione di resistenza al meccanismo di distruzione ed impoverimento insito nello stesso linguaggio letterario. Il cuore, da cui la poetessa fa dipendere ogni possibilità di salvezza dall'astrazione e dalle secche di un arido intellettualismo, si rovescia, infatti, in un arrotarsi di sottane: "se resistere dipende dal cuore / piuttosto dalle sottane s'arrota / la Mistinguette" (IMP, p. 645). Il personaggio femminile è allora descritto per il suo incontenibile arrotarsi ovvero agitarsi, mentre il riferimento alla sottoveste viene ripreso ed esplicitato qualche verso dopo "se sesso è rotativo" dove l'aggettivo "rotativo" riprende foneticamente il precedente "s'arrota" declinando il movimento in senso circolare, chiuso intorno ad uno stesso asse di rotazione, ripreso nella stessa sezione anche dall'hapax verbale "arroteandomi" e dall'aggettivo "rotativa". All'interno di "questo recitativo" la figura femminile prende il nome di Mistinguette,⁸⁷ esuberante presenza nella storia dello spettacolo parigino, ma

protette dagli / dei invisibili del bene e del male. Spendendo soldi/ intravedevo la possibilità di redimermi ma la nostalgia / del paese perduto sotto la pioggia rosicchiava ancora / le osse mie divenute molto fragili." (VB, p. 274).

⁸⁷ Si tratta del nome d'arte di Jeanne Bourgeois, nata nel 1875 a Enghien-les-Bains, nella periferia di Parigi. Lo pseudonimo della soubrette subisce alcune variazioni nel corso del tempo: dall'iniziale Miss Heylette, attraverso MissTinguette e Mistinguette, arriva alla forma definitiva Mistinguett. Di origini modeste, ma di natura ribelle, Mistinguett conquista il mondo dello spettacolo parigino. Il debutto risale al 1883, ma il successo arriva una decina di anni più tardi: alla fine del secolo l'ormai incontrastata regina del music-hall, canta, suona, balla, improvvisa sketch drammatici e comici sui palcoscenici più importanti della capitale francese (le Folies-Bergère, la Cigale, il Moulin Rouge, il Trianon, il Gaité-Rochechouart, l'Eldorado). Nel primo dopoguerra partecipa anche a film muti e intraprende diverse tournées all'estero, principalmente negli Stati Uniti e in America latina, ma anche in Italia. Negli anni quaranta continua a dare spettacoli di un certo successo. Muore nel 1956. Le biografie sulla sua vita sono numerose, qui è sufficiente forse citare un'opera di agile consultazione, ricca di documenti e di materiale fotografico: André Bernard, Martin Pénet, *La Miss. Mistinguett ou la légende du music-hall*, Omnibus, Paris 2006.

anche scherzoso nomignolo con cui, secondo Paolo Canettieri, “Montale ebbe a chiamare a voce la Rosselli”.⁸⁸ Il passaggio dalla terza alla prima persona del singolare realizza la sovrapposizione tra la figura della Mistinguette e quella della voce poetante che non a caso rivela soltanto adesso, a livello linguistico-grammaticale, il proprio genere attraverso il qualificativo “pazza”. Catapultata in questa terra-teatro-aiuola la soggettività femminile deve fare i conti con gli stereotipi dell’irrazionale, della follia e dell’amore con i quali è stata identificata nel corso della storia letteraria. Deve interrogarsi sulla propria “stralunante morte” e sull’indifferenza nella quale essa è avvenuta.

3. “Tarda tornavo alle parole che mi sfuggivano”: soggettività femminile e tradizione poetica.

La questione del femminismo e della poesia scritta da donne.

Il legame che Amelia Rosselli intrattiene con il femminismo è ambivalente, probabilmente molto più articolato e sfumato di quanto in genere fino ad oggi si è voluto indicare. In alcuni saggi ed interviste, la poetessa fa notare a più riprese quelli che, secondo lei, sono i difetti di tanta poesia femminista o scritta da donne. Ciò che più la infastidisce è il suo carattere intimistico ed autobiografico. Rimproveri e critiche di questo tipo costituiscono un imprescindibile punto di partenza per capire la posizione della poetessa in merito al rapporto tra donne e scrittura. Tuttavia, è a mio avviso importante non cadere nella tentazione, oggi spesso diffusa, d’isolare tali osservazioni e d’interpretarle come spia di un totale rifiuto di Amelia Rosselli verso il femminismo e la poesia scritta da donne. Tale avversione non sembra corrispondere ai fatti. Innanzitutto perché un interesse vivo e diretto della poetessa verso la questione femminile è esistito ed è concretamente documentato dall’esistenza di un gruppo non trascurabile di libri conservati nella sua biblioteca personale.⁸⁹ In secondo luogo, se

⁸⁸ Paolo Canettieri, *Impromptu in La letteratura italiana. Dizionario delle opere*, Einaudi, Torino 1999, p. 570.

⁸⁹ Tra i libri della sua biblioteca: Toni Wolff, *Structural forms of the feminine psyche*, (privately printed for the students) Association C.G.Jung Institute Zurich July 1956; Luigi De Marchi, *Sociologia del sesso*, Laterza, Bari 1963; Reimut Reiche, *Sessualità e lotta di classe*, Laterza, Bari 1969; Carla Lonzi, *Sputiamo su Hegel*, scritti di rivolta femminile, 1970; Kate Millet, *Prostituzione. Quartetto per voci femminili*, Einaudi 1975; Wilherlm Reich, *The function of the Orgasm, Sex economic problems of biological energy*, A Panther Book, London 1979; Lorenzo Braibanti, Paride Braibanti, *Nascere meglio* (collana questione femminile), Editori Riuniti, Roma 1980; Adele Cambria, *Il Lenin delle donne, dalla castrazione amorosa alla violenza terrorista*, (contributi di Nilde Iotti, Rossana Rossanda, Clara Valenziano, Cecilia Castellani) Mastro Giacomo editore Images 70, Padova 1981; *Dalle donne la forma*

l'autrice non si dilunga in spinose disquisizioni teoriche sul rapporto tra donne e poesia e si limita nel corso di interviste a rispondere alle sollecitazioni dei giornalisti con alcuni fermi commenti critici, non si può dimenticare che la poetessa ha tentato di pari passo di affrontare i nodi di questo problema direttamente nei propri versi.

Liquidare perciò la questione del rapporto tra Amelia Rosselli e il femminismo con un semplice suo rifiuto non significherebbe soltanto appiattare in modo riduttivo il suo punto di vista, ma, cosa certo più importante, ciò renderebbe incomprensibile una parte considerevole della stessa sua opera poetica e in particolare *Impromptu*. La rilettura attenta di alcuni passaggi di interviste ed altri scritti risalenti alla seconda metà degli anni settanta, periodo di gestazione delle idee presentate nel poemetto, è a mio parere il primo passo da effettuare per cercare di rendere conto del ricco retroterra concettuale nel quale *Impromptu* affonda le proprie radici.

Il primo dicembre 1979, una settimana prima della redazione dello stesso poemetto, in un'intervista rilasciata a Mariella Bettarini, Amelia Rosselli afferma:

“Il grosso difetto della letteratura femminile o un pochino femminista oggi è quello di essere orgogliosa. È la pecca numero uno del femminismo letterario. Io ho letto insieme a delle femministe dei libri [...] e mi è dispiaciuto vedere questo tema di fondo. Non sanno uscire dallo loro vita privata. [...] Per me tanto vale che venga a raccontarmi i suoi fatti privati, anzi forse mi son più utili, lei è più utile a me allora a quattr'occhi che non pubblicandomi versi sulla sua vita privata. [...] Nessuno ha voglia di scrivere di sé, salvo che trasfigurando l'esperienza e nascondendosi quanto più possibile dietro le scene evitando addirittura la parola “io”. E spesso io ho avuto il problema di evitare la parola “tu”. Se tu parli a un “tu” in una poesia, tu parli se non a un tuo amore, certo a un tuo compagno o una tua compagna e il rapporto è a due, dunque non necessariamente da pubblicarsi, anzi da non pubblicarsi. Se il rapporto diventa plurale, si può parlare di un discorso al pubblico, se non è plurale tanto vale non farlo”.⁹⁰

La forza e la decisione con la quale la poetessa biasima questa “brutta abitudine delle donne”⁹¹ di scrivere delle poesie d'amore autobiografiche è direttamente proporzionale all'assoluta convinzione che la poesia debba essere una ricerca intorno alla realtà collettiva.⁹² La critica che la poetessa muove alla scrittura femminile acquista tutto il suo valore nell'ambito più vasto della concezione rosselliana della poesia, dove la scrittura assume un profondo valore etico e comunicativo. Per Amelia Rosselli l'attenzione alla realtà e alla sua pluralità coincide infatti con l'apertura del testo

delle donne, Carta itinerante, idee, proposte, interrogativi. Documento a cura della sezione femminile della direzione del PCI, Botteghe oscure, Roma 1986; Patrizia Violi, *L'infinito singolare: considerazioni sulla differenza sessuale nel linguaggio*, Essedue edizioni, Verona 1986.

⁹⁰ Mariella Bettarini, *Per un'intervista inedita ad Amelia Rosselli*, cit. pp. 84-85.

⁹¹ Paola Febbraro, *Amelia Rosselli: Lezioni e conversazioni*, in Daniela Attanasio, Emanuela Tandello, *Amelia Rosselli*, cit. p. 201.

⁹² “È poesia secondo me riuscire a trasmettere quest'esperienza del reale collettivo”. (Aurelio Andreoli, *È possibile far poesia al femminile? Intervista ad Amelia Rosselli*, “Paese sera” 28 agosto 1980).

poetico al pubblico. In forma quasi speculare, riecheggiano qui alcuni dei motivi che stavano alla base di un'altra polemica, quella con i membri del gruppo 63. La radice comune ai due atteggiamenti critici è la necessità di portare avanti un'idea di poesia che sappia esprimere anche gli altri⁹³ e prenda le distanze da atteggiamenti di orgoglioso autocompiacimento siano essi aridamente professorali ed intellettualistici nel caso della neoavanguardia, oppure “confessionali” ed autobiografici nel caso della poesia femminista.⁹⁴

Ulteriori e preziose indicazioni si trovano nel saggio intitolato *Istinto di morte e istinto di piacere*⁹⁵ dedicato alla pubblicazione delle lettere inviate da Sylvia Plath (poetessa americana cara a Rosselli che ne è stata attenta traduttrice) alla madre. La data di composizione che il saggio porta in calce coincide in modo sorprendente con quella della redazione dello stesso poemetto: l'8 dicembre 1979. Che tale riferimento cronologico corrisponda effettivamente alla stesura dei due testi o che si tratti di una sovrapposizione successiva, abilmente orchestrata dalla poetessa stessa, i due scritti risultano di fatto simbolicamente collegati l'uno all'altro. In *Istinto di morte e istinto di piacere* pubblicato su “Nuovi Argomenti” nel 1980, la poetessa contesta l'interpretazione delle lettere della Plath che Rossana Rossanda aveva presentato sull'“Espresso” il 4 novembre 1979. Non sarà ozioso notare come Amelia Rosselli giudichi questo approccio limitativo e grossolano definendolo “pseudofemminista”. La poetessa infatti afferma:

“Mi parve allora che la Rossanda tendesse a politicizzare la materia a tal punto da darne un'interpretazione violentemente aletteraria e deformata da una sovrapposizione pseudofemminista e pseudopsicologica, senza sapere granché né di psicologia femminile, né della pur necessaria attenzione alla documentazione che ci vuole per tirare le somme (non le scarpe) riguardo cause e effetti in ambedue i campi.”⁹⁶

Queste poche righe suggeriscono come il femminismo e la riflessione sulla letteratura femminile siano lungi dall'essere estranei alla poetessa. Dichiarando

⁹³ “L'esperienza è unica perché è anche di altre persone, non considero un individuo isolato. Basta cercare la parola che esprima gli altri” (Marina Camboni, *Incontro con Amelia Rosselli*, cit. p. 81).

⁹⁴ L'associazione tra scrittura femminile e flusso sperimentale neoavanguardistico è fatta dalla stessa Amelia Rosselli in un commento a *Wirrwarr* di Edoardo Sanguineti a proposito del quale parla di “fondersi della femminea introversione col dotto autodistruggersi” (Amelia Rosselli, *Scrittura Plurale* cit. p. 100).

⁹⁵ Amelia Rosselli, *Istinto di morte e istinto di piacere*, “Nuovi argomenti”, n. 67-68, luglio-dicembre 1980, pp. 175-178.

⁹⁶ *Ivi*, p. 175. I toni polemicici di questo passaggio sono stati alleggeriti nella ripubblicazione dell'articolo avvenuta nel 1991 sulle pagine del mensile “Poesia”.(n. 44). Tale versione non polemica è stata inserita anche in Amelia Rosselli, *Una scrittura plurale* cit. pp. 175-180.

pseudofemministi i meccanici schematismi usati da Rossanda, Amelia Rosselli dimostra non solo la propria familiarità con le problematiche femministe, ma soprattutto la consapevolezza della loro complessità.

La formazione anglosassone, oltre che l'esempio della propria omonima nonna, attivamente impegnata nelle campagne per la concessione del diritto di voto alle donne,⁹⁷ hanno verosimilmente influenzato la visione del mondo della poetessa. Nel 1958, intorno ai ventotto anni, Amelia Rosselli aveva iniziato a comporre *La libellula*, un testo importante che avrebbe trovato la propria versione definitiva negli anni sessanta.⁹⁸ A questo poemetto giovanile la poetessa si riferisce durante un'intervista del 1981, periodo durante il quale si stava preparando la pubblicazione di *Impromptu* per San Marco dei Giustiniani. In tale occasione asserisce a proposito de *La libellula*:

“È in parte un poemetto politico, femminista oltre che poetico. In Italia nel 1958 di femminismo se ne parlava poco, ma io sono anche inglese e in Inghilterra il femminismo è sentito fin dalla fine del diciannovesimo secolo. Dunque mi era meno difficile assimilare certe tematiche in anticipo rispetto alle italiane. Aggiungo che il mio rapporto con gli uomini italiani era difficile proprio per questo aver vissuto in paesi cosiddetti “avanzati”.⁹⁹”

Amelia Rosselli critica il carattere “confessionale” di molta poesia scritta da donne e in questo è, senza dubbio, in opposizione con una parte della critica femminista che negli anni Settanta ha invece voluto mettere l'accento sul carattere rivoluzionario di tale attaccamento al privato, anche a discapito del lavoro formale.¹⁰⁰ Questa polemica non

⁹⁷ La nonna della poetessa si chiamava Amelia Pincherle Rosselli (Venezia 1870 – Firenze 1954). Dopo essersi separata dal marito nel 1903, allevò da sola i suoi tre figli: Aldo, Carlo e Nello Rosselli. Era piuttosto nota ai suoi contemporanei come scrittrice di teatro. Tra le sue opere si possono ricordare il dramma *Anima* (Lattes, Torino 1901) di ascendenza ibseniana e le commedie in dialetto veneziano *El refolo* (rappresentata al Teatro Quirino di Roma nel 1909) e *El socio del papà* (rappresentata per la prima volta al Teatro Goldoni di Venezia nel 1911). Scrisse anche alcune fiabe per bambini. Cominciò la propria collaborazione con la rivista fiorentina “il Marzocco” nel 1904 con un articolo intitolato *Discussioni sul femminismo*. Nel novembre del 1913 pubblicò sullo stesso giornale l'articolo *Propaganda elettorale femminile* pronunciandosi in favore del suffragio femminile. Quando Carlo e Nello furono assassinati nel 1937, assieme alle nuore e ai nipoti, Amelia Pincherle Rosselli iniziò una serie di soggiorni attraverso l'Europa per sfuggire al fascismo e alla minaccia delle legge razziali. Arrivò con la famiglia in America nel 1940 dove restò fino alla fine della guerra. Durante l'esilio americano partecipò alla “Women's Division della Mazzini Society”. Nel 1945 pubblicò l'articolo *Strade vecchie e strade nuove* in “Uguaglianza!” (rivista del Movimento Femminile del Partito d'Azione), partecipando al dibattito ancora in corso sul diritto di voto delle donne. Amelia Pincherle Rosselli fu un punto di riferimento importante per la nipote, sia durante l'infanzia, sia in seguito quando, a causa dei difficili rapporti con la madre, la poetessa diciannovenne decise di lasciare l'Inghilterra per stare un po' in Italia, dove alla fine si stabilì. Per approfondimenti si veda il volume: Amelia Rosselli, *Memorie. I ricordi della mamma dei fratelli Rosselli*, a cura di Marina Calloni, Il Mulino, Bologna 2001. Un numero dei “Quaderni del Circolo Rosselli” è stato dedicato alla nonna della poetessa: Vieri Dolara (a cura di), *Amelia Pincherle Rosselli*, “Quaderno del circolo Rosselli”, n. 3, 2006. Il dramma *Anima* è stato ripubblicato a cura di Natalia Costa-Zalesow, Salerno editrice, Roma 1997.

⁹⁸ Stefano Giovannuzzi, “*La Libellula*”: *Amelia Rosselli nel labirinto degli anni sessanta*, cit.

⁹⁹ Marina Camboni, *Incontro con Amelia Rosselli* (intervista del 20 febbraio 1981), cit. p. 71.

¹⁰⁰ Si veda a questo proposito l'antologia di Laura Di Nola, *La poesia femminista italiana*, Savelli,

autorizza tuttavia a negare l'interesse della poetessa per la questione femminile e tanto meno a fare di lei una sostenitrice della neutralità della poesia e delle sue strutture linguistiche. Amelia Rosselli è perfettamente consapevole del carattere ideologico del linguaggio ed è proprio questo che l'ha portata ad interessarsi alla neoavanguardia. Nel suo caso, però, l'atteggiamento di critica e di denuncia nei confronti del codice poetico tradizionale è approfondito anche da un punto di vista femminile.

Nel 1976 rispondendo ad un questionario di Biancamaria Frabotta la poetessa ha dichiarato:

“Che esista una differenziazione linguistica femminile è da sospettarsi, sia essa da quarto mondo o biologica, addirittura in origine anche se rimane da studiarsi in campo sperimentale, secondo me. Che la donna imiti l'uomo nello scrivere è ovvio, e forse un suo rintracciare forme artistiche sue originarie o perfino chimicamente più sue resta problema aperto. Ma se la donna ne è conscia, il suo scrivere si fa davvero più laborioso!”¹⁰¹

Senza dubbio laborioso e consapevole è lo scrivere della stessa Amelia Rosselli che s'interroga sull'impiego di forme linguistiche ereditate dalla tradizione. In quanto donna, si rende conto di dover confrontarsi con modelli per lo più maschili che non le appartengono completamente. Sviluppa quindi in modo problematico la riflessione sulla soggettività femminile in poesia, tanto a livello linguistico quanto sul piano dell'immaginario. Mentre in *Variazioni belliche* Rosselli si avvale di sperimentazioni che trasgrediscono le convenzioni grammaticali e linguistiche, ricorrendo spesso a cambiamenti di genere e in particolare all'impiego parodico della desinenza femminile in -a,¹⁰² ne *La libellula* e più di vent'anni dopo in *Impromptu*, la poetessa sovverte un'altra grammatica, quella delle immagini e dei *topoi* ereditati dai «santi padri» (LIB, p. 141) della tradizione letteraria. Nei due poemetti Amelia Rosselli riprende con tagliente ironia alcune stilizzazioni del femminile veicolate dal canone poetico sottolineandone il carattere artificioso e mistificante.

L'ironia nei confronti della tradizione.

Poiché un saldo filo rosso lega *La libellula* (1958) all'ultimo poemetto dell'autrice, è utile soffermarsi qualche istante su questo primo testo per comprendere meglio “il salto” effettuato successivamente dalla poetessa in *Impromptu*. In contrasto con

Roma 1978.

¹⁰¹ Amelia Rosselli, *Inchiesta poetica*, in Biancamaria Frabotta (a cura di), *Donne in poesia: antologia della poesia femminile in Italia dal dopoguerra a oggi*, Savelli, Roma 1976, ora in Siriana Sgavicchia (a cura di), *Dossier Amelia Rosselli*, “Il caffè illustrato” cit. p. 47.

¹⁰² Nelson Moe, *At the margins of dominion: the poetry of Amelia Rosselli*, cit. p. 187.

l'immagine dell'insetto che librandosi leggero nell'aria comunica un'idea d'imprendibilità e di libertà, il sottotitolo de *La libellula*, "panegirico della libertà", è usato da Rosselli per alludere in modo paradossale ad una condizione di vincolo e d'impedimento. In una nota intervista la poetessa illustra una propria originale interpretazione del termine "panegirico" che tradisce il significato convenzionale del vocabolo:

"Lei però vorrebbe sapere perché ho messo come sottotitolo tra parentesi "panegirico della libertà" [...] Io non ho capito il termine libertà per anni, anzi credevo nello stato di necessità. Questa parentesi voleva essere un sottointeso assurdo perché nessuno lo poteva indovinare, voleva dire il giro del pane. Lo raccontavo al massimo ai miei amici. Panegirico: il giro del pane."¹⁰³

Impossibile dunque, nonostante la spinta verso l'ideale, prescindere dal pane, dai concreti bisogni dell'esistenza, così come nella corsa verso la libertà del canto è impossibile sciogliere i vincoli con la tradizione letteraria. *La libellula* è il tentativo di andare oltre le stanche e consumate parole del codice poetico, è il sogno di una lingua poetica che si libera dalla menzogna. Ma è anche il fallimento di questo ideale di libertà perché il poemetto sancisce l'indissolubile legame con i poeti della tradizione dalle cui concrete parole è impossibile prescindere. Per questo il testo si struttura attorno ad un ininterrotto e sofferto dialogo intertestuale. Delle sequenze poetiche di autori cari a Rosselli, in primo luogo Campana, Montale e Scipione, vengono inserite in un compatto sistema di ripetizioni e variazioni. A partire dai versi dei propri maestri, dal riutilizzo delle loro parole, la poetessa scardina dall'interno il codice poetico novecentesco.

Basta considerare il riferimento alla figura di Esterina del *Falsetto* di Montale, ampiamente studiato dalla critica.¹⁰⁴ La penultima strofa de *La libellula* è scandita dalla frequente ripresa dell'incipit montaliano "Esterina, i vent'anni ti minacciano" seguito da una più libera catena di immagini. Il verso di apertura del *Falsetto* è variato dalla poetessa prima in una frase ipotetica "Se i vent'anni ti minacciano Esterina" quasi a insinuare giocosamente il dubbio sulla verità dell'assunto montaliano. Lo stesso verso viene ripreso successivamente in una frase dove la minaccia non incombe più su Esterina ma si ripercuote sullo stesso soggetto poetante: "I miei vent'anni mi minacciano Esterina". Rosselli introduce qui dei piccoli cambiamenti nella scelta di

¹⁰³ Paola Febraro, *Amelia Rosselli: Lezioni e conversazioni*, cit. p. 203.

¹⁰⁴ Tra gli interventi critici su *La libellula* si segnala in particolare: Stefano Giovannuzzi, *Amelia Rosselli e la funzione Campana*, in Giorgio Devoto, Emanuela Tandello, *Amelia Rosselli*, cit. pp. 133-15, Rosaria Lo Russo, *I Santi Padri e la figlia con il cuore devastato*, in *La furia dei venti contrari*, cit. pp. 69-86.

aggettivi e pronomi che modificano in profondità il rapporto tra soggetto poetante e “tu” oggetto di descrizione poetica. Come ha affermato Emanuela Tandello, “La seconda trasformazione [...] altera radicalmente lo statuto del Soggetto e il rapporto fondante di distanza ed opposizione tra Soggetto e figura che strutturano l'universo simbolico della fonte montaliana”.¹⁰⁵ È l'ultima variazione rosselliana ad introdurre in modo più esplicito un sovvertimento della rappresentazione della figura femminile ed il suo rapporto con il soggetto poetico:

“Esterina i tuoi vent’anni
ti misurano cavità orali e auricolari Esterina
la tua bocca pendente dimostra che tu sei fra
le più stanche ragazze che servono al di dietro
dei banchi. E tu la zappa ti sei portata al collo
s’infinge di mezzelune. Te cerco su di un altro
binario: io te cerco nella campagna deserta.” (LIB, p. 157).

Nel componimento *Falsetto*, Eugenio Montale aveva paragonato Esterina a una creatura divina (“l'intento viso che assembla / l'arciere Diana”) descrivendola sul punto di tuffarsi ed unirsi così all'elemento marino cui appartiene (“nell'acqua ti ritrovi e rinnovi”). Da questa dimensione marina, metafora di salvezza e di autenticità, l'io lirico montaliano è invece escluso (“ti guardiamo noi della razza che rimane a terra”). Amelia Rosselli riporta Esterina in una dimensione terrena e quotidiana, vicina a quella dell'io poetico. Nel testo rosselliano lo scenario cambia infatti completamente: i versi montaliani sono collocati in luoghi poetici dissonanti e lontani dall'originale.

Ne *La libellula* Esterina non è più una figura mitica, lontana dal soggetto. È una donna reale, una commessa stanca dietro al banco di un negozio: “tu sei fra / le più stanche ragazze che servono al di dietro / dei banchi”. Anche la descrizione del viso di Esterina demistifica la sublime rappresentazione del femminile effettuata da Montale. La donna presenta scientifiche e assai poco fantasiose “cavità orali e auricolari”, mentre la bocca è “pendente” a causa della stanchezza. La riduzione dell'ideale al reale, l'abolizione della distanza tra un “io” scrivente ed un “tu” femminile idealizzato ha espliciti intenti ironici, anche se non mancano tragici sviluppi, come dimostra la

¹⁰⁵ Emanuela Tandello, *Amelia Rosselli, La fanciulla e l'Infinito*, cit, p. 80. In questa brillante monografia la studiosa esamina le figure femminili presenti nell'opera rosselliana. La prima parte di tale lavoro è dedicata alle figure della tragedia greca (Elettra, Cassandra e Andromaca) mentre la seconda parte si riferisce ad alcune fanciulle della lirica moderna (Ortensia, Esterina, Arletta, Silvia, Euridice, la Saffo leopardiana). Emanuela Tandello dimostra come l'opera rosselliana attui uno smascheramento delle menzogne dell'immaginario poetico della tradizione, nel quale le figure femminili vengono descritte in modo sublime, ma falsificante da uno sguardo maschile, attento più alla proiezione dei propri bisogni che alla registrazione della realtà.

conclusione del passaggio sopracitato dove la voce poetica e il tu cui si rivolge (Esterina) si presentano come personaggi più concreti e vivi, ma irrimediabilmente condannati alla solitudine: “te cerco su di un altro binario”. Ciò che conta per Amelia Rosselli è la realtà, non a caso alla fine della strofa dichiara: “il pensiero duro di te reale / mi smorzava la gioia di te irreale” (LIB, p.). Alla bellezza della rappresentazione poetica falsificante la poetessa preferisce una parola che dica più pienamente l'esperienza, quantunque questa possa essere dura e mediocre, lontana da ogni possibilità di conforto.

Non si potrà non ricordare come la poetessa si sia espressa direttamente su su questo passaggio de *La libellula*:

“Montale parla di Diana. Una bella Dea come se l'avesse vista. C'è una separazione tra l'io e il tu che infastidisce quasi. Ne *La libellula* in generale, e in questa variazione dall'Esterina di Montale, tento di abbattere la divisione tra un io scrivente e un tu immaginato. Ho voluto creare una piena identificazione dell'io scrivente, che è anche il tu a cui mi rivolgo, con il tu di Esterina, che diventa un altro io. La separazione netta tra un io e un tu, presente in Montale come in altri poeti, è forse una cosa tipica del linguaggio maschile. [...] Mi dissi che quella ragazza addetta alla vendita era la verità di una donna, che può essere bella o brutta, prorompente o stanca, ma poetica e vera”¹⁰⁶

Questa variazione sulla figura di Esterina costituisce un esempio di come Amelia Rosselli dialoghi con il canone poetico. Indica come i suoi testi nascano da un profondo corpo a corpo con le parole dei poeti amati che vengono continuamente riprese e variate con passione nel tentativo di dare vita a un nuovo testo capace di superare le sublimi falsificazioni della tradizione, tra cui anche quelle relative alla rappresentazione del femminile. Questo motivo viene ripreso più volte nel corso della sua opera,¹⁰⁷ anche nell'ultimo poemetto.

¹⁰⁶ Ulderico Pesce, *La donna che vola* in Stefano Giovannuzzi, (a cura di), *Amelia Rosselli: un'apollide alla ricerca del linguaggio universale*, cit. p. 42.

¹⁰⁷ Non bisogna dimenticare che questa ripresa critica delle figure femminili della tradizione poetica emerge anche in altri passaggi dell'opera rosselliana. Degna di nota è per esempio la ripresa parodica dell'immagine femminile della *Chimera* di Dino Campana in un componimento di *Variazioni belliche* “Per la tua pelle olivastra per la tua mascella cadente / per le tue virginee denta per il tuo pelo bruno per il / tuo amore impossibile per il tuo sangue olivastro e la / mascella inferiore cadente per l'amministrazione dei beni / che non consiglia altre armonie, per l'amore e per il mistero / per la tua voracità e per la mia per il tuo sondare impossibile / abissi- per la mia mania di grandezza per il tuo irrobustire / per la mia debolezza per il tuo cadere e risolleverti / sempre si chiamerà chimera il breve viaggio fatto alle / stelle.” (VB, P. 235). La figura femminile descritta dalla poetessa non ha più un “pallido viso” ma una “pelle olivastra”, la “fiamma pallida” dei suoi capelli è rovesciata in un ironico “pelo bruno”, mentre l'allusione al suo enigmatico sorriso si trasforma in un rinvio alle sue “virginee denta”. Al “capo reclino” e al “cerchio delle labbra sinuose” la poetessa preferisce inoltre un grottesco riferimento alla sua “mascella cadente”. La maggior concretezza degli elementi descrittivi serve a sovvertire le immagini idealizzanti della tradizione. Si vedano a questo proposito anche le osservazioni di Tatiana Bisanti, *L'opera plurilingue di Amelia Rosselli. “un distorto esperto expertissimo linguaggio”*, cit.

Il soggetto femminile e l'ambientazione idillico-campestre.

Mentre nel poemetto del 1958 il discorso parodico sulla tradizione poetica si sviluppa attraverso un continuo sistema di variazioni attorno alle citazioni di versi di alcuni maestri, in *Impromptu* la maglia intertestuale sembra allentarsi, ma, paradossalmente, solo per allargare e generalizzare la problematica. Nel poemetto scritto nel 1979 la riflessione sul valore della poesia si costruisce attraverso il ri-uso non di versi, ma di alcuni motivi e parole-chiave, altamente suggestivi a livello simbolico e figurativo, che attraversano la storia letteraria nel suo insieme. Nella parte centrale di *Impromptu* esiste una scena fissa: è quella di una donna (nel testo rosselliano identificabile con la voce poetante) beatamente sdraiata sull'erba. A mano a mano che il poemetto si sviluppa, il quadro si allarga. Oltre alla donna distesa su un prato, il lettore vede un campo di grano con qualche arbusto, cerca con lo sguardo dei contadini, fino a quando la scena che sembrava reale rivela la propria natura pittorica. L'idillica visione esiste soltanto sulla tela che un pittore sta dipingendo. L'ambiente naturale nel quale s'inserisce la figura femminile si configura come un luogo per molti aspetti simile al salotto borghese accuratamente allestito, nel quale il dipinto sarà poi esposto.

L'immagine rosselliana fa risuonare nella mente echi vari e lontani richiamando alla memoria alcuni *topoi* fondamentali della storia della letteratura europea. Basta pensare al tema dell'ambientazione campestre come *locus amoenus* e alla rappresentazione idealizzata del femminile in magica fusione con la natura. I riferimenti al mondo pittorico presenti nel poemetto in associazione con il motivo iconografico della donna seduta o coricata sull'erba non possono non far pensare alla famosa tela di Manet, *Déjeuner sur l'herbe*,¹⁰⁸ ma soprattutto alla rinascimentale *Venere dormiente* conservata a Dresda e generalmente attribuita al Giorgione, anche se alcuni elementi paesaggistici furono probabilmente terminati da Tiziano.¹⁰⁹

Proprio come ne *La libellula*, in *Impromptu* la riflessione di Amelia Rosselli prende avvio dal riferimento ironico alle figure del femminile presenti nella tradizione per aprire una riflessione più profonda e generale sull'essenza stessa della poesia, sulla carica di artificiosità che possiede l'arte, in quanto rinuncia e morte di una parte del

¹⁰⁸ A quest'opera allude anche in *Variazioni belliche* con una provocatoria ed ironica traduzione del titolo: "Mi conveniva rimandare ogni / progetto d'attentiva fermezza per un digiuno sull'erba / fresca delle stelle non cadute." (VB, p. 294).

¹⁰⁹ Ringrazio Antonella Anedda per avermi suggerito l'idea di ricollegare i versi rosselliani con questo diffuso motivo iconografico.

reale. Non è un caso quindi se l'immagine del personaggio femminile sdraiato sull'erba così ricorrente in *Impromptu* compaia per la prima volta nella parte iniziale de *La libellula*.

“Dunque
come dicevamo io ero stesa sull'erba putrida
e le canzoni d'amore sorvolavano sulla mia testa
ammalata d'amore, e io biascicavo tempeste e
preghiere e tutti i lumi del santo padre erano
accesi.” (LIB, p. 141)¹¹⁰

Nonostante la tonalità grottesca della rappresentazione (l'erba è putrida, la donna addolorata farfuglia invettive o scongiuri, mentre il sole si fa giudice divino ed implacabile) questa sequenza, come ha accortamente suggerito Emanuela Tandello,¹¹¹ preannuncia una delle immagini fondamentali del poemetto pubblicato nel 1981.¹¹²

Non va peraltro dimenticato che in *Impromptu* l'immagine della donna distesa sull'erba è introdotta da versi che rimandano direttamente al precedente poemetto. L'interlocutore cui si rivolge il soggetto poetico non è più un fraterno “tu”, identificato con Pasolini, ma un generico “voi” indicante una cerchia di intellettuali dietro i quali si cela probabilmente un riferimento alla neoavanguardia e ai suoi eredi. Così come nel poemetto giovanile la poetessa affermava che “l'avanguardia è ancora a cavalcioni su / delle mie spalle e ride e sputa come una vecchia / fattucchiera” (LIB, p. 142), in *Impromptu* la voce poetante si rivolge ai propri destinatari con un analogo riferimento all'atto dello sputare dichiarando “sulle / vostre mancerie di una volta / per scherzo ci sputavate sopra”, dove in modo irriverente “mancerie” risulta dalla fusione di “smancerie” e “mancia”, come indicato da un appunto manoscritto dell'autrice.¹¹³ È utile però leggere alcuni passaggi di questa sezione:

¹¹⁰ Questi versi ricordano anche dei passaggi dei *Colloqui* di Guido Gozzano: “Non so se veramente fu vissuto / quel giorno della prima primavera. / Ricordo — o sogno? — un prato di velluto, / ricordo — o sogno? — un cielo che s'annerà, / e il tuo sgomento e i lampi e la bufera / livida sul paese sconosciuto...” (*Il gioco del silenzio*, in Guido Gozzano, *Tutte le poesie*, Mondadori, Milano 1980, p. 146) e “e quante volte già nelle mie notti / d'esilio, resupino a cielo aperto, / sognavo sere torinesi, certo” (*Torino*, in *Tutte le poesie*, cit. p. 209).

¹¹¹ Emanuela Tandello, *Il volo della “Libellula”*, in Daniela Attanasio, Emanuela Tandello, *Amelia Rosselli*, in “Galleria” cit. p. 54.

¹¹² Lo stesso Giacinto Spagnoletti, nell'*Antologia poetica* curata nel 1987, si è affrancato da criteri di progressione cronologica per accostare l'inizio di un poemetto alla fine dell'altro ottenendo degli effetti di senso di cui la stessa poetessa si era mostrata soddisfatta. Si veda a proposito la video-intervista ad Amelia Rosselli disponibile sul sito <http://video.google.com/videoplay?docid=-2482735301172930988#>

¹¹³ Fondo Amelia Rosselli, CTM dell'Università di Pavia, IM2 Ff9. Si veda in particolare il quarto foglio.

6.

Se risentimento ha per causa
questa lunga campagna militare
per forza v'aggiungo ch'era
nel mio sogno una intera
visione del vostro dipinto
non di difficoltà di rosa
ma come se fosse, nell'esistenza
di qui, l'alloro che morale
m'aveva ingiunto a dirmi

ch'io sono tra i grandi e
nascondo perfino il piccolo

di tra i miei sospetti ora
stretti ora larghi, sulle

vostre mancerie d'una volta
per scherzo ci sputavate sopra
qual è la guerra a cui m'ingaggiaste?
se nel vedervi tutti stesi
in un grano di turco, là
nel campo di fieno non secchito
dalle pioggia vi mangio

era per meglio appropriarmi
delle vostre giuste lezioni

che lesinavo il tocco alla
bocca che ora non sente il

vostro odore di santità politica
nel campo, dove riposo ingiunta
dal massacro a massacrarmi
come voi, nei desideri intensi
curvati nel blé, the grass
che vi fa invidia perché
è soltanto il grano che
non si spiega mentre mi circonda
di felici visioni d'un cielo
non più tanto tetro, anzi [...] (IMP, pp. 647-648)

Si tratta di una descrizione di guerra (si parla di una “lunga campagna militare”), dove i toni del combattimento vengono ironicamente spezzati dalla constatazione della loro vana natura letteraria. Lo scontro si rivela essere dominato da polemiche poetiche e da ambizioni personali: si vedano in proposito i riferimenti all'alloro come tradizionale segno di trionfo letterario e alla rivalità esistente tra gli stessi poeti. Lo scenario militare è talmente confuso che la voce poetante sembra non ricordarsi più a quale guerra stia partecipando (“a quale guerra m'ingaggiaste?”). L'interferenza tra l'area semantica bellica e quella letteraria si realizza inoltre attraverso l'uso di termini come “campagna” e “campo”. Tali vocaboli sono impiegati per indicare la campagna militare e il luogo del

massacro, ma anche il paesaggio agreste che nel poemetto identifica la letteratura stessa in quanto bucolica mistificazione della realtà. Il riposo della donna, il suo distendersi nel grano-blé-grass, è quindi speculare a quel cadere a terra dei feriti e dei morti (“se nel vedervi tutti stesi / in un grano di turco”, “nel campo, dove riposo ingiunta / dal massacro a massacrarmi / come voi”). Fin da subito la scena idillica è quindi presentata come indissociabile da una storia di morte e di violenza.

è primavera o fa quasi caldo
mentre contemplo il mio unico

prigioniero mentre voi fate
alla guerra io mi beo nel
sole, difesa da rami distanti
all’orlo del campo, un infinito

di secche penzolanti, [...] (IMP, p. 648)

Se il campo è allo stesso tempo luogo del massacro e luogo dell’idillio poetico, la rappresentazione del femminile è confinata nella sfera amorosa (“mentre contemplo il mio unico prigioniero”) in un’incantevole oasi di pace apparentemente isolata dalla battaglia (“mentre voi fate / alla guerra io mi beo nel / sole”). Da un punto di vista storico e sociale, tale rappresentazione corrisponde alla costrizione del femminile al mondo degli affetti e del sentimentale. È con questa visione fondata su meccanismi insieme di esclusione e idealizzazione che le donne hanno dovuto fare i conti nel momento in cui da oggetto di desiderio e di rappresentazione hanno cercato di essere anche soggetto di pensiero e di poesia. Alla ricerca di un linguaggio che esprima anche la propria realtà, il soggetto femminile si rende conto che le parole codificate dalla tradizione sono, in qualche modo, inadeguate:

8.
Tarda tornavo alle parole che
mi sfuggivano; bloccata la promessa
d’un semplice linguaggio, il

languire era per esteso una fiaba
d’innocenza nella solitaria trovata

d’un riposo in piena aria, fingendo
di non essere massacrata da voi; [...] (IM, p. 650)

Come già in un passaggio di *Variazioni belliche*, “Tarda arrivavo alla pietà – tarda giacevo fra / dei conti in tasca” (VB p. 202), la poetessa, secondo una preziosa consuetudine letteraria, preferisce all’avverbio “tardi” la corrispondente forma aggettivale per indicare l’esitazione e il ritardo del soggetto nei confronti del linguaggio.

La lingua della poesia è già codificata e le sue parole sfuggono, sembrano essere sempre altrove. Questo languire ed abbandonarsi al sentimento è soltanto una fiaba, una finzione. La scena idillica, che associa all'ambientazione campestre una sublime rappresentazione del femminile e della sua natura sentimentale, è criticata da Rosselli in quanto artificiale. Si tratta di un vero e proprio massacro. La denuncia del carattere menzognero di tali visioni idealizzanti si farà palese nei versi successivi attraverso un riferimento al mondo pittorico. Tramite un leggero, ma vertiginoso allargamento dell'inquadratura si scoprirà infatti che la figura femminile che si riteneva reale, esiste soltanto all'interno di un dipinto. Da questo punto di vista, il riferimento al "riposo in piena aria" può essere letto, come giustamente suggerisce Florinda Fusco,¹¹⁴ come una meccanica traduzione dell'espressione francese "en plein air", utilizzata in particolare in campo pittorico per indicare la scelta di dipingere all'aria aperta per cogliere in modo più profondo l'essenza dell'oggetto della rappresentazione. Tale allusione anticipa sottilmente i successivi e più espliciti rinvii al mondo della pittura.

La tecnica dell'ekphrasy: il campo è un quadro dipinto.

Nell'opera di Amelia Rosselli il mondo pittorico e quello poetico sono significativamente collegati l'uno all'altro. L'elemento che li accomuna è l'interesse della poetessa per lo spazio chiuso, delimitato in senso geometrico. Non a caso, nei suoi scritti, uno dei primi riferimenti all'ambito pittorico è rintracciabile proprio nel saggio *Spazi metrici* (1962) dove la poetessa illustra ai lettori le proprie ricerche metriche ed il bisogno di confini spaziali su cui esse si fondano. Nel saggio Rosselli sottolinea il rapporto esistente tra le proprie ricerche poetiche e lo studio di altre discipline. Oltre ai riferimenti alla musica e alla fisica, non mancano precisi richiami all'arte pittorica. È sufficiente ricordare a questo proposito il frequente uso nel saggio del termine quadro che in italiano è significativamente polisemico e che nel testo rosselliano conserva allo stesso tempo un senso geometrico, cinematografico e pittorico.¹¹⁵ Qualche anno dopo *Spazi metrici*, durante un dibattito sulle opere del pittore Piero Dorazio, Rosselli inoltre

¹¹⁴ Florinda Fusco, *Amelia Rosselli*, Palumbo, Palermo 2007.

¹¹⁵ Vale la pena di ricordare che in una recente traduzione francese di *Spazi metrici*, il traduttore Philippe Audegean, in mancanza di un termine francese capace di rispettare le tre principali accezioni del vocabolo italiano "quadro" (ovvero da intendersi come "carré", "cadre" e "tableau" contemporaneamente), ha optato proprio per il termine pittorico "tableau". Amelia Rosselli, *Espaces métriques*, traduzione di Philippe Audegean, in *30 ans de poésie italienne*, « Po&sie », n.110, gennaio 2005, pp. 502-505.

afferma:

“Nella poesia contemporanea si possono trovare delle poesie che hanno molta affinità coi quadri, cioè poesie in forme quadrate, o leggermente rettangolari, che ricordano questi quadri in quanto esse vogliono coprire l’intero spazio con una specie di geometrica confusione di colori e timbri vocalici”.¹¹⁶

Certo non stupisce che nel 1981 quando uscì la prima edizione di *Impromptu* per San Marco dei Giustiniani, il poemetto fosse accompagnato da un’opera dell’artista Piero Guccione. L’acquaforte associata al testo poetico raffigurava un’area quadrangolare riempita d’inchiostro nero su sfondo bianco. Tale opera sottolineava in modo efficace il carattere doppio ed ossimorico del poemetto. Se la compattezza ed il carattere geometrico della figura corrispondevano, infatti, ad un iconico tentativo di comprensione e delimitazione della realtà, il colore nero usato dall’artista esprimeva, in modo altrettanto efficace, l’aspetto luttuoso e falsificante di tale operazione conoscitiva.

L’analisi testuale di *Impromptu* rivela come il rapporto tra il mondo poetico e quello pittorico sia denso e complesso. Non soltanto la forma quadrangolare del campo (metonimia dell’idillio e della poesia) rinvia alla forma quadrata della tela dipinta, ma la scena campestre oggetto di rappresentazione è descritta tramite un avvicinarsi di pennellate di colore. Questo particolarmente evidente nelle strofe che seguono:

9.
[...] e durevole fu l’estate in questo
campo in lutto, mentre il giallo
non era che il *grigio-giallo dipinto*
come nella terra e *irreale colore*
prendevo perfino il piacere di

stare lì steso su terra. Quando
con ginocchi non più piegati per
malinconia raggiunsi il giocolare
campo d’erba fiato e grano in
abbondanza è quasi, *come s’avessi*
io dipinto quel campo, che tutti
credono *pace* e infatti è *vinta*. [...] (IMP, p. 651-652)

Il colore del campo è dipinto, se la stesura dei colori è associata ad elementi positivi (“prova perfino piacere a stare lì steso su terra”) la rappresentazione assume carattere di menzogna ed irrealtà (“irreale colore”). Il paesaggio pittorico è associato a vocaboli funerari e si configura come un “campo in lutto”, mentre la stessa pace evocata in riferimento alla scena idillica è il risultato di un atto di dominio e sopraffazione verso la

¹¹⁶ Amelia Rosselli, *Musica e pittura: dibattito su Dorazio* [1965] in *Una scrittura plurale*, cit. p.35. L’interesse della poetessa per la pittura continua ad essere vivo negli anni Ottanta. Si segnala in particolare un intervento della poetessa sull’artista Marilù Eustachio: Amelia Rosselli, *Colori sviati*, in Marilù Eustachio, *Olii e pastelli (1985-1986)*, Galleria Giulia, Roma maggio-giugno 1986, pp. 3-5, ora in *La furia dei venti contrari* cit. pp. 232-233.

realtà (“che tutti credono pace ed infatti è vinta”).

Ciò che più caratterizza la rappresentazione campestre di *Impromptu* è la sua estraneità rispetto al personaggio femminile. Se all'inizio crede di essere l'autrice della rappresentazione pittorica affermando “come se avessi io dipinto quel campo”, in una strofa successiva si rende improvvisamente conto di non poter affatto riconoscersi in questo “pittorico campo fatto d'altri”. Il soggetto femminile scopre che la scena bucolica, in cui si trova inserito, non gli appartiene. Con voce fragorosa, ma anche grottesca esclama:

[...] Ma
che campo è questo esclamando
rintronai, sempre con alla bocca
penzolante uno stelo, fina erba
indurita da pioggia e sale della
terra, che congiunta in adorazione
mi faceva da benedizione.

Il campo si configura come luogo dell'estraneità e dell'alienazione perché le pennellate che lo compongono, le figure che lo popolano rispondono ad un programma compositivo già deciso da altri. Si tratta di un disegno che sotto l'apparenza dell'“esaltazione” e della “benedizione” si fonda su un non meno grave sistema di costrizioni. Il movimento della donna che si stende a terra fa parte di una coreografia che gli stessi elementi naturali sembrano rispettare in modo automatico e teatrale.

10.

Se permisi al mio ginocchio di
toccare la terra, fu con il permesso
del granoturco che s'inchinò
al mio passaggio non obbligatorio

d'una solare necessità d'infischiarvene
di tanto in tanto di tutto ciò
che non è terra e sole e grano
e pittoresca viltà, o riposo con
le gambe non all'aria ma stese

nel ventre di quel pittorico
campo fatto d'altri, il loro

suicidio con la terra ben cotta [...] ¹¹⁷

Innanzitutto andrà rilevato l'uso del termine “ginocchio” che è molto frequente nell'opera di Amelia Rosselli. ¹¹⁸ È probabilmente azzardato ipotizzare che si tratti di un

¹¹⁷ *Ivi*, p.37.

¹¹⁸ Si vedano le seguenti citazioni: “L'ironia un ginocchio ancora più duro” (SO, p. 370); “Scorgo, infatti, il tuo regno ancora / da spolverarsi, ancora da tentare / la benda al ginocchio” (SO, p. 375); “Ho anche una tristezza nel ginocchio” (SO, p. 415); “Quando torni / in pensione ti metti in ginocchio” (SO,

allusione all'amatissimo Rimbaud, poeta che come è noto è morto per un tumore a un ginocchio. Di fatto l'allusione a questa articolazione è molto significativa e densa di implicazioni a livello semantico e simbolico. Appoggiandosi ad un ginocchio si possono compiere dei movimenti come l'alzarsi e lo stendersi, che rinviano ad un'ossessiva coreografia del volo e alla caduta presente in tutto l'itinerario poetico rosselliano. L'espressione "in ginocchio" indica inoltre una situazione di sconfitta e di umiliazione, ma allude anche ad una posizione di preghiera e raccoglimento spirituale.

In questo particolare passaggio di *Impromptu* l'aspetto teatrale del movimento con il quale il soggetto si stende a terra è accentuato dall'uso del verbo servile "permettere" ripetuto due volte sia in riferimento al soggetto poetico che al granoturco. L'azione dello stendersi risulta dunque essere tutt'altro che naturale e si presenta come il risultato ben due autorizzazioni. Non è solo la mente a permettere al corpo di adagiarsi a terra, ma anche gli elementi naturali vengono invitati a ad assecondare i movimenti del soggetto. Il campo d'erba che accoglie la donna si comporta infatti come un allegro giullare ("raggiunsi il giocolare campo d'erba"),¹¹⁹ mentre il granoturco fa un inchino al personaggio femminile ("con il permesso del granoturco che s'inchinò al mio passaggio"). Ogni avvenimento sembra già essere stato sapientemente deciso in anticipo.¹²⁰

Quando, nonostante tutto, qualche dettaglio riesce comunque a sfuggire alla messa in scena, l'ironia si scatena leggera. La voce poetica ride perché nell'idillico quadro non compaiono contadini che riposano all'ombra della vegetazione o ancora esprime la propria giocosa sorpresa perché un raggio di sole ha seguito un percorso diverso da quello inizialmente previsto:

10. [...]

p. 421).

¹¹⁹ Diverse sono le interpretazioni relative a questo verso. Il termine "giocolare" può essere considerato come un sostantivo dell'italiano antico indicante un "giullare" e tale ipotesi è suffragata dalla presenza in *Variazioni belliche* di questo stesso procedimento di giustapposizione di sostantivi come, ad esempio, nei casi seguenti: "tempesta pugnale che mi porti in sagrestia" (*Poesie*, p. 79); "da marinaio soldato in vacanza" (Ivi, p. 84); "ma se con luce candore pregavo" (Ivi, p. 161); "invece il gran dio canaglia si arrampicava" (Ivi., p. 167); "buttandomi sul letto passatempo" (Ivi, p. 181). Il riferimento al giullare sembrerebbe riprendere l'allusione al personaggio clown, presente all'inizio del poemetto. Tuttavia è interessante ricordare l'esistenza di un'altra interpretazione plausibile. Tatiana Bisanti propone infatti di interpretare la parola "giocolare" come un neologismo formato a partire dall'aggettivo inglese "jocular" che significa scherzoso, giocoso. (Tatiana Bisanti, *L'opera plurilingue di Amelia Rosselli, "un distorto, inesperto, espertissimo linguaggio"*, cit. p. 104).

¹²⁰ Si ricorda a questo proposito anche una poesia di *Appunti sparsi e persi*: "Il colore che torna dal nero / al verde d'un prato affamato / fiori scesi giù tranquilli / posano per gli artisti// guardandomi girare tranquillamente / per le strade a volte bianche" (*Le poesie*, p. 640).

Paesano¹²¹ non langue nell'ombra
d'uno stelo, non sono migliaia risposi
inchinandomi a terra, quasi fosse
possibile col dorso permissibile

duramente sottratto all'aria
alla posizione retta, risi
quando quel poco sole s'infilò

sotto altra nuvola che non quella
che era curva.

Se è possibile sfuggire per un attimo al disegno prestabilito, la situazione non può che essere di nuovo ricondotta alla normalità. La strofa successiva con il suo tono assertivo ristabilisce i limiti asfitticamente borghesi della rappresentazione. Dal raggio di luce che cambiando tragitto operava una trasgressione, l'attenzione viene ancora una volta riportata dentro i confini dello schema compositivo iniziale. A differenza di quanto previsto dall'artista, "la nuvola curva" non è sfiorata dai raggi solari, la scena, tuttavia, continua ad esistere soltanto all'interno dei limiti geometrici del dipinto:

11.
Che è e rimane curva nel salotto
borghese del campo squadrato
dal pittore in borghese.

L'associazione tra il riferimento al mondo pittorico e la questione dell'essenza borghese dell'arte è di grande importanza soprattutto se si considera come sia presente già ne *Le ceneri di Gramsci* di Pasolini. Anche il poeta di Casarsa aveva fatto riferimento al codice pittorico e in particolare a Picasso esprimendo il proprio giudizio politico negativo sull'artista spagnolo. Per Pasolini i dipinti di Picasso (ma in parte anche le opere di Zigaina cui si riferisce la sezione "Quadri friulani") erano un errore perché il loro estetismo non riusciva ad esprimere autenticamente la vita del popolo.¹²² È utile segnalare, a questo proposito, che la biblioteca personale di Amelia Rosselli comprende un esemplare de *Le Ceneri di Gramsci*, in un edizione del 1971. Le annotazioni che il libro riporta sono per lo più di tipo linguistico. In un solo caso, il libro sembra sfuggire a questa logica di avvicinamento ed impadronimento lessicale. Ciò accade proprio attraverso un riferimento al passaggio relativo a Picasso. Alla fine del libro la poetessa trascrive, infatti, il nome del pittore spagnolo segnando le pagine

¹²¹Paesano è qui ricollegabile al francese "paysan" nel senso di contadino.

¹²² Su questo argomento si veda il saggio di Maria Rizzarelli, *Picasso e l'officina poetica pasoliniana*, "Filologia antica e moderna", n. 24, 2003, pp. 179-201.

che gli si riferiscono per fissare, secondo una consuetudine che le è propria, parole e passaggi ritenuti importanti. Se Rosselli riprende Pasolini per criticare l'essenza ideologica dell'arte, la sua polemica non denuncia solo l'esclusione della realtà popolare dalla poesia, ma implica anche una riflessione sulla riduzione del femminile a stereotipi tanto sublimi quanto falsificanti.

L'ultima sezione di *Impromptu* rivela una più diretta accusa dell'assoggettamento materiale e simbolico del femminile e sfocia in un lucido interrogarsi sulle possibilità di un suo superamento.

13. [...]
Quando vinti ci si esercita in
una passione, d'ingaggiarsi per
altri versi che non questa miopia
non si sente l'uomo che è donna
coi pantaloni piuttosto sul grigio
che se non fossero al dunque lavati
per quel forzato amore che è
la detronizzazione: quando vinta
rispecchiati nella vittoria, che

è l'indifferenza per tutto ciò
che riguarda la Storia, di quell'ebete
femmina ingaggiata per una storia

d'amore di cui mi racconterai
pur ancora un'altra volta, quando
l'avrai vista storta.

Il rapporto tra i sessi si è configurato nei secoli come rapporto di potere e sopraffazione: nei propri versi la poetessa fa riferimento al lavoro domestico (il lavaggio dei pantaloni) e ad una storia d'amore che conosce la forza e la "detronizzazione". La passione cui il soggetto poetico fa riferimento è quella che permette di sognare un'altra storia che possa sfuggire agli schemi della tradizione patriarcale. La poetessa mette tuttavia in guardia verso alcuni rischi insiti in questa passione. Indirizzandosi ad un interlocutore femminile, gli ricorda come l'indifferenza delle donne per la "Storia" in favore di una più intima e privata "storia d'amore" sia il risultato di una costrizione storica. Nei versi "quando vinta / rispecchiati nella vittoria, che / è l'indifferenza per tutto ciò che riguarda la Storia" la poetessa sottolinea come la vittoria, quindi la valutazione positiva dell'emarginazione dalla Storia, non possa essere pensata indipendentemente da una condizione iniziale di sconfitta e di perdita ("vinta"). Secondo Amelia Rosselli non è sufficiente rivalutare positivamente il privato, non basta rovesciare la sconfitta in vittoria, perché in tal modo si resta all'interno di uno stesso

modo di pensare e si mantengono vivi i rapporti di potere esistenti. In tal modo la donna continuerà a scrivere versi solo intorno alle proprie storie d'amore finite male: la poetessa fa ironicamente riferimento ad un' "ebete / femmina ingaggiata per una storia / d'amore di cui mi racconterai / pur ancora un'altra volta, quando / l'avrai vista storta" (IMP, p. 655). Il rischio è quello di cadere in un'altra forma di imprigionamento. Il sogno di un mondo davvero diverso implica invece il coraggio di inserirsi all'interno di tutte queste contraddizioni e di non dimenticarle mai. Una sfida tanto impossibile quanto necessaria.

Il senso della poesia rosselliana sembra essere costituito proprio da questa condizione di impasse. Il soggetto poetico resta intrappolato tra spinte di senso contrario che in entrambi i casi possono rivelarsi mortifere e menzognere. L'unico modo per tentare di essere autentici è osservare tutto, dire lucidamente tutte le contraddizioni dell'esistenza.

4. La questione dell'irrazionale, dell'inconscio e della scrittura.

Amelia Rosselli, attraverso un'abile tecnica associativa fondata su repentini ed ironici slittamenti semantici, manifesta al lettore ciò che d'irrazionale ed enigmatico è contenuto in ogni atto linguistico. Non soltanto la poetessa cerca di contenere metricamente il flusso verbale perché intravede i pericoli di una poesia che si dissolve nel caos e nell'insignificanza, ma nutre una profonda fiducia nelle risorse sonore e semantiche della lingua, nella fascinazione che le associazioni linguistiche possono produrre. "Il fatto è che lei, se appena intravede o intrasente uno spiraglio, una potenzialità di significazione, vi si insinua d'istinto, la sua ansia di significazione è implacabile."¹²³ Sono parole di Giovanni Giudici che descrivono con grande precisione la scrittura rosselliana, il suo prodursi e svolgersi come continua ricerca di senso, come lavoro sulla lingua e sulle sue risorse espressive.

Impromptu seduce il lettore per il suo ammaliante scorrere di suoni e parole. Anche se la comprensione si rivela difficile in un primo momento, il testo, in particolare nella registrazione recentemente ripubblicata di una lettura dell'autrice, riesce a produrre un effetto quasi ipnotico. Lo ha già detto benissimo Antonella Anedda nel 1993 introducendo una ristampa del poemetto:

"Capire davvero gli scritti di Amelia Rosselli significa forse proporsi di superare il magistero della sua

¹²³ Giovanni Giudici, *Prefazione a Amelia Rosselli, Impromptu*, cit. p. 15.

poesia: la sua musica, quel ritmo compatto, incrociato che anche visivamente i suoi versi possiedono, quel sapiente rintoccare di testa di un dolore tanto più sorvegliato in quanto imprevedibile. Significa credo forzare la soglia di affascinato ipnotismo che la sua lettura provoca per capire quali siano i suoi territori, accettare la regola di uno scavo senza distrazioni di vertigine.”¹²⁴

Impromptu si configura come una sorprendente e densissima orchestrazione d’immagini. Nel 1988, intervistando Amelia Rosselli, Isabella Vincentini qualifica la sua poesia come visionaria. La reazione della poetessa è molto interessante. Afferma:

“Il termine visione non vuol dire niente perché io ho studiato un po’ di psicologia, anzi ho pensato da giovane che non si potesse essere scrittori senza fare un’analisi per sbarazzarsi dei problemi troppo personalistici e non immergerli negli scritti per un pubblico che dei propri personalistici problemi non ha voglia di interessarsi. Si può parlare in termini psicoanalitici. Non si parla di visioni. Si parla di inconscio, preconcio. Una metafora è un’immagine. Si possono avere immagini davanti agli occhi mentre si scrive, o anche non mentre si scrive, ma sorgono dall’inconscio. Questa visionarietà è semplicemente di tutti. La questione è di sbloccare il rapporto tra conscio e inconscio troppo rigido in una società inevitabilmente nevrotica come diceva Freud. Il compito dello psicologo è di permettere un passaggio dall’inconscio al conscio non soltanto verbale, per immagini spesso infatti sogniamo. Preferibilmente scrivo a macchina. Scrivo con una certa intensità o con una certa velocità. Da due righe posso arrivare alla terza solo per un’immagine incomprensibile che mi si forma davanti agli occhi. Ma questa non è visionarietà. Posso usare l’immagine se lo voglio. Posso fermarmi a cercare di capire cos’è”.¹²⁵

Il fitto avvicinarsi di immagini che caratterizza la poesia rosselliana corrisponde al tentativo di registrare ed esporre un’idea “non statica come quella materializzatesi nella parola, ma piuttosto dinamica e in divenire”.¹²⁶ Tuttavia, la poesia di Amelia Rosselli è anche un pensiero che si arresta, si osserva, riflette su se stesso. Se le idee e le parole si presentano all’improvviso e provengono da un luogo di cui non si sa nulla,¹²⁷ sulla pagina esse acquistano forma, vengono bloccate ed analizzate dall’autrice. In questo senso la sua poesia è un oscillare continuo tra movimento e fissità. È una propagazione continuamente bloccata¹²⁸ e perennemente riprodotta.

La velocità della scrittura permette alla poetessa di annotare sulla pagina i movimenti del pensiero. Malgrado ciò, la sua poetica non può essere meccanicamente sovrapposta alle pratiche surrealiste di scrittura automatica che spesso sono state evocate a suo proposito. In ambito surrealista, il ricorso programmato all’inconscio e alle sue possibilità immaginative acquista un valore essenzialmente positivo e

¹²⁴ Antonella Anedda, introduzione a Amelia Rosselli, *Impromptu*, Mancosu, Roma 1993, p. 7.

¹²⁵ Andrea Cortellessa, *Con l’ascia dietro le spalle: dieci anni senza Amelia Rosselli*, Radio 3 Suite, puntata dell’ 11 febbraio 2006, ascoltabile sul sito: http://www.radio.rai.it/radio3/radio3_suite.

¹²⁶ Amelia Rosselli, *Spazi metrici*, in *Le poesie*, cit. p. 338.

¹²⁷ “Non è vero che scriviamo con l’inconscio: scriviamo molto coscientemente, ma con una spinta dell’inconscio di cui non sappiamo nulla.” in *Amore Amore, I poeti e gli scrittori italiani contemporanei raccontano il loro poeta più amato e ne presentano i versi a loro più cari*, a cura di Francesca Pansa, Newton Compton, Roma 1988, p. 145.

¹²⁸ Florinda Fusco, *Amelia Rosselli: la propagazione bloccata*, in Giorgio Devoto, Emmanuela Tandello, *Trasparenze*, cit. p. 253.

liberatorio. Nel caso di Amelia Rosselli, l'inconscio è qualcosa che fa parte dell'esistenza e per questo se ne deve rendere conto in poesia. Tuttavia, esso non costituisce una pura forma di liberazione. Il tema della libertà è cruciale nella produzione poetica rosselliana proprio in quanto confrontato costantemente con la propria impossibilità. La scrittura non si fonda sulla semplice libertà creativa, ma deve accompagnarsi ad una ricerca scientifica di sistematicità. Rispetto ad alcune comuni semplificazioni che considerano la poesia come "espressione dell'irrazionale oppure del pensiero assolutamente conscio"¹²⁹, Amelia Rosselli propone invece una propria personale concezione di poesia come "scienza e istinto insieme".¹³⁰

Le influenze degli studi musicali sono, a questo proposito, molto forti. Paolo Cairoli ha già spiegato altrove quali sono i numerosi punti di convergenza tra le teorie metriche rosselliane ed il serialismo musicale dell'avanguardia postweberniana.¹³¹ La questione sarà pertanto affrontata da un altro punto di vista, a mio avviso altrettanto pertinente. Si è già detto come nel tentativo di dire la realtà, la poetessa cerchi di esprimere anche il suo movimento, il suo divenire. Ciò che colpisce è questo divenire esista per Rosselli sempre in relazione ad un limite, un argine che si trova alla fine del verso e contro il quale l'energia creativa si trova a sbattere.¹³² Per parlare della realtà, la poetessa non può che esprimere l'irrazionale accanto e dentro il razionale, il divenire accanto e dentro un sistema di confini.

Non è un caso se Nelson Moe, citando in inglese un'espressione impiegata da Pier Paolo Pasolini, avesse intitolato il proprio saggio su Amelia Rosselli "At the margins of the dominion".¹³³ I margini, cui fanno riferimento prima Pasolini, poi Moe, sono i confini che delimitano ciò che è sotto il controllo della ragione borghese e ciò che non lo è. Da queste frontiere parte la voce poetica rosselliana radicandosi lì dove gli spazi

¹²⁹ Ambrogio Dolce, *Amelia Rosselli: poesia non necessariamente ascientifica* (intervista), in "Idea", gennaio-febbraio, 1988, p.42.

¹³⁰ Elio Pecora, *Un incontro con Amelia Rosselli*, cit. p. 151.

¹³¹ Paolo Cairoli, *Spazio metrico e serialismo musicale. L'azione dell'avanguardia postweberniana sulle concezioni poetiche di Amelia Rosselli in Amelia Rosselli "Trasparenze"*, cit. pp. 289-300.

¹³² Riferendosi a *Variazioni belliche* ed al suo progetto metrico, la poetessa afferma in un'intervista: "In quella serie di poesie era tanto forte la dinamicità che sbatteva (si può vedere un senso metaforico) contro un certo lato del cubo immaginario. Si considerava una ragione razionale di geometrie spaziali; lo sbattere di una parola provoca l'enjambement." (Giovanni Salviati, *Nel linguaggio dinamico della realtà, conversazione con Amelia Rosselli*, cit.).

¹³³ Nelson Moe, *At the margins of dominion: the poetry of Amelia Rosselli*, cit. Nella sua nota critica, Pasolini affermava "Il Mito dell'Irrazionalità (mettiamoci le maiuscole), ha con le poesie della Rosselli, negli anni Sessanta, il suo prodotto migliore: lussureggiante oasi fiorita con la stupefacente e casuale violenza del dato di fatto, ai margini del dominio" (Pier Paolo Pasolini, *Notizia su Amelia Rosselli*, in "Il Menabò", giugno 1963).

chiusi ed asfittici del razionale si oppongono ad un'allegria confusione piena di promesse, lì dove ad un perturbante senso d'infinito si contrappone il bisogno di perimetri saldi e sicuri. In questi territori di confine il desiderio di libertà e la necessità del limite battono l'uno contro l'altro, rivelano la salvezza e la morte che entrambi contemporaneamente rappresentano.

Il problema del confine, della distinzione tra ciò che rientra nello spazio della poesia e ciò che invece ne resta escluso è qualcosa che ha a che fare con il potere. *Impromptu* sviluppa in modo radicale la questione del valore del linguaggio poetico. Offre un esame lucidissimo dei meccanismi di potere ed esclusione che lo caratterizzano. Da questo punto di vista i versi che chiudono il poemetto illustrano alla perfezione l'insieme di contraddizioni in cui la poesia di Amelia Rosselli resta attanagliata.

E se paesani
zoppicanti sono questi versi è

perché siamo pronti per un'altra
storia di cui sappiamo benissimo

faremo al dunque a meno, perso
l'istinto per l'istantanea rima

perché il ritmo t'aveva al dunque

già occhieggiata da prima. (IMP, p. 655)

L'impasse è registrata con tragica ironia. I versi zoppicanti sono quelli anomali, devianti ed irregolari rispetto ai canoni metrici della tradizione. Il fatto che la poetessa li definisca "paesani" (dal francese paysan: contadino) non può non ricordare le sue sperimentazioni basate sull'imitazione di un parlare analfabeta e sull'impiego di quella che lei stessa chiamò la "grammatica dei poveri".¹³⁴ Come noto, tali ricerche sono state influenzate da Rocco Scotellaro,¹³⁵ dal suo interesse per la lingua dei contadini della Lucania e per la poeticità dei loro suoni errati.¹³⁶ I versi zoppicanti e paesani di *Impromptu* sono quindi quei versi che grazie alla loro irregolarità possono esprimere una realtà autenticamente popolare, davvero universale e collettiva. In questo senso

¹³⁴ Amelia Rosselli, *Variazioni belliche*, in *Le poesie*, cit. p. 179.

¹³⁵ La poetessa ha dichiarato durante un'intervista: "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". (Plinio Perilli, *Intervista con l'autrice*, in Amelia Rosselli, *Variazioni belliche*, Piazzola, Roma 1995, p. 214).

¹³⁶ "il suono errato ha una sua rilevanza linguistica e poetica", sono parole dello stesso Rocco Scotellaro (Rocco Scotellaro, *L'uva puttanello*, *Contadini del Sud* [1954] Laterza, Roma-Bari 2000, p. 283).

l'andamento ritmico zoppicante preannuncia l'avvento di "un'altra storia".

La rima, in quanto indicatore di fine verso, struttura il componimento contribuendo alla fondazione della forma chiusa tradizionale. Graficamente la rima delimita lo spazio del verso e della poesia. Il ritmo, inteso come successione di accenti, indica invece il movimento interno al verso, il fluire dei suoni e delle loro cadenze. Per comprendere meglio il senso dell'opposizione rima e ritmo che Amelia Rosselli istituisce nei versi finali di *Impromptu*, è forse utile ritornare rapidamente al saggio giovanile *Spazi metrici*. Qui l'autrice affermava: "la mia regolarità, quando esistente, era contrastata da un formicolio di ritmi traducibili non in piedi o in misure lunghe o corte, ma in durate microscopiche appena appena annotabili, volendo a matita su carta grafica millesimale".¹³⁷

Se la rima può essere considerata come il simbolo della regolarità della versificazione, il ritmo è invece quel formicolio, quel brulichio interno al verso che si oppone alla regolarità della rima e ne sgretola i perimetri. Il discorso subisce una torsione improvvisa. Se la libertà ritmica dei versi zoppicanti rappresenta la promessa di un'altra storia che supera le costrizioni metriche e più in generale ogni forma di costrizione e violenza, paradossalmente, la fedeltà al ritmo della vita e alle sue vibrazioni continua ad essere comunicata tramite l'uso della rima: "perso il ritmo per un'istantanea rima / perché il ritmo t'aveva al dunque / già occhieggiata da prima". Il ragionamento si ripiega su se stesso e si chiude in modo circolare. L'ironia non risolve l'aporia, ma la riproduce. La poesia come una libellula si dibatte dentro una campana di vetro.

5. Ancora il rullo cinese? Gli opposti si rovesciano uno nell'altro.

Al festival di Castelporziano: la poesia, la politica, il femminile.

Nel giugno del 1979 si era svolto il festival di Castelporziano, un avvenimento culturale animato da tanti entusiasmi quanti ne furono le contraddizioni, le delusioni ed i fallimenti.¹³⁸ Anche Amelia Rosselli vi aveva preso parte leggendo alcune poesie di

¹³⁷ Amelia Rosselli, *Spazi metrici*, cit. p. 340.

¹³⁸ Nel 1979 a Castelporziano si svolse una manifestazione di tre giorni intitolata *Festival dei Poeti*, ideata e organizzata da Simone Carella e Franco Cordelli, presentata da Victor Cavallo. L'affluenza del pubblico fu molto importante. Tra i poeti che salirono sul palco si possono citare: Allen Ginsberg, Gregory Corso, Amiri Baraka, Heinrich Fried, Dario Bellezza, Amelia Rosselli, Osvaldo Soriano. Per avere un'idea concreta dell'acceso dibattito e disorientamento che tale iniziativa provocò si veda l'antologia di Antonio Barbuto che raccoglie interessanti articoli dell'epoca. Antonio Barbuto, *Da*

Documento, all'epoca la sua ultima pubblicazione. L'esperienza non dovette certo lasciarla indifferente, come dimostrano le riflessioni che sviluppa in un'intervista già citata nel corso di questo capitolo e rilasciata qualche giorno prima della composizione di *Impromptu*, nel dicembre del 1979. Riferendosi al pubblico del festival e al caos dominante a Castelporziano, Rosselli afferma, con tagliente spirito critico, ma anche con una contagiosa carica di fiducia:

“So soprattutto e nettamente questo: che volevano qualcosa di serio, un po' di cibo spirituale; gli si dava spettacololetti o insulti o scherzi, con ragazze drogate o ballerine; si è molto irritato e ha sbattuto molte sedie. E appena gli davi qualcosa di serio, erano zitti ed ascoltavano con attenzione. Io non sottovaluto il pubblico, anzi mi ha divertito un pubblico così, mi è piaciuto il suo non voler l'eccesso di pubblicità che c'è stato”.¹³⁹

Accorta osservatrice dei cambiamenti in atto nell'industria culturale, la poetessa dimostra la propria curiosità verso avvenimenti come letture e festival suscettibili di far incontrare poeta e pubblico. Tale incontro rappresenta ai suoi occhi una possibilità di divulgazione della poesia in strati in parte popolari, ma è anche “senz'altro utile ai poeti nel tentativo di uscire da una situazione di isolamento anche sociale”.¹⁴⁰ Utile, potremmo dire parafrasando la stessa Rosselli di *Impromptu*, per uscire da quella “mansarda piena di libri buoni” in cui il poeta si rinchioda in solitudine. Pur identificando gli aspetti positivi di tali letture, la poetessa riesce a distinguere con chiarezza anche i pericoli legati al rapido diffondersi del fenomeno e sottolinea che in tali occasioni “si fa spesso spettacolo del poeta, ci si dimentica però della poesia”.¹⁴¹

Gli anni Settanta, di cui Castelporziano è stato in poesia l'estremo apice, si sono

Narciso a Castelporziano: poesia e pubblico negli anni settanta, Edizioni dell'Ateneo, Roma 1981. Una selezione della rassegna stampa del festival è stata recentemente pubblicata anche in Paolo Febbraro e Giorgio Manacorda (a cura di), *Poesia 2006*, Castelvecchi, Roma 2007, pp. 185-216. Testi e testimonianze relativi a questo evento sono riunite in *Castelporziano, primo festival internazionale dei poeti*, “Autobus”, n. 3-4 1980. È utile ricordare che su questo festival è stato fatto anche un documentario, ancorché difficilmente reperibile: Andrea Andermann, *Castelporziano. Ostia dei poeti* (1980). L'11 ottobre 2004, una puntata del programma *Radio tre suite* intitolata *Non c'è verso che tenga* è stata dedicata a questo evento ed è disponibile sul sito Internet: www.radio.rai.it/radio3/radio3_suite.

¹³⁹ Mariella Bettarini, “Per un'intervista inedita ad Amelia Rosselli”, cit. p. 86. Una recente testimonianza radiofonica di Biancamaria Frabotta ricostruisce la partecipazione della poetessa al festival: “Ho un ricordo molto preciso della lettura fatta da Amelia Rosselli a Castelporziano, al festival di Castelporziano. Chi era presente o chi ha letto qualcosa su quell'esperienza sa che imperversava di tutto in quel momento. I giovani non volevano ascoltare i poeti, volevano parlare al posto dei poeti, volevano sopraffarli. Poi ad un certo punto è arrivata Amelia sul palco e ha cominciato a leggere con questa sua voce che non mi sembra retorico dire che era una voce che veniva dal fondo della terra. Ci fu un silenzio improvviso. Ci si trovò di fronte all'altro veramente, alla dimensione altra della poesia.” (programma radiofonico: *Radio Tre Suite*, 8 febbraio 2006, ora ascoltabile sul sito: www.radiotresuite.rai.it/radio3).

¹⁴⁰ Amelia Rosselli, *Curriculum I*, in Id., *Scrittura plurale*, cit. p. 279.

¹⁴¹ Amelia Rosselli, *Si fa spesso spettacolo del poeta, ci si dimentica però della poesia*, “Il corriere della sera”, 6 aprile 1983, ora in Id., *Una scrittura plurale*, cit. p. 263.

rivelati, per certi versi, un punto di non ritorno. Già nel 1975, nell'introduzione a *Il pubblico della poesia* Alfonso Berardinelli aveva cercato di interpretare le trasformazioni in atto nel contesto letterario soffermandosi in particolare sul fenomeno di "dissoluzione accelerata della figura socioculturale e ideologica dell'autore".¹⁴² L'intuizione fondamentale del critico è che la distanza sociologica tra scrittore e lettore stesse progressivamente riducendosi a zero. Il numero dei poeti era in impressionante aumento, mentre parallelamente veniva a mancare una prospettiva unitaria all'interno della quale definire e giudicare il valore estetico di un'opera. Da allora in poi molteplici tendenze si sono trovate a convivere l'una accanto all'altra senza interagire. Si sono fatte strada delle scritture sempre più legate al quotidiano, allo sfogo intimistico e confessionale.

Si tratta di una "deriva" della poesia nella quale anche la nascente parola femminile, che negli anni Settanta aveva conquistato una certa visibilità, è destinata ad essere riassorbita e dimenticata. La prima a darne conto in modo perspicuo è Biancamaria Frabotta in un saggio del 1980 intitolato *Il furto del femminile*.¹⁴³ In tale studio la poetessa rileva come la riflessione poetica femminile sia stata sbrigativamente identificata con il mito della rivolta e della controcultura. Ciò permetteva di assimilarla alla più generale ondata di protesta che a partire dal '68 era sfociata negli anni Settanta. Per Frabotta ridurre le rivendicazioni femministe al clima della contestazione ed inglobare la poesia delle donne all'interno del più generale fenomeno della poesia giovanile in rivolta è stato in qualche modo "un furto", un modo silenzioso, ma efficace per aggirare e neutralizzare la voce femminile.

Lo scenario degli anni Settanta è estremamente ambiguo e complesso. È caratterizzato da un movimento di disgregazione e frammentazione delle tendenze in campo letterario al quale corrisponde un parallelo riaffiorare dei luoghi comuni della femminilità, per esempio quello relativo ad una misteriosa componente irrazionale, che è ora orgogliosamente riproposta dai poeti delle nuove generazioni, in primis i "poeti innamorati".¹⁴⁴

Alcune delle riflessioni che Amelia Rosselli elabora sul finire degli anni Settanta

¹⁴² Alfonso Berardinelli, *Effetti di deriva*, in Alfonso Berardinelli, Franco Cordelli (a cura di), *Il pubblico della poesia*, Lercini, Cosenza 1975, p. 13.

¹⁴³ Biancamaria Frabotta, *Il furto del femminile*, in Id., *Letteratura al femminile: itinerari di lettura: a proposito di donne, storia, poesia, romanzo*, De Donato, Bari 1980, pp. 113-131.

¹⁴⁴ Giancarlo Pontiggia, Enzo De Mauro (a cura di), *La parola innamorata: i poeti nuovi (1976-1978)*, Feltrinelli, Milano 1978.

sono molto interessanti e per certi aspetti attuali anche oggi. Secondo la poetessa non esistono formule e programmi poetici pronti per l'uso: l'unica via d'uscita ancora possibile è quella, certo ripida, della serietà della ricerca. Ai giovani che vogliono scrivere consiglia di non avere fretta, di aspettare di avere un messaggio ed uno stile maturi prima di pubblicare.¹⁴⁵ Suggerisce di abbandonare gli atteggiamenti esibizionistici, per ascoltare più attentamente la realtà che li circonda, per andare oltre la moda confessionale dell'epoca e trovare invece la parola capace di esprimere anche gli altri.¹⁴⁶ Si tratta di un invito alla pazienza e alla responsabilità della scrittura che si staglia con tanta più forza in un mondo, come il nostro, caratterizzato da rapidi cambiamenti.

La poetessa però non si limita a queste seppur preziose indicazioni. I problemi, che il contesto storico aveva sollevato con urgenza, sono infatti affrontati direttamente nei suoi versi. *Impromptu* è un fantastico e spregiudicato balzo in avanti attraverso il quale la poetessa cerca di raccogliere i fili densi e sottili che percorrono tutta la sua opera ed allo stesso tempo attraversano anche il tumultuoso decennio che si stava chiudendo. Il rapporto tra lingua poetica e realtà è scandagliato in tutte le sue profondità, analizzato alla luce dei cambiamenti che in quel periodo stavano trasformando la società e le forme della produzione letteraria. Nel corso di questo capitolo ho cercato di dimostrare come il discorso sul rapporto tra poeta e società, la questione della soggettività femminile in poesia ed il problema della componente irrazionale dell'arte siano fortemente intrecciati in *Impromptu*. Questi discorsi si articolano attorno ad un sistema di opposizioni incentrate sul doppio valore del linguaggio poetico, inteso come possibilità di liberazione e di vita, ma anche come ennesimo meccanismo di morte e di violenza.

Le raccolte di Amelia Rosselli costituiscono un insieme compatto e coerente dove gli stessi nodi problematici vengono sviluppati da prospettive diverse. *Variazioni belliche*, la prima importante opera della poetessa, approfondisce una problematica di tipo religioso e morale. Al desiderio di libertà e fusione con il divino si oppone la negazione della comunione mistica. Inversamente all'egoistico perseguimento del proprio oscuro piacere si oppone la scoperta del valore salvifico dell'isolamento e del raccoglimento in

¹⁴⁵ Amelia Rosselli, *Non avere fretta*, "L'Ora", 13 marzo 1980, adesso in Id., *Una scrittura plurale*, cit. p. 257.

¹⁴⁶ Marina Camboni, *Incontro con Amelia Rosselli* (intervista del 1981), cit. p. 81.

spazi chiusi. Il secondo libro pubblicato da Amelia Rosselli, *La libellula*, è il sogno irrealizzabile di una parola che si libera delle falsificazioni della tradizione letteraria anche da un punto di vista femminista. In una prospettiva simile si colloca *Serie ospedaliera* che riprende, in senso ironico, il *topos* poetico dell'idillio amoroso. In uno stile prosastico e semplice, *Documento* mette a nudo le contraddizioni su cui si regge la stessa poesia: denuncia la finzione e la menzogna che la letteratura costituisce rispetto alla vita. Il rapporto doppio e paradossale tra lingua e realtà attraversa dunque tutto il percorso poetico rosselliano. Se, come la stessa poetessa ha affermato, *Impromptu* costituisce un salto sia stilistico che tematico rispetto alla produzione precedente è perché il poemetto riesce ad avvicinare dei problemi in precedenza affrontati separatamente. Il valore del poemetto risiede proprio nella sua capacità ad integrare e ricollegare discorsi apparentemente diversi. La dimensione politica rimanda a quella femminista. La riflessione esistenziale sfocia in considerazioni poetiche e metriche. Il salto in avanti effettuato dal poemetto è identificabile proprio in questo abbattere le frontiere ed esibire il terribile intrecciarsi delle idee.

I problemi sollevati nelle precedenti raccolte sono quindi ripresi ed interrogati trasversalmente su un piano più vasto. Ciò che rende possibile il progetto è senza dubbio il respiro e la lunghezza del poemetto. La poetessa si era già cimentata con una forma poetica simile ne *La libellula* (1958). Le note che Amelia Rosselli aveva allegato alla fine del testo giovanile presentano alcune affermazioni suggestive:

“Il titolo *La libellula* vorrebbe evocare il movimento quasi rotatorio delle ali della libellula [...] Il poema è concepito anche in forma di drago che si mangia la coda. Fine e principio dovrebbero infatti congiungersi, se il poema viene letto scioltamente e intuitivamente. Nel saggio *Spazi metrici* incluso nel mio primo libro *Variazioni belliche*, parlavo di “inserire l’ideogramma cinese tra la frase e la parola e tradurre il rullo cinese in delirante corso di pensiero occidentale” (pagina 182). Il poema del 1958 è infatti un’esemplificazione, sia linguisticamente che formalmente, di questo tipo di scrittura.”¹⁴⁷

L’influenza del mondo orientale sull’opera di Amelia Rosselli deve essere ancora studiata in modo approfondito, anche se alcuni dati interessanti sono stati messi recentemente in evidenza da Chiara Carpita, in particolare riguardo alle terapie junghiane seguite da Amelia Rosselli.¹⁴⁸ Il legame tra *La libellula* e l’immagine del drago non è poi così sorprendente se si considera, come ha suggerito Alessandro Baldacci, che il termine italiano libellula ha come traduzione in inglese l’espressione

¹⁴⁷ Amelia Rosselli, *Note a La Libellula*, SE, Milano 1996, p. 33.

¹⁴⁸ Chiara Carpita, *Amelia Rosselli e il processo di individuazione: alcuni inediti*, “Allegoria”, n. 55, 2007, pp. 146-179.

“dragon fly”.¹⁴⁹ L’immagine del drago che si mangia la coda e quella del rullo cinese sono comunque di per sé estremamente significative perché servono all’autrice per comunicare l’idea di un pensiero che ruota su se stesso, che muovendosi riesce a mostrare il delirio della realtà e a esibirne le contraddizioni. Tali immagini sono efficaci per descrivere, in parte, anche il movimento della poesia di *Impromptu*. Anche in questo poemetto, infatti, il soggetto poetico resta imprigionato in una serie di paradossi per i quali non esiste una soluzione dialettica. La poesia assume una forma circolare. Il discorso non si articola lungo una chiara progressione temporale, mentre l’argomentazione si sviluppa sotto il segno della simultaneità, del rovesciamento degli opposti, della continua esposizione delle aporie.

La lingua della poesia tesa tra la vita e la morte.

Impromptu proclama il sogno di un mondo diverso, ma allo stesso tempo ne espone la sua intrinseca impossibilità. Il poemetto si configura come una storia di utopia e sopraffazione insieme. Il pensiero va allora all’opera di Ingeborg Bachmann, alle sue lezioni di Francoforte intitolate *Letteratura come utopia*, ma anche a *Malina*, primo romanzo del ciclo “Todesarten” (“Modi di morire” o “Cause di morte”). Non è certo un caso se Amelia Rosselli durante un’intervista del 1980 citi proprio Ingeborg Bachmann per indicare una delle poetesse contemporanee a suo avviso più interessanti.¹⁵⁰ Sulla quarta di copertina della propria copia di *Tre sentieri per il lago*¹⁵¹ la poetessa annota quali sono i libri della scrittrice austriaca presenti alla Biblioteca Nazionale. Si tratta, ovviamente, di un indizio di curiosità ed entusiasmo, confermato dall’esistenza di una cartella di appunti relativi a Ingeborg Bachmann e conservati al Centro Manoscritti dell’Università di Pavia. Ancora più decisiva in questo senso è una testimonianza del 1987 contenuta nel documentario “*Amelia Rosselli... e l’assillo è rima*” di Stella Savino e Rosario Lo Russo.¹⁵² Qui la poetessa indica le poesie della Bachmann come fonte ispiratrice del suo poemetto:

“Senza saperlo magari inconsciamente sto maturando qualcosa d’altro. Per esempio: *Impromptu*. Avevo studiato molto a fondo un canto di Dante dell’Inferno, a modo mio. E ho studiato molto a fondo le poesie

¹⁴⁹ Alessandro Baldacci, *Amelia Rosselli*, cit. p. 50.

¹⁵⁰ Aurelio Andreoli, *E’ possibile far poesia al femminile? Intervista ad Amelia Rosselli*, “Paese sera”, 28 agosto 1980.

¹⁵¹ L’esemplare cui si fa riferimento è conservato al fondo Amelia Rosselli della Biblioteca di Lingue dell’Università La Tuscia di Viterbo.

¹⁵² Il dvd del documentario “*Amelia Rosselli...e l’assillo è rima*” è allegato al volume Andrea Cortellessa (a cura di), *La furia dei venti contrari*, cit.

tradotte dal tedesco testo a fronte della Bachmann e qualche scintilla è scoppiata. Lì mi ha fatto scoppiare qualcosa e sono andata a scrivere qualche giorno dopo cominciando, tentando una prosa e poi inevitabilmente tornando a questo verso chiuso e andando avanti”.¹⁵³

La corsa verso il canto della poesia è un’impresa fantastica ed allo stesso tempo irrealizzabile, ricca di potenzialità eppure destinata a scontrarsi con i propri limiti. Il legame con Ingeborg Bachmann è da ricercarsi forse nella lucida consapevolezza che:

“è dentro il linguaggio che si innestano i meccanismi della sopraffazione, del dominio, della “colonizzazione” psicologica [...] Eppure solo dal linguaggio possono nascere anche gli anticorpi, solo attraverso il linguaggio si può costituire l’orizzonte di una possibile salvezza”.¹⁵⁴

La poesia è portata in un vicolo cieco, dove limiti e risorse si scambiano incessantemente i ruoli, dove sopraffazione ed utopia finiscono per coincidere. Aveva colpito nel segno Andrea Zanzotto quando nel 1976 affermò: “Amelia Rosselli [...] è nata dentro questo “scrivere”, non può uscirne; nello stesso tempo ne è fuori, da sempre lo contesta”.¹⁵⁵

Quella della poetessa è una condizione tragica. Del tragico hanno parlato con competenza Alessandro Baldacci ed Emanuela Tandello in due recenti monografie dedicate all’autrice.¹⁵⁶ L’impressione generale è che questi studi, seppur molto validi, si soffermino su una visione del tragico che s’identifica con il senso della fatalità, della sconfitta e della catastrofe. Se è vero che in Amelia Rosselli la certezza della morte è sempre presente, la poetessa sembra riproporre in modo altrettanto ostinato la propria fiducia nella parola come utopia, come “lenza al futuro” (DOC, p. 459).¹⁵⁷ L’originalità del fare poetico rosselliano può essere riconosciuta proprio in questo suo collocarsi in una faglia, dove alla lucida e disincantata analisi del reale si oppone, con forza, il richiamo del canto e dell’estetica passione.¹⁵⁸ Non è un caso se il titolo del

¹⁵³ Una parte dell’intervista utilizzata da Rosaria Lo Russo e Stella Savino è attualmente disponibile anche sul sito dell’Università della Calabria:

<http://mondoailati.unical.it/didattica/dbik/television/index.php?canale=8&media=236>

¹⁵⁴ Hermann Dorowin, *Invocazione all’Orsa Maggiore di Ingeborg Bachmann* (recensione), “L’indice”, n. 11, 1994.

¹⁵⁵ Andrea Zanzotto, *Amelia Rosselli: “Documento”, Aure e disincanti del Novecento letterario*.- Mondadori, Milano 1994, poi in Id., *Scritti sulla letteratura*, Mondadori, Milano 2001, pp. 127-129.

¹⁵⁶ Si tratta di opere rigorose e ricche di idee preziose. Del volume di Emanuela Tandello, *Amelia Rosselli. La fanciulla e l’infinito*, si è in parte già parlato. La studiosa sviluppa un’attenta analisi delle figure tragiche femminili che costellano l’opera della poetessa. L’opera di Alessandro Baldacci, intitolata *Fra tragico e assurdo: Benn Beckett e Celan nella poetica di Amelia Rosselli* (Edizioni dell’Università di Cassino, Cassino 2006), ha invece il merito di approfondire la questione del tragico ascoltando le risonanze che esistono tra i versi rosselliani e quelli di alcuni dei più importanti poeti ed autori europei.

¹⁵⁷ Nel saggio *Letteratura come utopia*, Ingeborg Bachmann cita in conclusione una frase di René Char: “A ogni cedimento delle prove, il poeta risponde con una salva di avvenire” (Ingeborg Bachmann, *Letteratura come utopia*, Adelphi, Milano 1993, p. 124).

¹⁵⁸ Il tema della “passione per il bello” ritorna con una certa insistenza in *Variazioni belliche*, basti

componimento costituisce un rimando al repertorio musicale. *Impromptu*, infatti, è un ritmo improvviso, un soffio di vento¹⁵⁹ che sparpaglia sulla scrivania le carte del nostro immaginario letterario, che permette di andare anche solo per un attimo oltre la morte, oltre il silenzio.

considerare il seguente passaggio del componimento “*Contro del re dell’universo gridavano anacoreta e*”: “Con il contagocce della / solitudine frenava la sua passione al bello. Con la / sua passione al bello frenava la sua corsa alla solitudine. // Con la sua passione al bello decifrava la solitudine.” (VB, p. 228). La lacerante contrapposizione tra estetica e vita è sottolineata anche ne *La libellula*: “E l’estetica non sarà più la nostra gioia noi / irremo verso i venti con la coda tra le gambe / in un largo esperimento” (LIB, p. 144). Non è senza interesse rilevare come anche nel poemetto pasoliniano si faccia riferimento all’“estetica passione” (Pier Paolo Pasolini, *Le ceneri di Gramsci*, cit. p. 56).

¹⁵⁹ All’immagine del vento e alle sue occorrenze è dedicato il saggio di Daniela La Penna “La metafora ventosa nella poesia di Amelia Rosselli”, in Giorgio Devoto, Emanuela Tandello, *Amelia Rosselli*, cit pp. 309-333.

Capitolo III IL MARTIRIO E L'ESTASI

La Terra Santa (1984) di Alda Merini

“Direi che lì dentro ci si scordava della religione e di tutto ciò che concerne l’idea del Signore. E, purtuttavia, quella io l’ho chiamata Terra Santa proprio perché non vi si commetteva peccato alcuno, proprio perché era il paradiso promesso dove la mente malata non accusava alcun colpo, dove non soffriva più, o dove il martirio era tanto alto da rasentare l’estasi. Sì, la Terra Santa.” (Alda Merini, *L'altra verità. Diario di una diversa* (1986), Rizzoli, Milano 2006, pp. 105-106).

1. “Molti hanno pensato che la mia poesia sia la mia follia”.

Il percorso biografico e la dolorosa esperienza dell'internamento.

Rilevanti sono le risonanze che si possono avvertire passando dall'universo poetico rosselliano a quello di Alda Merini.¹ Il riferimento alla comune esperienza biografica della sofferenza psichica è piuttosto noto. Le ossessioni di Amelia Rosselli e gli elettroshock che le furono praticati sono stati talvolta accostati all'internamento psichiatrico vissuto da Alda Merini per circa un decennio a partire dal 1965.² Sono dati importanti e non devono essere ignorati in sede di analisi critica. L'ipotesi che aspetti patologici e clinici possano aver in qualche modo favorito alcuni procedimenti stilistici come l'andamento metaforico non è da sottovalutare.³ Pare tuttavia doveroso chiedersi quanto una frettolosa identificazione tra poesia e follia abbia contribuito a mistificare e classificare in modo riduttivo le opere delle due autrici. Nel caso di Amelia Rosselli, come già sottolineato nel capitolo precedente, tale riduzione è stata suggerita già dai primi commentatori che, riferendosi ai suoi versi, si erano apprestati ad invocare il mito ambiguo della Nevrosi e dell'Irrazionale. Per quanto riguarda Alda Merini, invece, è stato il dato umano ed autobiografico della malattia in tutta la sua immediatezza a prevalere sul concreto studio della sua poesia.

Nata a Milano nel 1931, Alda Merini è poco più che adolescente quando viene miracolosamente scoperta da Giacinto Spagnoletti. Nella seconda metà degli anni quaranta si ritrova così a frequentare la casa del critico, in via del Torchio.⁴ Lì incontra

¹ Le opere poetiche più citate di Alda Merini verranno indicate con le seguenti sigle: PO per *La presenza di Orfeo* (Schwarz, Milano 1953, ora in Id., *La presenza di Orfeo*, Scheiwiller, Milano 2003), NR per *Nozze romane* (Schwarz, Milano 1955, ora in Id., *La presenza di Orfeo*, cit.), PD per *Paura di Dio* (Scheiwiller, Milano 1955, ora in Id., *La presenza di Orfeo*, cit.); TSP per *Tu sei Pietro* (Scheiwiller Milano 1962, ora in Id., *La presenza di Orfeo*, cit.); TS per *La terra santa* (a cura di Maria Corti, Scheiwiller, Milano 1984, ora in Id., *Fiore di poesia*, Einaudi, Torino 1998). Le altre poesie contenute nelle antologie *Fiore di poesia* e *Vuoto d'amore* (a cura di Maria Corti, Einaudi 1991) verranno indicate con le sigle FP e VDA.

² L'accostamento è attuato da Andrea Cortellessa in *Alda Merini. La felicità mentale*, “Poesia”, luglio-agosto 1998, ora anche in Id., *La fisica del senso*, Fazi, Roma 2006, pp.158-163. Paolo Mattei accosta invece l'esperienza di Alda Merini a quella di altre due poetesse la cui vita è stata segnata dalla sofferenza psichica e da qualche ricovero in cliniche psichiatriche: Anne Sexton e Sylvia Plath (Paolo Mattei, *Alda Merini Prigioniera della libertà*, “Poesia”, giugno 1997). Sul parallelo con Sylvia Plath si vedano le osservazioni di Roberta Alunni, *Alda Merini. L'io in scena*, Società Editrice Fiorentina, Firenze 2008, pp. 82-84 e pp. 95-96.

³ Tale idea è stata sottolineata da Remo Pagnanelli, *Alda Merini, Nella pozza di Betesta* in *Studi critici. Poesia e poeti italiani del secondo Novecento*, a cura di Daniela Marcheschi, Mursia, Milano 1991.

⁴ Riferendosi agli incontri che si svolgevano a casa di Giacinto Spagnoletti, la poetessa ha ricordato:

Salvatore Quasimodo, Luciano Erba, Giorgio Manganelli, David Maria Turoldo, Maria Corti. E proprio a quel periodo risale l'intensa storia d'amore con Giorgio Manganelli.⁵ Nel 1947 si manifestano i primi segni della sofferenza psichica, ma seguita da alcuni specialisti, la giovane Merini sembra guarire.⁶ Il debutto poetico arriva sfolgorante: nel 1950 due suoi componimenti vengono inseriti nell'importante *Antologia della poesia italiana (1909-1949)* curata da Giacinto Spagnoletti per la casa editrice Guanda,⁷ alcune sue poesie sono pubblicate su "Paragone",⁸ mentre l'anno successivo alcuni testi compaiono nel volume *Poetesse del Novecento*, edito da Giovanni Scheiwiller.⁹ Dopo la

"In via del Torchio ho vissuto la mia prima società poetica. Per società intendo dire che sul divano sedevo gomito a gomito coi grandi della poesia, con la classe del rinnovamento letterario. Io ero troppo piccola per capire cosa facessero quei grandi uomini. [...] Eravamo poveri, ma pieni di pazienza e con tanta capacità di assorbimento. Più che una scrittrice io era la loro mascotte: giovane, taciturna, forse bella, con due fianchi di cui mi vergognavo e cercavo di nascondere. Manganelli era un bonaccione. Mi sbriciolava nella scollatura del vestito e rideva, ma aveva anche un sorriso tenero. Erba pareva sempre in cerca di un aquilone che gli sfuggiva di mano." (Alda Merini, *Delirio amoroso*, Il Melangolo, Genova 1993, p.14).

⁵ Dell'amore tra Alda Merini e Giorgio Manganelli, Maria Corti ha scritto: "I fatti parevano essere emanazione del loro destino: loro due si amavano intensamente, sfuggivano a tutte le resistenze familiari (lui aveva moglie e una bambina bionda, lei aveva sedici anni), vi sfuggivano in un albergo di via san Gottardo. Oggi a guardarlo quel luogo è squallido, albergo di bassa categoria, ma in quel luogo tetro c'è stato, nascosto in una stanza, lo splendore di una grande passione di due artisti. Lei, la ragazza, scriveva versi già molto belli. Venivano a trovarmi quasi ogni sabato nel pied-à-terre di via Sardegna. Li vedevo salire le scale (non c'era ascensore): solo Dio poteva sapere che fine avrebbe fatto quel loro amore." (Maria Corti, *Dialogo in pubblico*, Rizzoli, Milano, 1995, p.202). Nel 1992 la poetessa ha scritto un libro in memoria di Giorgio Manganelli: Alda Merini, *La palude di Manganelli o il monarca del re*, La vita felice, Milano 1992.

⁶ "Alda era come immersa nell'oscurità della sua mente. La portarono da Musatti, da Fornari, io la portai dal grande psichiatra Clivio. Gli amici di via del Torchio si davano le notizie la sera, a voce bassa. Manganelli era sconvolto. Un giorno il professor Clivio mi telefonò: "Ma senti un po', quello da curare è lei o è lui?" Alda fu curata per una quindicina di giorni a Turro [...]. Lei uscì guarita, ma adesso i due comunicavano in un inferno di incomprensione." (Maria Corti, *Dialogo in pubblico*, cit, p.202-203).

⁷ Si tratta di *La presenza di Orfeo; Il gobbo; La città nuova, Lettere; Luce (Antologia della poesia italiana (1909-1949))*, Guanda, Parma 1950, pp. 411-414). Merini è l'unica donna a comparire nel volume assieme ad Antonia Pozzi. Oreste Macrì difendendo l'antologia di Spagnoletti dalle critiche di Baccelli ha sottolineato proprio la forza dei versi della Merini: "A proposito poi di orecchio, è strano che Baccelli, antologista – sia pure alquanto avaro – di Onofri, non noti l'autenticità della Merini, la purezza e l'impeto del suo sentimento dentro forme di istintivo e nativo simbolismo" *Difesa di un antologista*, 24 gennaio 1952, "Gazzetta di Parma", p. 3. L'articolo è stato ristampato in Oreste Macrì, *Caratteri e figure della poesia italiana contemporanea*, Vallecchi, Firenze 1956, p. 406.

⁸ Su "Paragone" (n. 4, aprile 1950, pp. 31-32) compaiono due poesie della giovane Alda Merini: *Lettere e Estasi di San Luigi Gonzaga*, poi confluite nel libro d'esordio. Nella breve e anonima nota di presentazione si dichiara che "Alda Merini è nata a Milano dove tuttora risiede, diciannove anni fa. Ha frequentato le tre classi di 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." È utile però precisare che la poetessa non ha mai pubblicato sue poesie presso la casa editrice Guanda.

⁹ *Poetesse del Novecento*, a cura di Giovanni Scheiwiller, All'insegna del pesce d'oro, Milano 1951. L'antologia affianca la giovane poetessa a Vittoria Aganoor Pompilj, Luisa Giaconi, Ada Negri, Amalia Guglielminetti, Ain Zara Magno, Antonia Pozzi, Margherita Guidacci e Maria Luisa Spaziani. Le poesie di Alda Merini pubblicate sono: *Il gobbo, Luce, S. Teresa del Bambino Gesù, Lasciando adesso che le vene crescano*.

fine della relazione con Manganelli e un breve legame sentimentale con Salvatore Quasimodo, la poetessa sposa nel 1953 Ettore Carniti, un panettiere milanese con il quale avrà quattro figlie.¹⁰ In quello stesso anno esce presso Schwarz (nella collana di poesia “Campionario” allora diretta da Giacinto Spagnoletti) il suo primo libro, *La presenza di Orfeo*. La raccolta suscita l’interesse di Pier Paolo Pasolini che lo recensisce su “Paragone” dichiarandosi disarmato di fronte a tanta “precocità poetica”.¹¹ Negli anni Cinquanta, la singolare “ragazzetta milanese”, così soprannominata dal poeta di Casarsa, svolge un’attività letteraria molto intensa. Collabora con alcuni periodici culturali, in particolare con “La Posta letteraria” curata da Cristina Campo e Gianfranco Draghi che accolgono non solo i suoi versi, ma anche alcuni scritti di poetica e critica.¹² La giovane poetessa continua inoltre ad essere presente in importanti antologie.¹³ Publica altri tre libri - *Paura di Dio* (Scheiwiller, Milano 1955), *Nozze romane* (Schwarz, Milano 1955) e *Tu sei Pietro* (Scheiwiller, Milano 1961) - prima di essere travolta dalla dolorosa esperienza dell’internamento psichiatrico.¹⁴

¹⁰ “Ho sempre in mente un fornaio, un uomo che della vita non faceva un gran conto. [...] Mi voleva bene, e anch’io lo amavo. Perché sposai quell’uomo pieno di farina come un pesce da mettere in padella, io non lo so. So che stava ore e ore chino sui forni e grondava di sudore. Con il pane si guadagnava la vita. Perché l’ho sposato? Forse perché io amo il pane, la semplicità, la vita fresca, l’operosità e soprattutto perché ero già consapevole a vent’anni, che tutti gli scrittori sono pazzi. [...] Allora, per migliorare la razza degli scrittori scelsi un uomo semplice, e avvenne una bellissima combustione. Lui faceva il pane e io lo vendevo” (Alda Merini, *Lettere a un racconto*, Rizzoli, Milano 1998, p. 45)

¹¹ Pier Paolo Pasolini, *Una linea orfica*, “Paragone” n. 60 dicembre 1954.

¹² Tra il 1953 e il 1955 Merini pubblica con una certa frequenza su “La posta letteraria”, supplemento culturale quindicinale allegato al quotidiano lodigiano “Corriere dell’Adda e del Ticino”. Lo ha ricordato Amedeo Anelli nello scritto *La bellezza, lo sguardo e la ragione* (Introduzione a Christine Koeschel, *L’urgenza della luce*, traduzioni di Cristina Campo, Le Lettere, Firenze 2004, p. 12). Lo spoglio de “La posta letteraria” effettuato e gentilmente comunicatomi da Amedeo Anelli comprende i seguenti testi di Alda Merini: due poesie *Ma tu che non conosci* (1951) e *Maddalena pentita* (1953) in Anno I n. 10 – Lodi 11 luglio 1953; l’articolo *Il “suicidio poetico”* in Anno I n. 12 Lodi 5 settembre 1953; l’articolo *Il Lusso* in Anno I n. 13 Lodi 19 settembre 1953; la recensione *Girola* in Anno I n. 16 Lodi 31 ottobre 1953; l’articolo *Il fulcro “denaro”* in Anno II n.9 Lodi 8 maggio 1954; tre poesie *Possederti in Dio*; *Solo una mano d’angelo*; *Oggi ti rivedrò*. in Anno II n.10 Lodi 13 maggio 1954; la poesia *Pax* (21 aprile ’54) in Anno II n.17 Lodi 2 ottobre 1954; lo scritto *Il problema della scelta nell’artista*. in Anno II n.18 Lodi 16 ottobre 1954; quattro poesie *Le nozze di Canaan*, *Mentre invece da me*, *Un accento d’amore*, *E ripetermi inviti* in Anno III n.15 Lodi 3 settembre 1955.

¹³ Sue poesie sono presenti in Piero Chiara, Luciano Erba, *Quarta generazione: la giovane poesia (1945-1954)*, Magenta, Varese 1954 e in Salvatore Quasimodo (a cura di), *Antologia della poesia italiana del dopoguerra*, Schwarz, Milano 1958. Nel volume curato da Salvatore Quasimodo, Alda Merini è la sola donna presente assieme a Cristina Campo e Margherita Guidacci. I suoi testi poetici sono: *S. Teresa del bambino Gesù*; *La notte*; *Dove le ombre crescono*; *E la bellezza non potrà cessare*; *Io vorrei, superato ogni tremore*; *Anche se addormentata*; *Giovanni Evangelista*; *Ma sopprimere il tempo*; *Ma tu che non conosci*; *Quando l’angoscia*; *Disarmata io m’odo*; *E ancora ...*; *Oh, poter cantare la mia figura*; *La fuga*; *Oggi ti rivedrò*.

¹⁴ “Ero poeta e trascorrevi il mio tempo tra le cure delle mie figliole e il dare ripetizioni [...] ero una sposa e una madre felice, anche se talvolta davo segni di stanchezza e mi si intorpidiva la mente. Provai a parlare di queste cose a mio marito, ma lui non fece cenno di comprenderle e così il mio esaurimento si aggravò e, morendo mia madre, alla quale io tenevo sommamente, le cose andarono di male in peggio

La reclusione all'Istituto Paolo Pini di Affori, nella periferia milanese, inizia nel 1965 e dura circa un decennio.¹⁵ Per la poetessa si spalanca un universo fatto di violenze ed umiliazioni inaudite. Subisce diverse decine di elettroshock, le vengono somministrati regolarmente psicofarmaci con gravi effetti collaterali, a 39 anni le viene imposta la sterilizzazione.¹⁶ Quando alla fine degli anni Settanta Alda Merini inizia a costruirsi una nuova vita fuori dal manicomio, il mondo letterario ed editoriale le dimostra tutta la propria indifferenza. In gravi ristrettezze economiche si trova inoltre a dover assistere il marito, affetto da una malattia incurabile che lo porterà alla morte nel 1981. Nonostante le drammatiche difficoltà materiali incontrate, anche grazie al tenace sostegno di alcuni amici, in particolare Giacinto Spagnoletti e Maria Corti, Alda Merini continua a credere nella scrittura e nella possibilità di pubblicare i propri versi. Alcuni suoi testi iniziano a uscire su riviste autorevoli come "Alfabeta",¹⁷ e "Il cavallo di Troia",¹⁸ poi il capolavoro. *La terra santa* è pubblicata nel 1984 per Scheiwiller a cura di Maria Corti. Il libro rivela le terribili leggi che governano non solo il manicomio, ma anche la realtà che si apre fuori dalle sue mura. Un testo in prosa, intitolato *L'altra verità diario di una diversa*, esce nel 1986 presso lo stesso editore. Tematicamente omogeneo a *La terra santa*, descrive l'esperienza della reclusione psichiatrica in modo più realistico, anche se la narrazione è continuamente interrotta, ripresa, piegata su sé stessa con effetti di potente espressività lirica.¹⁹

tanto che un giorno esasperata dall'immenso lavoro e dalla continua povertà e poi chissà, in preda ai fumi del male, diedi in escandescenze e mio marito non trovò di meglio che chiamare un'ambulanza, non prevedendo certo che mi avrebbero portata in manicomio." (Alda Merini, *L'altra verità, Diario di una diversa* (1986), Rizzoli, Milano 2006, p. 13).

¹⁵ Il primo ricovero è del 1965 e dura ininterrottamente per sette anni. Dal 1972 fino al 1979 le degenze si alternano a periodi di permanenza in famiglia.

¹⁶ Durante l'internamento Alda Merini fu sottoposta a decine di elettroshock: 57, secondo le affermazioni contenute in Paolo Di Stefano, *Le mie prigioni: poesia e castigo*, intervista a Alda Merini, "Corriere della sera", 10 dicembre 1992; 46 elettroshock, se si considera una testimonianza più recente raccolta da Andrea Galli, *Alda Merini: torturata 46 volte*, "Corriere della Sera", 15 febbraio 2008. Per una storia degli ospedali psichiatrici in Italia si veda il libro di Romano Canosa, *Storia del manicomio in Italia dall'Unità a oggi*, Feltrinelli, Milano 1979. Un famoso reportage fotografico di Carla Cerati e Gianni Berengo Gardin contribuì a denunciare la terribile realtà del manicomio, è stato pubblicato in Franco Basaglia, Franca Ongaro Basaglia (a cura di), *Morire di classe* Einaudi, Torino 1969. Il lavoro e le ricerche di Franco Basaglia permisero l'approvazione della legge 180 che nel 1978 sancì l'apertura dei manicomi. A questo proposito si possono consultare gli scritti dello stesso psichiatra, raccolti in due volumi: Franco Basaglia, *Scritti I (1953-1968)*, Einaudi, Torino 1981 e *Scritti II (1968-1980)*, Einaudi, Torino 1982. Si segnala inoltre la monografia di Mario Colucci e Pierangelo Di Vittorio, *Franco Basaglia*, Mondadori, Milano 2001.

¹⁷ Alda Merini, "Alfabeta", n. 28, settembre 1981.

¹⁸ Alda Merini, *La Terra Santa*, "Il Cavallo di Troia", n. 4 (inverno 1982 - primavera 1983).

¹⁹ Per un confronto tra i versi e le prose a tematica manicomiali mi permetto di rinviare al mio saggio: Ambra Zorat, *Vers et prose de l'internement: l'œuvre d'Alda Merini entre réalisme cru et puissance symbolique*. La relazione è stata presentata nell'ambito del convegno internazionale *Récits de prison et*

Negli anni Novanta due sue importanti antologie poetiche sono pubblicate per l'editore Einaudi a cura di Maria Corti: si tratta di *Vuoto d'amore* (1991) e *Fiore di poesia* (1998). I riconoscimenti si susseguono. La poetessa riceve il premio Eugenio Montale (1993), il Viareggio (1996), il premio Procida-Elsa Morante (1997), il premio della Presidenza del Consiglio dei Ministri – Settore poesia (1999). Alda Merini è consacrata da una popolarità che nessun altro poeta italiano vivente conosce, diventa un vero e proprio personaggio pubblico. Le sue comparse televisive si moltiplicano. Alcune iniziative editoriali associano il suo nome a quello di famosi artisti dello spettacolo e della canzone italiana.²⁰ Le pubblicazioni si fanno così numerose da essere difficilmente recensibili con esattezza. Benché talvolta si tratti di opere dal carattere effimero, i suoi versi restano avvolti da un'aura modernamente oracolare. Dalla fine degli anni Novanta, Merini privilegia infatti l'improvvisazione e l'oralità come tipologia compositiva dettando i propri versi ad amici ed ammiratori, anche al telefono. In un libro pubblicato nel 2004 per Frassinelli, *Magnificat. Un incontro con Maria*, il curatore Arnoldo Mosca Mondadori riferendosi a questi particolari momenti d'ispirazione ha affermato:

“Ho avuto la fortuna di lavorare con lei e di vedere personalmente come nasce una sua poesia. Di solito Alda Merini telefona e dice “Scrivi” tu puoi essere in qualsiasi situazione ma devi trovare subito una penna e un foglio per scrivere. Lei non si ferma, la sua poesia nasce e finisce di getto, Alda non corregge.”²¹

Merini, dunque, come già Rosselli, sibilla della poesia contemporanea. Ecco il destino mitico che in primo approccio accomuna le due poetesse e, secondo modalità diverse, vede la tragedia della malattia e della sofferenza trasformarsi in profezia e

d'enfermement (5-6-7 giugno 2008) organizzato dall'Università d'Angers. Gli atti sono in corso di pubblicazione.

²⁰ Roberto Vecchioni ha scritto una prefazione ad un'antologia di versi di Alda Merini, *Folle folle folle di amore per te: poesie per giovani innamorati*, Salani, Milano 2002. Qualche anno fa Milva ha inciso un CD nel quale canta alcune poesie di Alda Merini: *Sono nata il 21 a primavera. Milva canta Merini*, Nar international, Milano 2004. Per un elenco più dettagliato dei contributi musicali rinvio alla bibliografia stabilita da Riccardo Redivo nella sua tesi di laurea intitolata *Alda Merini: il percorso poetico (1947-2005)*, relatore: dott.ssa Grazia Misano, Università degli studi di Trieste, Anno accademico 2004 - 2005, p. 158.

²¹ Arnoldo Mosca Mondadori, *Nota introduttiva*, Alda Merini, *Magnificat. Un incontro con Maria*, Frassinelli, Piacenza 2002, p. VII. Simile la testimonianza di Angelo Guarnieri: “durante una conversazione telefonica dai toni seri o divertenti, dolorosi o gioiosi, scattava dall'altro capo del telefono l'ordine dolce: scrivi! E Alda partiva senza più interrompersi, con la sua voce capace di timbri e modulazioni tali da forzare, accarezzandolo, l'orecchio più resistente. [...] Ed io scrivevo; affannato, su pezzi di carta di fortuna, sillabando spesso le ultime parole che libere fluivano dal polo ricevente della cornetta telefonica, cercando di conciliare il tempo della mia scrittura con l'irrefrenabile scorrere delle sue parole.” (Angelo Guarnieri, *Introduzione a Alda Merini, Dopo tutto anche tu*, San Marco dei Giustiniani, Genova 2003, p. 10).

leggenda. Malgrado la sua apparenza lusinghiera, tale classificazione nasconde un certo numero di controproducenti implicazioni. Si è già detto di come Amelia Rosselli rivendicasse con ostinazione il carattere cosciente e progettuale della propria scrittura, irriducibile ad un flusso poetico automatico e incontrollato. Per quanto riguarda Alda Merini, invece, è la stessa poetessa ad alimentare i miti che ruotano attorno alla sua opera e alla sua vita. In *La poesia luogo del nulla*, afferma, ad esempio, “La cosa che forse infastidisce i poeti comuni è che io non ho mai ritoccato un verso”²² e qualche pagina dopo, riferendosi alle sue poesie, aggiunge: “Comunque io non le rivedo mai, il momento dell’ebbrezza è il momento della creazione, se dovessi rivederle mi sentirei un contabile”.²³ Alda Merini non rivede le proprie poesie in modo sistematico, eppure talvolta esistono diverse redazioni dei suoi componimenti.

I versi sull'esperienza del manicomio: alcuni problemi filologici.

L’esempio più significativo, ma certo non l’unico, dell’esistenza di varianti e lezioni poetiche diverse è offerto da una cartellina conservata al Centro di Tradizione Manoscritta di autori moderni e contemporanei dell’Università di Pavia.²⁴ Il materiale dattiloscritto (in genere con interventi manoscritti e talvolta firma autografa) relativo alla poesia che dà il titolo alla raccolta *La terra santa* è riconducibile ad almeno quattro diverse versioni del componimento, con una differenza anche di 8 versi da una redazione all’altra. Il quadro si fa ancora più complicato se si tiene presente l’abitudine della poetessa di distribuire i propri testi ad amici e conoscenti. Talora, come ha ricordato Maria Corti, “a diverse persone sono offerte diverse stesure dello stesso testo”.²⁵ E difatti qualche anno fa nel fondo Oreste Macrì presso l’Archivio Bonsanti del Gabinetto Scientifico Letterario “G. P. Vieusseux” sono state ritrovate delle lettere di Alda Merini con allegato del materiale poetico recante delle varianti rispetto alle versioni pubblicate.²⁶ Non è escluso che in futuro altri importanti documenti vengano

²² Alda Merini, *La poesia luogo del nulla*, Piero Manni, Lecce 1999, p. 13.

²³ *Ivi.* p. 18.

²⁴ Il Fondo Merini non è stato ancora catalogato. La cartellina cui si fa qui riferimento è temporaneamente identificata dalla sigla [3] Merini 1) la Terra Santa] e contiene 12 documenti relativi al componimento che dà il titolo alla raccolta. Diversi soggiorni di studio sono stati effettuati al Centro di Tradizione Manoscritta dell’Università di Pavia, l’ultimo risale al luglio 2007. Il fondo Merini custodito al Centro Manoscritti comprende il materiale continuamente inviato dall’autrice a Maria Corti, dall’inizio degli anni 80 fino alla scomparsa della filologa nel 2002. Questo archivio verrà d’ora in poi indicato con la sigla CTM di Pavia.

²⁵ Maria Corti, *Introduzione* a Alda Merini, *Vuoto d’amore*, Einaudi, Torino 1991, p. X.

²⁶ Per un inventario del fondo è possibile consultare il CD allegato al volume Oreste Macrì, *Esemplari*

rinvenuti tra la corrispondenza di intellettuali con i quali la poetessa era in contatto, penso ad esempio a Carlo Betocchi e David Maria Turollo.

Queste considerazioni permettono di introdurre l'analisi dei problemi filologici legati alla raccolta più importante di Alda Merini, *La terra santa*, che sarà oggetto di questo studio. È necessario infatti ricordare che esiste una raccolta poetica parallela a quella apparsa per Scheiwiller nel 1984. In quel medesimo anno, infatti, una piccola casa editrice pugliese, Lacaita, dava alle stampe un volume intitolato *La terra santa e altre poesie*. Il libro presentava 34 dei 40 componimenti dell'edizione Scheiwiller (alcuni con redazioni diverse, generalmente più lunghe) e li inseriva in una scelta testuale più ampia (di 88 poesie in tutto) effettuata da Giacinto Spagnoletti.²⁷

Alcuni chiarimenti sulla storia della formazione delle due raccolte sono necessari per comprendere meglio l'irriducibile duplicità dell'opera. Il materiale epistolare conservato al Centro Manoscritti dell'Università di Pavia testimonia dell'esistenza di un iniziale progetto editoriale comune ai due critici che, tra il 1981 e il 1982, erano fortemente impegnati nella promozione dei versi della poetessa presso la casa editrice Guanda.²⁸ Quando nell'ottobre del 1982 il progetto fallisce perché la Società di Poesia di Guanda diretta da Giovanni Raboni si scioglie, i due critici continuano a lavorare separatamente alla pubblicazione dei versi dell'amica poetessa. Nella primavera del 1984 presso Scheiwiller, dove Merini aveva già pubblicato alcune raccolte poetiche prima dell'internamento psichiatrico, esce *La terra santa* a cura di Maria Corti.²⁹ Qualche mese dopo, *La terra santa e altre poesie* è stampata da Piero Lacaita, grazie al lavoro di Giacinto Spagnoletti che per la medesima casa editrice aveva curato, due anni prima, la pubblicazione di *Ritratto di donna* dell'amico Michele Pierri (1899-1988), poeta e

del sentimento poetico contemporaneo, a cura di Anna Dolfi, La Finestra, Trento 2003. Per una presentazione del materiale meriniano conservato al fondo Macrì si vedano inoltre il saggio e le trascrizioni di Francesca Mazzoni, *La "folie douce" di Alda Merini e Undici lettere di Alda Merini (1951-1952/1982-1985) con un'appendice di testi dispersi o rari in Lettere a Simeone. Sugli epistolari di Oreste Macrì*, a cura di Anna Dolfi, Bulzoni, Roma 2002, pp. 70-79 e pp. 411-431.

²⁷ Per un'analisi dettagliata dei problemi filologici sollevati dalle due raccolte e l'analisi delle diverse versioni del componimento *La terra santa* mi permetto di rinviare alla mia tesi di laurea: Ambra Zorat, *Nei giardini del manicomio. "La terra santa" (1984) di Alda Merini*, relatore: Professoressa Cristina Benussi, correlatore: Professor Marzio Porro, Università degli Studi di Trieste, Anno accademico 2001-2002.

²⁸ Il materiale epistolare in questione si trova per il momento in una cartella grigia recante la dicitura "Merini, lettere varie", CTM dell'Università di Pavia.

²⁹ *La terra santa* è pubblicata nella collana "Acquario" delle edizioni *All'insegna del pesce d'oro* di Vanni Scheiwiller. Il volume pubblicato a Milano nel 1984 porta in colophon la data del 20 febbraio 1983. Nei primi mesi del 1983, 30 delle 40 poesie de *La terra santa* erano già state pubblicate sulla rivista "Il cavallo di Troia" a cura della stessa Maria Corti.

chirurgo tarantino che Alda Merini sposa in seconde nozze nell'ottobre del 1983.³⁰

Di fatto la raccolta curata da Maria Corti, pubblicata presso un editore prestigioso come Scheiwiller, è stata quella che ha goduto di maggior diffusione. Grazie a tre integrali ristampe in importanti antologie di versi di Alda Merini degli anni 90 (due per Einaudi e una per lo stesso Scheiwiller),³¹ essa si è imposta all'attenzione della critica condannando all'oblio l'edizione parallela curata da Giacinto Spagnoletti.³² Tranne due sole riprese di una manciata di componimenti, nel 1988 nell'antologia meriniana curata da Giovanni Raboni, *Testamento*,³³ e nel 1995 nel volume collettivo *Poesia italiana del Novecento*,³⁴ *La terra santa e altre poesie* risulta quasi sempre dimenticata dalla critica, se non addirittura confusa con l'edizione Scheiwiller.³⁵

³⁰ Le fonti divergono su questo punto. Alda Merini a seconda dei contesti si pronuncia in favore di date diverse. Maria Corti e altri studiosi dell'opera meriniana (in particolare Franca Pellegrini e Roberta Alunni) fissano la data del matrimonio al 1983. In alcuni saggi dedicati a Micheli Pierri la data dell'evento è invece posticipata al 1984: Oreste Macrì, *Un ritorno di Michele Pierri*, in Id., *La vita della parola. Da Betocchi a Tentori*, Bulzoni, Roma 2002, p. 253. In favore del 1984 è anche il figlio del poeta, Lucio Pierri, autore di una ricostruzione biografica del padre apparsa nel numero monografico di una rivista tarantina: *Omaggio a Michele Pierri*, "Cenacolo. Società di Storia Patria di Taranto", XVI, 2004.

³¹ Mi riferisco alle fortunate antologie *Vuoto d'amore* (1991) e *Fiore di poesie* (1998), entrambe pubblicate dall'editore Einaudi. Nel 1996 il volume *La terra santa* edito da Scheiwiller affianca all'opera curata da Maria Corti alcune raccolte dello stesso periodo diventate nel corso del tempo introvabili: *Destinati a morire* (1980), *Le satire della Ripa* (1983), *Le rime petrose* (1983), *Fogli bianchi* (1987).

³² Il problema filologico dell'esistenza di varianti non doveva essere sfuggito ai due noti studiosi. In una lettera del 5 marzo 1983, Giacinto Spagnoletti chiedeva infatti ad Alda Merini una copia de "Il Cavallo di Troia" di prossima uscita al fine di verificare se ci fossero delle varianti da integrare alle redazioni da lui possedute. Lo stesso Spagnoletti, in un'altra lettera del 15 giugno 1991, si lamenta con la poetessa del fatto che Maria Corti non nominò l'edizione Lacaita nell'antologia *Vuoto d'amore*: "Carissima Alda, ho ricevuto da Einaudi qualche giorno fa il tuo libro e sono rimasto incantato dalle parti che non conoscevo. Merito della tua poesia e dell'acuta scelta fatta da Maria Corti. A quest'ultima ho scritto, lodando il suo lavoro, ma anche dicendole una cosa che mi stava a cuore da tempo, e che vedo ora ribadita dalla sua introduzione. Lei non ha mai fatto cenno alla *Terra santa* curata da me e pubblicata da Lacaita con la mia prefazione. Proprio perché è una filologa attenta, non si può credere che sia stata una dimenticanza. No, lei ha voluto semplicemente "ammettere" alle tue opere solo quella da lei curata per Scheiwiller". Entrambe le lettere sono conservate al fondo Merini del CTM dell'Università di Pavia. Nel medesimo archivio, nella biblioteca personale di Maria Corti è inoltre conservata una copia de *La terra santa e altre poesie*, che la studiosa quindi conosceva bene.

³³ Alda Merini, *Testamento*, a cura di Giovanni Raboni, Crocetti, Milano 1988.

³⁴ *Alda Merini*, in Ermanno Krumm, Tiziano Rossi (a cura di), *Poesia italiana del Novecento*, Skira, Milano 1995.

³⁵ Le due raccolte sono confuse da Donatella Bisutti in una recensione a *Vuoto d'amore* pubblicata in "Millelibri" nel novembre 1991. Bisutti afferma che "Il libro propone una raccolta già edita nel '84 da Lacaita, *La Terra Santa*, scritta a partire dalla sconvolgente esperienza psichiatrica". L'antologia einaudiana *Vuoto d'amore* oggetto della recensione ripropone il testo curato da Maria Corti per Scheiwiller e non quello curato da Spagnoletti per Lacaita. Un equivoco dello stesso tipo è presente in una pubblicazione realizzata nel 2004 per l'editore Crocetti. Nel libretto che accompagna il CD intitolato *La voce di Alda Merini. La dismisura dell'anima*. (con poesie lette da Mariangela Melato) i testi de *La terra santa* riprendono l'edizione Scheiwiller, ma sono citati come appartenenti alla raccolta Lacaita, anche nel caso di componimenti come "Poesia, io non ho più parole", "Il dottore agguerrito nella notte" e "Io ero un uccello" che non erano nemmeno presenti nell'edizione curata da Spagnoletti. Giorgio Manacorda cancella del tutto il nome del critico di origini salentine riferendosi a: "La terra santa (Scheiwiller, 1983) poi confluita in *La terra santa ed altre poesie*, a cura di M. Corti (Lacaita, 1984)."

Come è noto, il criterio fondamentale usato per stabilire l'affidabilità di un testo dal punto di vista filologico, in particolare per l'elaborazione di un'edizione critica è quello dell'ultima volontà dell'autore.³⁶ Nel caso della poesia meriniana, la questione della definizione di tale fattore è estremamente delicata. Il silenzio della poetessa di fronte alle ristampe dell'edizione curata da Maria Corti non può essere automaticamente considerato come un riconoscimento del carattere definitivo di tale versione della raccolta. Diversi elementi permettono infatti di affermare che la frequente ristampa di questa edizione non corrisponde ad una scelta consapevole della poetessa rispetto al sistema delle varianti. Vi è innanzitutto una conversazione telefonica durante la quale l'autrice ha accettato di rispondere ad alcune mie domande e ha dichiarato di non ricordare che esistessero delle differenze tra le versioni di alcuni componimenti compresi nelle due raccolte del 1984. Tale mancanza di lucidità critica nell'organizzazione della propria opera sembrerebbe essere confermata da una lettura registrata nel 2001 e pubblicata in videocassetta nel 2003 per l'editore Einaudi. In tale documento la poetessa recita a memoria e con commozione il componimento *La terra santa* seguendo una versione di lunghezza intermedia tra l'edizione Corti e quella Spagnoletti. Curiosamente si tratta di una lezione molto simile a quella contenuta in una strena poetica privata inviata come regalo di Natale ad alcuni amici nel dicembre del 1981.³⁷ Nella registrazione in questione nessuna giustificazione viene peraltro addotta dall'autrice per chiarire tale scelta. Le diverse redazioni si confondono, si alternano, si sovrappongono nella stessa memoria della poetessa. Dopo l'esperienza del manicomio, è agli stessi curatori che viene affidato il compito di fissare la forma definitiva delle sue opere.

Il fatto che il curatore occupi un ruolo di primo piano nella selezione e nell'ordinamento del materiale poetico in vista della pubblicazione pone interrogativi di non facile soluzione.³⁸ Nel caso de *La terra santa* e de *La terra e altre poesie*, entrambe

(Giorgio Manacorda, *La poesia italiana oggi. Un'antologia critica*, Castelvevchi, Roma 2004, p. 542).

³⁶ Una presentazione sintetica e convincente del dibattito critico relativo a questa problematica si trova in George Thomas Tanselle, *Il problema editoriale dell'ultima volontà dell'autore*, in Pasquale Stoppelli (a cura di), *Filologia dei testi a stampa*, Il Mulino, Bologna 1987, pp. 147-190.

³⁷ Alda Merini, *Poesie*, a cura di Teresio Zaninetti, Milano, ciclostilato in proprio, dicembre 1981.

³⁸ Sull'importanza del ruolo svolto dal curatore, si vedano le interessanti considerazioni formulate da Paola Italia, "L'ultima volontà del curatore". *Considerazioni sull'edizione di testi del Novecento*, "Per leggere", n. 8, 2005, pp. 191-224 e n. 9, 2005, pp. 169-198. In questi saggi la studiosa analizza il problema della prassi interventista del curatore e riflette sui criteri usati nell'edizione di importanti testi del Novecento.

le raccolte, seppur caratterizzate da varianti e scelte testuali diverse, acquistano un identico valore dal punto di vista filologico. Ambedue si presentano infatti come il risultato di un lavoro di selezione del critico condotto a partire da materiale poetico messo a disposizione dalla poetessa. Le differenze tra le due opere sono dunque da ricondursi in parte alle differenze di gusto letterario dei due curatori, in parte, probabilmente, all'invio di materiale diverso da parte della stessa poetessa. Ecco allora che la raccolta curata da Maria Corti è più sintetica ed incisiva, si distingue per una forte compattezza tematica e stilistica. Nell'edizione curata da Giacinto Spagnoletti, invece, il parallelo tra manicomio ed eventi biblici non domina la scelta testuale. La raccolta accoglie materiale poetico tematicamente eterogeneo, le caratteristiche dell'edizione milanese sembrano diluite e meno incisive, mentre il dettato si apre a una più scoperta narrativa.

Nel quadro di un'edizione critica, a mio avviso, sarebbe opportuno considerare entrambe le raccolte come testo base. Le due opere potrebbero essere pubblicate integralmente una dopo l'altra, con la segnalazione a piè di pagina delle varianti, in particolare quelle presenti nel materiale manoscritto. Tale soluzione avrebbe sicuramente il vantaggio di rendere conto della specificità dei due libri, impedendone lo smembramento e evitando l'aggiunta di un'appendice comprendente i testi presenti in un'edizione, ma non nell'altra. Nell'ambito di questo capitolo, invece, per evidenti ragioni di spazio, ci si deve limitare all'esame approfondito di una sola di queste due raccolte. La scelta è caduta sull'edizione de *La terra santa* curata da Maria Corti. Ciò non toglie che, in futuro in un altro contesto, un esame circostanziato dell'opera curata da Giacinto Spagnoletti sia necessario, anche per elaborare un rigoroso confronto tra le due opere.

La decisione di concentrare l'analisi testuale su *La terra santa* edita da Scheiwiller è giustificata da motivazioni di ordine critico e storico. Visto che un giudizio sulla qualità estetica delle due opere non è esente da rischi di arbitrarità, si è preso in considerazione un criterio più oggettivo come la storia della ricezione della poesia meriniana. Volendo presentare i caratteri fondamentali dell'universo meriniano, è sembrato sensato considerare il fatto che le due principali antologie che comprendono *La terra santa* di Maria Corti, ossia *Vuoto d'amore* e *Fiori di poesia*, hanno goduto

entrambi di un enorme successo editoriale, fatto alquanto raro oggi per i libri di poesia.³⁹ L'edizione Scheiwiller rappresenta senza dubbio il testo attraverso il quale la poetessa è stata più conosciuta dai lettori facendola rientrare a pieno titolo nella poesia del Novecento dopo due decenni di silenzio. In un lavoro come questo che intende illustrare i tratti più salienti dei versi di alcune importanti voci femminili degli ultimi decenni, non è forse insensato partire proprio da una raccolta che in più di una occasione è stata considerata come rappresentativa di Alda Merini.

Dal punto di vista filologico, bisognerà inoltre notare come la svolta orale che caratterizza l'ultima fase della produzione meriniana, dalla metà degli anni Novanta ad oggi, non faccia che complicare ulteriormente la situazione, coinvolgendo persone diverse dall'autore non solo per la selezione dei testi da pubblicare, ma nell'atto stesso della concreta scrittura dei testi. La dettatura telefonica delle poesie durante il momento dell'improvvisazione non fa che aumentare il rischio che la lezione autoriale venga tradita da errori di trascrizione. Anche eventuali manoscritti derivati da questo procedimento di scrittura diventerebbero difficilmente interpretabili, essendo impossibile attribuire eventuali ripensamenti alla volontà della poetessa o a quelli di uno scrivente intento a rettificare una distrazione.

A questo punto sembra lecito ipotizzare che il mito della spontaneità della poesia e dell'ebbrezza dell'ispirazione sia alimentato dalla stessa autrice per sublimare una scrittura fatta di momenti di grande intensità e perfezione, ma anche di disordine e confusione, anche di scritti dal valore puramente testimoniale. Nel 1983, introducendo una selezione di trenta poesie apparse su "Il Cavallo di Troia" (poesie confluite nella raccolta *La terra santa* pubblicata per Scheiwiller), Maria Corti ha parlato dell'alternata qualità letteraria dei testi meriniani ricorrendo ad una metafora altamente suggestiva, da lei stessa riproposta in presentazioni successive. Il critico ha usato infatti "l'immagine del terreno di una solfatara: immergi il bastone qui e sprizza fuori il gas solforoso; immergi più in là e non viene fuori niente."⁴⁰ Dagli anni 80 in poi è stato il lavoro di

³⁹ Nel 2005 le copie di *Vuoto d'amore* vendute nel quinquennio precedente erano trentamila, cifra che situa Merini in seconda posizione subito dopo Montale e ben oltre i più conosciuti poeti italiani come Zanzotto, Caproni e Sereni che arrivano al massimo alle dieci mila copie. Si veda in proposito l'articolo: *Tutte le cifre da Montale ad Aldo Nove*, "La Repubblica", 24 marzo 2005. In un articolo del 2006 Paolo Di Stefano parla invece di vendite di cinquantamila copie per tutti i titoli meriniani della Bianca einaudiana: *Oggi Montale pubblicherebbe su Internet*, "Corriere della Sera", 5 agosto 2006.

⁴⁰ Maria Corti, *Follia e Poesia*, presentazione a Alda Merini, *La Terra Santa*, "Cavallo di Troia", n. 6, inverno 1982-primavera 1983, p. 79.

selezione del curatore a tramandare la poesia di Alda Merini. In questo compito si sono cimentati amici della poetessa come Maria Corti, Giacinto Spagnoletti, Giovanni Raboni. Più recentemente se ne sono occupati, con risultati diversi, Ambrogio Borsani, Laura Alunno, Marina Bignotti, Giovanna Rosandini. La poesia di Alda Merini è tanta e torrenziale. Con questa specificità il critico deve confrontarsi, senza denigrarla, ma senza nemmeno grossolanamente mitizzarla.

È un fatto che, nell'odierna cultura dello spettacolo, l'idea dell'impetuosità dell'ispirazione si sposi bene con il vivo interesse del pubblico per la figura del poeta folle e maledetto, lontano da torri d'avorio intellettualistiche e capace di abbandonarsi a battute mordaci e inaspettate, come sa fare bene Merini sotto i riflettori.⁴¹ Di fronte a tanto successo popolare e all'incredibile prolificità scrittorica dell'autrice, il mondo accademico ha reagito manifestando una certa diffidenza. Basti ricordare, a titolo d'esempio, l'assenza di Alda Merini dall'importante antologia di Niva Lorenzini intitolata *Poesia del Novecento italiano: dal secondo dopoguerra a oggi* pubblicata nel 2002.⁴² Anche le opere critiche dedicate alla poetessa sono piuttosto rare e non sempre rigorose.⁴³ I due studi critici più interessanti sono quello di Franca Pellegrini intitolato *La tempesta originale. La vita di Alda Merini in poesia*⁴⁴ e quello più recente di Roberta Alunni, *Alda Merini. L' "Io" in scena*.⁴⁵ Si tratta di lavori precisi e ben documentati, destinati a divenire una tappa obbligata per ogni serio confronto con l'opera della

⁴¹ Paolo Di Stefano in un articolo del "Corriere della sera" del 14 marzo 2003 ha recensito il cofanetto *Alda Merini: Più bella della poesia è stata la mia vita* (Einaudi, Torino 2003) sottolineando come la laura alunnotrasformazione della poetessa in artista di culto sia avvenuta attraverso un'operazione di pulizia della sua immagine. Merini è ritratta sul palco assieme a popolari nomi dello spettacolo oppure a casa propria mentre canta famose canzoni. La sua immagine sembra essere stata adattata alle esigenze di normalità del pubblico. Paolo Di Stefano, infatti, rileva che nel video "Non ci sono immagini che mostrino quella che lei stessa definisce una casa "impresentabile" [...] Non ci sono zoom che si soffermino sul subbuglio dei suoi due locali sul Naviglio Grande, sulle bottiglie vuote, sui bicchieri di carta semipieni di vino vecchio, sull'ammasso di oggetti, sulle cicche per terra. C'è una Merini ben vestita e sorridente. Ben diversa da quella senza riflettori".

⁴² Da notare peraltro che, in un lavoro precedente, la studiosa aveva invece accennato alla poetessa: Niva Lorenzini, *La poesia italiana del Novecento*, Il Mulino, Bologna 1999, p.167.

⁴³ Le monografie esistenti sono poche e, talvolta, di difficile accesso materiale trattandosi di pubblicazioni di piccole case editrici. Tra di esse è stato consultato lo studio di Giuseppe De Marco, *Le stagioni dell'epifania poetica di Alda Merini*, (Rispostes, Salerno 1995), che presenta un'impostazione metodologica alquanto discutibile limitandosi generalmente a riproporre le parole della stessa autrice.

⁴⁴ Franca Pellegrini, *La tempesta originale. La vita di Alda Merini in poesia*, Franco Cesati, Firenze 2006. È doveroso segnalare che la studiosa inserisce alla fine del proprio lavoro un interessante repertorio di testi poetici di Alda Merini (cfr. *Appendice I*, pp. 145-170). Per ogni testo viene indicato il periodo di composizione e le pubblicazioni meriniane di riferimento. Si tratta di un utilissimo strumento di lavoro, anche se non esaustivo (de *La terra santa ed altre poesie*, ad esempio, vengono inserite solo alcune poesie pubblicate in antologia e non tutte quelle presenti nella raccolta del 1984).

⁴⁵ Roberta Alunni, *Alda Merini. L' "Io" in scena*, cit.

poetessa. Per certi aspetti, tuttavia, essi si rivelano deludenti perché continuano a privilegiare la ricostruzione biografica e una presentazione generale dei temi affrontati dalla poetessa piuttosto che la concreta analisi della lingua e dello stile dell'opera poetica meriniana.

Se il numero di coloro che si interessano alla follia e alla vita di Alda Merini è sostanzioso, pochi sembrano affilare seriamente gli strumenti critici sulla sua poesia. Forse è necessario cominciare a ristabilire un equilibrio concentrando l'attenzione soprattutto sui testi piuttosto che sulla vita non comune e dolorosa dell'autrice. Come ha ricordato Maria Corti, "la poesia è un dato il quale prepotentemente mette nell'ombra ogni cronaca coi suoi eventi".⁴⁶

2. "La perfezione del dolore": della poesia come salvezza e minaccia.

Se si considera più da vicino l'universo poetico di Alda Merini, anche il sistema di rapporti che lega i suoi versi a quelli di Amelia Rosselli appare più complesso e sottile. A ben guardare delle costanti significative coinvolgono il piano estetico e in particolare il valore che viene attribuito alla parola poetica. È stato Romano Luperini a rilevarlo nel 1999 affermando che per Alda Merini:

"l'occasione della poesia è, così come per Campana e per la Rosselli, tangibile esorcismo e minaccia al tempo stesso, identificabile con l'urgere interiore di un groviglio psichico, che la scrittura è sempre in dubbio se sciogliere in armonia o scagliare aggressivamente all'esterno."⁴⁷

Secondo Luperini, ciò che unisce questi poeti supera i dolorosi destini autobiografici e coincide con il duplice valore del quale il linguaggio è investito. La scrittura diventa uno strumento di salvezza ed insieme terribile rischio di perdita di sé. Quest'oscillazione continua della parola poetica come garanzia di sopravvivenza e contemporaneamente visione della catastrofe, è ciò che forse più autenticamente costituisce l'orizzonte comune ai versi di Amelia Rosselli e di Alda Merini. Tutta la poesia rosselliana è un'ostinata ricerca di senso, ma anche amara scoperta che ad ogni fiducioso tentativo di comunicazione corrisponde un atto di morte e di violenza. Ed è proprio qui che s'inserisce la riflessione sulla poesia di Alda Merini.

I suoi esordi poetici sono piuttosto precoci e precedono la devastante esperienza

⁴⁶ Maria Corti, *Introduzione a Alda Merini, Fiore di poesia*, cit. p. V.

⁴⁷ Romano Luperini, Pietro Castaldi, *La scrittura e l'interpretazione, Dal naturalismo al post moderno*, vol III, tomo II, Palumbo, Palermo 1999, p. 1150.

dell'internamento. Dopo un lunghissimo silenzio, Alda Merini ricomincia a scrivere, incoraggiata da alcuni medici anche a scopo terapeutico.⁴⁸ Compone di nuovo poesie, scrive racconti e lettere. Quando all'inizio degli anni 80 nessuno vuole pubblicare i suoi testi, Merini stampa in proprio alcune strenne poetiche, regala agli amici delle poesie ciclostilate.⁴⁹ Come non pensare a quella lettera che Dino Campana scrisse a Giuseppe Prezzolini il 6 gennaio 1914:

“Io sono un povero diavolo che scrive come sente: Lei forse vorrà ascoltare. Io sono quel tipo che le fu presentato dal signor Soffici all'esposizione futurista come uno spostato, un tale che a tratti scrive delle cose buone. Scrivo novelle poetiche e poesie; nessuno mi vuole stampare e io ho bisogno di essere stampato: per provarmi che esisto, per scrivere ancora ho bisogno di essere stampato.”⁵⁰

Per Alda Merini, come già per il poeta di Marradi, scrivere e pubblicare sono una necessità quasi fisiologica, un modo di esistere e instaurare un rapporto con il mondo. La scrittura ha un valore salvifico perché rappresenta la possibilità di sciogliere una materia esistenziale bollente, trasformando le lacerazioni della vita in parole che chiedono ascolto. Le prove migliori di Alda Merini, ed è bene dichiararlo subito, non si riducono però ad un mero sfogo autobiografico. La sua poesia corrisponde piuttosto a ciò che Giorgio Manganelli, in un fortunato commento a *L'altra verità. Diario di una diversa*, definì come felice raggiungimento della “perfezione del dolore”, il “battesimo verbale della disperazione”.⁵¹ La poesia esprime il reale, la sua verità più profonda e dolorosa, in tal modo lo redime. Ma riscattandolo ne mostra anche tutta la violenza, espone il soggetto all'incandescenza dell'esistenza, alle sue frane e ai suoi smottamenti.

Alcune rapide ma esemplari conferme di tale assunto si trovano nell'antologia *Vuoto d'amore* curata da Maria Corti nel 1991. La prima sezione comprende un

⁴⁸ “Va precisato che per anni Alda Merini si era abituata, su consiglio dei medici, a scrivere di getto, spesso a scopo liberatorio” (Maria Corti, *Introduzione* a Alda Merini, *Fiore di poesia*, cit. p. XII). A proposito del ruolo del dottor Enzo Gabrici nella riconquista della scrittura, si veda la seguente affermazione della poetessa: “Mi tenne con sé visto che i miei parenti mi avevano mandato al diavolo e mi rieducò alla letteratura, l'unica fonte di vita alla quale potevo aggrapparmi per non morire” (Alda Merini, *Per l'edizione 1997*, in Id., *L'altra verità Diario di una diversa*, cit. p. 150).

⁴⁹ Esempio a questo proposito la plaquette *Poesie* realizzata “artigianalmente” nel dicembre del 1981. La poetessa, “in ciclostile, per necessità e per scelta, vuole offrire a se stessa e agli altri un mezzo per comunicare, sperando di aiutare ed essere aiutata nel difficile “mestiere” della sopravvivenza” (Alda Merini, *Poesie*, a cura di Teresio Zaninetti, cit., p.34). Si tratta di un fascicolo di una ventina di testi poetici accompagnati da un'introduzione del curatore. Come dimostrato da alcune lettere conservate al CTM dell'Università di Pavia, il ciclostilato è stato inviato come regalo di Natale ad alcuni amici. Contiene un primissimo nucleo di poesie (“*La terra santa*”, “*Le più belle poesie*” e “*Corpo ludibrio grigio*”) che saranno pubblicate, con alcune varianti, nelle due raccolte del 1984, *La terra santa* e *La terra santa e altre poesie*.

⁵⁰ Dino Campana, *Souvenir d'un pendu, Carteggio 1910-1931 con documenti, inediti e rari*, a cura di Gabriel Cacho Millet, Edizioni Scientifiche Italiane, Napoli 1985, pp. 55-56.

⁵¹ Giorgio Manganelli, *Nel manicomio tutto è sacro*, “Alfabeta”, n. 52, settembre 1983.

componimento che si apre con l'invocazione: "O poesia, salvami, / per venire a te/ scampo alle invitte braccia del demonio" (VDA, p. 12). La sezione successiva intitolata *Poesie per Charles* si chiude con la supplica che segue:

O poesia non venirmi addosso,
sei come una montagna pesante
mi schiacci come un moscerino
poesia, non schiacciarmi,
l'insetto è alacre e insonne,
scalpita dentro la rete,
poesia ho tanta paura,
non saltarmi addosso ti prego. (VDA, p. 34)

La poesia per Alda Merini vive in bilico proprio tra queste due polarità, tra la fiducia nel potere taumaturgico della parola e la paura dell'implacabile furore dell'esistere che essa rivela. Ed è da questa primordiale tensione che si diparte una serie di altre antinomie e contraddizioni, certo non sovrapponibili, ma neanche indipendenti. Si tratta di un percorso già sorprendentemente annunciato da una poesia scritta dall'autrice nel 1948: "Il giorno io lo guadagno con fatica / tra le due sponde che non si risolvono, / insoluta io stessa per la vita" (FP, p. 5). Questo faticoso procedere da una sponda all'altra si manifesta in tutta l'opera di Alda Merini a diversi livelli tematici. Significa solitudine e disappartenenza dell'io che tramite la scrittura cerca con ostinazione di tessere un rapporto con gli altri. I suoi versi sono un continuo avvicinarsi di fiduciosa ricerca di contatto e amara scoperta d'inevitabile isolamento. A questo proposito è utile notare che una parte considerevole degli scritti meriniani si presenta come un dialogo con un destinatario di seconda persona singolare, al quale il soggetto poetico si rivolge attraverso l'uso insistito di apostrofi, domande, preghiere, minacce ed altre forme linguistiche con valore conativo.⁵² Nella trasfigurazione letteraria l'interlocutore di questo perpetuo colloquio può corrispondere a entità diverse, due restano tuttavia le identificazioni più ricorrenti: la voce poetante avida d'incontri si rivolge ad un amante oppure direttamente a Dio.

Il tema erotico e lo slancio religioso scandiscono l'intera opera della poetessa. Nelle raccolte giovanili essi sono descritti come antitetici e contraddittori. La passione carnale

⁵² Si tratta naturalmente di un uso personale di un procedimento frequente in poesia. Basti pensare al primo Eugenio Montale, che si rivolge spesso ad un "tu" femminile (Arletta negli *Ossi di seppia* e Clizia nelle *Occasioni*), che si presenta come simbolo di una dimensione salvifica lontana dal mondo senza senso della storia e del quotidiano. Nella prima fase della poesia meriniana l'interlocutore insistentemente invocato non è mai però semplice simbolo di salvezza, è anche pauroso nemico. Il dettato meriniano sembra distinguersi da quello montaliano anche per la forza delle apostrofi, che rivelano un'urgenza poetica distante dall'atteggiamento più distaccato e contemplativo del poeta degli *Ossi* e delle *Occasioni*.

provoca turbamento perché ostacola l'io lirico che vorrebbe superare le prigioni del corpo in nome di una dimensione di infinita comunione con Dio. Il sentimento d'angoscia che ne deriva è legato al persistere di un oscuro fascino per la materialità ("indietreggio spaurita, / mentre mi affiora al labbro incontrollato / il "credo" antico e nuovo della carne." PO, p. 25). La realtà del corpo e del sangue è infatti avvertita come essenziale ("E fra gli aneliti immensi / delle dorate mie fughe / imprescindibile e sacra/ è la presenza del corpo!" PD, p. 51), la spinta religiosa si capovolge dunque nel sospetto che una dimensione spirituale basata sul rifiuto del corpo comporti una deludente riduzione del reale. Questa contraddizione tra fisicità ed universo spirituale è stata analizzata dettagliatamente da Carla Gubert.⁵³ Pur identificando in questa forte opposizione tra anima e corpo, intensamente connotata dal punto di vista morale, la precipua caratteristica dei versi giovanili di Alda Merini, la studiosa ha rilevato come in questi primi testi poetici si esprima anche il presentimento dell'esistenza di una similarità tra i due piani, fisico e spirituale, erotico e religioso.

Nella lirica *Possederti in Dio* compresa in *Paura di Dio* (1955) la poetessa si rivolge al Signore affermando: "Padre, l'uomo che amo / Ti somiglia" (PD, p. 51) e i versi di questa stessa raccolta restituiscono al lettore un'immagine divina carica di pace e insieme di violenza:

" [...]
sei Colui che ha due Volti: uno di luce
pascolo delle anime beate,
ed uno fosco
indefinito, dove son sommerse
la gran parte dell'anime, cozzanti
contro la persistente
ombra nemica: e vanno, in quelle tenebre,
protendendo le mani come cechi..." (PD, p. 41)

Il Signore ha due volti, è descritto come un salvatore, ma anche come un implacabile giudice nei confronti delle anime inermi che protendono verso di Lui le mani.⁵⁴ Un

⁵³ Carla 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", anno II, n. 1, gennaio-aprile 1998, pp. 24-43. Carla Gubert, *La bellissima eresia. Materialità e spiritualità nelle poesie di Alda Merini (dal 1947 al 1961)*, "Gradiva. International Journal of Italian Literature", vol 7, n. 1, 1999, pp. 24-43.

⁵⁴ I riferimenti alle mani sono molto frequenti nell'opera della poetessa, in particolare ne *La terra santa* si trovano espressioni come: "una mano impietosa di malato / saliva piano sulla tua finestra" (LT, p. 71), "paradossali mani / avvinghiate ad un ferro" (LT, p. 73), "mano nella tasca nuda" (LT, p. 89), "le fascette torride ti solcavano i polsi e anche le mani" (LT, p. 91), "con le mani molli di sudore" (LT, p. 91), "stan lì con le mani / inchiodate nel grembo" (LT, p. 102), "quel bimbo mi fu tolto dal grembo e affidato a mani più sante" (LT, p. 111), si fa allusione alle mani degli aguzzini che colpiscono "a noi nessuno parlava / se non con calci e pugni" (LT, p. 93), alle dita tremule dell'io lirico che si accarezza "con le dita

trattamento simile riceve la figura dell'amante che in *Nozze romane*, raccolta pubblicata nello stesso anno di *Paura di Dio*, è descritto come dolce ed intimo compagno ("io imploro / per la purezza della primavera / che ora sale il mio giorno: / raggiungimi nel fragile mio sonno" NR, p. 84), ma anche crudele sopraffattore:

[...] Mi scaverai fin dove ho le radici
(non per cercarmi, non per aiutarmi)
tutto scoperchierai che fu nascosto
per la ferocia di malsane usanze.

Avrai in potere le mie fondamenta
Uomo che mi costringi;
ferirai le mie carni col tuo dente,
t'insedierai al fervore d'un anelito
per soffocarne il senso dell'urgenza. [...] (NR, p. 65)

È a partire dalla raccolta *Tu sei Pietro* (Scheiwiller, Milano 1962) che la tematica profana e quella religiosa vengono esplicitamente a coincidere e a rovesciarsi l'una nell'altra. "Ché cristiana son io ma non ricordo / dove e quando finì dentro il mio cuore tutto quel paganesimo che vivo" (TSP, p. 100) dichiara la poetessa in un celebre passaggio dell'opera scritta nel 1961. Paganesimo e cristianesimo, dionisiaca esaltazione della sensualità e denigrazione del corpo, concezione immanente e panica del mondo e d'altra parte rapporto personale con Dio e propensione al sacrificio convivono nell'immaginario poetico merinano.⁵⁵ Non è casuale che in *Tu sei Pietro*, il

vogliose d'amore" (LT, p. 95). Ne *La terra santa* si rappresentano solo corpi senza volto, corpi che sono prima di tutto mani, simbolo di una ricerca di contatto con il mondo esterno. Nel 2001 Merini ha dichiarato: "Ho parlato a lungo con le mani: sulla tastiera, sulle guance dei bambini, sul corpo dell'amato. A volte le impreziosisco con lo smalto o con anelli vertiginosi per dare a vedere che la loro stanchezza è soltanto un inganno. Le mani sono l'anima dell'uomo." (Alda Merini, *La vita facile. Sillabario*, Bompiani, Milano 2001, p. 73). Di recente è stato inoltre pubblicato un piccolo volume dal titolo *La magia delle mani*, La vita felice, Milano 2007.

È utile ricordare che le allusioni alle mani costituiscono uno dei *topoi* del simbolismo di fine XIX secolo (in particolare si pensi ai versi di Georges Rodenbach e di Maeterlinck) ripresi in ambito crepuscolare (da Govoni, ma anche da Corazzini e Palazzeschi). Sui rapporti tra queste due aree culturali si veda l'impreziosibile e approfondito studio di François Livi, *Dai simbolisti ai crepuscolari*, Istituto di Propaganda libraria, Milano 1974. Per un primo sintetico orientamento sull'argomento si rinvia invece a: François Livi, *La poesia "crepuscolare", la cultura letteraria italiana del primo Novecento e i modelli europei*, Rocco Mariano Morano, *Strutture dell'immaginario. Profilo del Novecento letterario italiano*, Rubettino, Soveria Mannelli 2007, pp. 19-49.

Ancor più che al *topos* delle mani esangui frequente nel simbolismo europeo, l'immagine meriniana potrebbe forse essere ricollegata alle più concrete e intense riflessioni di Jolanda Insana, *La mano e il suo rovescio, La carezza, la presa, le unghie e altro*, "Il caffè illustrato", n. 10, 2003, ora in Id., *Satura di cartuscelle*, Giulio Perrone, Roma 2009, pp. 39-41.

⁵⁵ A questo proposito Elisa Biagini ricorda che nella raccolta *La Terra Santa* coesistono versi ricollegabili a due opposte concezioni del corpo: "ma dagli inguini può germogliare Dio" e d'altra parte, in un altro componimento, "Corpo, ludibrio grigio, / con le tue scarlatte voglie, / fino a quando m'imprigionerai?" (Elisa Biagini, *Nella prigione della carne: appunti sul corpo nella poesia di Alda Merini*, "Forum italicum", anno XXXV, n. 2, 2001, pp. 442-456).

pediatra delle prime due figlie della poetessa, Pietro De Paschale, sia descritto ricorrendo ad un lessico erotico, ma venga anche trasfigurato nel noto apostolo. La raccolta anticipa il procedimento metaforico più importante della produzione poetica matura di Alda Merini che ne *La terra santa* trova il proprio epicentro e vede la realtà quotidiana e profana confluire nella tematica biblica.

Considerata da molti l'opera migliore della poetessa, *La terra santa* presenta una struttura di straordinaria compattezza sia tematica che ritmica.⁵⁶ Grazie al lavoro di Maria Corti che ha arginato ed incanalato soluzioni raggiunte istintivamente dalla poetessa, la raccolta si struttura infatti in un universo poetico estremamente denso e coerente. L'opera si riferisce all'esperienza dell'internamento psichiatrico e narra la vita di un popolo di malati che, nonostante le violenze e le umiliazioni subite, riesce ad accedere a momenti di misteriosa felicità. La specificità della raccolta risiede nel fatto che l'inaudita quotidianità del manicomio è espressa attraverso un organico sistema di rinvii all'immaginario biblico. Ai luoghi reali dell'internamento psichiatrico si alternano quelli dell'Antico e del Nuovo Testamento. Il Sinai, la città di Gerico, il Giordano e la Palestina vengono accostati all'Istituto Paolo Pini di Affori, un quartiere della periferia milanese, alla Tangenziale Ovest del capoluogo lombardo, alla clinica Villa Fiorita.

Alcune considerazioni generali possono essere formulate riguardo questa operazione di sovrapposizione di campi semantici. Nel 1970 Margherita Guidacci aveva pubblicato un libro di poesie, *Neurosuite*, che rivela più di un punto in comune con *La terra santa*. *Neurosuite* è un diario in versi che si riferisce al periodo di ricovero che Margherita Guidacci ha vissuto, alla fine degli anni 60, in una clinica psichiatrica a causa di un esaurimento nervoso.⁵⁷ Si tratta di una raccolta dal respiro corale perché alla voce poetante si accompagnano le voci degli altri malati della clinica. La varietà dei pronomi personali, che puntella il discorso poetico, realizza proprio questa tensione collettiva.

⁵⁶ Il primo a rilevarlo già nel 1984 è stato il poeta e critico Remo Pagnanelli nell'articolo *Alda Merini, Nella pozza di Betesta* cit.

⁵⁷ Sulla raccolta *Neurosuite* si vedano i seguenti contributi critici: Silvio Ramat, *Città murata e altre poesie*, "Forum italicum", n. 1, marzo 1970, p. 77; Dario Bellezza, *Consapevole impazzisce* "Paese sera" libri 19 marzo 1971; Piero Polito, *Margherita Guidacci*, "Paragone", n. 254, aprile 1971, pp. 138-141; Guido Stella, "*Neurosuite*" di Margherita Guidacci, "Humanitas", n. 8-9 agosto-settembre 1971, pp. 717-719; Gian Paolo Biasin, *Diario di una poetessa inquieta*, "Forum italicum", n. 3 settembre 1971, pp. 456-458, ma soprattutto il recente saggio di Biancamaria Frabotta, *Margherita Guidacci e l'"assegnata fatica" di esistere*, in Margherita Ghilardi (a cura di), *Per Margherita Guidacci. Atti delle giornate di studio*, Le Lettere, Firenze 2001, pp. 89-95.

Sebbene i riferimenti alla tradizione biblica siano poco numerosi rispetto a ciò che accade in altre raccolte della poetessa fiorentina,⁵⁸ essi sono altamente suggestivi e comprendono, in particolare, un richiamo alla passione di Cristo e un accenno alla scala di Giacobbe. La corona di spine del figlio di Dio si accende di terribili luci fosforescenti che alludono alla pratica degli elettrochoc,⁵⁹ mentre, all'interno delle mura della clinica, in un altro componimento, l'io lirico vede una scala che si staglia tra terra e cielo e diventa simbolo carico di speranza.⁶⁰

Difficile dire se Alda Merini abbia letto *Neurosuite*. Certo è poco probabile che la lettura possa essere avvenuta in un periodo prossimo alla pubblicazione della raccolta di Margherita Guidacci, dato che all'epoca Merini si trovava in manicomio, dove per diversi anni non le fu concesso né leggere né scrivere.⁶¹ Se è vero che esistono delle interessanti affinità tra le due opere poetiche, e se ne darà almeno un sorprendente esempio nel corso del capitolo, la specificità de *La terra santa* rispetto a *Neurosuite* è da ricercarsi nella sua maggiore ed insistita sovrapposizione tra esperienza del manicomio e riferimenti all'immaginario biblico. Margherita Guidacci faceva allusione

⁵⁸ Mi riferisco al primo libro di Margherita Guidacci, *La sabbia e l'angelo* (1946), ma anche al successivo, *Morte del ricco* (1954), oratorio che riprende la parabola evangelica raccontata nel capitolo XVI di San Luca, e al commovente *Orologio di Bologna* (1981), dedicato ai morti della strage della stazione di Bologna e strutturato sul modello dell'Ufficio delle Tenebre della liturgia della Settimana Santa. Tutta l'opera in versi della poetessa è stata ristampata in unico volume curato da Maura Del Serra: Margherita Guidacci, *Le poesie*, Le Lettere, Firenze 1999. In un'intervista rilasciata a Mariangela Di Cagno, la poetessa ha affermato: "La Bibbia è stata per me una delle letture fondamentali, l'ho fatta molto presto nella mia giovinezza e mi è rimasta dentro. [...] Mi colpisce molto il senso di attesa che avevano sia i profeti che il popolo. Mi colpiscono le loro peregrinazioni, il soggiorno nel deserto, certe situazioni che oltre alla loro drammaticità storica sono anche dei simboli mirabili per esprimere come l'uomo si può sentire sulla terra. E poi l'Antico Testamento più del Nuovo, contiene tanti libri di carattere diverso; oltre ai libri narrativi e profetici, quelli poetici che mi sono particolarmente cari" (Mariangela Di Cagno, *Intervista a Margherita Guidacci*, "La Rocca", 15 luglio 1971, ora anche in Margherita Guidacci, *Prose e interviste*, a cura di Ilaria Rabatti, Editrice CRT, Pistoia 1999, pp. 126-131).

⁵⁹ "Questa è la tua corona con le crudeli gemme / ad ogni altro invisibili / i cui lampi improvvisi ti attraversano l'anima: / smeraldi rubini topazi / diamanti che ti accecano / in una danza elettrica, / razzi sfrenati nell'interna tenebra. // Dopo sei come il rovo /spogliato della breve fioritura / e chiuso nei suoi neri aguzzi spini./ Da che rivoluzione / emergi? Quale folla / hai dovuto affrontare? Che nemico / guidava la battaglia? / Forse hai cambiato il trono/ con un patibolo, / forse ti hanno promesso ancora gloria / di là da un lungo esilio. / Nulla sai, nulla puoi ricordare / mentre premi smarrita / le mali sulle tempie: / vuoto dentro e la traccia degli elettrodi" (Margherita Guidacci, *Incoronazione – elettrochoc*, *Neurosuite*, *Le poesie*, cit. p.197).

⁶⁰ "La scialba luce dietro le persiane / è un costato di scheletro. / (Fuori ci spia la morte?) // Altre pallide strie / hanno invaso la stanza / e vi fingono sbarre / (la gabbia della nostra prigionia) / o gradini (la scala di Giacobbe / di una fuga impossibile). // Incerti emblemi a noi proposti invano. / Il gesto d'una suora / che passando spalanca la finestra / li annulla nella bianca cecità / che di colpo si stende alle pareti." (Margherita Guidacci, *Alba in ospedale*, *ivi*, p. 176).

⁶¹ Solo gli ultimi psichiatri che seguirono la poetessa nella seconda metà degli anni settanta usarono la scrittura a scopo terapeutico. Stando alle parole della poetessa, ben diversa doveva essere stata la situazione durante il primo periodo dell'internamento.

a tale parallelismo, Alda Merini porta a compimento la sconvolgente intuizione. Il sistema di corrispondenze che ne risulta è inoltre sempre duplice, ovvero sia di somiglianza che di opposizione.

Scritti in un linguaggio asciutto, concreto ed essenziale, i quaranta componimenti che compongono la raccolta meriniana danno vita ad un mondo tematicamente omogeneo attraversato da forti contrasti e tensioni. Il manicomio è descritto come un luogo di tortura, dove i malati non vengono solo offesi e imbottiti di farmaci, ma costretti all'immobilità e al silenzio, ridotti a veri e propri esseri inanimati privati di ogni possibilità di comunicare. Eppure il manicomio di cui parla Alda Merini è anche un microcosmo dove si schiudono esperienze epifaniche, grazie ad un raggio di sole che illumina all'improvviso un angolo dell'ospedale, tramite la sorpresa per un gesto puro e innocente di un altro malato oppure attraverso un processo di identificazione del soggetto ad un fiore indifeso. I malati rinchiusi nell'ospedale psichiatrico vengono raffigurati dalla poetessa come dei deportati miseramente abbandonati dal Signore e contemporaneamente descritti come il suo popolo eletto. Dentro le mura del manicomio dolore e grazia si oppongono, ma anche coincidono. Anche dal punto di vista metrico e retorico, la raccolta meriniana è estremamente compatta e riprende, non a caso, alcuni stilemi tipici del discorso biblico. La lingua realistica e piana della raccolta è investita di una intensa carica poetica e metaforica proprio grazie all'impiego di alcuni specifici espedienti stilistici. Oltre al ritmo percussivo, la forte presenza di procedimenti iterativi e l'uso del parallelismo dei membri rievocano lo stile orale della poesia biblica e infondono ai versi incisività espressiva. La ripetizione è simbolo di una condanna senza possibilità di scampo, ma anche ostinata speranza in una miracolosa felicità.

I prossimi paragrafi intendono approfondire lo studio della raccolta lungo le direzioni appena indicate. Verranno esaminate prima le costanti stilistiche, poi quelle tematiche in modo da indicare in modo chiaro ed efficace come gli elementi formali vengano a rafforzare quelli contenutistici. Dopo un'analisi delle forme dello stile e dell'immaginario de *La terra santa*, il percorso critico si concluderà con un riferimento ad alcune caratteristiche del modo di scrivere di Alda Merini che, secondo una brillante intuizione di Giovanni Raboni, rappresentano una tragica e fedele attuazione della sua poesia.⁶²

⁶² Giovanni Raboni, *Un urlo nel silenzio*, "Corriere della sera", 22 settembre 1991, ora in *La poesia che si fa*, a cura di Andrea Cortellessa, Garzanti, Milano 2005, p. 370.

3. Strategie ritmiche e stilistiche della raccolta.

La metrica percussiva.

Tra gli elementi che garantiscono la compattezza della raccolta deve essere annoverato l'andamento ritmico. Nonostante manchi un lavoro di costruzione testuale pienamente controllato dalla poetessa, ciò non significa che i componimenti non siano elaborati o formalmente meno validi. Giacinto Spagnoletti ne *La Letteratura italiana del nostro secolo*, escludendo una colta e faticosa maestria formale, ha sottolineato che nella poesia di Alda Merini "l'intensità concettuale è raggiunta per via d'istinto con una forza melodica trascinante".⁶³ Con il termine istinto credo si possa indicare, oltre alla forza creativa ed immaginativa tipica di ogni artista, anche un certo grado di interiorizzazione di tecniche e meccanismi stilistici assorbiti tramite la lettura e l'ascolto musicale. Non bisogna dimenticare che Alda Merini suona il pianoforte e, se è vero che la sua formazione si è limitata ad una scuola professionale, nelle sue letture giovanili è stata pur sempre guidata da maestri come Giorgio Manganelli e Salvatore Quasimodo.⁶⁴

Pare lecito supporre che i suoi testi vengano realizzati spontaneamente all'interno di strutture già interiorizzate, senza che tutto ciò sia necessariamente guidato da un controllo puntuale nell'atto della creazione. I procedimenti stilistici delle sue opere devono essere quindi analizzati attentamente, senza dimenticare che, per quanto riguarda i testi successivi all'internamento, il contributo del critico è stato determinante

⁶³ Giacinto Spagnoletti, *La Letteratura italiana del nostro secolo*, Mondadori, Milano 1985, p. 1136.

⁶⁴ Nel corso di un'intervista la poetessa ha dichiarato: "Sono sempre stata un'autodidatta [...] ma non le nascondo che ho avuto maestri illustri come Quasimodo e Manganelli" (Alda Merini, intervista a cura di Antonio Gnoli, *A volte mi sento un uomo di carattere*, "La Repubblica", 21 marzo 2001). In un'altra occasione, riferendosi agli incontri cui partecipava ancora adolescente a casa di Giacinto Spagnoletti, Alda Merini ha affermato: "Io ero la più giovane di quei poeti e la meno istruita, e mi fu data la *Storia della letteratura* del De Sanctis. La scelta dei testi da leggere in età adolescenziale fu dunque influenzata dalle indicazioni di Manganelli, Spagnoletti, Erba, Camillo de Piaz, Turollo, Quasimodo che, di volta in volta, mi raccomandavano le loro letterature preferite. Potei così interiorizzare la cultura di questi grandi personaggi e conoscerli nel loro intimo" (Alda Merini, *Reato di vita. Autobiografia e poesia*, cit. p. 31). Riferendosi a Giorgio Manganelli e alla fase iniziale della loro relazione la poetessa ha dichiarato: "la sua corte si limitava alla consegna settimanale di quelli che lui chiamava "I librini della Bur". Mi aveva fatto una piccola biblioteca e mi aveva volta per volta spiegato il contenuto dei testi con tutti i riferimenti allargandosi sulle connotazioni letterarie." (Alda Merini, *La poesia luogo del nulla*, cit. pp. 20-21). Circa l'influenza delle traduzioni dei *Lirici greci* di Salvatore Quasimodo sui versi della poetessa, alcuni interessanti rilievi sono stati effettuati da Paolo Saggese nel saggio *Alda Merini, Saffo e la passione d'amore* ("Riscontri", anno XXV, n.1, gennaio-marzo 2003, pp. 67-78). Alice Friscelli ha invece formulato alcune considerazioni utili per un confronto della poesia di Alda Merini con alcune importanti raccolte del poeta siciliano: *Oboe sommerso e Erato e Apollion* (Alice Friscelli, *L'evoluzione poetica di Alda Merini tra ermetismo e psicoanalisi*, "Allegoria", n. 47, 2004, pp. 73-79).

per il loro raggiungimento. Scegliendo una versione del testo piuttosto che un'altra, selezionando alcuni componimenti e dando loro un ordine preciso, il curatore ha reso maggiormente visibili determinati aspetti del materiale poetico a sua disposizione. La forte unitarietà de *La terra santa* edita da Scheiwiller è quindi dovuta in parte alla poetessa, che ha “fabbricato” spontaneamente ed in abbondanza i propri versi, in parte a Maria Corti, che con amorevole cura li ha sistemati in un “libro di poesia”.⁶⁵

Fatte queste premesse, non si può non rilevare come da un punto di vista metrico e stilistico la raccolta sia particolarmente innovativa all'interno del percorso poetico meriniano. Rispetto alla produzione giovanile, la lingua de *La terra santa* risulta più distesa e piana: le inversioni tra soggetto e verbo si fanno meno frequenti, l'aggettivazione diventa più sobria, il lessico è meno ricercato e presenta maggior concretezza, mentre il verso tende a corrispondere all'unità sintattica.⁶⁶ Di fronte alla mostruosità del manicomio, la lingua poetica sembra spogliarsi riducendosi all'essenziale. Il tono prosastico e narrativo non compromette però la permanenza di una specifica impronta ritmica e stilistica sulla quale è bene soffermarsi.

In generale si può asserire che la raccolta si fonda sull'uso di una metrica libera: versi canonici, rime e isostrofismo non svolgono una funzione strutturante.⁶⁷ Per quanto riguarda più specificatamente la versificazione, solo in rari casi, i testi de *La terra santa* sono composti interamente da versi regolari, come nel primo componimento che apre la raccolta:

Manicomio è parola assai più grande

⁶⁵ Enrico Testa, *Il libro di poesia: tipologie e analisi macrotestuali*, Il Melangolo, Genova 1983. Sul concetto di macrotesto si vedano i fondamentali saggi di Gérard Genot, *Strutture narrative nella poesia lirica* (“Paragone”, XVIII, n. 212, 1967, pp. 35-52), Maria Corti, *Testo o macrotesto? I racconti di Marcovaldo* (“Strumenti critici”, IX, n. 27, 1975, pp. 182-197) e Silvia Longhi, *Il tutto e le parti nel sistema di un canzoniere*, (“Strumenti critici”, XII, n. 39-40, 1979, pp. 265-300).

⁶⁶ Rimando a questo proposito al capitolo *Appunti per un'indagine sul linguaggio poetico di Alda Merini* compreso nella tesi di laurea di Patrizia Bruni Bossio, *Alda Merini: La Terra Santa*, relatore: Professor Franco Contorbis, correlatore: Professor Vittorio Coletti, Università di Genova, anno accademico 1999-2000. In tale studio Patrizia Bruni Bossio ha iniziato ad esaminare linguisticamente la raccolta fornendo alcuni esempi delle sue strutture.

⁶⁷ È bene ricordare la chiara e semplice definizione di Mengaldo: “Ho proposto di sostituire l'equivoca dizione d'origine francese “verso libero” con la più comprensiva “metrica libera” e di riservare la prima strettamente per ciò che avviene per la versificazione. E ho proposto che si parli di effettiva metrica libera [...] quando si verificano simultaneamente queste tre condizioni: 1. perdita della regolarità e funzione strutturale delle rime, che restano eventualmente “effetti locali” 2. libera mescolanza di versi canonici e non canonici: presenze anche massicci dei primi, endecasillabo compreso, ovviamente non spostano la questione 3. mancanza dell'isostrofismo ma distinguendosi un grado debole (strofe di configurazione versale differente ma con lo stesso numero di versi) e uno forte (strofe anche di differenti dimensioni).” (Pier Vincenzo Mengaldo, *Questioni metriche novecentesche in la tradizione del Novecento*, Terza serie, Torino, Einaudi, 1991, p. 35.)

delle oscure voragini del sogno,
eppur veniva qualche volta al tempo
filamento di azzurro o una canzone
lontana di usignolo o si schiudeva
la tua bocca mordendo nell'azzurro
la menzogna feroce della vita.
O una mano impietosa di malato
saliva piano sulla tua finestra
sillabando il tuo nome e finalmente
sciolto il numero immondo ritrovavi

tutta la serietà della tua vita. (TS, p. 71)

La lirica è costituita da 12 endecasillabi di cui l'ultimo, spostato graficamente a destra, sottolinea visivamente la condizione di isolamento nella quale avviene la scoperta della "serietà della tua vita". La struttura ritmica dei versi è regolare, è formata per lo più da endecasillabi canonici a maiore (con ictus sulla 3°, 6°, 10° sede). Eccetto due endecasillabi a minore (versi 3 e 9), gli altri realizzano varianti ritmiche abbastanza frequenti nella tradizione lirica italiana. La regolarità dei versi è inoltre accompagnata da una sovradeterminazione degli elementi fonico-timbrici che assolvono ad una funzione organizzativa del materiale poetico. Così l'apertura del componimento genera effetti musicali modulati sull'opposizione del primo verso, caratterizzato dalla prevalenza della vocale chiara /a/, al secondo verso, dove l'insistenza sulla vocale /o/ attua anche a livello fonico l'idea della profondità del manicomio – voragine, già suggerita a livello semantico.⁶⁸ L'orchestrazione di suoni e significati che chiude la lirica è inoltre caratterizzata da una successione di alcuni lessemi che riprendono il suono /s/ mimando il sibilo del malato che scocca ed esplose nella rivelazione dell'ultimo verso marcato dalla predominanza dell'esplosiva /t/: "tutta la serietà della tua vita". La raccolta si apre, dunque, con la parola "manicomio" (ancora più assoluta in quanto priva di articolo) e con una sua definizione sviluppata all'interno di moduli metrici e stilistici piuttosto regolari, che sostengono in modo solenne l'entrata nell'antimondo dell'ospedale psichiatrico.

Diversamente accade nella maggior parte delle altre poesie della raccolta dove versi tradizionali, come endecasillabi e settenari, sono mescolati ad altri tipi di versi. È

⁶⁸ Il senso di queste allitterazioni ed organizzazioni foniche, dunque figure del significante, è autonomo, non immanente ad esse, declinandosi piuttosto a seconda del contesto. Bisogna infatti tener presente che "ogni risorsa musicale del testo non è una mera entità sonora e fisica in assoluto, ma relativa e funzionale. [...] La funzione [...] è collegata sia al sistema espressivo del poeta in questione, sia al codice di comunicazione letteraria del tempo", (Gian Luigi Beccaria, *Significante ritmico e significato*, in *L'autonomia del significante. Figure del ritmo e della sintassi. Dante, Pascoli, D'Annunzio*, Torino, Einaudi, 1975, p. 27).

peraltro la stessa eterogeneità del contesto metrico a rendere difficile l'immediato riconoscimento dei metri regolari utilizzati in modo intermittente. La percezione di un certo ritmo, infatti, è garantita dalla sua ripetizione in una serie, se questa viene a mancare si dissolve la soglia di riferimento che ne permette la riconoscibilità.⁶⁹ Nella generale polimetria che caratterizza *La terra santa* il materiale linguistico non sembra tuttavia abbandonato ad un flusso arbitrario. Pare piuttosto organizzarsi secondo strategie metriche diverse da quelle tradizionali, certo non rigide, ma abbastanza frequenti da essere identificabili.⁷⁰

Biancamaria Frabotta, in una breve presentazione della poesia di Alda Merini, ha parlato di “forza travolgente del ritmo endecasillabico e ossessiva insistenza della metrica percussiva”.⁷¹ Se la presenza del ritmo endecasillabico è caratteristica delle raccolte giovanili della poetessa, la percussività emerge in tutta la sua evidenza ne *La terra santa*. L'uso dell'espressione “metrica percussiva” merita, però, qualche chiarimento. Con tale categoria si intende sottolineare l'importanza che i fenomeni accentuativi acquistano nella raccolta. I versi infatti risultano scanditi dalla ripetizione di un certo numero di ictus piuttosto che da fenomeni di isosillabismo. Il riferimento, seppur tecnicamente improprio, al termine “metrica” permette di sottolineare l'organicità del fenomeno, sebbene sia presente solo su un piano personale non istituzionalizzato né condiviso socialmente.

Ne *La terra santa* gli accenti modulano l'intensità semantica ed emozionale dei versi. Talvolta il numero di ictus è costante in tutto il componimento, come nel caso seguente dove si costituisce un andamento di tipo ternario. Non bisogna dimenticare però che la presenza di una serie indirizza ad una sorta di “lettura coatta”, che scandisce il singolo verso cercandovi un determinato e costante numero di ictus, secondo “una legislazione momentanea destinata a durare almeno quanto la poesia che si sta

⁶⁹ “Le forme di versi tradizionali hanno ormai un carattere proprio solo nella misura in cui la ripetizione di ognuno di essi o delle loro combinazioni non è inferiore ad una “soglia” al di là della quale il loro carattere metrico cede di fronte a quello ritmico” (Franco Fortini, *Verso libero e metrica nuova* (1958), in *Saggi italiani I*, Garzanti, 1987, p. 348). La differenza che Fortini individua tra metro e ritmo corrisponde grossomodo alla distinzione tra lingue e parole di Ferdinand de Saussure. Secondo Fortini, infatti, il metro è un ritmo che grazie al riconoscimento sociale è diventato istituto.

⁷⁰ Una sintetica classificazione di queste strategie alternative di versificazione si trova in Franco Brioschi, Costanzo Di Girolamo, *Elementi di teoria letteraria*, Principato, Milano 1984, pp. 128-133.

⁷¹ Biancamaria Frabotta, *Poeti del secondo novecento: tre generazioni a confronto*, in Walter Pedullà, Nino Borsellino (a cura di), *Storia generale della letteratura italiana*, volume XI, Motta editore, Milano 1999, p. 384.

leggendo”.⁷²

I versi sono polvere chiusa
di un mio tormento d'amore,
ma fuori l'aria è corretta,
mutevole e dolce ed il sole
ti parla di care promesse,
così quando scrivo
chino il capo nella polvere
e anelo il vento, il sole,
e la mia pelle di donna
contro la pelle di un uomo. (TS, p. 103)

Dopo i primi tre versi caratterizzati da tre accenti forti, la ripetizione dello schema ternario è spezzata dal verso “così quando scrivo” che proprio a causa della memoria ritmica precedente subisce una lettura rallentata. Scandendo bene la pronuncia delle singole tre parole si ristabilisce la continuità con il resto del componimento. Lo stesso avviene per il penultimo verso “la mia pelle di donna” dove la lettura tende a dare rilievo ritmico all'aggettivo possessivo normalmente atono.

L'andamento percussivo de *La terra santa* solo in qualche caso però si basa sulla costante ripetizione del medesimo numero di ictus in un intero componimento, di solito infatti si distanzia dal ritmo monotono di *Lavorare stanca* di Cesare Pavese. Nella raccolta di Alda Merini la scansione e l'evoluzione del verso avviene per lo più secondo battute ed ictus organizzati sull'alternarsi di due principali moduli accentuativi. I componimenti si configurano spesso come un gioco di opposizione e ripresa tra versi a tre e a due battute forti. I testi si muovono quindi da un ritmo solenne e ternariamente cadenzato ad uno duale più rapido. Raramente vengono usati versi lunghi con 4 accenti che, in qualche passaggio, servono comunque a creare una più aperta distensione ritmica. I versi con maggior numero di ictus, inoltre, si trovano solitamente all'inizio o alla fine del componimento dove vanno a costituire una sorta di cornice che contiene i ritmi interni più incisivi. Si tratta di norme e ricorrenze piuttosto elastiche di cui è forse più utile dare concreti esempi testuali piuttosto che astratte teorizzazioni:

Viene il mattino azzurro
nel nostro padiglione:
sulle panche di sole
e di crudissimo legno
siedono gli ammalati,
non hanno nulla da dire,
odorano anch'essi di legno,
non hanno ossa né vita,

⁷² Franco Fortini, *Verso libero e metrica nuova*, 1958, in *Saggi Italiani I*, Garzanti, Milano 1987, p. 347.

stan lì con le mani
inchiodate nel grembo
a guardare fissi la terra. (TS, p. 102)

Il componimento è formato da alcuni settenari e da versi di altre misure. Ciò che colpisce della lirica è il ritmo fortemente cadenzato: veloce quando si basa su due accenti forti, più maestoso quando si tratta di tre battute. Dopo un primo verso a tre ictus, una successione di 4 versi a due accenti disegna a ventaglio una scena di vita quotidiana in manicomio (vv. 2-5). Nella parte centrale della lirica una serie di versi a tre battute è sottolineata anche dalla corrispondenza sintattica dei versi 6 e 8 che iniziano con un avverbio negativo seguito dal verbo “avere” coniugato alla terza persona plurale. La vita anonima dei malati è bloccata nella mente del lettore dall’ultimo verso a tre ictus, con il pesante e definitivo “a guardare fissi la terra” che esprime l’eterna condanna dei prigionieri del manicomio. La lirica disegna una irrimediabile curva discendente che dall’azzurro del cielo mattutino porta lo sguardo ad abbassarsi in direzione del suolo.

Un altro esempio di questo ritmo percussivo è offerto dalla poesia “*Al cancello si aggrumano le vittime*”.

Al cancello si aggrumano le vittime
volti nudi e perfetti
chiusi nell’ignoranza,
paradossali mani
avvinghiate ad un ferro,
e fuori il treno che passa
assolato leggero,
uno schianto di luce propria
sopra il mio margine offeso. (TS, p. 73)

La poesia comincia con un ritmo disteso, subito contratto da un movimento sistolico nel secondo verso dove tre parole si giustappongono, secche e precise. La sequenza dei tre settenari successivi è ancora più incisiva. Ai versi 3, 4 e 5, il ritmo è dato da due accenti di cui il primo cade sempre su un aggettivo: “chiusi”, “paradossali”, “avvinghiate”. Parallelamente, nella seconda parte di questi versi, spicca una serie di sostantivi: le “mani” (v. 4) delle vittime appaiono in tal modo ingabbiate anche ritmicamente tra l’ “ignoranza” (v. 3) della gente e le sbarre che chiudono il manicomio, non a caso espresse tramite la sineddoche “ferro”(v. 5) che esplicita la durezza della prigionia. È il mondo di fuori, quello del treno che passa leggero e pieno di sole, che dà la misura dell’esclusione, che rivela con “uno schianto di luce” l’ingiustizia che il

malato deve sopportare. Il ritmo a tre ictus che chiude la poesia, sottolinea nuovamente la condizione di oppressione nella quale vivono i malati.

Su un metro di questo tipo, fortemente ritmato, si sviluppa gran parte della raccolta. I versi tradizionali che talvolta riaffiorano nel dettato meriniano si mescolano con quelli irregolari e si organizzano secondo una logica percussiva. Gli esempi e i rilevamenti potrebbero continuare ancora a lungo, quelli offerti sono forse sufficienti per dare un'idea il più possibile chiara di come alcuni moduli accentuativi si ripetano e sostengano il contenuto poetico garantendone la "memorabilità".

Poesia orale e stile biblico: l'uso della ripetizione e del parallelismo

Oltre all'andamento percussivo, spicca ne *La terra santa* la forte presenza di procedimenti anaforici. Le immagini e le storie raccontate nella raccolta si sviluppano, infatti, attraverso un fitto sistema di riprese di elementi testuali. In un noto passaggio dei *Saggi di linguistica generale*, Roman Jakobson individua nel parallelismo il problema fondamentale della poesia. Lo studioso investe tale categoria di un significato piuttosto generale, con essa intende infatti definire il sistema di ripetizioni e di variazioni che caratterizza il discorso poetico. Nel 1966 nel saggio *Grammatical parallelism and its russian facet*, pubblicato per la prima volta nella rivista inglese "Language", Jakobson fa proprie alcune affermazioni del poeta gesuita Gerard Manley Hopkins secondo il quale "La parte artificiale della poesia, o forse sarebbe meglio dire di ogni artificio si riduce al principio del parallelismo".⁷³ Il verso, inteso come ripresa di uno stesso ritmo, e la rima, in quanto ripetizione di un'identità di suono a fine del verso, non sarebbero dunque che alcuni esempi particolari di un fenomeno di ripetizione e insieme variazione di portata ben più vasta,⁷⁴ che coinvolge non solo il piano ritmico e fonetico, ma talvolta anche quello sintattico e semantico.⁷⁵

Ne *La terra santa* la coesione della raccolta non è più garantita da strutture istituzionalizzate, ma da strategie testuali poco sfruttate dal codice poetico italiano. Se a livello ritmico il fenomeno più rilevante riguarda l'andamento cadenzato dei versi,

⁷³ Roman Jakobson, *Grammatical Parallelism and Its Russian Facet*, "Language", vol. 42, n. 2. Aprile-giugno, 1966, pp. 399-429, ora in Roman Jakobson, *Poetica e poesia: questioni di teoria e analisi testuali*, trad. Riccardo Picchio, Einaudi, Torino 1985, pp. 256-300.

⁷⁴ "La rima non è che un caso particolare, quasi concentrato, di un problema molto più generale, anzi del problema fondamentale della poesia: il parallelismo." (Roman Jakobson, *Saggi di linguistica generale*, [1963] Feltrinelli, Milano 2002, p. 205).

⁷⁵ Jean Molino, *Sur le parallélisme morphosyntaxique*, "Langue française", n. 49, 1981 pp. 77-91.

l'insistita presenza di anafore e l'uso abbastanza frequente di una figura retorica tipica della poesia biblica, il parallelismo dei membri, fondano l'organicità della raccolta. Ne *La terra santa* le anafore permettono di dividere i componimenti in unità testuali minori. La ripetizione di un segmento linguistico, e spesso di una data struttura sintattica, viene inoltre associata ad una progressione semantica del discorso che evita la monotonia. Un chiaro esempio di questo procedere per riprese ed accumulazioni si trova nella poesia che segue:

Affori, paese lontano
immerso nell'immondezza,
qui si conoscono travi
e chiavistelli e domande
e tante tante paure,
Affori, posto nuovo
che quando si conviene
ti manda il suo raggio nudo
dentro la cella muta. (TS, p. 76)

Il testo, benché costituito da una sola strofa, risulta essere suddiviso in due parti che si aprono su dei versi sintatticamente equivalenti. All'enunciazione della località della periferia milanese dove si trova il manicomio nel quale Merini è stata internata, segue un gruppo nominale che definisce il centro urbano, inizialmente come "paese lontano", qualche verso dopo, come "posto nuovo". In tal modo si fissa l'immagine di un mondo che ha la lontananza ed insieme la validità conoscitiva del mito. È un luogo assurdo immerso nell'immondezza, dove tutto si accumula in modo confuso: oggetti, pensieri, sentimenti sono raggruppati indifferentemente su uno stesso piano, si susseguono le travi, i chiavistelli, le domande e le paure. Ma Affori è definito anche come un "paese nuovo", perché, proprio nel disordine di questa prigione, cade un "raggio nudo", un modo inedito di vedere la realtà.⁷⁶ La luce sembra irrompere nell'oscurità del manicomio. La rivelazione è però ancora una volta epifania di un mondo che è esclusione e solitudine e la cella resta muta.

La ripresa anaforica serve a frazionare i testi in unità minori, ma anche a manifestare l'esistenza di un filo conduttore del discorso che ogni componimento sviluppa. Un rapido spoglio può dare un'idea della portata del procedimento, che coinvolge numerosi testi della raccolta:

⁷⁶ La luce, come ben ha sottolineato Remo Pagnanelli, costituisce un tema importante ne *La Terra Santa*. Oltre che in questo componimento esso compare anche ne "lo schianto di luce" di "*Al cancello si aggrumano le vittime*" (TS, p. 73) o ancora ne "lo scacco di sole" cercato dall'io lirico in "*Ogni mattina il mio stelo vorrebbe levarsi nel vento*" (TS, p. 95), e come "canto di luce" in "*Quietati erba dolce*" (TS, p. 85).

- (TS, p. 72) Il manicomio è una grande cassa di risonanza (v. 1)
il manicomio è il monte Sinai (v. 4)
- (T,S p. 74) Pensiero, io non ho più parole. (v. 1)
Pensiero, dove hai le radici? (v. 5)
- (TS, p. 79) Gli inguini sono la forza dell'anima (v. 1)
Gli inguini sono tormento (v. 5)
- (TS, p. 80) Io ero un uccello (v. 1)
Io ero un albatro grande (v. 6)
- Qualcuno mi ha tagliato la gola (v. 3)
Qualcuno ha fermato il mio viaggio (v. 8)
- (TS, p. 83) Il piede della follia / è macchiato d'azzurro (vv. 1-2)
Il piede della follia / non ha nulla di divino (vv. 5-6)
- (TS, p. 84) Le più belle poesie / si scrivono sopra le pietre (vv. 1-2)
Le più belle poesie si scrivono / davanti a un altare vuoto (vv. 5-6)
- (TS, p. 85) Quietati erba dolce / che sali dalla terra (vv. 1-2)
Quietati erba verde / non salire sui fossi (vv. 8-9)
- (TS, p. 88) Tangenziale dell'ovest / scendi dai tuoi vertici profondi (vv. 1-2)
Tangenziale dell'ovest / queste acque amare debbono morire (vv. 8-9)
- (TS, p. 89) La luna s'apre nei giardini del manicomio (v. 1)
La luna chiede tormento (v. 4)
- (TS, p. 90) Il vento penetrerà le querce (v. 1)
Il vento squassa le nostre ombre (v.4)
- (TS, p. 91) Laggiù morivano i dannati (v. 1)
laggiù dove le ombre del trapasso (v. 7)
laggiù nel manicomio (v. 13)
laggiù nel manicomio (v. 20)
laggiù tu vedevi Iddio (v. 23)
- (TS, p. 93) Le parole di Aronne / erano un caldo pensiero (vv. 1-2)
Le parole di Aronne / erano come spighe (vv. 8-9)
- (TS, p. 99) Mi hai reso qualcosa d'ottuso, / una foresta pietrificata (vv. 1-2)
Mi hai reso una foresta / dove serpeggiano serpi velenose (vv. 5-6)
- (TS, p. 110) La pelle nuda fremente (v. 1)
la tua pelle nuda e fremente (v. 3)
la tua pelle non è profonda (v. 7)
la tua pelle che fa silenzio (v. 13)
la tua pelle di dolce assenzio (v. 15)
- (TS, p. 111) Il mio primo trafugamento di madre/ avvenne in una notte d'estate (vv. 1-2)
Il mio primo trafugamento di donna/ avvenne in un angolo oscuro (vv. 13-14)

Il fatto che le anafore siano spesso accompagnate dalla ripetizione di una stessa struttura sintattica permette alla poetessa di intensificare gli effetti di tali meccanismi

iterativi. Paul Zumthor, in un suo famoso studio, dedicava alcune osservazioni alla struttura linguistica della poesia orale e individuava nella presenza massiccia di ricorrenze e riprese di vario tipo una spia di uno stretto legame con l'oralità e l'uso della voce.⁷⁷ Secondo lo studioso, l'uso di anafore e ritornelli era da ricollegarsi a esigenze di tipo pratico di memorizzazione dei versi, ciò non risultava però slegato da una ricerca di tipo anche estetico. Il riferimento all'oralità e alle tecniche di memorizzazione non è casuale se si considera che proprio in questa direzione si svilupperà il percorso poetico meriniano caratterizzato, nell'ultima sua fase, da un rapporto prettamente orale con i testi.⁷⁸

Vicina alla tradizione orale e alla lingua parlata è la poesia biblica, costituita principalmente dal *Libro dei Salmi*, da quello dei *Proverbi* e dal *Cantico dei Cantici*.⁷⁹ È stato Robert Lowth ad usare per primo la categoria di parallelismo dei membri per descrivere la struttura dei versetti biblici. Nel suo libro *De sacra poësi Hebraeorum* (1753), egli definisce il parallelismo come una figura consistente nella spartizione del verso in due o più membri, detti anche colon, oppure in uno sdoppiamento del pensiero poetico in due o più versi a sé stanti, ma uniti in un distico o in una piccola strofa. Lowth distingue tre tipi di parallelismo: il parallelismo sinonimo, quando il concetto espresso nel primo verso o nel primo distico viene ripetuto nel secondo, antitetico quando viene seguito da una esplicazione del suo contrario o, ancora, progressivo o sintetico qualora la seconda parte presenti un ampliamento o una variante della prima.⁸⁰ Nella Bibbia prevalgono i parallelismi di tipo sinonimo e sintetico, mentre sono più rari

⁷⁷ Paul Zumthor, *La poésie orale*, Seuil, Paris 1984. In particolare il capitolo intitolato *A ras de texte* (pp. 125-144).

⁷⁸ Ne *La pazza della porta accanto*, Alda Merini afferma: “Non so neppure leggere la mia scrittura; tutte le mie poesie me le recito a memoria, mano a mano che le scrivo me le stampo nella mente. Non ho mai testi quei pochi che ho li regalo” (Alda Merini, *La pazza della porta accanto*, Bompiani, Milano 1995, p. 12).

⁷⁹ La bibliografia critica sulla metrica e lo stile della poesia ebraica è molto ricca. Utile a questo proposito il contributo di Clara Leri, *Bibbia e Letteratura. Rassegna di un trentennio (1965-1995)*, “Lettere italiane”, aprile-giugno 1997, in modo particolare i paragrafi dedicati alla poesia biblica (pp. 298-344). Accantonando il problema della versificazione e della sua natura accentuativa (argomento ancor'oggi molto discusso dagli esperti poiché le conoscenze in materia di accentazione originale restano lacunose), si può rilevare come la maggior parte degli studiosi sia d'accordo nell'identificare nel parallelismo dei membri una delle strutture fondamentali della poesia biblica. Oltre al parallelismo, anche il chiasmo è considerato da diversi studiosi un procedimento fondamentale per la descrizione della poesia biblica e della sua architettura strofica. Sui fenomeni di composizione chiasmica: Roland Meynet, *Initiation à la rhétorique de la bible*, Cerf, Paris 1982 e il breve, ma interessante intervento di Georges Mounin, *Une rhétorique biblique ?*, “Critique”, n. 475, 1986, pp. 1198-1203.

⁸⁰ Giorgio Castellino, *Introduzione al “Libro dei salmi”*, Marietti, Torino 1955, pp. 5-41. Robert Alter, *L'art de la poésie biblique*, trad. dall'inglese Christine Leroy, Jean-Pierre Sonnet, Cerf, Paris 2003.

i casi di parallelismo antitetico, presenti soprattutto nel libro dei *Proverbi*, di matrice più intellettualistica.

Anche ne *La terra santa* di Alda Merini sono presenti diversi parallelismi di tipo sinonimo e progressivo di cui si riportano i seguenti esempi:

Vicino al Giordano

“Allora abbiamo ascoltato sermoni
abbiamo moltiplicato i pesci” (TS, p. 77)

“Io ho scritto per te ardue sentenze”

“Io ho scritto per te ardue sentenze
ho scritto per te tutto il mio declino” (TS, p. 82)

Il nostro trionfo

“senti il rimbombo del risanamento
butta questi ponti di squarcio” (TS, p. 83)

“Forse bisogna essere morsi”

“per questo io sono scesa
nei giardini del manicomio,
per questo di notte saltavo
i recinti vietati”

“ma muore tutto putrefatto conciso
con una lama di crimine azzurro
con un bisturi folle” (TS, p. 86)

“La luna s’apre nei giardini del manicomio”

“la luna chiede tormento
e chiede sangue ai reclusi” (TS, p. 89)

Canzone in memoriam

“Ebbene verrò a cercarti,
madre mia benedetta,
su in cima alle colline
sulle cime tempestose del Sinai” (TS, p. 90)

“Laggiù dove morivano i dannati”

“Laggiù dove morivano i dannati
nell’inferno decadente e folle
nel manicomio infinito” (TS, p. 91)

La terra tanta

“Ho conosciuto Gerico
ho avuto anch’io la mia Palestina” (TS, p. 96)

“Ancora un mattino senza colore”

“Ancora un mattino senza colore
un mattino inesausto pieno
come una mela cotogna
come il melograno di Dio” (TS, p. 107)

Gli esempi illustrano bene la varietà tassonomica del fenomeno. Il parallelismo può presentarsi secondo forme piuttosto diverse. Ne *La terra santa*, come d’altronde nel

testo biblico, non è raro, per esempio, che il primo membro del parallelismo sia sottinteso nel secondo verso oppure al contrario riproposto senza nessuna variazione. A livello generale questa tecnica di ripetizione morfosintattica rappresenta uno sviluppo, un'espansione quasi naturale dei procedimenti più propriamente anaforici discussi nella prima parte del paragrafo.

Nel corso di un'intervista piuttosto recente, Alda Merini ha dichiarato leggere con piacere e regolarità le Sacre Scritture sottolineando come la lettura biblica costituisca un'esperienza privata e spontanea, non mediata da ragionamenti di tipo teologico o da studi astratti. Su queste frequentazioni, evidenti anche nelle sue ultime pubblicazioni in prosa e in poesia con prefazione di Gian Franco Ravasi,⁸¹ la poetessa non offre ulteriori informazioni. Si potrebbe supporre che non le sia ignota la traduzione poetica del libro dei *Salmi* allestita dal poeta amico David Maria Turollo nel 1973⁸² cui è seguita, un paio di anni dopo, la pubblicazione del volume *Salterio corale*.⁸³ È una direzione di ricerca affascinante, per ora basterà forse sottolineare che lo stile de *La terra santa*, il suo frequentissimo uso di meccanismi iterativi, anche a livello sintattico, rinvia da una parte ad un approccio orale alla poesia, dall'altra testimonia di una straordinaria abilità della poetessa nell'avvalersi di tutte le risorse della lingua al fine di assicurare al testo una forte intensità a livello estetico e letterario.⁸⁴ Certo non è fenomeno di scarso rilievo che tra forme dell'espressione e forme del contenuto esista una forte corrispondenza e che questa si realizzi proprio tramite un fecondo dialogo con il codice biblico, presente a più livelli interpretativi.

4. L'immaginario e l'interferenza di campi semantici.

Il manicomio e gli eventi biblici.

In un passaggio del suo terzo libro di prose, *Il tormento delle figure*,⁸⁵ Alda Merini mette in scena un ricordo infantile, quello dell'incontro con il Duce:

“Quel giorno quando fecero l'alzabandiera, il tricolore, enorme, mi cadde pesantemente in testa,

⁸¹ Gianfranco Ravasi, *Prefazione a Alda Merini, Corpo d'amore. Un incontro con Gesù*, Frassinelli, Piacenza 2001; Id., *Prefazione a Alda Merini, Poema della croce*, Frassinelli, Piacenza 2004; Id., *Prefazione a Alda Merini, Francesco: canto di una creatura*, Frassinelli, Piacenza 2007, pp. VII-XV.

⁸² *I Salmi nella traduzione lirico-metrica di David M. Turollo*, Edizioni dehoniane, Bologna 1973.

⁸³ *Salterio corale: salmi, inni e cantici della Liturgia delle ore / nella proposta poetica di David M. Turollo*, Edizioni dehoniane, Bologna 1975.

⁸⁴ Ruth Finnegan, *Oral Poetry: its nature, significance and social context*, Cambridge 1977, p. 131.

⁸⁵ Sulla questione della figuralità si veda il saggio di Andrea Cortellessa, *Alda Merini: la felicità mentale*, cit.

travolgendomi insieme a altre cinque mie compagne. Urlavamo tutte come fantasmi. Così, Benito Mussolini, pensò di cercarmi nella bandiera e, sollevatami, mi strinse al cuore. Il suo elmetto mi trapassò il ventre, producendomi la prima ecchimosi d'amore, ma così spaventosa che ancora oggi ne sento i postumi. Quell'elmetto lo vedo nell'aria ogni volta che bacio un uomo; Mussolini fu il precursore della violenza anonima della mia vita, quindi di tutto ciò che è violenza. Ho nostalgia del fascismo e della tempesta originale.”⁸⁶

All'episodio viene attribuita una potente carica simbolica. Per la poetessa, il fascismo è la tempesta originale, incarna tutto ciò che è violenza, ma anche ciò provoca un'oscura fascinazione. Il regime totalitario e la seconda guerra mondiale preannunciano inoltre il “crimine di pace”⁸⁷ che Alda Merini inizierà a subire a metà negli anni sessanta: la brutalità del manicomio, la violenza della società sull'individuo.

Come per Amelia Rosselli, la parola poetica si confronta con il problema del male e della guerra. L'esperienza della storia e delle sue tragedie ha influenzato la ricerca rosselliana per quanto riguarda il suo ostinato scavo intorno al male del mondo, che si manifesta anche nel potere del linguaggio, nei limiti violenti e mortiferi che esso impone alla vita. Alda Merini che, già nei propri scritti giovanili, si era interrogata sul problema dei limiti e delle costrizioni imposte dal corpo alle aspirazioni dell'anima edifica la propria riflessione matura sul tema della violenza a partire dall'esperienza biografica dell'internamento. Accosta gli orrori dei lager nazisti a quelli perpetrati in manicomio.⁸⁸ La sovrapposizione tra campo di concentramento e ospedale psichiatrico è affermata con grande intensità nelle opere in prosa degli anni 80:

“Dirò che per me il manicomio è stato un formidabile punto di osservazione. Malgrado tutta la mia preparazione culturale, ciò che mi ha salvata è stato lo stupore, la capacità di stupirmi, più che di arrabbiarmi, di fronte alla perdita di dignità dell'essere umano [...] ho capito che c'è una tale coesione tra il male e il bene, che c'è una tale voglia naturale di sopprimere il fratello, che già nei manicomi c'è la premessa per la guerra [...] Io che ho vissuto la guerra ho trovato che la pace del manicomio era la pace dei lager e che, come una qualsiasi ebrea, anch'io ero stata deportata. Da qui il titolo della mia raccolta *La Terra Santa*”.⁸⁹

⁸⁶ Alda Merini, *Il tormento delle figure*, Il Melangolo, Genova 1990, pp. 52-53.

⁸⁷ Franco Basaglia, Franca Ongaro Basaglia (a cura di), *Crimini di pace: ricerche sugli intellettuali e sui tecnici come addetti all'oppressione*, Einaudi, Torino 1976.

⁸⁸ Tale confronto è operato più volte anche da Franco Basaglia nell'ambito della sua lotta contro l'istituzione psichiatrica. Non è casuale che, per parlare della barbarie del manicomio, lo psichiatra riprenda in *Crimini di pace* dei famosi versi di Primo Levi, posti in epigrafe a *Se questo è un uomo*: “Voi che vivete sicuri / nelle vostre tiepide case, / voi che trovate tornando a sera / il cibo caldo e visi amici: / considerate se questo è un uomo / che lavora / che lotta per mezzo pane nel fango / che non conosce pace / che muore per un sì o per un no. / Considerate se questa è una donna, / senza capelli e senza nome / senza più forza di ricordare / vuoti gli occhi e il grembo / come una rana d'inverno. / Meditate che questo è stato: / vi comando queste parole. / Scolpitele nel vostro cuore / stando in casa andando per via, / coricandovi alzandovi; / ripetetele ai vostri figli. / O vi si sfaccia la casa, / la malattia vi impedisca, / i vostri nati torcano il viso da voi.” (Primo Levi, *Se questo è un uomo*, in Id. *Opere*, vol. 1, Einaudi, Torino 1988, p. 1).

⁸⁹ Alda Merini, *Reato di vita: autobiografia e poesia*, a cura di Luisa Veroli, Melusine, Milano 1994, pp. 19-20.

Il riferimento alla deportazione degli ebrei nei campi di sterminio evidenzia la portata storica dei crimini commessi negli istituti psichiatrici. Allo stesso tempo, però, il manicomio diventa anche simbolo di una condizione umana naturale e universale. Ciò che nelle poesie rende possibile questo salto metaforico, questa vertiginosa espansione del significato dell'internamento, è proprio il richiamo all'immaginario biblico.

Luogo di crudeli sopraffazioni, il manicomio acquista un significato sacrale. Dentro le sue mura la vita ritrova la propria essenzialità: mostra spaventosi abissi, ma accoglie anche inaspettati momenti di grazia. Gli scritti di Alda Merini descrivono l'ospedale psichiatrico come un inferno dove i malati sono regolarmente legati e imbottiti di calmanti affinché di notte non possano disturbare. I degenti sono allineati, lavati e asciugati con uno stesso lenzuolo, prima di essere obbligati a starsene tutto il giorno seduti su una panca di legno, in silenzio. La paura dell'elettrochoc e il terrore di una punizione insensata sovrastano questo antimondo. Eppure proprio in mezzo a questa quotidianità reietta, dove corpo e anima vengono continuamente umiliati, lì, afferma Merini, è possibile toccare il paradiso, rovesciare il martirio in estasi, diventare un fiore. Come le prose de *L'altra verità. Diario di una diversa*, i versi de *La terra santa* realizzano una sola e tremenda verità: la vita non è che coesistenza di contrari, continua oscillazione tra sentimenti ed esperienze opposte, terribile scoperta che bene e male sono intimamente legati.

Si è già accennato al fatto che, nell'edizione Scheiwiller, alla compattezza della raccolta e al suo forte valore simbolico contribuisca in modo decisivo il riferimento al codice biblico. I richiami alle Sacre scritture interessano sia l'Antico Testamento che i Vangeli. Qualche dato concreto può essere utile per valutare il ruolo di tale rete di allusioni. Su quaranta componimenti, solo una decina riprende direttamente degli episodi biblici.⁹⁰ La ripartizione di tali poesie nell'arco dell'intera raccolta induce però il lettore a considerare il parallelismo tra manicomio e racconto biblico come griglia interpretativa generale. Più di una decina di testi, variamente ordinati, presenta inoltre allusioni più discrete al Grande Codice. Significative risultano, in particolare, quelle che si riferiscono al tema del giardino in quanto Paradiso terrestre oppure *hortus*

⁹⁰ "Il manicomio è una grande cassa di risonanza" (TS, p. 72).; *Vicino al Giordano* (TS, p. 77); *Il nostro trionfo* (TS, p. 83); "Le più belle poesie" (TS, p. 84); *Canzone in memoriam* (TS, p. 90); "Laggiù dove morivano i dannati" (TS, p. 91); "Le parole di Aronne" (LT, p. 93); *La Terra Santa* (TS, p. 96); "Tu eri la verità, il mio confine" (TS, p. 104).

conclusus.⁹¹ Anche se l'analisi testuale si limiterà a *La terra santa* dell'edizione Scheiwiller, è però opportuno precisare che questo sistema di corrispondenze tra campo semantico del manicomio e immaginario biblico è meno forte ne *La terra santa e altre poesie* curata da Giacinto Spagnoletti, dove i componimenti ad ispirazione biblica sono distribuiti all'interno di un insieme testuale molto più ampio e diversificato dal punto di vista tematico. Nell'edizione Lacaita la fonte biblica ha minor visibilità perdendo così la propria funzione strutturante.

I riferimenti all'Antico Testamento

Il primo riferimento biblico presente ne *La terra santa* concerne il Monte Sinai. Situato nell'omonima penisola, il monte Sinai è noto anche come Horeb. Su di esso, Dio si manifestò a Mosè: in un primo momento lo incaricò di liberare il popolo ebreo dalla schiavitù egiziana (Es 3,1-22), in seguito, quando gli israeliti in fuga dall'Egitto si fermarono ai suoi piedi, chiamò il profeta sulla vetta del monte per trasmettergli i dieci comandamenti (Es 19; 20, 1-21). Il Sinai è quindi il monte della vocazione di Mosè, ma soprattutto quello della Santa Alleanza, del patto stretto da Dio con il popolo d'Israele. Il Signore vi dichiara la sua promessa di liberazione: "Ho visto l'oppressione del mio popolo che è in Egitto, ho udito il suo grido di fronte agli oppressori, poiché conosco le sue angosce. Voglio scendere a liberarlo dalla mano dell'Egitto e farlo salire da quella terra a una terra buona e vasta, a una Terra dove scorre latte e miele." (Es 3,7-8). Successivamente comunica a Mosè le leggi che dovranno regolare la vita del popolo ebraico.

Nel secondo componimento della raccolta la poetessa esplicita il paragone tra il manicomio e il monte Sinai. Nell'ospedale psichiatrico i malati, novelli profeti, ricevono le leggi divine:

Il manicomio è una grande cassa di risonanza
e il delirio diventa eco
l'anonimità misura,
il manicomio è il monte Sinai,
maledetto, su cui tu ricevi
le tavole di una legge
agli uomini sconosciuta. (TS, p. 72)

⁹¹ "Gli inguini sono la forza dell'anima" (TS, p. 79); "Sono caduta in un profondo tranello" (TS, p. 81); "Quietati erba dolce" (TS, p. 85); "Quando sono entrata" (TS, p. 87); "Tangenziale dell'ovest" (TS, p. 88); "La luna s'apre nei giardini del manicomio" (TS, p. 89); "Ogni mattina il mio stelo vorrebbe levarsi nel vento" (TS, p. 95); "Tu eri la verità, il mio confine" (TS, p. 104); "Abbiamo le nostre notti insonni" (TS, p. 105); "Ieri ho sofferto il dolore" (TS, p. 106); "Ancora un mattino senza colore" (TS, p. 107); "Il mio primo trafugamento di madre" (TS, p. 111).

Il manicomio è un luogo sacro perché al suo interno avviene la rivelazione, ma è anche maledetto, perché le leggi ricevute dai malati sono quelle del dolore. Il delirio e l'anonimità (versi 2-3) risuonano in modo terribile dentro le mura dell'ospedale, come sottolinea anche l'allitterazione del suono « m », ripreso come un eco lungo il componimento: «manicomio», «anonimità», «misura», «monte», «maledetto», «uomini». Manicomio e mondo biblico sono insieme analoghi e antitetici.

L'identificazione dei malati con Mosè è presente anche in altre poesie, in particolare ne *Il nostro trionfo* dove il paragone è portato al parossismo ed i malati vengono investiti del ruolo di veri e propri legislatori: “e la legge mosaica / noi l'abbiamo composta / ricavando spezzoni / dagli altipiani chiusi” (TS, p. 57). Le norme che regolano la vita della comunità sono elaborate dagli stessi malati senza un esplicito intervento divino. Ne *Le parole di Aronne* inoltre compare un riferimento al fratello di Mosè, che rappresenta un punto di riferimento importante per il popolo ebraico durante il viaggio nel deserto. Nonostante l'episodio del vitello d'oro (Es 32, 1-25), Aronne, infatti, è considerato come il fondatore dell'istituzione sacerdotale. Nei suoi versi la poetessa fa riferimento al personaggio biblico sottolineandone il ruolo di guida e soprattutto la missione consolatrice:

Le parole di Aronne
erano un caldo pensiero,
un balsamo sulle ferite
degli ebrei sofferenti;
a noi nessuno parlava
se non con calci pugni,
a noi nessuno dava la manna.
Le parole di Aronne
erano come spighe,
crescevano nel deserto
dove fioriva la fede;
da noi nulla fioriva
se non la smorta pietà
di chi ci stava vicino
e il veto antico ancestrale
dei paludati d'inferno.
A noi nessuno parlava;
eppure eravamo turbe,
turbe golose assetate
di bianchi pensieri.
Lì dentro nessuno
orava piangendo
sulla barba del vecchio Profeta
e Mosè non sprofondò mai
nel nostro inferno leggiadro
con le sue leggi di pietra. (TS, p. 93)

Il testo si fonda su un sistema di ripetizioni che istituiscono un confronto continuo tra l'esperienza dei malati rinchiusi nel manicomio e quella degli ebrei in viaggio nel deserto. Entrambi versano in una condizione di difficoltà, ma mentre nelle Sacre Scritture il popolo d'Israele può contare su Aronne e sulla sua capacità di ascolto, i malati non possono fare affidamento su nessuno. Conoscono solo calci e pugni. Non ricevono la manna (Es 16, 13-16), figura dell'Eucarestia, né parole di comprensione. Il sostantivo plurale "turbe", usato per definire i malati ai versi 18 e 19, è di origine biblica ed insieme dantesca. È impiegato con riferimento alle folle che seguono il Cristo durante le sue predicazioni, ma ritorna anche in diversi passaggi della *Divina Commedia* dove indica le moltitudini di anime, di angeli o di demoni.⁹² Lo stato d'isolamento e di privazione nel quale si trovano le turbe di malati è evidenziato dall'uso insistito di pronomi indefiniti con valore negativo. La dettagliata enumerazione delle sconfitte conduce ad una tremenda constatazione: Mosè non può essere sceso nelle voragini del manicomio. Se in "*Il manicomio è una grande cassa di risonanza*" i malati come Mosè ricevevano sul monte-manicomio le leggi divine, ne *Le parole di Aronne*, invece, sono abbandonati dal profeta, che non si è mai avventurato nel manicomio-inferno. Il manicomio è descritto dalla poetessa ora come un monte, ora come un abisso infernale.

L'analisi degli indicatori spaziali della raccolta consente, a questo proposito, alcune interessanti considerazioni. L'universo del manicomio si organizza attorno ad alcune precise opposizioni spaziali. Oltre alla coppia dentro / fuori che allude ai meccanismi di reclusione e libertà, risulta particolarmente sfruttata la polarità alto / basso, che rimanda all'opposizione paradiso / inferno. L'allusione all'altezza e alla verticalità è ricorrente nell'immaginario biblico dove la montagna è spesso simbolo di ciò che avvicina l'uomo a Dio, del tramite tra terra e cielo.⁹³ Molti dei principali avvenimenti biblici si svolgono

⁹² Le occorrenze dantesche sono: "ch'avean le turbe, ch'eran molto grandi" (If IV, 29); "Priscian sen va con quella turba grama" (If. XV, 109); "La turba che rimase lì, selvaggia" (Pg II, 52); "Tal era io in quella turba spessa" (Pg. VI, 10); "si movea tutta quella turba magna" (Pg XVIII, 98); "Dal piè guardando la turba che giace" (Pg. XXI, 11); "d'anime turba tacita e devota" (Pg XXII, 21); "chi siete voi, e chi è quella turba" (Pg. XXVI, 65); "E ciò non pensa la turbe presente" (Pd. IX, 43); "che alcun altro in questa turba gaia" (Pd. XV, 60); "s'appresti alla turba trionfante" (Pd. XXII, 131); "vid'io così più turbe di splendori" (Pd. XXIII, 82).

⁹³ Nelle sue ricerche sull'immaginario biblico nella letteratura, Northrop Frye ha dedicato un capitolo de *Il potere delle parole* al tema della montagna ed uno al *topos* del giardino di cui si tratterà in seguito sempre a proposito de *La terra santa*: Northrop Frye, *Il potere delle parole: nuovi studi su Bibbia e letteratura* [1990], La nuova Italia, Firenze 1994. Sempre fondamentale resta anche: Northrop Frye, *Il grande codice: la Bibbia e la letteratura*, traduzione di Giovanni Rizzoni, Einaudi, Torino 1986.

su delle alture: il Sinai è il monte dei dieci comandamenti; Gerusalemme è situata sul monte Sion a 800 m d'altezza; secondo le indicazioni dell'evangelista Giovanni la moltiplicazione dei pani e dei pesci avviene su un monte vicino al Giordano (Gv 6,3); al Getsèmani, vicino al monte degli olivi, ha luogo l'angoscia di Cristo prima dell'arresto (Mt 26,30); sul Golgota sarà poi crocifisso (Mt 27,33). Del "basso" invece la Bibbia parla relativamente poco. Al suolo tra la polvere striscia il serpente maledetto da Dio. Nella profondità della terra è collocato lo Sceol, talvolta genericamente mondo dei morti, più spesso luogo di malvagi, per contrasto con la dimora del Signore e dei giusti che si trova al di là del firmamento.

Oltre alla fonte biblica, un altro interessante termine di paragone è rappresentato dalla Commedia dantesca che costituisce un universo fortemente gerarchizzato secondo cieli, cornici e gironi. L'accostamento tra manicomio ed oltretomba dantesco è peraltro giustificato da alcune affermazioni della stessa autrice contenute ne *L'altra verità. Diario di una diversa*: "Eravamo praticamente le ombre dei gironi danteschi, condannati ad una espiazione ignominiosa che però a differenza dei peccatori di Dante, non aveva dietro di sé colpa alcuna".⁹⁴ In un altro passaggio il riferimento è indiretto: "Credo che solo le illustrazioni del Dorè per la Commedia dantesca potessero rendere bene il fascino e la mostruosità del manicomio".⁹⁵

Ciò che in modo macroscopico distingue il racconto meriniano dal modello dantesco è che nell'opera della poetessa il percorso dell'uomo non è più regolato, permesso e deciso dal Signore su uno sfondo immobile. Mentre il viaggio di Dante nell'oltretomba è significativamente orientato lungo un cammino di purificazione ed elevazione spirituale, ne *La terra santa* gli opposti trascolorano continuamente l'uno nell'altro. Così nel componimento *Il manicomio è una grande cassa di risonanza* l'ospedale psichiatrico è il monte Sinai, ma è anche qualificato come maledetto, mentre nella lirica *Le parole di Aronne*, il manicomio è descritto come una voragine infernale pur essendo contemporaneamente definito leggiadro.

⁹⁴ Alda Merini, *L'altra verità. Diario di una diversa*, cit. p. 100.

⁹⁵ *Ivi*, p. 115. Alle illustrazioni del Doré Merini fa riferimento anche in un libro del 1994: "A otto anni avevo mandato a memoria l'intera Divina Commedia e studiavo lunghe ore al giorno, ma soprattutto sognavo e sognavo l'Inferno. La grande Commedia illustrata dal Doré, di cui avevamo in casa diverse versioni, mi aveva un poco traumatizzata. Si trattava di un librone enorme sopra il quale mi attardavo fino a notte inoltrata. Soprattutto mi angosciavano quelle figure nude eternamente castigate, eternamente piene di freddo e di solitudine." (Alda Merini, *Reato di vita, autobiografia e poesia*, Associazione Culturale Melusine, Milano 1994, pp. 13-14).

Nell'universo poetico di Alda Merini, salvezza e dannazione rivelano un legame assurdo. L'alto e il basso si sovrappongono, si alternano continuamente, sembrano quasi coincidere. I malati, dentro le mura del manicomio, salgono verso il Paradiso per poi scendere nell'Inferno più nero e ricominciare all'infinito questo stesso percorso. Che sia possibile passare improvvisamente da un estremo all'altro è sottolineato da alcune efficaci giustapposizioni presenti a livello macrotestuale (in questo caso, significativamente mantenute sia nella raccolta curata da Maria Corti, sia in quella stabilita da Giacinto Spagnoletti):

Canzone in memoriam

Il vento penetrerà le querce
 (fino a quando durerà il mio messaggio?)
 ma se io non scrivo più?
 Il vento squassa le nostre ombre
 su e giù per i pendii,
 lungo i parabrezza delle nuvole
 dove risuona la catena dell'aldilà.
 Ebbene, io verrò a cercarti,
 madre mia benedetta,
 su in cima alle colline,
 sulle cime tempestose del Sinai.
 Perché tu eri la mia legge,
 a mia dottrina,
 tu sapevi aprire ogni parola
 e trovarvi dentro il seme.
 Ecco, ora parlo, parlo
 forse una lingua blasfema
 e intanto tu continui a morire
 sotto la terra sotto il cardo.
 Giorno per giorno muori
 perché io non vengo a cercarti,
 ma mi farò un bastone adatto
 il bastone di Aligi,
 verrò con te sulle montagne
 perché tu abiti alto
 e insieme cominceremo il coro
 il vero familiare assoluto
 coro che ci disintegra la bocca.

(TS, p. 90)

Laggiù dove morivano i dannati
 nell'inferno decadente e folle
 nel manicomio infinito,
 dove le membra intorpidite
 si avvoltolavano nei lini
 come in un sudario semita,
 laggiù dove le ombre del trapasso
 ti lambivano i piedi nudi
 usciti di sotto le lenzuola,
 e le fascette torride
 ti solcavano i polsi e anche le mani,
 e odoravi di feci,
 laggiù, nel manicomio
 facile era traslare
 toccare il paradiso.
 Lo facevi con la mente affocata,
 con le mani molli di sudore,
 col pene alzato nell'aria
 come una sconcezza per Dio,
 laggiù nel manicomio
 dove le urla venivano attutite
 da sanguinari cuscini
 laggiù tu vedevi Iddio
 non so, tra le traslucide idee
 della tua grande follia
 Iddio ti compariva
 e il tuo corpo andava in briciole,
 delle briciole bionde ed odorose
 che scendevano a devastare
 sciami di rondini improvvise.

(TS, p. 91)

All'immagine della salita del monte Sinai, intesa come ricordo e recupero dell'amore materno, presente in *Canzone in memoriam*, segue un componimento che sviluppa il motivo di una discesa nelle profondità del manicomio e delle sue torture. Non è casuale che la prima poesia comprenda un riferimento alla *Figlia di Jorio*, tragedia dannunziana nella quale il pastore Aligi saliva sulla montagna per abitare castamente assieme all'amata Mila. Il riferimento alla castità, evidenziato dalla reminiscenza letteraria,

serve ad alimentare la tensione alla purezza spirituale che caratterizza il componimento. Ad essa si oppone l'insistita corporeità della poesia successiva dove il lettore s'imbatte in espressioni come "membra intorpidite", "piedi nudi", "odoravi di feci", "mani molli di sudore", "pene alzato nell'aria". All'idea dell'altezza invocata in *Canzone in memoriam* si accosta l'immagine del manicomio come baratro, la cui profondità è enfatizzata dalla ripetizione del deittico "laggiù" riportato per ben 5 volte nel corso del testo.⁹⁶ La gioiosa salita della mente verso i ricordi e lo sprofondare nelle pieghe organiche del corpo appaiono come percorsi speculari che permettono entrambi l'accesso ad un'incandescente dimensione di verità che si potrebbe forse definire mistica. La disgregazione della bocca e lo sbriciolamento del corpo rappresentano infatti una condizione di comunione assoluta raggiungibile attraverso vie contrarie la cui costante è rappresentata dall'intensità dell'esperienza.⁹⁷ L'escursione tra coordinate spaziali e conoscitive di segno opposto fa sì che anche quando, in altri passaggi della raccolta, i malati sono descritti come immobili, seduti su desolanti panche di legno, il loro silenzio, la loro fissità diventino aspettazione di qualcosa di tremendo, che può scaraventare negli inferi oppure innalzare nei cieli.

I vangeli: la figura di Cristo.

Tra le poesie che recano dei rimandi ai testi evangelici, il componimento *Vicino al Giordano* è particolarmente rilevante. Il Giordano è il fiume della Palestina che forma il lago di Tiberiade, gettandosi poi nel mar Morto. Nella Bibbia esso indica per metonimia la Terra Promessa di cui è il confine orientale, già indicato dal Signore nel libro dei Numeri (Nm 34,10-12). Sul Giordano Giovanni Battista battezza Gesù (Mt 3, 13-17). Vicino al fiume, sulla sponda del lago, avviene la moltiplicazione dei pani e dei pesci,

⁹⁶ A proposito di questo componimento si legga il saggio di Marilena Rea, "Laggiù dove morivano i dannati" di Alda Merini, "Per leggere", n. 9, autunno 2005, pp. 81-90.

⁹⁷ La presenza di immagini spaziali fortemente polarizzate si ha anche all'interno dei perimetri di uno stesso testo. La lirica *Il nostro trionfo*, ad esempio, è caratterizzata dalla continua oscillazione tra indicazioni antitetiche: è migrare sui monti, salire lungo bianche ascese, mentre subito dopo incombe il delirio, schiaccia la nuca e fa chinare il capo. Il trionfo scende allora verso il basso come una cascata, ma dà la spinta e lo slancio verso l'alto per spiccare il volo come angeli: "Il piede della follia / macchiato di azzurro, / con esso abbiamo migrato / sui monti dell'ascensione, / il piede della follia non ha nulla di divino / ma la mente ci porta / lungo le ascese bianche / dove fiotta la neve / cresce il sambuco, / geme l'agnello; / abbiamo attraversato ponti / esaminato misure, / e quando l'ombra cupa / del delirio incombeva / sulla nuca profonda / noi chinavamo il capo / come sotto una legge, / e la legge mosaica/ noi l'abbiamo composta / ricavando spezzoni / dagli altipiani chiusi; / ecco, il nostro trionfo / viene giù dalle montagne / come larga cascata; / noi siamo restati / angeli uguali a quelli che in un giorno d'aurora / hanno messo le ali." (TS, p. 83).

grazie alla quale Gesù sfama la folla che lo segue.⁹⁸ A tale miracolo si riferisce la parte finale di *Vicino al Giordano*, dove Merini accosta l'esperienza dei malati a quella del Cristo, per poi attuarne un rovesciamento.

Ore perdute invano
nei giardini del manicomio
su e giù per quelle barriere
inferocite dai fiori
persi tutti in un sogno
di realtà che fuggiva
buttata dietro le nostre spalle
da non so quale chimera.
E dopo un incontro
qualche malato sorride
alle false feste
tempo perduto in vorticosi pensieri
assiepati dietro alle sbarre
come rondini nude.
Allora abbiamo ascoltato sermoni,
abbiamo moltiplicato pesci,
Laggiù vicino al Giordano,
ma il Cristo non c'era:
dal mondo ci aveva divelti
come erbaccia obbrobriosa. (TS, p. 77)

Nel manicomio il tempo si perde, è chiuso in se stesso, fatto di pensieri insieme vorticosi e assiepati. Dentro l'ospedale i malati ascoltano la parola di Dio, come fedeli discepoli partecipano al miracolo della moltiplicazione dei pesci. Improvvisamente però si accorgono di essere stati abbandonati e scacciati come "erbaccia obbrobriosa". Il riferimento al miracolo dei pesci si innesta su un altro motivo biblico, quello dell'erba dannosa e sterile, identificabile con la gramigna o la zizzania della parabola evangelica (Mt 13,24-30). Questo procedimento che accosta l'annuncio della comunione con Cristo ad una dichiarazione di abbandono e forte distanziamento è fondamentale nella raccolta ed è attuato tramite il ricorso alla congiunzione "ma", usata in posizione forte all'inizio del verso con valore avversativo-limitativo.⁹⁹ Più di un terzo delle poesie della

⁹⁸ Nel Nuovo Testamento si parla in realtà di due miracoli di moltiplicazione dei pani e dei pesci. Il primo è riportato da tutti e quattro gli evangelisti (Mt 14,13-21 ; Mc 6, 34-44 ; Lc 9, 10-17 ; Gv 6, 1-15), il secondo è presente solo nei Vangeli di Matteo e Marco (Mt 15, 32-38 ; Mc 8, 1-9). Le analogie tra i due episodi sono piuttosto numerose. Il primo miracolo, in particolare, racconta di come Gesù, alla notizia della morte di Giovanni Battista, volesse ritirarsi con i suoi discepoli in un luogo solitario per meditare. Seguito dalla folla e mosso da compassione offrì i propri insegnamenti e guarì alcuni malati. La sera, per nutrire le cinquemila persone presenti (Lc 9, 14), moltiplicò cinque pani e due pesci appartenenti ad un ragazzo. Si tratta di un segno messianico di preparazione all'istituzione dell'Eucarestia. Si veda anche: André Marie Gérard, *Dictionnaire de la Bible*, Bouquins, ed. Robert Laffont, Paris, 1989, pp. 963-964.

⁹⁹ Sui due principali valori della congiunzione "ma" è ritornato con estrema chiarezza Francesco Sabatini nello scritto: *Pause e congiunzioni nel testo. Quel "ma" a inizio frase*, in *Norma e lingua in Italia: alcune riflessioni fra passato e presente*, Istituto Lombardo di Scienze e Lettere, Milano 1997, pp.113-146.

raccolta riprende questa stessa congiunzione investendola di una medesima funzione strutturante. All'evidenza si tratta di una tecnica sintattica che è spia di un atteggiamento mentale ben più vasto e profondo. È rilevante notare come il secondo termine non si opponga al primo sostituendolo, gli viene piuttosto accostato contrastandone il valore. Attraverso questo espediente la poetessa può riferirsi ad una situazione duplice, dove due realtà opposte coesistono senza mai annullarsi reciprocamente. I malati sono rappresentati in una situazione ambigua, contemporaneamente di redenzione e di castigo senza appello.

La congiunzione avversativa è abbinata ad un riferimento a Cristo anche nel componimento eponimo della raccolta, *La terra santa*:

Ho conosciuto Gerico,
ho avuto anch'io la mia Palestina,
le mura del manicomio
erano le mura di Gerico
e una pozza di acqua infettata
ci ha battezzati tutti.

Lì dentro eravamo ebrei
e i Farisei erano in alto
e c'era anche il Messia
confuso dentro la folla:
un pazzo che urlava al Cielo
tutto il suo amore in Dio.

Noi tutti branco di asceti
eravamo come gli uccelli
e ogni tanto una rete
oscura ci imprigionava
ma andavamo verso la messe,
la messe di nostro Signore
e Cristo il Salvatore.

Fummo lavati e sepolti,
odoravamo di incenso.
E, dopo quando amavamo
ci facevano gli elettrochoc
perché, dicevano un pazzo
non può amare nessuno.

Ma un giorno da dentro l'avello
anch'io mi sono ridestata
e anch'io come Gesù
ho avuto la mia resurrezione,
ma non sono salita ai cieli
sono discesa all'inferno
da dove riguardo stupita
le mura di Gerico antica. (TS, p. 96)

Tutto il testo poetico ruota attorno al paragone tra il popolo dei malati e il figlio di

Dio.¹⁰⁰ La poetessa “esplicita senza pietà l’evidenza”:¹⁰¹ le mura del manicomio sono le mura di Gerico, dentro di esse i malati come Cristo vengono battezzati, anche se con acqua inquinata. In mezzo alla folla c’è il Messia, un pazzo che urla tutto il suo amore in Dio, lo grida al cielo e in faccia ai Farisei, che come aguzzini dall’alto sono pronti a giudicarlo. I malati vengono allora descritti come un branco di asceti (e l’uso del termine branco palesa il giudizio negativo imposto dai cosiddetti sani), sono uccelli pronti a volare via, a seguire il Signore e partecipare alla sua messe. Come Gesù i malati affrontano il martirio, la crocifissione diventa allora la condanna agli elettrochoc e alla solitudine di chi non può amare nessuno. Lavati e sepolti, come Cristo esperiscono la morte e la resurrezione, ma secondo un procedimento antitetico, non salgono in cielo, sprofondano all’Inferno.

Non si può non rilevare come la poesia contenga un’immagine, per certi versi, affine a quella adoperata da Margherita Guidacci in *Nero con movimento*, testo d’apertura del citato *Neurosuite*. I ricoverati in manicomio sono descritti da Guidacci come “uccelli prigionieri in una rete”,¹⁰² un paragone che richiama i versi meriniani: “eravamo come gli uccelli e ogni tanto una rete oscura ci imprigionava”. Si tratta di una consonanza forse riconducibile alla comune esperienza biografica dell’ospedale psichiatrico come sistema di oppressione (la rete) verso degli esseri indifesi (gli uccelli), tuttavia essa si rivela oltremodo significativa e fa risuonare nella mente un passaggio del Salmo 124: “L’anima nostra è stata liberata, / come l’uccello dal laccio del cacciatore: / il laccio si è spezzato e noi siamo tornati in libertà” (Sl 124, 7). Attraverso l’accento ai piccoli volatili, entrambe le poetesse pongono l’accento sul sentimento di inermità provato dai malati sottoposti a continue sevizie fisiche e psicologiche, ma evidenziano anche il loro doloroso bisogno di libertà. Ad ogni volo, ad ogni loro tentativo di fuga si oppone infatti la realtà claustrofoba del manicomio, rappresentata dalla rete che intrappola e

¹⁰⁰ Anche in altre raccolte, Alda Merini fa spesso riferimento alla figura di Cristo, si possono ricordare in particolare: *Corpo d’amore, un incontro con Gesù* (Frassinelli, Piacenza 2001) e *Poema della croce* (Frassinelli, Piacenza 2004). A proposito di quest’ultima opera l’autrice ha dichiarato: “*Il poema della croce* rappresenta una ballata di odio e di sregolatezza inutile che ha per oggetto un uomo completamente innocente. Non ci vuole molto per una persona che ha subito crocifissioni inutili identificarsi con Gesù e con il suo estremo sforzo di superare la morte. [...] La “Terra Santa” è anche il deserto della fede, dove però gravita l’ombra del “Resurrexit” (Alda Merini, *Il poema della Croce*, cit. p. XVIII).

¹⁰¹ Fernando Bandini, *La Musa commentata*, “L’indice”, n.6, giugno, 1992, p. 11.

¹⁰² “Ombre convulse intorno ad una fiamma, / neri brandelli di nubi strappate, / erba dolente frustrata dal vento, / e l’orrore / di uccelli prigionieri in una rete / che premono col petto impazzito / sbattendo l’ali tra le maglie / in un volo sempre abortito, un impeto / senza tregua né foce (il cacciatore / già da un cespuglio vicino li spia / con allegria feroce).” (Margherita Guidacci, *Le poesie*, cit. p. 171).

impedisce la liberazione.

Se nella poesia di Margherita Guidacci la trappola è definitiva e l'orrore senza redenzione, nei versi di Alda Merini la situazione resta ancor più tragicamente in bilico, attanagliata tra soluzioni contrarie. In un primo momento i malati sembrano infatti poter comunque accedere ad una condizione di grazia e comunione con Dio. Nonostante la rete, essi si dirigono sicuri verso la messe del Signore. È in un secondo momento, nell'ultima immagine del componimento, che si riafferma di nuovo l'inesorabilità della reclusione descrivendo lo sprofondare del soggetto dentro le mura della città. Anche se i malati-uccelli vivono della parola del Signore, del suo raccolto, la loro sofferenza non trova sublimazione. Le mura di Gerico non sono mai cadute sotto le trombe di Giosuè. L'unica realtà possibile è proprio quella del manicomio. Nei versi finali "sono scesa all'inferno / da dove riguardo stupita / le mura di Gerico antica", l'assonanza che chiude la poesia (stupita / antica) sottolinea lo stupore che il soggetto prova di fronte alla persistenza di una realtà che ha origini remote e non smette di ripetersi. Simbolicamente le mura del manicomio racchiudono al loro interno tutto il nostro mondo, tutte le contraddizioni del nostro esistere.

Il tema del giardino: una rete discreta di rinvii e corrispondenze.

Il tema del giardino ricorre in diversi componimenti della raccolta. Il verso "nei giardini del manicomio" viene ripetuto più volte sotto forma di autocitazione. Compare in "Vicino al Giordano", in "Forse bisogna essere morsi" e ancora in "S'apre la luna nei giardini del manicomio". Costituisce all'interno della raccolta un specie di "filo rosso" che fissa e collega alcuni episodi significativi. Il *topos* del giardino non si esaurisce però in tali riprese, si fonda su una solida maglia di rinvii a diversi elementi della sua geografia: alberi, erba, fiori, frutta, uccelli, fontane. Sono indicazioni che permettono di ricostruire, per frammenti ed immagini sparse, un luogo che rinvia direttamente ai giardini biblici. Da semplice coordinata spaziale il riferimento al giardino acquista una valenza simbolica.

L'identificazione tra il giardino del manicomio e quello del Paradiso terrestre è palese nelle prose de *L'altra verità Diario di una diversa*, libro che è omogeneo alla raccolta dal punto di vista tematico:

"Il giardino d'estate era pieno di uccelli [...] noi perceivamo quei suoni come si potrebbero percepire in un Eden, dove tutto è possibile e impossibile, pure il sentirci controllati dalla natura, il sentirci serviti dai

suoi concetti, dal suo clima, ci faceva gran bene al cuore, e così, l'erba verde ci parlava di fiducia, e così i fiori, e così i ruscelletti che si aprivano dolcemente in mezzo a qualche piccola aiola, e così il cielo tutto."¹⁰³

L'ipotesi che il giardino del manicomio e quello dell'Eden si sovrappongano è giustificata anche da un'attenta analisi dei versi de *La terra santa*. I giardini del manicomio presentano infatti alcune caratteristiche comuni al Paradiso terrestre descritto nella Genesi come un luogo ombreggiato e fertile, piantato dal Signore in Oriente per farvi vivere l'uomo:

“Il signore Dio fece spuntare dal terreno ogni sorta d'alberi, attraenti per la vista buoni da mangiare, e l'albero della vita nella parte più interna del giardino, insieme all'albero della conoscenza del bene e del male. Un fiume usciva da Eden per irrigare il giardino; poi di lì si divideva e diventava quattro capi.” (Gn, 2, 9-10)

Simbolo di bellezza e prosperità, dovute alla comunione con Dio, il giardino dell'Eden si caratterizza per la presenza di due alberi sacri, quello della vita e quello della conoscenza del bene e del male, mentre la sua superficie è irrigata da un corso d'acqua. Alcuni di questi elementi ritornano anche ne *La terra tanta* dove il giardino del manicomio ospita l'albero associato al peccato originale e quindi all'allontanamento dei primi genitori dal Paradiso:

Le più belle poesie
si scrivono sopra le pietre
coi ginocchi piagati
e le menti aguzzate dal mistero.
Le più belle poesie si scrivono
davanti a un altare vuoto
accerchiati da agenti
della divina follia.
Così pazzo criminale qual sei
tu detti versi all'umanità
i versi della riscossa
e sei fratello a Giona
Ma nella Terra Promessa
dove germinano i pomi d'oro
e l'albero della conoscenza
Dio non è mai disceso né ti ha mai maledetto.
Ma tu si maledici
ora per ora il tuo canto
perché sei sceso nel limbo
dove aspiri l'assenzio
di una sopravvivenza negata. (TS, p. 84)

¹⁰³ Alda Merini, *L'altra verità. Diario di una diversa*, cit. p. 58. Si veda anche la seguente citazione: “È strano come a volte dai nostri segreti doni, dalle nostre disperazioni più profonde nascono dei ponticelli gentili e nasca un Eden privato, colmo di risorse ed innumerevoli compagnie. Su questi ponticelli si avventura l'anima disperata che canta un canto liquido e ci si immagina vestiti di un manto rosso” (*Ivi*, p. 140).

Dopo aver paragonato il poeta-malato al profeta Giona,¹⁰⁴ Merini fa riferimento all'albero della conoscenza del bene e del male situandolo nella Terra promessa piuttosto che nell'Eden, con una trasposizione operata, probabilmente, sulla base della prosperità comune ai due luoghi. La Terra promessa, la cui ricerca occupa i libri del Pentateuco, è infatti descritta nella Bibbia come un paese favoloso dove scorre latte e miele. Nelle Sacre Scritture, inoltre, essa non rappresenta soltanto un luogo nel quale fondare una nuova patria, ma assieme ai dieci comandamenti, è metafora della stessa Alleanza con il Signore. Nei versi di Alda Merini, i malati non sono mai stati maledetti per aver disobbedito alle raccomandazioni divine, non sono mai stati cacciati dal Paradiso terrestre. Nel loro giardino, dentro le mura del manicomio, il Signore semplicemente non è mai entrato. La maledizione è allora quella che il poeta-malato rivolge a sé stesso, alle sue poesie che lo mettono di fronte al dolore, davanti alla durezza delle pietre e alla solitudine di un altare.

Il motivo dell'albero del bene e del male compare anche nella poesia "*Tu eri la verità, il mio confine*" dove la poetessa dichiara "mi sono schiantata / contro l'albero del bene e del male / ho mangiato anch'io la mela / della tua onnipresenza / e ne sono riuscita / vuota di ogni sapienza" (TS, p. 81). Nei versi della poetessa non c'è alcun riferimento alla superbia dell'uomo che lo avrebbe indotto a cedere alla tentazione del demone, elemento fondamentale per l'interpretazione del racconto biblico. L'io lirico meriniano si schianta contro l'albero della conoscenza, lo fa con violenza, ma quasi per caso. Da questo schianto segue una condizione di stordimento della quale non si sa ricostruire la causa o la storia. La confusione e la mancanza di conoscenza che ne risulta viene peraltro sottolineata dalla rima onnipresenza / sapienza.

Nella Bibbia, un riflesso del giardino paradisiaco è rappresentato dal celebre *hortus conclusus* del *Cantico dei Cantici*. Tradizionalmente attribuito al re Salomone, il libro celebra la gioia del fidanzamento e la felicità dell'incontro degli amanti. L'esaltazione

¹⁰⁴ Il poeta-malato, è qui definito fratello a Giona, uno dei profeti biblici minori. Nel libro di Giona si descrive la storia di una conversione di un re e della sua città, grazie all'intervento del profeta, messaggero del Signore. La scena fondamentale del racconto biblico narra il tentativo di Giona di fuggire l'incarico affidatogli: imbarcatosi per Tarsis viene però gettato in mare durante una tempesta e inghiottito da un enorme pesce. Nel ventre del mostro marino Giona resta per tre giorni e tre notti prima di essere liberato per ordine del Signore. Dentro il pesce, Giona aveva iniziato la sua preghiera: "Ho invocato dal mio carcere / il Signore ed egli mi ha risposto; / dal profondo dello sceol ho gridato / ed ha ascoltato il mio grido" (Gi 2,3). Neppure la morte, rappresentata dal mostro marino che divora il profeta, impedisce la verità della salvezza. Dio non abbandona Giona, lo libera in modo che possa compiere la sua missione. Al contrario nel manicomio, i pazzi invocano Dio, ma non vengono ascoltati.

dell'amore terrestre lascia però trapelare in filigrana il tema del rapporto tra il popolo d'Israele (la sposa) e il Signore (l'amato). La sposa è inoltre rappresentata come un giardino chiuso e protetto da sguardi stranieri. Al suo interno una fontana garantisce una vegetazione lussureggiante, come il fiume a quattro bracci che irrigava il Paradiso terrestre.¹⁰⁵

Il giardino dell'asilo psichiatrico, come quello del *Canto dei cantici*, è uno spazio chiuso. Non è delimitato solo da mura di protezione, ma anche da « ringhiere », « recinti », « cancelli » chiusi, « ferri », « sbarre » che lo trasformano in una vera e propria prigione. Il manicomio sostituisce inoltre alle fonti d'acqua, simbolo di vita, delle sorgenti asciutte o delle pozze insalubri: “e le fontane hanno cessato di fiorire / la loro tenera acqua / era soltanto un mare di dolore / in cui naufragavo dormendo.” (LT, p. 35). Se l'*hortus conclusus* biblico era un luogo di felicità e di piacere anche sensuale, nel giardino del manicomio l'amore è accostato anche all'orrore e alla sofferenza. Nel componimento “*Gli inguini sono la forza dell'anima*” la poetessa celebra l'incontro erotico dichiarando che da esso può “germogliare Dio”, eppure, nei giardini del manicomio, gli incontri amorosi sono proscritti, si svolgono in segreto assumendo un carattere disperato e grottesco:

Forse bisogna essere morsi
“[...] ma la sera, oh la sera
nei giardini del manicomio
a volte io facevo all'amore
con uno disperato come me
in una grotta di orrore” (TS, p. 86)

Il mio primo trafugamento di madre

“Il mio primo trafugamento di madre
avvenne in una notte d'estate

¹⁰⁵ È forse utile ricordare i versi del *Cantico dei cantici* in cui compare il motivo dell'*hortus conclusus*. Eccone la versione latina: “Hortus conclusus, soror mea, sponsa, / hortus conclusus, fons signatus; / propagines tuae paradisi malorum puniceorum / cum optimis fructibus, / cypri cum nardo. / Nardus et crocus, / fistula et cinnamomum / cum universis lignis turiferis, / myrrha et aloe / cum omnibus primis unguentis. / Fons hortorum, puteus aquarum viventium, / quae fluunt impetu de Libano. / Surge, aquilo, / et veni, auster; perfla hortum meum, / et fluant aromata illius.” Il *topos* dell'*hortus conclusus* è particolarmente diffuso nella letteratura italiana. Per quanto riguarda la poesia del Novecento si ricorderà la ripresa effettuata da Gabriele D'Annunzio nel *Poema paradisiaco*, dove il motivo dell'*hortus conclusus* perde i propri riferimenti spirituali e viene inserito in un contesto estetizzante mescolandosi al tema del parco simbolista. Dei riferimenti ai giardini del *Cantico dei cantici* compaiono anche in ambito crepuscolare, seppur in modo allusivo e talvolta ironico. Emblematico è in questo senso il componimento *Hortulus* che Marino Moretti pubblica nel volume *Poesie scritte col lapis* (1910), ma si deve far riferimento anche a due componimenti di Sergio Corazzini: *Giardini* incluso in *Dolcezza* (1904) e *La morte di Tantalò* (1907) pubblicato postumo. Vale la pena di segnalare che l'*hortus conclusus* diventa luogo di morte (“orto non era ma reliquario”) nel componimento che apre la raccolta *Ossi di seppia* (1925) di Eugenio Montale.

quando un pazzo mi prese
e mi adagiò sopra l'erba
[...]
Il mio primo trafugamento di donna
avvenne in un angolo oscuro
sotto il calore impetuoso del sesso. (TS, p. 111)

Amore e orrore, uniti anche dalla rima in *Forse bisogna essere morsi*, attuano un ribaltamento del tema dell'incontro amoroso presente nel *Cantico dei Cantici*. Questo procedimento s'inserisce con coerenza nella più vasta rete di rinvii presenti ne *La terra santa*. Se lo spazio del manicomio acquista un valore epifanico, il dolore che lo abita non è ridimensionato in modo semplicistico, resta, al contrario, privo di risarcimento. Le umiliazioni subite dai malati vengono descritte in modo impietoso e non possono essere trasformate meccanicamente in redenzione. Il confronto tra manicomio e simbologia biblica dà vita ad un continuo rincorrersi e capovolgere della situazione. L'ospedale psichiatrico è coincidente ed opposto a *La terra santa*: rappresenta un mondo di esclusione che è contemporaneamente privilegio e condanna. Nessuno dei due poli riesce ad assorbire l'altro. Tormento ed estasi si rovesciano uno nell'altro.

5. La scrittura di Alda Merini : una tragica attuazione della sua poesia.

“La terra santa” nel percorso poetico meriniano: alcuni elementi di continuità.

La terra santa è un'opera dalla fisionomia complessa e innovativa rispetto alla produzione poetica meriniana precedente. Sotto molti aspetti, però, rappresenta un approfondimento e uno sviluppo di alcuni nodi problematici già esplorati dalla poetessa in giovinezza. La raccolta non può essere capita fino in fondo senza un riferimento a quel primo laboratorio poetico, a quel primo rigoglioso nascere di domande e tentativi di accordare la purezza della parola alla vita e alle sue impurità. Un'analisi attenta rivela infatti la fedeltà del percorso poetico di Alda Merini ad alcuni importanti fuochi tematici ed esistenziali.

Dalla critica degli anni Cinquanta l'autrice de *La presenza di Orfeo* è stata inserita in quella corrente post-ermetica che nel secondo dopoguerra continuava a credere in una possibile rinascita della lirica pura, orfica, se per orfismo poetico si intende una conoscenza estetica riservata a pochi e capace di rendere il poeta partecipe di valori

religiosi assoluti.¹⁰⁶ Eppure, come ha detto con chiarezza Fernando Bandini:

“Quello che i critici di formazione ermetica non vedevano negli anni cinquanta, era che la Merini si era impossessata di forme e modi della lirica pura, ma con finalità sostanzialmente “impure” [...] Tutto il seguito della vicenda di Alda Merini ha significato la deflagrazione di quell’orfismo iniziale”.¹⁰⁷

La poesia meriniana si configura immediatamente come ricerca di parole capaci di rivelare l’essenza ultima dell’esistere,¹⁰⁸ ma già nelle sue opere giovanili si affaccia sulla pagina l’idea che quella ricerca di verità non possa prescindere dalla scoperta della vita nella sua più oscura e fisica presenza. A questa presenza, potentemente erotica, fa peraltro riferimento anche il titolo della sua prima raccolta, *La presenza di Orfeo*, dove l’allusione al mito classico¹⁰⁹ è accostata ad un sostantivo che nei versi viene sviluppato in direzione di una perturbante, ma decisa corporeità.¹¹⁰

A suo modo, l’aveva evidenziato anche Pier Paolo Pasolini in una recensione pubblicata nel 1954 con il titolo, di per sé eloquente, di *Una linea orfica*. Nel commento apparso su “Paragone”, il poeta di Casarsa affiancava Alda Merini a Girolamo Comi e a Michele Pierri, affrettandosi a precisare le differenze riguardanti il misticismo della giovane poetessa:

“È soltanto la mancanza del 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 ...”.¹¹¹

Il misticismo meriniano ha dunque a che fare con una mancanza di senso d’identità e con una travagliata esperienza di tipo erotico. Le implicazioni legate a questo rilievo non si esauriscono però nei sottointesi maliziosamente ironici che la litote pasoliniana ed i suoi puntini di sospensione riservano all’autrice adolescente. Tutta la poesia di

¹⁰⁶ Giudizi di questo tipo vengono espressi, per esempio, da Salvatore Quasimodo e Carlo Betocchi. Nel risvolto di copertina de *La presenza di Orfeo* si legge: “-Il nostro cuore sensibile stupisce del rapito orfismo che all’ignota Alda Merini ha fatto scrivere, il 25 febbraio 1949, una poesia come *La presenza di Orfeo*- dichiarava Carlo Betocchi appena uscita un’antologia dove la poetessa veniva presentata per la prima volta.” (Alda Merini, *La presenza di Orfeo*, Libri Scheiwiller, Milano 1953 (ristampa 1999)).

¹⁰⁷ Ferdinando Bandini, *La musa commentata*, “L’Indice”, n.6, 1992.

¹⁰⁸ Lungo questa ricerca la giovane poetessa riprende inizialmente forme e stilemi tipici dell’ermetismo, come per esempio l’uso improprio delle preposizioni oppure l’impiego transitivo di verbi normalmente intransitivi. Inevitabile a questo proposito il riferimento al famoso saggio di Pier Vincenzo Mengaldo, *Il linguaggio della poesia ermetica* in *La tradizione del Novecento*, cit.

¹⁰⁹ Alcune osservazioni sul mito di Orfeo nell’opera della poetessa si trovano in Marina De Simone, *Alda Merini: Orfeo, tra presenza e assenza*, in *Amore e morte in uno sguardo. Il mito di Orfeo e Euridice tra passato e presente*, Libri Liberi, Firenze 2003, pp. 69-73.

¹¹⁰ Di avviso simile è anche Biancamaria Frabotta: “Un curioso orfismo veramente quello della Merini (*La presenza di Orfeo*, 1953) che ribalta in *presenza* l’analogo ma inverso mito coltivato dall’ermetismo e senza tornaconti metafisici” (Biancamaria Frabotta, *Poeti del secondo Novecento: tre generazioni a confronto*, cit. p. 384).

¹¹¹ Pier Paolo Pasolini, *Una linea orfica*, “Paragone”, 1954.

Alda Merini si costituisce a partire da questa primordiale ambiguità che alla spinta religiosa e spirituale sovrappone in modo sofferto una dimensione erotica e fortemente terrena, secondo delle modalità certo di più ampio respiro rispetto a quelle intraviste da Pasolini.

Gli echi tra la produzione giovanile e *La terra santa* appaiono particolarmente evidenti in alcuni passaggi. È sufficiente confrontare la prima strofa di *Piccoli canti*, testo che apre il libro d'esordio del 1953, con una poesia della raccolta curata da Corti nel 1984:

“Se tutto un infinito
ha potuto raccogliersi in un Corpo,
come da un corpo,
disprigionare non si può l’Immenso?
[...]” (PO, p. 11)

“Corpo ludibrio grigio
con le tue scarlatte voglie,
fino a quando m’imprigionerai?
Anima circonflessa,
circonfusa e incapace,
anima circoncisa,
che fai distesa nel corpo?” (TS, p. 96)

Entrambi i testi si presentano sotto forma interrogativa e pongono esplicitamente il problema del rapporto tra l'anima e il corpo,¹¹² quello della contraddittoria coesistenza di uno spazio invisibile tendente all'infinito e di una realtà fisica limitata da saldi confini. In un libro di prose degli anni novanta l'autrice ha affermato:

“La Presenza di Orfeo è il lamento dell'anima che si trova nell'inferno idrico del corpo. Che non riesce ad uscire dalle tenebre. L'anima che tende a rompersi, a mettersi in contatto con il divenire ma che rimane inspiegabilmente ferma nelle fauci di Pluto.”¹¹³

“Divenire” e “limite”, “sviluppo” e “fissità” sono parole chiave negli scritti meriniani degli anni cinquanta e richiamano alla mente le radicali antinomie sulle quali si organizza anche tutta l'opera di Patrizia Valduga per la quale la poesia nasce dal continuo cozzare del flusso psichico contro i limiti imposti dalla gabbia metrica. Nelle opere giovanili di Alda Merini il discorso si svolge essenzialmente a livello tematico e lessicale. Al campo semantico del movimento la poetessa oppone con ostinazione dei

¹¹² Si vedano i seguenti passaggi de *L'altra verità*: “Così capita ai martiri che attraverso la chiusura del proprio corpo, vedono finalmente sprigionarsi l'anima, in un aspetto più libero.” (Alda Merini, *L'altra verità. Diario di una diversa*, cit., p. 68) oppure “È come se fossi diventata angelo e volassi verso cieli più azzurri. Ma questi cieli soffocano il corpo lo uccidono. E, allora, a che dobbiamo dare ragione, all'anima o al corpo? O corpo che duoli che sei sostanzialmente solo pur circondandoti di mille amicizie! Sei forse tu che mi porti a vaneggiare? O, forse, la forza segreta dei miei impulsi spirituali?” (*Ivi*, p. 123).

¹¹³ Alda Merini, *Il delirio amoroso*, Il melangolo, Genova 1993, p. 15.

termini che indicano misura, ordine, fissità. In tal modo la poesia consegna il lettore e l'io lirico ad una situazione tragica che registra il desiderio di superamento dei confini accostandolo ad un sistema di necessarie costrizioni e barriere.

Ne *La terra santa* il limite maledetto e sacro non è più solo quello del corpo de *La presenza di Orfeo*, ma è rappresentato anche dalle stesse mura dell'ospedale psichiatrico. E non si potrà non rilevare come queste mura torturanti eppure epifaniche si colleghino alle celle che costellano i versi di *Variazioni belliche* (1964) di Amelia Rosselli designando sia gli spazi asfittici e strazianti di una prigione, sia le stanze di un convento, favorevoli al raccoglimento e alla meditazione.¹¹⁴

La raccolta meriniana del 1984 riprende dunque alcuni nodi tematici delle opere giovanili aprendoli ad un nuovo e più ampio sviluppo. In merito alla costante ispirazione religiosa della sua opera, si può notare, ad esempio, come il dialogo diretto instaurato con il Signore, frequentissimo nei primi libri di poesia, tenda ora a cedere il posto al riferimento a precise figure dell'immaginario biblico e cristiano. Si tratta di uno slittamento verso la narrazione che inizia ad essere attivo già all'altezza di *Tu sei Pietro* (1962), pubblicato prima dell'internamento psichiatrico, e che pervade quasi tutte le ultime pubblicazioni, uscite presso la casa editrice Frassinelli: *L'anima innamorata* (2000); *Corpo d'amore. Un incontro con Gesù* (2001), *Magnificat. Un incontro con Maria* (2002), *Poema della Croce* (2004), *Il cantico dei Vangeli* (2006) e *Francesco. Canto di una creatura* (2007). La poesia si popola di veri e propri personaggi, cresce attorno a quelle che Renato Minore ha definito "molecole di narrativa".¹¹⁵

Come scrivere dopo il manicomio? La poesia irrefrenabile e il lavoro del critico.

Se si vuole parlare di radicale differenza tra il prima e il dopo il manicomio, la cesura non coinvolge tanto i temi affrontati quanto una dimensione molto più concreta come la pratica della scrittura, i suoi aspetti materiali e filologici. L'esperienza della

¹¹⁴ D'altronde la stessa autrice nelle prose sul manicomio afferma "Ma rimanevo pur sempre una donna, una donna che ad ogni primavera fioriva e sfioriva, che appariva alla cella della sua camera davanti a una grata di fuoco. E poteva essere quella la grata delle carmelitane. Invece era la grata dell'inferno." (Alda Merini, *L'altra verità. Diario di una diversa*, cit., p. 116). In *Reato di vita* ai complimenti di Luisella Verioli sulle poesie di *La presenza di Orfeo*, Merini replica: "Sì, ma La terra santa è la perfezione di queste poesie, è l'entrata non in manicomio ma in convento" (Alda Merini, *Reato di vita*, cit., p. 151).

¹¹⁵ Renato Minore, *La riscoperta di Emilio Villa e Alda Merini* (Laboriosa Bottega di versi), "Messaggero", 20 Luglio, 1989, p. 19.

malattia e i traumi dell'internamento hanno infatti segnato in profondità il modo di scrivere della poetessa. All'archivio Vieussieux è conservato il materiale epistolare inviato da Alda Merini ad Oreste Macrì in due periodi: in giovinezza, negli anni cinquanta, e successivamente nel corso degli anni ottanta, dopo la reclusione psichiatrica. Presentando tale materiale Francesca Mazzoni ha dichiarato:

“La Merini che scrive a Macrì negli anni Ottanta è profondamente mutata; persino l'aspetto delle lettere è diverso: non più manoscritto (come negli anni 50), in una calligrafia chiara e di estrema precisione, le sue lettere sono adesso prevalentemente dattiloscritte, con una macchina forse difettosa perché lascia sulla carta spazi bianchi che la Merini completa di sua mano, con una calligrafia incerta e non sempre facile da decifrare.”¹¹⁶

Tale differenza s'impone all'attenzione anche confrontando la documentazione meriniana conservata all'Università di Milano con quella consultabile al Centro Manoscritti dell'Università di Pavia. Il fondo Vanni Scheiwiller del Centro Apice (Archivi della Parola dell'Immagine e della Comunicazione Editoriale), presso l'ateneo milanese, possiede un prezioso fascicolo di una decina di lettere che la giovane poetessa aveva inviato all'editore nella prima metà degli anni cinquanta.¹¹⁷ Dal punto di vista della calligrafia e della sintassi le lettere conservate a Milano risultano chiare e leggibili senza difficoltà. Ancora più interessante è il fatto che in questi documenti la poetessa, poco più che ventenne, dimostri di essere un'organizzatrice abbastanza accorta della propria poesia. Assume pienamente la responsabilità dei propri versi: discute con l'editore della disposizione dei testi, di fatto riesce a far mantenere il titolo scelto per la propria raccolta, *Paura di Dio*, che pure inizialmente aveva suscitato qualche perplessità nell'editore. In una lettera del 23 dicembre del 1954, Merini comunica a Vanni Scheiwiller: “Le bozze le ho già corrette e qualche cambiamento è piuttosto dovuto al mio gusto che a veri e propri errori. Veda se è possibile rettificare certi versi”.

Nel 1955 pubblica parallelamente due raccolte, una per Schwarz ed una per Scheiwiller, ma gestisce i contatti con gli editori cercando di evitare accuratamente possibili conflitti o malintesi. Alcune poesie di *Paura di Dio* (edita per Scheiwiller), infatti, dovevano inizialmente essere incluse anche nella raccolta *Nozze romane* (pubblicata presso Schwarz), ma l'autrice preferisce abbandonare il progetto al fine di semplificare la situazione editoriale. Così in una lettera a Vanni Scheiwiller datata 23

¹¹⁶ Francesca Mazzoni, *Don Oreste “princeps dei lettori”* in *Lettere a Simeone. Sugli epistolari a Oreste Macrì* cit. p. 73.

¹¹⁷ Archivio Vanni Scheiwiller, Centro APICE, Università degli Studi di Milano, b. 41 Misc. Carteggio fascicolo 16 lettere 1954-1955.

dicembre 1954 afferma di voler “chiarire i punti principali di questo malinteso” e di aver infine deciso e “provveduto a sostituire le poesie da togliersi dal Suo libro, con altre inedite e non altrettanto buone da passare a Schwarz”.¹¹⁸ La poetessa, inoltre, si interessa da vicino alla promozione dei propri versi, individua con spirito critico i premi cui intende partecipare e invia all’editore il nome dei poeti e dei critici ai quali vorrebbe spedire il proprio lavoro.¹¹⁹ È in contatto con grandi figure della poesia e della cultura italiana. Giovane ed inesperta chiede consigli e soprattutto cerca di seguirli e farli fruttare.¹²⁰

Molto diversa è l’immagine della poetessa che traspare dal materiale conservato al Centro Manoscritti dell’Università di Pavia. Il materiale meriniano presente al fondo pavese è quantitativamente più consistente rispetto a quello del Fondo Scheiwiller dell’archivio milanese. I documenti epistolari e poetici che lo compongono, inoltre, sono per lo più posteriori all’internamento psichiatrico. Alla perspicua ed ordinata grafia delle lettere degli anni cinquanta succede un flusso d’inchiostro inarrestabile e confuso. Spesso Maria Corti non fa nemmeno in tempo a leggere tutte le lettere che Merini le invia continuamente, tanto che, fino a non molto tempo fa, diverse buste spedite dalla poetessa alla filologa erano ancora sigillate e sono state aperte proprio nell’ambito di lavori di ricerca. Le impazienti righe di inchiostro che attraversano le carte meriniane mettono inoltre a dura prova le risorse del lettore. In una lettera di Giacinto Spagnoletti ad Alda Merini risalente agli inizi degli anni ottanta e conservata nello stesso fondo pavese, lo studioso sollecita con schiettezza l’amica ad usare, per la corrispondenza, la macchina da scrivere a causa della grafia indecifrabile.

Non bisogna dimenticare, inoltre, che le condizioni di vita che la poetessa conosce all’inizio degli anni ottanta sono precarie e dolorose. Tra il 1980 e il 1981, in estrema povertà, assiste il primo marito, Ettore Carniti, affetto da una malattia incurabile. Un po’ di sollievo, anche economico, lo trova nel 1983 con il matrimonio con il poeta

¹¹⁸ *Ibidem.*

¹¹⁹ In una lettera del 1955 la poetessa scrive all’editore di voler partecipare al premio “Nove muse di Napoli” e gli chiede di inviare una copia di *Paura di Dio* a Giovanni Ansaldo, Corrado Govoni, Antonio Piccone Stella, Giuseppe Ungaretti e Diego Valeri, dei quali fornisce gli indirizzi. (b.41 Misc. Carteggio fascicolo 16 lettere 1954-1955, Archivio Vanni Scheiwiller, Centro APICE, Università degli Studi di Milano).

¹²⁰ In una lettera risalente al 5 marzo 1955 si rivolge così a Vanni Scheiwiller: “Betocchi mi ha consigliato alcune buone strade per partecipare a concorsi ma mi occorrerebbero altre copie del suo libretto” (b. 41 Misc. Carteggio fascicolo 16 lettere 1954-1955, Archivio Vanni Scheiwiller, Centro APICE, Università degli Studi di Milano).

tarantino Michele Pierri, che, però, è piuttosto anziano e muore pochi anni dopo le nozze. La battaglia per l'assegnazione del vitalizio previsto dalla legge Bacchelli è lunga e si protrae fino al 1995 quando, come già Anna Maria Ortese ed Amelia Rosselli, Merini, in virtù del contributo dato al mondo della cultura, riesce ad ottenere dallo Stato il conferimento di un assegno mensile per far fronte alle proprie difficoltà economiche.

Per solitudine e disperata irruenza, negli anni ottanta e novanta, la poetessa spedisce incessantemente messaggi e poesie a Maria Corti. Talvolta, scrive anche su fazzoletti di carta, bollette della luce o altro supporto cartaceo già utilizzato, per l'impazienza dell'impeto comunicativo, ma forse anche a causa della grave indigenza. Spedisce alla filologa i propri versi come segno di amicizia, con la speranza di una pubblicazione e, qualche volta, di un piccolo aiuto materiale. Non è escluso, però, che la grandissima frequenza con la quale Merini trasmette all'amica ogni suo testo sia dovuta anche ad un tentativo di salvare la propria opera dal disordine consegnandola alle mani fidate del critico. In una lettera del primo ottobre 1985 riferendosi, alle proprie prose sul manicomio, scrive a Maria Corti: "Ti abbraccio e ti raccomando il Diario. Se un giorno non ci sarò più, sono sicura che provvederai a far sì che il mio nome per ciò che soffro non venga dimenticato".

Il rapporto che Alda Merini intrattiene con la propria opera e la sua organizzazione dopo il manicomio è dunque molto diverso da quello testimoniato dalle lettere inviate in giovinezza all'editore Scheiwiller. La poetessa non assume più pienamente e da sola la responsabilità dei propri versi e lascia invece al critico un ruolo importantissimo. In una lettera del 29 aprile 1981 a proposito del titolo della raccolta *La terra santa*, Merini presenta a Corti diverse sue idee, ma poi conclude la lettera con un fermo e significativo: "Decidi tu".

Studiando il materiale dattiloscritto relativo alle due antologie curate dalla filologa per Einaudi, ci si imbatte in alcuni interventi in lapis effettuati da Maria Corti e classificabili principalmente in due tipi: da un lato un gruppo di segni attinenti alle scelte linguistiche di alcuni passaggi poetici, dall'altro delle annotazioni riguardanti l'organizzazione del materiale a livello macrotestuale. La studiosa opera, per esempio, un lavoro di alleggerimento lessicale, in favore di scelte testuali più semplici e meno altisonanti. Nei documenti [f.274], [f.276] e [f.276] contenuti in un fascicolo di poesie escluse da *La terra santa*, l'aggettivo originale "ignude" viene così sostituito dal più

asciutto “nude”. Coerentemente con queste correzioni, nelle poesie incluse ne *La terra santa* non si trova traccia del prezioso suffisso. Nella raccolta curata da Giacinto Spagnoletti, invece, la forma aggettivale non emendata da Corti è presente in almeno due componimenti: *Toeletta* e *Le nostre notti* compresi (senza titolo) anche nell’edizione Scheiwiller. Nei dattiloscritti relativi al testo “Un’armonia mi suona nelle vene”,¹²¹ inoltre, Maria Corti suggerisce la versione del testo a suo avviso più soddisfacente annotando in uno dei due componimenti “meglio l’altro testo”.

Gli interventi e i giudizi risultano peraltro esplicitamente richiesti da Merini che nel manoscritto [f.272] conservato nella stessa cartella postilla: “Valuta”. Una mappatura precisa dei diversi interventi del critico non risulta purtroppo possibile. Il materiale a disposizione non permette infatti di ricostruire in modo dettagliato ed esaustivo il lavoro del curatore. Gli esempi qui illustrati sembrano però indicativi di un sorprendente connubio tra poesia e critica, connubio nel quale la poetessa affida la propria opera tumultuosa alle mani sapienti della studiosa.

Nel 1991, in una recensione a *Vuoto d’amore*, Giovanni Raboni ha giustamente sottolineato come, nel caso di Alda Merini, ad un’iniziale e normale attività creativa sia seguita, dopo il manicomio, una produzione irruente ed abbondante, potentemente “impura”, dove risultati di grande perfezione si stagliano accanto nuclei ripetitivi e testimoniali.¹²² In quella stessa occasione, il poeta milanese ha invitato a non considerare l’incompiutezza della scrittura meriniana alla stregua di un ostacolo o un limite alla sua poesia, al contrario, Raboni ha affermato:

“sono convinto che essa corrisponda, sia pure fortunatamente, alla sua attuale verità e consistenza, e che questa a sua volta non rappresenti affatto la corruzione, la malattia di un modo di essere originario maggiormente limpido e compiuto, ma ne costituisca invece l’esatta e fatale maturità, l’attuazione tragicamente fedele.”¹²³

Con acume tali parole suggeriscono l’esistenza di un legame tra la tragicità dei temi approfonditi dalla poetessa nei suoi versi e il procedere tragico della sua scrittura, una scrittura fatta di salti e porosità, assenza di memoria e confusa foga del momento. La stessa raccolta *La terra santa* è il simbolo di un’umanità che vive tra grandezza e miseria, tra estasi e crudeltà. Da un punto di vista filologico l’incompiutezza dello scrivere meriniano, il suo chiedere il necessario intervento del critico realizza proprio

¹²¹ Cartella [5] Merini (vol Einaidi), CTM Università degli studi di Pavia.

¹²² Giovanni Raboni, *Un urlo nel silenzio*, “Corriere della sera”, 22 settembre 1991.

¹²³ *Ibidem*.

quel sistema di contraddizioni tematiche. La sua è una poesia che rivela e canta, ma anche balbetta e gorgoglia, aspettando di essere tirata fuori dal disordine dal critico suo demiurgo. La storia filologica della poesia meriniana diventa in tal modo una storia di spossamento verbale, dove il potere del critico ha una carica violenta, ma è anche ciò che, paradossalmente, consente la sua conservazione e salvezza:

“Così nelle tue braccia ordinatrici
io mi riverso, minima ed immensa;
dato sereno, dato irrefrenabile,
attività perenne di sviluppo.” (PO, p. 20)

**Capitolo IV “MI CALO LA VISIERA E DO
COLTELLATE DI BELLEZZA”**

La lingua martoriata di Jolanda Insana

“Tutto è impuro. Per questo la parola deve necessariamente di continuo trapassare da un registro all’altro, insofferente di ogni armonia; ed esibire, attraverso la contaminazione di lingua volgare e lingua colta, di espressioni scatologiche e modi propri, la violenza dell’associazione, la crudeltà del mettere insieme parole per formare frasi e sentenze. Così facendo, la nostra poetessa mi pare che voglia soprattutto mantenere nella parola la risonanza materiale di un qualcosa di abietto da cui la parola proviene: come la presenza di un qualcosa d’altro sia esso corpo, violenza, desiderio, potremmo forse dire semplicemente forza, energia. Mantenere questa allusione a dell’altro serve alla nostra poetessa: le serve soprattutto a svelare che ciò che ci tiene in vita non è tanto la parola, ma la nostra lotta contro la sua inadeguatezza.” (Nadia Fusini, “Rinascita”, 27 agosto 1982, ora in Jolanda Insana, *Tutte le poesie* (1977-2006), Garzanti, Milano 2007, p. 585).

1. “Nessuno conoscerà che male fu / avere offeso l’udito”: i bombardamenti su Messina.

Il problema del male è centrale nei versi di Amelia Rosselli e di Alda Merini. La violenza della guerra e quella, non meno tremenda, dell’istituzione psichiatrica trovano una dolorosa rappresentazione nelle loro opere. Malgrado le significative differenze in materia di scelte linguistiche e stilistiche, per entrambe, la parola poetica costituisce la lucida e impietosa denuncia della morte che abita la realtà, ma è anche, nonostante tutto, uno slancio vitale, fiducioso e salvifico. Il vivo legame che intercorre tra la ricerca poetica e l’esperienza biografica fonda, inoltre, la tensione altamente esistenziale e comunicativa della loro scrittura.

Da un nucleo biografico e tematico simile prende avvio anche il percorso poetico della siciliana Jolanda Insana.¹ Di qualche anno più giovane, la poetessa è nata a Messina nel 1937. È ancora una bambina quando, durante la seconda guerra mondiale, la sua città è duramente colpita dai bombardamenti delle forze alleate.² L’esperienza della guerra si accompagna ad un’altra dura prova, quella della miseria. Sfollata nel paese della madre, Monforte San Giorgio, Jolanda Insana scopre la povertà e la necessità della lotta per la sopravvivenza. In diverse occasioni la poetessa ha ribadito come la sua infanzia sia stata fortemente segnata dalle devastazioni belliche:

“E ricordo il pane bianco americano campeggiare su sfondo azzurro nei manifesti elettorali del ’48 (avevo quasi undici anni e avevo conosciuto la fame, raccolto schegge di bombe, ascoltato parlate gutturali e gallinacee, visto dilaniati, morti e ammazzati, e intorno case sventrate. Sfollata e senza scarpe, a quattro anni giocavo raccogliendo fichi, amare erbe selvagge, ciliegie quando l’incursione era fortunata, l’uva non la rubavo acerba ...).”³

Lo sfacelo e le privazioni sono descritti nella loro dura concretezza. Il paesaggio è costituito da un cumulo di macerie e resti di congegni bellici, anche le voci non sembrano più umane e hanno una spaventosa connotazione animalesca. Alla distruzione che stravolge la realtà quotidiana Jolanda Insana contrappone il proprio energico

¹ Le opere della poetessa sono state recentemente raccolte in un unico volume: Jolanda Insana, *Tutte le poesie* (Garzanti, Milano 2007). Le citazioni faranno riferimento a questa pubblicazione e le singole raccolte verranno indicate con le seguenti sigle: SA per *Sciarra amara* (1977), FF per *Fendenti fonici* (1982), IC per *Il collettame* (1985), LC per *La clausura* (1987), MC per *Medicina carnale* (1994), LOD per *L’occhio dormiente* (1997), LS per *La stortura* (2002) e LTD per *La tagliola del disamore* (2005).

² I primi bombardamenti sulla città di Messina si verificarono nel 1941, gli attacchi aerei delle forze anglo-americane si intensificarono nel 1943 nel periodo precedente allo sbarco delle forze alleate in Sicilia. La città ne uscì devastata, in particolare nella zona portuale, considerata posizione strategica. Sui bombardamenti aerei in Sicilia si vedano gli scritti di Sandro Attanasio, *Sicilia senza Italia*, Mursia, Milano 1976, pp. 19-30 e di Enzo Verzera, *Messina 1943*, [1976], GBM, Messina 2000.

³ *Lezione di poesia da Jolanda Insana*, “Poesia”, 1988, n. 9, p. 20.

attaccamento alla vita: il ricordo del pane che spicca sul manifesto elettorale,⁴ la memoria del frequente vagabondare alla ricerca di erbe commestibili, l'allusione ai piccoli furti di frutta e ai compiaciuti lampi di furbizia che li accompagnavano.⁵

In una testimonianza contenuta nell'*Autodizionario degli scrittori* di Felice Piemontese, la poetessa si presenta usando la terza persona singolare e mette esplicitamente in relazione il tema della guerra con la propria ricerca poetica:

“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.”⁶

Come ha suggerito Marilena Renda,⁷ è rilevante notare come, nella citazione riportata, i bombardamenti del 1943 siano accostati agli spaventosi boati del terremoto che colpì Messina nel dicembre 1908.⁸ L'improvviso slittamento da un evento vissuto in

⁴ La campagna elettorale del 1948 fu una delle più animate della storia della Repubblica Italiana e i manifesti politici svolsero un ruolo fondamentale nella propaganda. L'affisso murale cui fa riferimento la poetessa potrebbe essere identificato con quello della Democrazia Cristiana intitolato “Il pane che noi mangiamo”. In contrapposizione al Fronte Popolare, il partito cattolico dichiarava l'importanza degli aiuti americani per provvedere ai bisogni del paese. Sull'argomento si veda il volume intitolato *I manifesti politici dell'Italia Repubblicana: 1946-1953*, introduzione di Sandro Fontana, testo di Linda Barlassina, Provincia di Milano, Milano 2001.

⁵ Si tratta di ricordi che riaffiorano anche in alcuni versi dell'ultima raccolta *La tagliola del disamore* dove Jolanda Insana ritorna ai difficili anni della propria infanzia, quelli di un paese devastato dalla guerra: “e ho paura / perché conosco i martoriati dei bombardamenti / intrappolati sotto le macerie urlanti // come fare finta di non ricordare lo sfracello / dando l'acqua ai fiori? / come non delirare all'urlo dell'allarme antiaereo?” (LTD, p. 444), oppure: “io costruivo castelli e balconi / con schegge di bombe e fil di ferro / legnetti bruciati e terriccio di riporto” (LTD, p. 445).

⁶ Jolanda Insana, in Felice Piemontese (a cura di), *Autodizionario degli scrittori*, Leonardo, Milano 1990, p. 178. Il riferimento all'inverno rigido viene ripreso direttamente in poesia: “è freddissimo l'inverno del '44 e a Monforte nevicava / e non abbiamo scarpe / e lei ci tiene al riparo nella sua casa di ragazza / attorno al braciere acceso / i piedi infilati nei calzerotti pelosi / che sferruzza con la lana cardata dei materassi // con i geloni alle dita delle mani/ ci fa giocare a fare il pane e la baludda [...]” (LTD, p. 454).

⁷ Marilena Renda, *Il sommovimento*, “Il verri”, febbraio 2008, pp. 113-122.

⁸ Il 28 dicembre 1908 intorno alle 5h30 di mattina una scossa sismica distrusse gran parte della città e diversi incendi divamparono tra le rovine. Al terremoto seguì un violento maremoto. Anche se non esistono dati certi sul numero delle vittime, gli studiosi concordano nell'indicare intorno a 60.000 i morti. Gli effetti disastrosi sono ricollegabili al fatto che il sisma colpì durante il sonno una zona densamente popolata dove le costruzioni non avevano basi solide. Informazioni più precise sui danni all'impianto urbanistico sono contenute in Amelia Soli Gigante, *Messina*, Laterza, Roma-Bari 1986, in particolare nel capitolo *Dal terremoto del 1908 agli anni Cinquanta*, pp. 135-170. La catastrofe impressionò molto l'opinione pubblica: il libro *Il terremoto di Messina* a cura di Francesco Mercadante (Edizioni Dell'Ateneo, Roma 1962, ristampa anastatica del 2003) raccoglie le testimonianze e gli articoli che importanti intellettuali del tempo (Serao, Verga, Pirandello, Pascoli, Bellonci per citarne solo alcuni) dedicarono al tragico evento (Si veda in proposito anche il saggio di Giovanni Da Pozzo, *Testimonianze letterarie e musicali per il terremoto di Messina (1908)*, “La rassegna della letteratura italiana”, n. 1 gennaio giugno 2005, pp. 112-121). Con l'avvicinarsi del centenario del terremoto, sono stati pubblicati diversi studi sull'argomento: Giorgio Boatti, *La terra trema*, Mondadori, Milano 2004; Eleonora Iannelli, *Messina accadde cento anni fa. Dalle macerie del terremoto del 1908 le voci dei sopravvissuti*, ed. Kalos, Messina 2007; Franz Riccobono, *Il terremoto dei terremoti: Messina 1908*, ed. Edas, Messina 2007. In ricordo di questo tragico avvenimento la poetessa ha pubblicato una corona di poesie sul supplemento di

prima persona dall'autrice ad un altro appartenente alla memoria della propria terra natale indica come la storia delle miserie umane affondi le proprie radici in una dimensione ancestrale. Messina diventa scenario e metafora di una distruzione non solo storica, ma anche, lucrezianamente, fisica e naturale.⁹ Alla fame, al freddo, alla guerra e alla morte, che assediano costantemente la vita, Jolanda Insana oppone la propria parola poetica, una parola che si fa carico di “necessaria sostanza” diventando insostituibile nutrimento e medicina.

Altrettanto significativo è il fatto che il riferimento ai “bombardamenti” e ai “boati” del terremoto ponga l'accento sulla percezione uditiva delle catastrofi, evidenziata dall'allitterazione della consonante occlusiva che apre i due sostantivi.¹⁰ I versi della poetessa non offrono cadenze armoniose e ritmi rassicuranti perché non possono dimenticare il rumore assordante delle offensive aeree,¹¹ né quello delle scosse sismiche che tanto hanno influenzato l'immaginario messinese.¹² Il tema della guerra e quello della distruzione si trasferiscono all'interno della stessa materia linguistica

un quotidiano: Jolanda Insana, *Per il centenario del terremoto di Messina*, “Alias-Il Manifesto”, 20 dicembre 2008, ora in Jolanda Insana, *Sature di cartuscelle*, Giulio Perrone editore, Roma 2009, pp. 135-139.

⁹ Jolanda Insana ha tradotto diversi passi del *De rerum natura* di Lucrezio, tra di essi si ricordano in particolare: Libro I (v.1-39), Libro IV (v.1155-1191), Libro V (v.783-825), “Il verri”, n. 36 febbraio 2008, pp. 85-88. È significativo che la poetessa abbia tradotto anche una parte del libro VI (v.1138-1286) che presenta una drammatica descrizione della peste di Atene del 430 a. C. (*Lucrezio di Jolanda Insana*, “Poesia”, n. 3, marzo 1988, pp. 49-51). La corporalità dell'immaginario e la concretezza della lingua di Lucrezio risultano perfettamente affini allo stile realistico della poetessa. Nel corso di un'intervista del 2003 la poetessa ha affermato: “Lucrezio dà il senso della tragedia dell'uomo, del suo destino, della sua sofferenza. E se la sofferenza non gli viene dagli uomini o dalla sua mente malata, gli viene dalla natura. I terremoti. La peste. Vengo da una città di maremoti e terremoti e ho un'infanzia terremotata. Ho conosciuto il male della terra, ma la terra non ha coscienza di farti del male, si assesta e aggiusta, riequilibra i vuoti e i pieni, e si sposta e cozza. La stessa cosa fa l'uomo, l'uomo però ha coscienza di farti il male e... dunque gli aerei americani e inglesi, Messina è stata bombardata a tappeto e io avevo tre anni, eventi così ti segnano per tutta la vita [...]” (Antonella Doria, *Passaggi attraverso stretti*, Intervista a Jolanda Insana, “Il Segnale”, n. 65, giugno 2003, pp. 5-11). Si noti come nelle interviste ricorra a degli espedienti di ripetizione fonica tipici dei suoi versi: nel giro di una sola frase impiega termini come “maremoti”, “terremoti” e “terremotata”.

¹⁰ Da rilevare, nelle due citazioni, la presenza di coppie come “gelo e geloni” e “parlate gallinacee e gutturali” costituite su un analogo principio di rimandi fonici. Si tratta di un procedimento molto usato dalla poetessa nei suoi versi. Analizzando la “pulsione compositiva e sintattica” della poesia di Jolanda Insana, Rodolfo Zucco ha rilevato infatti la frequenza di dittologie fondate su allitterazioni, rime o paronomasie: Rodolfo Zucco, *Aspetti della lingua poetica di Jolanda Insana*, “Istmi”, 2007, pp. 201-218.

¹¹ La stessa autrice lo evidenzia nel componimento *Il bombardamento* “non c'è cautela che basti contro la paura / a tre anni quando si apre la prima voragine / e sotto i bombardamenti si perde terra e acqua / temo però che quello non fu l'ultimo avviso / mandato dal padrone // nessuno conoscerà che male fu / avere offeso l'udito // [...]” (LOD, p. 274).

¹² “I messinesi, soprannominati “Buddaci” come il pesce dello stretto che sta con la bocca aperta, cominciano un discorso e lo girano in lungo e in largo, come per inconcludenza, ma il fatto è che temono di essere zittiti dai boati e dagli scoppi della terra, quando la voce si strozza in gola e nessuno fiata [...]” (Jolanda Insana, *Messina*, “Poesia”, 1993, n. 62, p. 42).

manifestandosi non solo a livello semantico, ma anche fonetico. La poesia di Jolanda Insana intende infatti scuotere l'orecchio del lettore, mettere in allerta il destinatario incitandolo alla vita e alla resistenza. In un componimento pubblicato negli anni ottanta la poetessa si abbandona ad una compiaciuta provocazione: "E se le parole fossero schioppettate?" (FF, p. 130). Se il male e la morte sono dovunque, "fuori di noi, ma anche dentro di noi",¹³ non resta che opporvi la carica irruente e demistificante della parola poetica nella convinzione che l'unico modo di proteggere la vita sia quello di enumerare con forza tutte le sue ingiustizie e in tal modo contrastarle.

La ricerca di una lingua poetica capace di parlare della realtà rivelandone le dure impurità è stata condotta da Jolanda Insana attraverso un percorso di attente letture¹⁴ e un'instancabile officina scrittoria nella quale lo studio dei classici latini e greci ha svolto un ruolo di primaria importanza. Al 1960 risale la laurea in Filologia classica, ottenuta con una tesi sui frammenti della *Conocchia* di Erinna, misteriosa poetessa greca vissuta tra il V e il IV secolo a. C.¹⁵ In seguito, accanto al lavoro di insegnamento nella scuola secondaria, Jolanda Insana continua a coltivare la propria passione per le lettere classiche tramite una regolare attività di traduzione dal greco e soprattutto dal latino. Acuta traduttrice di alcuni tra i massimi poeti dell'antichità, la poetessa ne accoglie i preziosi insegnamenti nei suoi versi. La perizia stilistica di Saffo, la creatività verbale e fonetica di Plauto, i giochi linguistici osceni degli anonimi *Carmina Priapea*, il dettato persuasivo ed allitterante di Lucrezio, i toni sferzanti degli epigrammi di Marziale formano la costellazione degli esempi poetici che hanno nutrito la sua

¹³ Jolanda Insana, Programma radiofonico "Damasco", Radio Rai 3, puntata del 5 gennaio 2006: http://www.radio.rai.it/radio3/terzo_anello/damasco/

¹⁴ Nel corso degli anni settanta la poetessa ha curato diverse interviste, articoli e commenti critici dedicati a importanti autori del Novecento come Margherita Guidacci, Giorgio Caproni e Maria Luisa Spaziani: *L'occhio del ciclone*, "La Gazzetta del Sud", 14 luglio 1970; *Verifica esistenziale con "Neurosuite"*, "La Gazzetta del sud", 10 agosto 1971; *Il fervore religioso della Guidacci poetessa*, "La Gazzetta di Parma", 2 febbraio 1972, *Di fronte alla realtà*, "La Fiera Letteraria", n. 41, 1974; *Viaggi poetici*, "La Fiera Letteraria", 30 giugno 1974; *Molti dottori, nessun poeta nuovo. A colloquio con Giorgio Caproni*, "La Fiera Letteraria", 19 gennaio 1975; *Tutto è paradossoso. Intervista a Maria Luisa Spaziani*, "La Fiera Letteraria", 4 gennaio 1976; *Maria Luisa Spaziani: Transito con catene*, "Forum Italicum", vol. 11 n. 4, 1977; "Maria Luisa Spaziani" in *Novecento, I contemporanei*, Marzorati, Milano 1979, p. 9122. Nel 1972 Jolanda Insana ha curato inoltre una rassegna di poesia di giovani poeti ed autori su "La Fiera Letteraria". L'indagine, era divisa in sei parti: I. 14 maggio 1972; II. 28 maggio 1972; III. 25 giugno 1972; IV. 23 luglio 1972; V. 24 settembre 1972, VI. 31 dicembre 1972.

¹⁵ "Erinna (Telo, isola di Rodi, sec. IV a. C.) poetessa greca. Morì a soli diciannove anni. Scrisse nel dialetto dorico della sua terra un poemetto intitolato *La conocchia*, di cui restano frammenti: è un canto di dolore per l'amica Baucide, morta poco dopo le nozze. Di lei restano anche tre epigrammi nell'*Antologia palatina*. Voce pura e delicata di poetessa, Erinna fu molto celebrata in epoca alessandrina." (*Enciclopedia della letteratura*, Garzanti, Milano 1997, pp. 327-328).

scrittura.¹⁶

Durante la giovinezza, la pratica della traduzione si configura come insostituibile esperienza di apprendistato letterario, tanto che la stessa Jolanda Insana consiglia quest'esercizio a tutti i giovani aspiranti poeti, al fine di acquisire gli strumenti del mestiere.¹⁷ Nel periodo della maturità, l'attività di traduzione continua a scorrere accanto alla scrittura poetica in proprio: rappresenta un'occasione di intimo dialogo con gli autori cari, ma soprattutto continua a costituire un'importante opportunità di riflessione sulla lingua e sulle sue possibilità espressive. Il legame che unisce l'esperienza poetica a quella traduttiva supera quindi i debiti stilistici o tematici contratti con i singoli autori. Traduzione e poesia impongono infatti un lungo ed intenso lavoro sulla lingua italiana per forzarla ad accogliere un mondo originariamente altro, per portare il linguaggio verso nuovi significati. Sui punti di contatto tra queste due attività di scrittura si è espressa la stessa Jolanda Insana durante un recente convegno. Riferendosi alle proprie traduzioni delle poesie di Saffo ha precisato: “queste traduzioni, come le altre che ho fatto e vado facendo, sono in stretto rapporto con il mio impegno di scrittura e con quell'esigenza che io sento fortissima di comunicazione e rigore espressivo.”¹⁸ Nel 1985, in una nota al volume *Poesie* di Saffo, aveva peraltro già affermato la convinzione che poesia e traduzione non potessero nascere fuori da un instancabile lavoro di scalpello e di lima, di scrittura e riscrittura: “Ho conservato i miei appunti di lavoro, essi dimostrano quanto ho lavorato correggendo, tornando sul già fatto. Sono foglietti simili ai foglietti sui quali scrivo le mie poesie fra altrettante correzioni e varianti”.¹⁹

¹⁶ Sue traduzioni di Alceo, Anacreonte, Ipponatte, Callimaco, Marziale e Lucrezio sono apparse in riviste ed antologie. Tra gli anni ottanta e novanta Jolanda Insana ha inoltre pubblicato le seguenti traduzioni: Saffo, *Poesie* (Estro, Firenze 1985); *Carmina Priapea* (ES, Milano 1991). Per il teatro ha tradotto *la Casina* di Plauto e *La Fenice* di Euripide. Oltre alla letteratura classica, Jolanda Insana si è interessata anche alla cultura e letteratura medievale latina. Sua è una bella traduzione di un importante trattato medievale, il *De Amore* di Andrea Cappellano (ES, Milano 1992).

¹⁷ Jolanda Insana, Programma radiofonico “Damasco”, Radio Rai 3, puntata del 2 gennaio 2006: http://www.radio.rai.it/radio3/terzo_anello/damasco/

¹⁸ Jolanda Insana, *L'incontro, gli incontri*, in Pietro Frassica (a cura di), *Salvatore Quasimodo nel vento del mediterraneo*, Atti del convegno internazionale (Princeton 6-7 aprile 2001), Interlinea, Novara 2002, p. 115.

¹⁹ Elio Pecora, *Jolanda Insana e Saffo*, “Reporter”, 26 novembre 1985. Un esempio di tale accanito lavoro sulla lingua è stato fornito dalla stessa poetessa in relazione alle sue traduzioni dei *Carmina Priapea*. Durante un convegno ha infatti presentato alcuni suoi appunti di lavoro spiegando come, attraverso una lunga serie di rifacimenti e correzioni, sia giunta alla versione finale pubblicata: Jolanda Insana, *Poesia latina in italiano moderno: a partire dai “Carmina Priapea”*, in *Tradurre in versi*, Giornata internazionale di studi, 29 aprile 2005, a cura di Maria Antonietta Grignani, Pacini Editore, Pisa 2006, pp. 13-19. La testimonianza della poetessa può essere integralmente ascoltata nel CD allegato al

L'interesse per la trasposizione linguistica, inoltre, non è senza rapporto con l'esperienza di chi ha imparato prima il dialetto e solo poi, sui banchi di scuola, l'idioma nazionale trovandosi a dover convertire di continuo una lingua nell'altra. La poesia, in quanto tentativo di forzare le parole ad aderire davvero alla realtà viva delle cose, sembra situarsi in forte continuità sia con il lavoro di traduzione dai testi antichi sia con l'originaria abitudine a trasporre in italiano un universo inizialmente nominato in siciliano.²⁰ Jolanda Insana è stata estremamente chiara in proposito affermando:

“[...] la poesia è sempre traduzione, “un trasportare da una parte all'altra”: il poeta dà voce alle cose più varie, a un'idea, a un'emozione, a un pensiero, all'albero o al sasso, all'acqua e ai suoi rumori, e naturalmente traduce, dà voce ad un'altra voce, vuoi voce di dentro, vuoi voce di fuori. [...] Vorrei ricordare che in greco *metapherein* (dove metafora equivalente latino *translatum*) significa portare al di là, oltre il senso dato, oltre la lingua data, e dunque portare in un'altra lingua, spingere oltre il linguaggio: fare metafore appunto.”²¹

L'espressività della lingua poetica, il suo valore di verità è il frutto di un faticoso lavoro di trasposizione sempre da ricominciare. Calzante risulta allora la definizione di Raffaella Scarpa secondo la quale la lingua di Jolanda Insana dà l'impressione di essere “una dizione sotto sforzo”.²² La difficoltà del linguaggio di farsi carico del reale è comunicata attraverso la scelta dell'eterogeneità e della violenza linguistica. L'idioletto poetico di Jolanda Insana mescola vocaboli osceni e termini aulici, inventa neologismi dal sapore medievale, si lancia in sfrenati insulti, cerca di portare le parole oltre se stesse. La sua poesia sembra essere sempre perennemente tesa tra la constatazione dei limiti espressivi della lingua e lo slancio appassionato verso la concretezza delle cose:

“da sempre mi combatte e intriga la consapevolezza che la parola è manchevole e non mi basta, mentre io la voglio piena e impura, e dunque mi arrabbio e infurio e mi scatenano su parole che m'incatenano e non mi lasciano dire; e così travaglio con fatica e gaudio assai, procedendo per appunti, abbozzi, mezzi versi, mezze immagini, parole smozzicate o sguantate che a lungo mi porto dentro, con piacere con scontento, e le covo, le giro e le rigiro [...]”²³

Tanto più i mezzi linguistici appaiono insufficienti, tanto più la poetessa si scaglia contro le parole, le deforma, le straccia e riannoda perché aderiscano davvero alla realtà

volume.

²⁰ Vale la pena ricordare che Jolanda Insana ha tradotto alcuni versi del poeta siciliano Santo Cali (1918-1972), *Lamento cupo per Rocca Ceravola*, trad. Jolanda Insana, “Poesia”, n. 2, febbraio 1988, pp. 50-54.

²¹ Jolanda Insana, *L'incontro gli incontri*, cit. p. 112.

²² Raffaella Scarpa, *Recensione a La tagliola del disamore*, “L'indice dei libri del mese”, febbraio 2006, ora in Jolanda Insana, *Tutte le poesie*, cit. pp. 611-613.

²³ Jolanda Insana, *parlare la poesia?*, in Vita Fortunati, Gabriella Morisco (a cura di), *Voci e silenzi*, Quattroventi, Urbino 1993, p. 191. È opportuno segnalare che anche in questo passaggio la poetessa adopera diverse tecniche di insistenza fonica: “mi scatenano su parole che m'incatenano” (figura etimologica), ma anche “travaglio con fatica e gaudio assai” (assonanze) e “parole smozzicate e sguantate” (ripetizione dell'elemento prefissale e omofonia della parte finale).

e alle sue contraddizioni.

2. “La vita e la morte allato vanno”: la poesia come infinita *Sciarra amara*.

Questo lavoro linguistico tormentato ed esuberante si manifesta in tutta la sua evidenza fin dalla prima pubblicazione ufficiale avvenuta nel 1977,²⁴ quando un gruppo di testi intitolato *Sciarra amara* è presentato in un quaderno collettivo della casa editrice Guanda, diretta da Giovanni Raboni.²⁵ *Sciarra* è termine dialettale ed insieme letterario che significa rissa, lite violenta e rumorosa.²⁶ Come ha suggerito l'autrice, la sequenza poetica riprende allusivamente la struttura del contrasto medievale mettendo in scena un *conflictus* tra la vita e la morte.²⁷ Dal modello letterario il testo riprende la disposizione teatrale dell'enunciazione e si fonda su un intenso scambio di battute mordaci tra due *personae*. A differenza però di quanto solitamente avviene nei contrasti

²⁴ Non si deve dimenticare che, in precedenza, altri componimenti poetici erano già apparsi in rivista, senza tuttavia raggiungere la solida complessità e l'ampiezza strutturale di *Sciarra amara*. Tra questi primi componimenti si segnala la sezione *Canto dell'alga secca*, “Arte e poesia”, luglio-dicembre 1970, anno II, n. 9-10, pp. 77-80 (con una nota di Giorgio Petrocchi) e un passaggio di *Labirinto*, “Forum Italicum”, vol X, n. 4 1976 (con una nota di Silvio Ramat). Jolanda Insana ha scritto numerose raccolte nel corso degli anni Sessanta e Settanta. Si tratta di opere rimaste inedite delle quali l'autrice ha ricordato alcuni titoli in una nota compresa in *Tutte le poesie: Rotta alienata* (1965), *Soltanto inventariare* (1966), *Camera di combustione* (1973), *Il maledetto inattaccabile* (1975).

²⁵ La poetessa ha affermato durante un'intervista: “Importantissimo l'incontro con Giovanni Raboni, a lui devo tutto, è il primo vero lettore delle cose che scrivevo negli anni Settanta, è il mio interlocutore privilegiato anche ora. Un giorno o l'altro bisognerà seriamente studiare anche la sua attività editoriale. Mi ha sempre colpito questa comunanza e mi ha sempre fatto piacere, in quanto riconoscimento della poesia che «si fa»” (*Quella ruga che rende visibili*, intervista a cura di Giancarlo Alfano, in Jolanda Insana, *Satura di cartuscelle*, cit., p. 14).

²⁶ “*Sciarra*” è una parola siciliana che viene dall'arabo “šarra”. La poetessa ha osservato come questo vocabolo sia stato ripreso anche da Gabriele D'Annunzio. Nel senso figurato di confusione, il poeta fa uso di questo termine in una delle sue tragedie: “Crescerà la sciarra dei mietitori e sembrerà avvicinarsi” (*Sogno di un mattino di primavera* (1897), *Tragedie sogni e misteri*, Milano 1954, p. 820).

²⁷ Il contrasto è un genere letterario molto diffuso nel Medioevo sia in latino, sia nelle lingue romanze. La terminologia che definisce il contrasto latino è piuttosto varia, oltre al vocabolo *conflictus*, sono frequenti le espressioni *altercatio*, *disputatio*, *certamen* o *dialogus*. Come esempi non si possono non citare i *Carmina burana* e in particolare l'*Altercatio Phillidis et Flore*. Il primo contrasto della poesia italiana è quello celeberrimo di Cielo D'Alcamo, *Rosa fresca aulentissima*, che riprende la retorica amorosa della trattatistica erotica ben conosciuta da Jolanda Insana che ha tradotto il *De Amore* di Andrea Capellano. Contrasti didascalici famosi sono quelli in volgare di Bonvesin della Riva, di cui basterà citare la *Disputatio violae et rosae*. L'opera della poetessa fa spesso riferimento alla cultura medievale, non solo per la tradizione dei contrasti: la comprensione di *Medicina carnale* e de *L'occhio dormiente* sarebbe limitata se non si tenessero presenti i *taccuina sanitatis* medievali. In molte sue opere, inoltre, la poetessa ricorre alla figura del *sehnal*, tipica della poesia trobadorica e consistente in un'allusione alla donna amata tramite allusioni nascoste. Jolanda Insana inserisce nei propri versi dei riferimenti a se stessa sotto forma di accenni alla propria età (“dopo i quarantatré malanni” FF, p. 148); “per salire i quarantasei gradini” (LC, p. 221); “aperta quarantanove volte la porta” (MC, p. 244) e “ha l'età di Cinecittà / dell'assassinio dei fratelli Rosselli” (LS, p. 388) o al proprio nome (“ubriaca e insana dal fondaco di millanteria” (FF, p. 142), “nessun giulebbe ristorativo netta / estingue o discaccia l'insània” (IC, p. 187); “capitano occhiverdi imbarcava acqua insana” (MC, p. 263), “qutila 'l-insàn” (LOD, p. 295), “ma io esco non sono più insana” (LTD, p. 488)).

medievali, in *Sciarra amara* l'opposizione delle voci dei protagonisti del diverbio non è evidenziata da una chiara ripartizione delle repliche tra i locutori. Benché il discorso diretto non sia segnalato dalla presenza di virgolette, alcuni elementi tipici dell'oralità s'inseriscono nel testo sottolineandone la struttura dialogica.²⁸ In questo senso uno degli espedienti più rilevanti, oltre all'abbondante ricorso all'imperativo, è l'uso della congiunzione "ma"²⁹ in apertura di blocco poetico come segnale di presa di parola da parte di un personaggio. Di solito si tratta di frasi di tipo esclamativo che esprimono contrarietà o sarcasmo:

ma che rischio e rischio (SA, p. 15)

ma lo sai che pizzo oggi / pizzo domani / ti rifili una vita come vuoi? (SA, p. 15)

ma che ti sei messo in testa (SA, p. 16)

ma che conti e conti / quando ci hai spulciati tutti quanti (SA, p. 18)

ma che t'aspetti / decotti e balletti ? (SA, p. 19)

ma chi ti fotte e pensa / troia di una porca / tutta ingrugnata sulla vita (SA, p. 19)

ma chi t'ha messo / tutte queste pulci / in testa (SA, p. 24)

ma che incucchi e incucchi / manico d'ombrello e culo di fiasco (SA, p. 30)

ma chi comanda qua / mannaggia (SA, p. 38)

Sebbene l'identità del protagonista dell'enunciazione non sia precisata, l'uso della congiunzione testuale sottolinea la frattura del discorso e l'accavallarsi polemico delle repliche. L'intreccio delle voci rende palese una lacerazione drammatica che potrebbe anche essere interna alla stessa soggettività poetica. Non si può escludere l'ipotesi che la vita e la morte, oltre ad essere due principi che attraversano l'intera natura delle cose, simboleggino, più in particolare, due pulsioni compresenti nel sé, tragicamente intrappolato tra l'aspirazione alla pienezza e il rischio dell'annientamento.

L'animosità della lite si fonda sulla veemenza del linguaggio poetico. Il dialetto siciliano entra energicamente nella pagina puntellandola di oscenità e contumelie. A tale riguardo è sufficiente considerare anche soltanto il titolo completo del testo d'esordio: "Sciarra amara o vero faccia di sticchiozuccherato non aspettarti gioie da minchiapassoluta". Alla congiunzione "o vero" nella sua forma desueta, con congiunzione e aggettivo separati, seguono delle espressioni dove il siciliano è usato

²⁸ Sulla questione dell'oralità si veda il brillante saggio di Anna Mauceri, *Il trattamento della voce nella poesia di Jolanda Insana*, "Allegoria", 54, anno XVIII, settembre dicembre 2006, pp. 57-70. Il discorso trova fertili sviluppi in un altro scritto dove la studiosa accosta e confronta l'esperienza poetica di Jolanda Insana a quella di altri poeti contemporanei, Edoardo Sanguineti e Fabio Pustela: Anna Mauceri Trimnel, *Voci in versi: esempi di trattamento dell'oralità nella poesia contemporanea*, in Maria Teresa Biondi (a cura di), *L'oralità nella scrittura*, "Annali di Ca' Foscari", XLV, n. 2 2006, pp. 117-135.

²⁹ Per la definizione dei valori della congiunzione « ma » si è fatto riferimento alla chiara spiegazione contenuta nel dizionario Sabatini Coletti. Francesco Sabatini ha approfondito l'indagine nel saggio: *Pause e congiunzioni nel testo. Quel "ma" a inizio frase ...*, in *Norma e lingua in Italia: alcune riflessioni fra passato e presente*, Istituto Lombardo di Scienze e Lettere, Milano 1997, pp. 113-146.

per indicare gli organi sessuali femminili e maschili. Nel titolo, inoltre, è possibile rilevare un procedimento molto caro alle prime prove di Jolanda Insana, quello di comporre graficamente, in una sola unità, due parole diverse, in questo caso sostantivo e aggettivo: “sticchiozuccherato” e “minchiapassoluta”.³⁰ Si tratta di un procedimento di composizione che trova frequenti attestazioni nel testo d’esordio.³¹

A differenza delle parole macedonia presenti nell’opera di Amelia Rosselli, in particolare in *Variazioni belliche* (1964),³² nei versi di Jolanda Insana le due componenti linguistiche si fondono dal punto di vista tipografico senza alterarsi reciprocamente, rimanendo perfettamente riconoscibili nella loro autonomia lessicale. L’effetto prodotto non è quello dello straniamento rosselliano di fronte ad una lingua il cui senso si rivela indecidibile, ma corrisponde piuttosto ad una sensazione di accumulo e rafforzamento semantico. L’energica concatenazione di più elementi linguistici sembra intensificare il valore pragmatico delle parole. Non bisogna infatti dimenticare che i nomi composti³³ inventati in *Sciarra amara* sono spesso formati da un sostantivo e un aggettivo³⁴ e si presentano come appellativi oltraggiosi. Ha affermato una volta

³⁰ Il vocabolo “sticchio” designa l’organo genitale femminile, mentre l’aggettivo siciliano “passoluta” traduce l’italiano “appassita”.

³¹ Gli altri nomi composti presenti in *Sciarra amara* sono: “vogliadesio” (SA, p. 21); “fammiridere” (SA, p. 22); “trippacotta” (SA, p. 23); “fuocolento” (SA, p.24); “coglibosca” (SA, p. 26); “culoperciato” (SA, p. 27); “rompiculo” (SA, p. 27); “minchiababba e babbanacchia” (SA, p.27); “lanciaspruzzo” (SA, p. 30); “facciatappiata” (SA, p. 32); “imbriacapisciata” (SA, p. 33); “granfottente” (SA, p. 33); “minchiatesa” (SA, p. 34); “spogliaserpe” (SA, p. 34); “culostracciato” (SA, p. 34); “falsabrigante” (SA, p. 38); “porcapedata” (SA, p. 38). Per un elenco dei nomi composti presenti in tutta la sua opera si rinvia al repertorio inserito in appendice.

³² Un utile inventario delle parole *portmanteau* di Amelia Rosselli si trova in Manuela Manera, *Devianze intralinguistiche nella poesia italiana di Amelia Rosselli* in Giorgio Devoto, Emanuela Tandello (a cura di), *Amelia Rosselli, “Trasparenze”,* n. 17/19, aprile 2003, pp. 227-252. Emanuela Tandello ha analizzato l’influenza di Carroll e Hopkins sulla lingua poetica rosselliana nel saggio *Alle fonti del lapsus: pun, portmanteau, wordscape. Appunti sull’inglese letterario di Amelia Rosselli,* in Giorgio Devoto, Emanuela Tandello (a cura di), *op. cit.*, pp. 173-192.

³³ In merito alla creazione di nomi composti, il rinvio allo sperimentalismo futurista è d’obbligo. La fantasia compositiva di Jolanda Insana andrebbe però più utilmente accostata a quella del conterraneo Stefano D’Arrigo e del suo capolavoro, *Horcynus orca* (1975). Sulla lingua di Stefano D’Arrigo si veda l’importante studio di Ignazio Baldelli, *Dalla “Fera” all’“Orca”* in Conti, *glosse e riscritture*, Morano, Napoli 1988, pp. 267-295. Molto diversa è invece la funzione dei nomi composti presenti, nel corso degli anni Ottanta, nei testi di alcuni poeti come Montale, Luzi, Caproni e Bertolucci. Vittorio Coletti ed Enrico Testa hanno spiegato tale fenomeno evidenziando come in un periodo di generale abbassamento del linguaggio poetico al piano della quotidianità e delle sue strutture sintattiche lineari, la creazione di nomi composti rappresentasse un espediente linguistico adatto ad impreziosire la lingua poetica differenziandola dal linguaggio comune. Vittorio Coletti, Enrico Testa, *Sintassi dell’italiano nella poesia degli anni Ottanta*, in Maurizio Dardano, Pietro Trifone (a cura di), *La sintassi dell’italiano letterario*, Bulzoni, Roma 1995, pp. 333-361.

³⁴ Gerhard Rohlfs ha rilevato come in alcune aree meridionali i nomi composti da sostantivo e aggettivo siano più numerosi che nel resto d’Italia. (Gerhard Rohlfs, *Grammatica storica della lingua italiana e dei suoi dialetti*, vol. *Sintassi e formazione delle parole*, Einaudi, Torino 1969, p. 339).

Jolanda Insana: “scrittura e male si stringono così bene che qualche volta *dire* diventa *maledire*”.³⁵ Attraverso la sovrapposizione di insulti e imprecazioni la sua lingua poetica denuncia la violenza del mondo, ma tragicamente ne resta intrappolata. Non è possibile spazzare via la morte e il male che insidiano il linguaggio e l’esistenza, ma continuando a svelarne con vigore la presenza ci si può tenere, almeno per un po’, vicini al calore della vita. Così la poetessa chiarirà in una raccolta successiva: “la vita presente / fa battaglia per covare il suo necessario calore” (MC, p. 267).

Alla tecnica di composizione se ne affianca un'altra per certi versi simile. In *Sciarra amara*, sono frequenti i procedimenti di raddoppiamento di una stessa forma verbale. Talvolta tali iterazioni prevedono l’uso di un trattino, in altri casi, invece, la successione si realizza attraverso l’assorbimento dello spazio convenzionalmente esistente tra le parole. Le seguenti occorrenze costituiscono degli esempi significativi: “rosicchia-rosicchia” (SA, p. 21), “rummicarummica” (SA, p. 26), “sconcicasconcica” (SA, p. 28), “stròglitistrògliti” (SA, p. 29), “camminacammina” (SA, p. 30), “arràssiti arràssiti” (SA, p. 31), “scuci-scuci” (SA, p. 32), “accuccia-accuccia” (SA, p. 38). Alcune osservazioni linguistiche sembrano opportune. In siciliano “rummicari” significa brontolare, parlare sotto voce, “sconcicari” è una voce meridionale che significa stuzzicare, irritare, mentre l’imperativo “arràssiti” viene dall’infinito siciliano “arrassarisi” ovvero scansarsi, mettersi da parte.

L’espedito della composizione reduplicata è molto frequente nelle prime opere della poetessa ed è usato allo scopo di accelerare il ritmo del verso e potenziare la forza illocutiva delle battute.³⁶ In certi contesti la ripetizione della forma imperativa serve a sottolineare il tono insofferente e sprezzante con il quale viene formulata l’esortazione, come negli esempi seguenti: “arràssiti arràssiti / troppi ossi / per un solo cane” (SA, p. 31) oppure “camminacammina / faccia di moffa / prima che ti arriva una buffazza” (SA, p. 30), dove “moffa” è un termine siciliano che significa schiaffo, mentre “buffazza” vuol dire spinta. Altrove la duplicazione verbale origina dei conglomerati con funzione sostantivale che sembrano imitare il linguaggio infantile³⁷ a scopo chiaramente

³⁵ Jolanda Insana, *parlare la poesia?*, cit. p. 193.

³⁶ Il procedimento del raddoppiamento, come quello della composizione, è particolarmente sfruttato in *Schiticchio e schifio (1976-1977)* e *Lessicòrio ovvero lessicòrio (1976-1980)*, due raccolte molto sperimentali pubblicate solo recentemente nel volume *Tutte le poesie* (Garzanti, Milano 2007).

³⁷ Per alcuni studiosi i nomi composti basati sul raddoppiamento verbale sono ricollegabili al linguaggio infantile e al suo funzionamento: “Enfin il faut relever certains composés constitués par le redoublement de la base verbale: coupe-coupe, cache-cache, passe-passe, pousse-pousse [...] l’interprétation doit être

caricaturale: “a la lontana / brutta forbiciara / abituata a fare scuci-scuci” (SA, p. 32).

Il piglio linguistico irruente di *Sciarra amara* trova rispecchiamento nell’immaginario tipicamente siciliano dei versi dove non mancano riferimenti espliciti allo Stretto di Messina e alla rema, una corrente violenta che si produce in questo lembo di mare: “come tanti muccosi / ci tuffiamo nella rema morta / dello Stretto” (SA, p. 15).³⁸ All’ambiente marino si associa anche l’immagine dei pesci, in particolare dello stoccafisso: “Insieme a te / fetente pescestocco / sul lembo dello Stretto / non mancano mai / scirocco e malanova” (SA, p. 23).³⁹ Gli accenni alla fauna ittica e all’impetuosità del mare sono elementi che informano l’universo poetico di diversi autori siciliani del Novecento. Vengono in mente alcuni intensi passaggi della raccolta *L’aria secca del fuoco* (1972) di Bartolo Cattaifi, in particolare il componimento dedicato allo Stretto ed intitolato *Tirreno e Jonio*: “Si cambiano sovente i connotati / diventano violenti / schiumano sul luogo dello scontro / e le seppie schizzano inchiostro / le triglie s’aggirano torve come squali / i passeggeri si tengono alle maniglie / se l’acciuga avanza come un mostro.”⁴⁰ Se lo Stretto di Messina è un luogo insidioso in senso reale e

recherchée dans une sorte de redoublement propre au langage enfantin” (Guilbert, *Grand Larousse de la langue française*, 1971, vol I, p. LVIIIb). In ambito italiano anche Federico Tollemache riferendosi a nomi composti irregolari come trantran, pissi pissi, tricke tracche ha affermato: “Affini all’onomatopea e per la mancanza di rapporti logici fra i componenti e per la ripetizione della stessa sillaba sono parole del linguaggio infantile. Questa non è solo comune a tutte le lingue, ma molte delle parole sono spesso assai simili in lingue di famiglie diverse. Questa somiglianza è dovuta al fatto che tali voci sono appunto quelle che può pronunciare un bimbo che appena comincia a balbettare.” (Federico Tollemache, *Le parole composte nella lingua italiana*, Roes, Roma 1945, p. 243). Sul legame tra linguaggio infantile e raddoppiamento si è espresso anche Roman Jakobson: “Nella transizione al comportamento verbale da quello del balbettio, la ripetizione può addirittura servire come processo obbligatorio, a segnalare che i suoni emessi non rappresentano un balbettio, ma una sensata unità semantica. L’essenza patentemente linguistica di una tale duplicazione è del tutto spiegabile. A differenza dei “suoni selvaggi” negli esercizi del balbettio, i fonemi devono essere riconoscibili, distinguibili, identificabili; e in accordo con questi requisiti devono essere deliberatamente ripetibili.” (Roman Jakobson, *Perché “mamma” e “papà”?*, in Id., *Linguaggio infantile e afasia*, traduzione di Lidia Lonzi e Livio Gaeta, Einaudi, Torino 2006, p. 136).

³⁸ È forse inutile precisare che il siciliano “muccusu” corrisponde all’italiano moccioso.

³⁹ In siciliano “malanova” significa sfortuna. Altri riferimenti allo Stretto sono presenti anche ne *Il collettame* e ne *La tagliola del disamore*: “ho contrabbandato sale / tra una sponda e l’altra dello Stretto / per un sacco di parole infistolite che sul mare del ritorno / presero un colpo di freddo e fecero male” (IC, p. 168) e “la insogno / acqua dello stretto / mare salato / amore frastornato / da gorghi e rime morte / dentro il petto ghiacciato” (LTD, p. 525). Il richiamo al flusso e riflusso delle maree viene ripreso in una raccolta successiva: “guardo alla confluenza dei due mari / che s’insaporano e ribollono sotto la rema morta” (LC, p. 231), ma anche in un intervento del 1993 comparso sul mensile “Poesia”. Nel breve saggio, pubblicato nell’ambito di una vasta indagine sul tema “La città dei poeti”, la descrizione della città di Messina presentata da Jolanda Insana prende avvio proprio dall’evocazione dello Stretto dove “si sposano due mari, Tirreno e Ionio, che si azzuffano e schiumano per diversità di sale e di calore, creando vortici e correnti, bastardelli e reme morte, nella marea che monta e scende, mutando direzione ogni sei ore.” (Jolanda Insana, *Messina*, cit). Dopo qualche accenno all’eterogeneità delle merci che attraversano lo Stretto la poetessa si abbandona al vivido catalogo dei pesci tipici del luogo: il “pescestocco” (stoccafisso), il pescespada, il tonno, gli sgombri, le acciughe ...

⁴⁰ Bartolo Cattaifi, *Poesie 1943-1979*, Mondadori, Milano 1990, p. 97. Si ricorda che nel maggio 2008

simbolico, fare poesia, per Jolanda Insana, significa attraversare proprio questo passaggio, calarsi nelle contraddizioni della vita e, come nel racconto omerico, affrontare i mostri che ostacolano la navigazione.⁴¹

In *Sciarra amara* si allude alla realtà e alla cultura siciliana anche in un'altra occasione, ossia riferendosi alla tradizione popolare dell'opera dei pupi: "Pupara sono / e faccio teatrino con due soli pupi / lei e lei / lei si chiama vita / e lei si chiama morte" (SA, p. 17). L'opera dei Pupi, nata in Sicilia in epoca romantica, rivive oggi solo negli spettacoli per turisti, ma è una forma teatrale che fino alla seconda guerra mondiale ha riscosso ampia fortuna nell'Italia meridionale. L'argomento di tali rappresentazioni è di tipo cavalleresco e le storie dei combattimenti tra paladini e infedeli appartengono al ciclo carolingio.⁴² Fortunato Pasqualino, in un articolo pubblicato su l'"Osservatore romano" nel 1963, ha sottolineato come l'opera dei pupi non sia importante solamente per gli studi sul folklore, ma presenti delle caratteristiche più propriamente artistiche ed estetiche che egli identifica nel ritmo stesso della rappresentazione:

"Chi volesse tentarne un'analisi estetica [...], dovrebbe tener presente soprattutto il gran gioco ritmico della vera opra. Questa, durante i combattimenti, si trasformava in un enorme strumento musicale, in una specie di grande batteria jazz, con la danza dei pupi duellanti incorporata. Musica e danza si fondevano in una sintesi primitiva di suoni e di movimenti, che variavano e si ripetevano a un tempo, qualche volta fino all'ossessione. Kierkegaard avrebbe detto che i pupi si ostinavano nella "ripetizione" per attingervi un atto di esistenza e di angoscia, nel senso anche religioso. [...] Nelle opre di stile popolare il ritmo veniva scandito dal piede ritmato degli opranti o reggitori e dai tamburi. Alla legge del ritmo rispondeva anche la parlata dei pupi. Il barocchismo delle voci e il grandeggiare degli eroi erano anch'essi elementi di ritmo. Il pupo siciliano è barocco più che spagnolesco; di un barocco impazzito nel movimento [...]."⁴³

Il combattimento incalzante che anima *Sciarra amara* è ritmato dall'avvicinarsi di battute che non di rado indicano colpi ed affondi, fanno riferimento ad azioni tipiche di uno scontro fisico (moffa; buffazza; timpolata; tacce e tavolacce; scafazzare; scrocchiare; cafullare ...). Questi gesti vengono ripresi con un ritmo frenetico che non conosce tregua. All'idea di movimento costante e assurdo dei personaggi, si rifanno anche i versi in corsivo collocati in apertura e chiusura della sequenza poetica: "Beati quelli che sanno / dove vanno / ma più beato chi non va / perché sa" (SA, p. 13); "di

Jolanda Insana ha vinto il premio di poesia Bartolo Cattafi.

⁴¹ Si veda anche la poesia di Bartolo Cattafi intitolata *Buddaci*: "Dalla padella nella brace / e da Scilla a Cariddi pensa / nuotando da una morte all'altra / il tipico pesce dello Stretto / detto buddaci." (Bartolo Cattafi, *Poesie 1943-1979*, cit. p. 95). Il richiamo all'*Horcynus Orca* di Stefano D'Arrigo è altrettanto palese.

⁴² Si veda a questo proposito l'opera un po' datata, ma sempre fondamentale, di Enrico Li Gotti, *Il teatro dei pupi* [1957], Flaccovio, Palermo 1978.

⁴³ Fortunato Pasqualino, *Il crepuscolo dei Pupi*, "L'osservatore romano", 3 febbraio 1963. Sull'argomento si è espresso anche Vincenzo Consolo, in un articolo apparso su "Il messaggero" il 30 novembre 1993 e ora ripubblicato nel volume *Di qua dal faro*, Mondadori, Milano 1999, pp. 240-242.

bene in meglio / incordiamo vita andando indietro” (SA, p. 13) e infine “per quanta vita sali / tanta ne discendi” (SA, p. 39). Il tono è sentenzioso e, nel primo caso, è sorretto da un palese riferimento alle beatitudini bibliche.⁴⁴ Ogni affermazione viene inoltre completata da un'altra di senso contrario: all'andare si oppone lo stare, l'avanzare nella vita si sovrappone all'indietreggiare,⁴⁵ il salire e lo scendere vengono considerati ineluttabili equivalenti. Ogni movimento si capovolge nel suo opposto, mentre i personaggi sembrano imprigionati nel loro gesticolare e inveire. La loro “sciarra” non avrà mai fine e proprio qui, forse, si manifesta la maggior originalità della sequenza poetica rispetto al contrasto medievale.

È noto come la tradizione del contrasto sia collegata a quella di altri generi dialogati, in particolare alla pastorella occitana e al dramma sacro. Per quanto riguarda il contrasto in lingua latina è utile ricordare che il suo impianto dialogico ha almeno altre due fonti: bucolica e forense. La scena dei due interlocutori che discutono vivacemente di un determinato argomento richiama la competizione canora dei pastori tipica dei testi bucolici, di Teocrito e di Virgilio per non citare che gli autori più illustri. Altrettanto importante per comprendere la struttura del contrasto latino è, secondo Peter Stotz, la presenza di un terzo personaggio che ha il compito di emettere una sentenza in favore di una delle due parti oppure di esprimere un giudizio che pacifichi i due contendenti.⁴⁶ In *Sciarra amara*, invece, la rissa sembra non avere fine perché nessun giudice può risolvere la disputa. Così uno dei duellanti si rivolge all'altro: “Non finiremo mai di fare / sciarra amara / nessun compare ci metterà / la buona parola / tu stuti le candele / che io allumo” (SA, p. 29), dove “stutare” e “allumare” sono forme verbali antiche e letterarie che infondono alla scena una patina di solenne tragicità.⁴⁷ La conclusione del diverbio,

⁴⁴ Nei versi “Beati quelli che sanno / dove vanno / ma più beato chi non va / perché sa” (SA, p. 13), l'opposizione è sottolineata dalle rime e dalla disposizione chiasmica dei verbi (“sanno” / “vanno” e “va” / “sa”). Le variazioni rispetto alla struttura compositiva binaria delle beatitudini rendono il ritmo dei versi più veloce e incisivo accentuando l'arguzia della sentenza.

⁴⁵ “di bene in meglio / incordiamo vita andando indietro” (SA, p. 13). È significativo che questa coppia di versi faccia da controcanto alla precedente ricorrendo per contrasto ad un registro linguistico decisamente colloquiale che si fonda sulla ripresa di un'espressione idiomatica (di bene in meglio) usata ironicamente al posto del suo contrario (di male in peggio).

⁴⁶ Peter Stotz, *Conflictus. Il contrasto poetico nella letteratura latina medievale*, in Matteo Pedroni e Antonio Stäuble (a cura di), *Il genere tenzone nelle letterature romanze delle origini*, Longo, Ravenna 1999, pp. 165-187.

⁴⁷ “Allumare” è un parasinteto verbale usato da Dante in Purg. XXI, 96 ; Par. XV, 76 ; Par. XX, 1 ; Par. XXVIII, (Federico Tollemache, *Le parole composte nella lingua italiana*, cit. p. 139). Già tipica della scuola siciliana (Bruno Panvini, *Le rime della scuola siciliana. Glossario*, Olschki Firenze 1964, p. 9) questa forma verbale è un gallicismo formato a partire dal francese “allumer”. Il verbo “stutare” invece è di origine aulica ed insieme dialettale: “stutari” in siciliano infatti significa “spegnere”.

tuttavia, arriva senza possibilità di scampo. Una delle ultime immagini del contrasto è quella, tipicamente barocca, di una sepoltura: “meschina vita / si difende a mozziconi / ma la storia è finita / chi muore riempie la sua fossa” (SA, p. 39). Il termine “mozzicone” che in italiano indica una parte residua di un oggetto spezzato, è da ricollegarsi al siciliano “muzzicuni” che si riferisce sia al boccone, sia all’atto di mordere. Significativo anche il fatto che la poetessa riprenda un motto siciliano: “Cu’ mori prima jinchi la sò fossa”,⁴⁸ ovvero “chi muore per primo riempie la sua fossa” che allude all’atteggiamento egoistico di chi pensa solo ai propri interessi separandoli dagli affetti. Nei versi di Jolanda Insana si registra la scomparsa dell’avverbio di tempo, “prima”, e un conseguente slittamento di significato rispetto al proverbio in dialetto. Se la realtà è una lotta continua della vita contro la morte, la storia individuale si arresta bruscamente a quell’ultimo e definitivo passo dove l’esistenza del singolo s’interrompe in obbedienza alle leggi della natura. La vita dell’individuo si risolve nella sepoltura, lì dove tutto si riduce, con semplice e spaventosa concretezza, a un cadavere e a una buca da riempire. Anche se diversa nel significato, l’allusione al detto popolare ha un ruolo essenziale perché conferisce al verso una tonalità sentenziosa.

Questi primi paragrafi e la breve incursione nel testo d’esordio di Jolanda Insana hanno permesso di identificare alcuni dei centri nevralgici attorno ai quali ruota il suo universo poetico. Si è rilevato innanzitutto come la questione del valore della poesia occupi un posto di primaria importanza nella sua opera, mostrando, in un secondo momento, come esso non possa essere compreso appieno senza una puntuale analisi della lingua tellurica di Jolanda Insana. Di non minore rilievo, infine, è il fatto che la sua poesia si fondi su un sistema di opposizioni laceranti sostenute dalla disposizione dialogica e fortemente teatrale dei versi. Ognuno di questi aspetti verrà sviluppato in modo approfondito nel corso del capitolo.

3. Così nel suo parlar vuol esser aspra: *Fendenti fonici* e il rapporto con la tradizione poetica.

Esprimere il reale, per Jolanda Insana, significa cercare di restituirlo nella sua totalità portando il linguaggio oltre le sue asettiche convenzioni. Eppure, nonostante l’entusiasmo della spinta conoscitiva, questa ricerca di pienezza espressiva è destinata

⁴⁸ Sandro Attanasio, *Parole di Sicilia*, Mursia, Milano 1989, p. 252. Sulle formulazioni proverbiali contenute nei versi di Jolanda Insana si rinvia al paragrafo 4.2. di questo capitolo e alla scheda allegata in appendice.

al fallimento. Il soggetto è condannato a vivere in una condizione di esilio che i versi d'apertura di *Fendenti fonici*, primo libro autonomo pubblicato dalla poetessa nel 1982, fissano in modo eloquente: “partiamo per la guerra dei meloni / nessuno torna alla sua dimora” (FF, p. 119). Sebbene la dimensione del familiare e dell'autentico resti preclusa, Jolanda Insana scommette con ostinazione sul valore dei propri versi in “uno scavo senza distrazioni” dentro le profondità impure dell'esperienza: “bobba intruglio / smallazzo capitombolo / fattécchia schiamazzo / non ho voglia di mettermi il cuore in pace” (FF, p. 147). In questa spregiudicata ricerca di verità che non ammette consolazioni, Jolanda Insana si cala “negli inferi del dizionario”,⁴⁹ apre la poesia agli apporti linguistici più diversi.

Che la mescolanza linguistica della poetessa sia lontana dallo sperimentalismo della neoavanguardia è un dato acquisito dalla critica: Jolanda Insana non è un tardo epigono di quel movimento. Come già per Amelia Rosselli, il sostrato ideologico del gruppo 63 le è estraneo, anche se certe tecniche stilistiche possono rivelarsi, in qualche caso, simili.⁵⁰ A differenza dei poeti della neoavanguardia, in particolare di Edoardo Sanguineti, importante esponente del movimento, l'alta temperatura tragica raggiunta dai versi delle due poetesse deriva proprio dal voler associare il momento demistificante e polemico dell'oltranza linguistica a quello costruttivo della fiducia nelle possibilità di significazione delle parole. Anche quando Jolanda Insana usa il latino con intenti dissacranti, il suo obiettivo non si riduce ad una semplice esposizione parodica dell'alienazione del linguaggio. Al contrario, tramite i suoi attacchi polemicamente alla tradizione letteraria, ella rivendica con forza il compito della poesia di dire qualcosa di essenziale sulla realtà. La sua distanza dallo sperimentalismo della neoavanguardia e la maggiore affinità con la poetica rosselliana si misura proprio nell'irrinunciabile attaccamento alla portata semantica della parola poetica. È sufficiente, in proposito, citare alcuni versi di Jolanda Insana: “io infuoco la posta / in questo gioco che mi strazia / e punto forte sulla carta” (FF, p. 125) oppure “comunque le parole significano

⁴⁹ Jolanda Insana, in Felice Piemontese (a cura di), *Autodizionario degli scrittori*, cit. p. 179.

⁵⁰ Gian Mario Villalta ha sottolineato come le tecniche neoavanguardistiche siano state liberate dall'impianto ideologico e caricate di una sofferta tensione esistenziale: “Con il vero e proprio libro d'esordio, *Fendenti fonici* (Società di poesia, 1982), l'impiego di una larga parte delle movenze espressive maturate nel corso dell'esperienza neoavanguardistica, mediante una rigorosa torsione delle medesime, mira a scavare dentro la voce un corpo sensibile.” (*Poesia italiana del Novecento*, a cura di Ermanno Krumm e Tiziano Rossi, Skira, Milano 1995, p. 1180). Sul rapporto tra Insana e neoavanguardia si veda anche il commento di Giovanni Raboni, *Poeti del secondo novecento in Storia della letteratura italiana. Il Novecento*, tomo II, Garzanti, Milano 1987, pp. 240-241.

tutto / e mi parlano dal centro / non di fuori né d'intorno" (FF, p. 128). Per la poetessa la scrittura non è arido esperimento o esercizio accademico, è ricerca di una lingua viva, capace di significare e svolgere un ruolo forte nell'esistenza.

Fendenti fonici è la raccolta dove la poetessa presenta in modo esplicito la propria professione di fedeltà alla poesia. La raccolta, pubblicata nel 1982, è concepita come terzo ed ultimo capitolo di un ciclo poetico che si era aperto con *Sciarra amara*, disputa tra la vita e la morte, ed era proseguito con *Lessicorìo o lessicòrio (1976-1980)*, contesa tra la lingua e il dialetto. L'opera completa questa trilogia mettendo in scena un dibattito tra il poeta e la poesia. L'appartenenza delle tre raccolte ad un unico progetto di scrittura rivela come il discorso esistenziale sul significato della vita e della morte sia strettamente legato alla riflessione sul valore della poesia. Si tratta di un elemento decisivo per tutte le poetesse analizzate nel corso di questo studio.

Fendenti fonici è un testo importante perché Jolanda Insana vi esplicita la direzione che orienterà tutta la sua ricerca letteraria. In quest'opera, la poesia diventa un vero e proprio personaggio che dichiara guerra ad una tradizione lirica lontana dalla vita reale. Si scaglia contro un poeta senza vigore che pretende di farle dire dei versi stucchevoli e rassicuranti evitando di contaminarsi con il mondo concreto ed i suoi aspetti sgradevoli. Le repliche si succedono impetuose: si sferrano attacchi alla vanità di poeti mediocri che s'industriano per ottenere riconoscimenti pubblici e vengono fatte allusioni piuttosto pungenti ai critici che, con potere sproporzionato, determinano la fondazione o la sostituzione di un canone: "scialate-scialate / rattoppatori di cenci raccattonati / prima o poi arriva il giubileo mengaldo / che depone croce de profundis et de sanctis" (FF, p. 124).⁵¹ È palese il riferimento all'antologia *Poeti italiani del Novecento* (1978) di Pier Vincenzo Mengaldo, come del resto la citazione di due importanti critici come Benedetto Croce e Francesco De Sanctis. Alcuni passaggi della raccolta, inoltre, fanno il verso a dibattiti e a categorie critiche usate nella prima parte del Novecento: "poesia o nonpoesia / mi domando chi è la madre mia" (FF, p. 134) sono versi che presentano un ovvio rinvio all'estetica crociana. Il bersaglio è il teatrino della società letteraria, dove, secondo la poetessa, i rapporti di forza prevalgono sulla ricerca di parole sature di realtà. In maniera altrettanto irriverente e provocatoria vengono nominati alcuni dei più importanti poeti italiani con lo scopo di prendere le distanze dai moduli lirici

⁵¹ Il verbo siciliano "scialari" in italiano significa sfogare.

autoreferenziali:

come il padrone è padrone
perché ha torto e vuole ragione
così tu sei poeta
(Petrarca Petrarca
quanti guai (FF, p. 155)

In questa strofa la personificazione della poesia si rivolge al poeta denunciando la prepotenza e la mancanza di verità dei suoi versi. La forza assertiva della sentenza è sostenuta dalla ripresa di un detto siciliano: “Lu patruni apposta è patruni: havi tortu e havi aviri ragiuni”.⁵² Lo scarto tra il potere posseduto e il valore delle idee proposte è sottolineato dalla rima, ironicamente costituita dal suffisso accrescitivo. Dopo una parentesi, che non verrà mai chiusa, la poetessa cita il nome di Petrarca, padre a lungo incontrastato del canone poetico italiano e identificato con il padrone dei versi precedenti. I presunti danni della supremazia letteraria petrarchesca vengono indicati tramite un’esclamazione dai toni diretti e familiari che accentua la distanza dall’illustre esempio. Su questa sferzante battuta la poetessa è ritornata di recente, nel corso di un’intervista: “C’è un mio ‘Fendente’ dell’82 che dice «Petrarca Petrarca quanti guai», anche se Petrarca è un grande poeta, ma non è il mio”.⁵³ La tradizione lirica riceve un altro aspro attacco nel passaggio che segue:

nelle nostre campagne
dopo l’uso e l’abuso di diserbanti
è rimasto un passero solitario
che con arte incantatoria
piglia lanterne per lucciole

gli altri hanno cambiato contrada (FF, p. 159)

Il riferimento al passero solitario richiama alla mente l’omonimo canto leopardiano.⁵⁴ In *Fendenti fonici* però il volatile non è citato tramite un vocativo e,

⁵² Sandro Attanasio, *Parole di Sicilia*, cit. p. 338.

⁵³ *Passaggi attraverso stretti*, Intervista a Jolanda Insana, a cura di Antonella Doria, cit., p. 8.

⁵⁴ Come è noto, l’immagine del passero che canta in solitudine ha origini bibliche e la sua trasmissione nella poesia italiana risale al canzoniere petrarchesco. Nel corso di un convegno, Gioacchino Papparelli ha elencato con precisione gli antecedenti letterari del canto leopardiano: “il Salmo CII 8: *Vigilavi et factus sum sicut passer solitarius in tecto*; il sonetto del Petrarca: *Passer mai solitario in alcun tetto/ non fu quant’io*, con l’altro *Vago augelletto che cantando vai*; i versi del Pulci, Morgante XIV 60: *La passer penserosa e solitaria/ che sor col seco starsi si diletta,/ piangendo la mia cruda e triste sorte*; il capitolo di Benvenuto Cellini sulla prigionia: *Cantava un passer solitario sopra la rocca*; e meno noto, ma forse più direttamente legato al tema leopardiano – il sonetto di Giovanni Botero: *Gentil augel, che su solingo tetto*” (Gioacchino Papparelli, “*Il passero solitario*” del Leopardi e la “*Passera solitaria*” di Ambrogio Viale in *Leopardi e il Settecento*. Atti del I convegno internazionale di studi leopardiani, Olschki, Firenze 1964, pp. 461-462). Maria Corti ha inoltre identificato l’esistenza di alcune corrispondenze tra il canto leopardiano e l’ecloga VII (versi 37-42) dell’*Arcadia* di Sannazaro (Maria Corti, *Passero solitario in Arcadia*, in “Paragone (Letteratura)” XIV, 1966, pp. 14-25), mentre Giovanni

soprattutto, la descrizione poetica non lo colloca in una posizione sopraelevata dalla quale può diffondere il canto nello spazio vasto ed aperto della campagna.⁵⁵ L'atmosfera aristocratica, che in Leopardi caratterizzava l'isolamento dell'uccello, è definitivamente scomparsa. Il paesaggio è quello contemporaneo e l'uso dell'aggettivo possessivo di prima persona plurale lo segnala immediatamente: le nostre campagne sono infestate da diserbanti che determinano la fuga o la morte della fauna locale. Non è peraltro escluso che l'accento alle lucciole costituisca un ironico e fulmineo rimando al verso "E la lucciola errava appo le siepi" de *Le ricordanze*, dove il poeta di Recanati rievocava il piacere provato in gioventù per la contemplazione della natura. In *Fendenti fonici*, inoltre, l'arte canora del passero viene definita come "incantatoria" (con una forma aggettivale rara che sottolinea l'eccezionalità di tali poteri magici) solo per essere meglio derisa nel verso successivo quando, rovesciando una nota espressione idiomatica, si dichiara che il passero prende "lanterne per lucciole". L'ironico abbassamento dell'immagine codificata a significati referenziali permette a Jolanda Insana di dichiarare la propria distanza dal modello dell'idillio giudicato come inattuale e ingannevole.⁵⁶ In questa corsa contro la menzogna della poesia e contro il narcisismo dei poeti, nemmeno Pier Paolo Pasolini sfugge ai dissacranti affondi della poetessa:

e poi non basta lo sfruscio
 il nome e la nomea
 ci vuole qualcosa d'altro
 altrimenti davvero sbianca e piange
 pure l'inanimata scavatrice (FF, p. 121)

La coppia "e poi" in funzione di congiunzione testuale all'inizio della strofa

Aquilecchia ha richiamato l'attenzione su un sonetto di Francesco Maria Molza (Giovanni Aquilecchia, *"Il passero solitario" di Leopardi e un sonetto del Molza [1978]*, in *Nuove schede di italianistica*, Salerno editrice, Roma 1994, pp. 321-328). È utile ricordare che nel sonetto petrarchesco, come nella fonte biblica, l'aggettivo "solitario" mantiene una certa autonomia semantica rispetto al sostantivo. Nella poesia di Jolanda Insana l'espressione "passero solitario" è usata come una formula fissa ed inseparabile, come nell'intertesto leopardiano, dove veniva peraltro eletta a icastico titolo del componimento. La coesione dell'espressione "passero solitario" è stata avvertita da alcuni studiosi in modo così forte che, a più riprese, si è tentato di individuare il significato zoologico dell'immagine letteraria.

⁵⁵ La trascrizione della prima celebre strofa dell'idillio può aiutare a comprendere meglio la forza del ribaltamento operato dalla poetessa: "D'in su la vetta della torre antica, / passero solitario, alla campagna/ cantando vai finché non more il giorno; / ed erra l'armonia per questa valle. [...]". (Giacomo Leopardi, *Canti*, introduzione di Franco Gavazzoni, Rizzoli, Milano 1999, pp. 256-257).

⁵⁶ Vale la pena di segnalare come anche un'altra poetessa contemporanea, Patrizia Cavalli, riprenda ironicamente l'immagine leopardiana del passero solitario: "E gentilezze e aurore al passero selvaggio. / Mal di testa mal di testa, dov'è il furore? / Noi discutiamo tra le pastasciutte / complimentiamo i cuochi, noi ci portiamo / fino alla nuova notte e al panettone / smollicando uvette, ma che ci dica insomma / qual è la strada dritta della festa, / dove ci condurrà la digestione, e che la smetta / di offrire le solite parole ricucite, / che insomma basta con questo via vai / con queste false entrate e queste vere uscite." (Patrizia Cavalli, *Poesie* (1974-1992), Einaudi, Torino 1992, p. 184).

introduce un'esclamazione che sottolinea l'insofferenza verso forme poetiche costituite da continui e sommessi lamenti ("lo sfruscio"). La fatuità di questo tipo di scrittura, la sua mancanza di presa sulla realtà è evidenziata dall'espressione "il nome e la nomea", una coppia di parole etimologicamente ridondanti dove il secondo termine presenta un'accezione dispregiativa. Il richiamo al *Pianto della scavatrice* delle *Ceneri di Gramsci* è sintetico e violento e intende protestare contro l'abitudine di molti poeti a proiettare i propri sentimenti su tutto ciò che li circonda, anche su cose inanimate come una ruspa.

È chiaro che i fendenti della poetessa non coinvolgono il lettore in un confronto profondo con gli autori citati. I giudizi sono parziali e lapidari e nel caso di Pasolini offrono un'immagine della sua poesia molto diversa da quella che la critica è andata ricostruendo. Tuttavia, ed è quello che qui interessa, tali valutazioni secche e provocatorie sono funzionali all'appassionata affermazione di una ben precisa idea di poesia. Più che contro i singoli poeti citati, le polemiche servono alla poetessa per congedarsi da una tendenza della tradizione poetica a rifluire regolarmente in posizioni liriche e narcisistiche che offuscano lo sguardo e impediscono di registrare, fino in fondo e senza compromessi, le storture del mondo. Oltre i toni irrispettosi e goliardici emerge la denuncia seria e accorata dell'essenza violenta e menzognera degli ideali di purezza poetica. Ciò serve alla poetessa per rivendicare, per contrasto, il compito della poesia d'indagare una realtà non amputata dei suoi aspetti torpidi e spiacevoli.

Questa "passione per la realtà" viene proclamata con insistenza in diversi passaggi della raccolta. Così, durante la disputa, la poesia esorta il poeta:

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" (FF, p. 125)⁵⁷

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 (FF, p. 125)

ho spalle forti per portare la realtà che pesa
non uso fantasmi

⁵⁷ È la stessa poetessa a sottolineare come questi versi costituiscano un ironico rovesciamento del dantesco sonetto a Cavalcanti: "Guido i' vorrei che tu e Lapo ed io fossimo presi per incantamento". Jolanda Insana, *Parole che trascinano senso*, in Adriana Chemello (a cura di), *Parole scolpite. Profili di scrittrici degli anni Novanta*, Il Poligrafo, Padova 1998, p. 66.

non parlo per interposta persona
non mi fido di compari e comparoni
e dirò con voce mia
l'espropriazione che nei secoli ho subito (FF, p. 128)

io voglio essere e sono con crudeltà
quello che segno
non voglio simboleggiare (FF, p. 128)

non sono rose e fiori per nessuno
ho il fiato amaro
non mi va di consolare
il lago che schiuma come piscio (FF, p. 133)

se ti fottono con la storia della mia eternità
non credere ai bugiardi e agli ottimisti
rivendica la tua libertà
di finire nei canali e nei pantani (FF, p. 133)

sguarrare le parole
farne vicoli angiporti angst angina
senza l'aggiunta di papaverina (FF, p. 146)

Fendenti fonici si configura come un vero e proprio manifesto poetico. Abbandonare arcadie e salotti letterari, affermare la propria libertà di uscire dalle biblioteche, parlare dei poveretti che se ne stanno per le strade, non dimenticare il costo del cibo e il caldo soffocante, non esitare ad attraversare canali e terreni fangosi, insomma portare la poesia dentro la vita concreta: ecco l'ambizioso programma di Jolanda Insana che con grande risolutezza accetta il rischio di misurarsi con la contemporaneità e le sue brutture. "Anche la bellezza è un fatto morale"⁵⁸ dichiarerà in un'intervista, sostenendo che la bellezza non è armonia, né struggimento, ma scabra contaminazione perché il mondo è fatto di tenerezze, ma anche di oltraggi, malattie e meschinità. Come già Amelia Rosselli, Jolanda Insana si interroga sul sistema di menzogne intessuto dalla letteratura, riflette su ciò che resta fuori dai confini della poesia. Tutta la sua opera è un tentativo di far esplodere quei confini, di divaricare o meglio "sguarrare" (FF, p. 146)⁵⁹ le parole per confrontarle con quanto è esterno alle edulcorate sublimazioni della poesia. Gli ultimi suoi versi, pubblicati nell'estate del 2008, sono dedicati alle morti bianche e confermano la ferrea coerenza di tale progetto, la sua profonda portata civile.⁶⁰

⁵⁸ *Passaggi attraverso stretti*, Intervista a Jolanda Insana, cit. p. 5.

⁵⁹ Ha precisato la poetessa "sguarrare le parole, come si dice di un lenzuolo «sguarrato», «sgarrato», strappato con fragore, per l'evidente ispanismo siciliano «desgarrar»" (Jolanda Insana, *Dai blocchi sonori all'inabissamento negli inferi del dizionario*, in *Satura di cartuscelle*, cit. p. 42).

⁶⁰ Jolanda Insana, *Per l'assedio delle ceneri*, in Gabriele Frasca, Renato Quaglia, *Prediche per il nuovo millennio. Dall'assedio delle ceneri*, Marsilio, Venezia 2008, pp. 121-134.

Lo slancio etico, tuttavia, non basterebbe o sarebbe per lo meno degno di sospetto, se non si fondasse su una ricerca linguistica matura, adatta a sostenere la furia delle invettive. Giovanni Raboni, primo commentatore di Jolanda Insana, ha evocato a proposito della sua lingua una nota categoria continiana: la funzione Gadda. Nel 1963 in un'introduzione a *La cognizione del dolore*, Gianfranco Contini aveva individuato l'esistenza di una linea espressionistica della letteratura italiana parallela a quella di matrice petrarchesca.⁶¹ In tale filone espressionistico⁶² il riferimento al dialetto e lo stile comico facevano da contrappunto al bembismo e alla sua lingua sublime, caratterizzata da un universo lessicale preziosamente selezionato.⁶³ Da Gadda, retroattivamente, Contini arrivava a Folengo, a Ruzzante, ai poeti realisti del Duecento e Trecento fino a Cielo d'Alcamo. Lo stesso critico inoltre affermava che: "Dante, anche se, per quanto si è detto, non assolutamente il punto di partenza, è però il gran nodo che qualifica la linea ascendente di Gadda".⁶⁴

In un recente convegno Giovanna Ioli si è soffermata sul rapporto che Jolanda Insana intrattiene con la tradizione poetica sottolineando la sua parentela con il modello dantesco.⁶⁵ Durante un'intervista la stessa poetessa si è espressa in modo chiaro su questo punto: "Amo i blocchi sonori, le coltellate di bellezza, il fendente... e prediligo le parole che hanno suono forte e trascinano senso. Ho cominciato presto a leggere Dante, Dante è il mio poeta."⁶⁶ A questa testimonianza è opportuno aggiungere un'altra nella quale viene ricordato il debito contratto con un illustre dantista:

⁶¹ Gianfranco Contini, *Introduzione a "La cognizione del dolore"*, in Id., *Varianti e altra linguistica: una raccolta di saggi (1938-1968)*, Einaudi, Torino 1970, pp. 601-619.

⁶² Il dibattito sulla categoria critica individuata da Gianfranco Contini è stato molto ampio. Nel volume *L'Espressivismo linguistico nella letteratura italiana* curato da Vittore Branca (Atti dei convegni Lincei, Roma 1985) si è proposto il termine "espressivismo" come alternativa a quello di "espressionismo" che, designando un preciso movimento letterario, non poteva avere anche un significato metastorico. Più recentemente Carlo Giunta ha mosso alcune critiche all'equivalenza continiana tra comico dialettale ed espressionistico, rilevando come prima del Bembo non abbia senso parlare di letteratura dialettale, l'uso di tale categoria andrebbe quindi valutata caso per caso. Si veda in proposito Claudio Giunta, *Espressionismo medievale*, in Id., *Codici. Saggi sulla poesia del Medioevo*, Il Mulino, Bologna 2005, pp. 281-297.

⁶³ Gianfranco Contini, *Preliminari sulla lingua del Petrarca* [1951], ora in *Varianti e altra linguistica*, cit. pp. 168-192.

⁶⁴ Gianfranco Contini, *Introduzione a "La cognizione del dolore"*, cit. p. 614. Sulla questione dell'opposizione Dante / Petrarca nella letteratura italiana è tornato di recente Pier Vincenzo Mengaldo per attuare alcune correzioni alla tesi continiana: *Dante e Petrarca nella letteratura italiana* in "Semicerchio", XXXVI, 2007, pp. 14-18. In questo senso si veda anche l'importante studio di Paolo Trovato che affronta in modo organico i rapporti tra i due poeti: Paolo Trovato, *Dante in Petrarca. Per un inventario dei dantismi nei Rerum vulgarium Fragmenta*, Olshki, Firenze 1979.

⁶⁵ Giovanna Ioli, *Jolanda Insana, scuole e scuollette*, "Il verri", febbraio 2008.

⁶⁶ Jolanda Insana, *Passaggi attraverso stretti*, a cura di Antonella Doria, cit., p. 8.

“All’Università [...] sono allieva di Giorgio Petrocchi, l’appassionato curatore dell’edizione critica della *Divina commedia*, che molto mi insegnò a leggere e a discernere”.⁶⁷

Nonostante le citazioni dantesche esplicite siano poco numerose e non sfuggano alla macina dell’ironia,⁶⁸ l’influenza di Dante si rivela ampia e profonda manifestandosi tanto nello spirito polemico e civile della poetessa, quanto nell’adozione di un linguaggio attraversato da forti oscillazioni, dove convivono parole auliche ed umili. Lo stile violentemente plastico dei suoi versi, inoltre, ricorda la lingua dell’*Inferno* dantesco, il suo dettato foneticamente aspro. Come ha dichiarato Giovanna Ioli, ciò è evidente fin dal testo d’esordio della poetessa:

“[...] *Sciarra amara* andrebbe letto a specchio di altre sciarre foniche, infernali, con le stesse doppie in zz-ff-kk-ll che connotano la lingua dei diavoli e anche intere sezioni di quella sua prima raccolta dove “babbanacchia”, “sticchiozuccherato”, “incucchi e stracchi”, “stracchi: minchiasecca: ricca”, “lanciaspruzzo”, “ruffiana: alliffa: graffia”, “mozzica: canazza: carcarazza”, “moffa: buffazza”, “scippa fracassa / scafazza e scrocchia”, “tribolo, malanova e scontentezza”, “stiticchio”, “zoccola e zalla”, “strafallaria”, “mortadella, cipolla e padella” (SA, pp. 23-33) sono solo alcune delle parole che fanno il verso a rime presenti con tanta concentrazione solo nelle Malebolge dantesche.”⁶⁹

La lingua di Jolanda Insana è composta da parole disarmoniche, che insistono su suoni consonantici e procedono come una terribile “colata lavica”.⁷⁰ Il flusso verbale scorre inarrestabile, i versi e le strofe si succedono senza maiuscole privi dei normali segni di interpunzione, con la sola significativa eccezione delle mezze parentesi e dei punti interrogativi. Il gesto dell’enunciazione non si interrompe e procede come un unico blocco articolato in sezioni. E se in *Fendenti fonici* le strofe di una stessa sezione sono numerate, nelle raccolte successive vengono a mancare anche queste indicazioni ed è di conseguenza potenziata la percezione della continuità testuale.

Anna Mauceri, riferendosi ai versi pubblicati da Jolanda Insana dagli anni Novanta

⁶⁷ Jolanda Insana, *L'incontro, gli incontri*, cit. p. 105.

⁶⁸ Come primo e rapido inventario, assolutamente non esaustivo, si vedano i versi seguenti (i corsivi sono miei): “e fa fatica con la effe fessa/ finché *divien tremando muta* sotto la volta crollata” (LS, p. 432) rinvia a Dante, *Vita Nuova*, XXVI, 5, 3; “la vita malamente afferrata *in parolette brevi*” (MC, p. 245) contiene una nota citazione del *Paradiso*, I, v. 95; “finché non arriva lui / *in gran dispetto* / a farmi mangiare le ossa con il sale” (FF, p. 132) riprende un’espressione dell’*Inferno*, X, v. 36.

⁶⁹ Giovanna Ioli, *Jolanda Insana, scuole e scuollette*, cit. p.109. Lo stile realistico e, a tratti, duro dell’*Inferno* non può comunque far dimenticare come Dante nel *De Vulgari Eloquentia* si fosse dichiarato ostile all’asprezza fonetica in poesia raccomandando esplicitamente parole “trisillaba, vel vicinissima trisillabitati, sine aspiratione, sine accentu acuto vel circumflexo sine z vel x duplicibus sine duarum liquidarum gemmatione vel positione immediate post mutam, dolata quasi, loquentem cum quadam suavitate reliquunt [...]” (Dante Alighieri, *De Vulgari Eloquentia*, II, vii, 5).

⁷⁰ Jolanda Insana ha precisato come il titolo della sua prima sequenza poetica “sciarra” non debba essere confuso con la parola “sciara”, senza doppie, che significa colata lavica. Sottolineandolo però la stessa poetessa fa presente al lettore tale associazione.

fino a oggi, ha notato come, spesso, i suoi testi inizino con una congiunzione che esibisce una funzione di raccordo testuale continuamente disattesa. Tali congiunzioni: “si rivelano come segnali di aggancio a un detto che viene omesso, come inizio di un secondo tempo di cui si tace l’antefatto”.⁷¹ Secondo la studiosa, tale tecnica costituisce un segnale di incoerenza e instabilità testuale, una spia della disgregazione dell’unitarietà della voce e del punto di vista. Anche Patrizia Valduga in una recensione a una raccolta degli anni Novanta, *Medicina carnale*, si è soffermata a considerare questo aspetto della scrittura di Jolanda Insana: “Quante «e» all’inizio di questi frammenti che non sono delle normali «e», ma si legano a quei bianchi misteriosi, dove il luogo è il tempo e il sogno è risognato all’infinito!”.⁷² Sogno e infinito sono parole che Insana non userebbe mai per descrivere il proprio universo poetico e certo si adattano maggiormente alla poetica valdughiana che verrà analizzata in seguito. Eppure le osservazioni di Patrizia Valduga suggeriscono qualcosa di molto interessante non solo in merito alla scoperta della sterminata varietà dell’esistenza, ma anche a proposito della tensione all’accumulo e alla ripetizione di una parola poetica che a questa complessa realtà vuole legarsi indissolubilmente. La congiunzione copulativa⁷³ ostentata all’inizio dei componimenti di Jolanda Insana sembra proprio avere una doppia funzione: quella di mostrare la discontinuità del reale e del linguaggio che ad esso vuole aderire, ma anche quella di sottolineare la costanza di una voce che non rinuncia a dire, ad aggiungere ancora ed ancora le sue parole, senza indietreggiare, neanche quando i toni devono farsi aspri.

4. “Non basta desiderare il vero / bisogna inchiodarlo alla sua propria parola”

La lingua di Jolanda Insana è il risultato, oltre che della fantasia verbale dell’autrice, di anni di studio e di rigorosa disciplina. Le parole che formano le sue poesie hanno le origini più diverse. Le voci rare e letterarie spesso provengono da testi medievali e rinascimentali, anche se non mancano riprese più tarde. Il dialetto siciliano sostiene l’espressionismo corposo e violento dei versi, ma fonda anche l’atmosfera arcaica di certi passaggi testuali. Le numerose parole volgari non sono mai gratuite perché, come ha ricordato la stessa poetessa, “l’osceno non è facile, sempre in bilico sul precipizio,

⁷¹ Anna Mauceri, *Il trattamento della voce nella poesia di Jolanda Insana*, cit. p. 61.

⁷² Patrizia Valduga, *Nobili trappole acchiappa anime*, “Corriere della sera”, 27 luglio 1994.

⁷³ Si veda a questo proposito Giuseppe Savoca, *Primi dati sulla congiunzione “e” nella poesia italiana (da Dante e Petrarca a Montale)*, *Lessicografia letteraria e metodo concordanziale*, Olschki, Firenze 2000, pp. 63-73.

legato a un sottilissimo filo di intelligenza”,⁷⁴ e infatti i termini triviali impiegati sono sempre riscattati dall’astuzia verbale. Particolarmente interessante è il ricorso al lessico specialistico della botanica, che nominando con precisione il mondo naturale ricorda la necessità di conoscere e rispettare tutto ciò che è indispensabile alla conservazione della vita umana. Quando una parola non la soddisfa, la poetessa ne inventa una nuova, riprende suffissi e prefissi tipici dell’italiano lasciandosi guidare dall’orecchio.

In merito a questa festa linguistica onnivora si è espressa anche Jolanda Insana sottolineando la necessaria curiosità del poeta:

“In genere il poeta non s’interessa unicamente al linguaggio della poesia, della tradizione poetica, ma sperimenta tutti i linguaggi, da quelli alti a quelli bassi, gergali e aulici, puri e impuri, devoti e demoniaci; medicamentosi e cronachistici, e così via. È così che il poeta s’inventa la propria lingua.”⁷⁵

Studiare la lingua di Jolanda Insana significa compiere un viaggio nelle stratificazioni del dizionario, descrivere con attenzione la varietà dei registri impiegati, ma soprattutto cercare di classificare ed interpretare i modi attraverso i quali la sua energia deformante rinnova il linguaggio poetico dall’interno sfruttando al massimo i procedimenti di creazione lessicale già esistenti e ricorrendo a sagaci associazioni di parole capaci di risvegliare il suono e il significato delle parole. L’analisi permetterà di dimostrare come i recuperi e le invenzioni linguistiche non siano finalizzati a semplici effetti comici. L’ironia risulta essere infatti affiancata da un’intensa forza drammatica. Nel corso degli anni la poetessa è andata fabbricandosi una lingua spuria che “incalza il verso tra parodia e passione”.⁷⁶ L’aveva già acutamente intuito Giovanni Raboni affermando che “la poesia di Jolanda Insana fonde dentro un unico, perentorio gesto espressivo comicità e pathos, trasgressione e concretezza etica, gusto della parodia e senso della verità.”⁷⁷

L’indagine lessicale conferma questa duplice funzione delle sperimentazioni di Jolanda Insana. Lo studio è stato condotto su un corpus costituito dalle otto raccolte pubblicate dalla poetessa tra il 1977 e il 2005 ed ora riunite in un unico volume intitolato *Tutte le poesie*.⁷⁸ Oltre a *Sciarra amara* (1977) e a *Fendenti fonici* (1982) di cui si è già

⁷⁴ *Carmi priapei* a cura di Jolanda Insana, cit. p.193. Proprio l’intelligenza linguistica dei componimenti permette il brusco cambiamento del bersaglio rivelando intenti morali: “Si potrebbe dire che questi carmi sono osceni non perché quello che dicono dovrebbe stare fuori dalla scena, ma perché trascina sulla scena dell’altro e, tradendo l’aspettativa, suscitano scandalo e meraviglia, quando appunto il bersaglio scelto non è più erotico e dunque diverso rispetto a quello che sembrano dire o suggerire” (*Carmi priapei*, cit. p. 193).

⁷⁵ Jolanda Insana, *Parole che trascinano senso*, cit. p. 65.

⁷⁶ Niva Lorenzini, *La poesia italiana del Novecento*, Il Mulino, Bologna 1999, p. 167.

⁷⁷ Giovanni Raboni, risvolto di copertina de *Il collettame (1980-1982)*, ora in Jolanda Insana, *Tutte le poesie*, cit. p. 164.

⁷⁸ Durante l’analisi, indispensabile strumento di lavoro è stato il *Grande Dizionario della Lingua*

parlato, si farà riferimento anche ad altri testi che è utile presentare brevemente. Il libro *Il collettame*, pubblicato nel 1985, porta un titolo, di per sé piuttosto significativo: il termine deriva dal latino “colligere” (raccogliere insieme) e indica un insieme di merci di più proprietari fatte viaggiare su un unico mezzo di trasporto (ferroviario o stradale) che le raccoglie lungo il percorso. Con tale scelta la poetessa evidenzia il carattere eterogeneo e impuro della propria scrittura situandosi in diretta continuità con il programma formulato in *Fendenti fonici*. La raccolta successiva, *La clausura*, uscita nel 1987, costituisce una “specie di diario di viaggio”⁷⁹ dove l’impressione di apertura spaziale creata dall’evocazione di nomi di diverse città nordafricane (Zagorà, Casablanca, Meknès, Skura, Marràkesh, Tafraùt, Asilah) si contrappone al senso di chiusura e prigionia vissuto nell’esperienza della passione amorosa. Si scopre che il desiderio, che dovrebbe rompere le sbarre della solitudine, può anche corrompersi diventando ciò che imbriglia il soggetto dentro una rete di inganni e mistificazioni.

In *Medicina carnale* Jolanda Insana affronta il problema delle “molestie della mente”. In questo libro, uscito nel 1994, la poetessa riflette sulla forza dell’anima e sui meravigliosi voli che può compiere la mente, avvertendo però come in questo allontanamento dalla dimensione corporea risieda qualcosa di pericoloso. La poetessa raccomanda infatti di: “costruire trappole per acchiappare l’anima / fuoriuscita dal corpo sveglia e sottratta alla pazzia / riportarla alla sua culla viva / prima che il vuoto ricominci a ribollire e la divori” (MC, p. 245). Al corpo bisogna ritornare affinché la mente non cominci a girare a vuoto intorno a se stessa. L’attenzione per la dimensione fisica dell’esistenza, fatta di lavoro e di fatica, ma anche di momenti di ristoro, permettere infatti di valutare nella giusta misura i fatti della vita. I consigli e i rimedi raccolti in *Medicina carnale* riguardano sia la salute del corpo sia quella della mente e richiamano, per struttura e linguaggio, le indicazioni mediche di alcuni ricettari medievali.⁸⁰

Italiana fondato da Salvatore Battaglia. Un ulteriore momento di verifica è stato reso possibile dalla consultazione del *Tesoro della Lingua Italiana delle Origini*, una banca dati sull’italiano antico disponibile sul sito Internet dell’Opera del Vocabolario, centro di Studi del CNR presso l’Accademia della Crusca. Tra gli altri strumenti di cui mi sono avvalsa vorrei citare il *Dizionario della lingua italiana* di Francesco Sabatini e Vittorio Coletti e il *Dizionario Etimologico Italiano* di Carlo Battisti e Giovanni Alessio. Per la lingua siciliana ho fatto riferimento al *Vocabolario Siciliano* di Giorgio Piccitto. Il debito contratto con Stefano Mangano è incalcolabile: le conversazioni che abbiamo avuto sul dialetto siciliano hanno nutrito in profondità il mio studio.

⁷⁹ Giacinto Spagnoletti, “*La clausura*” di Jolanda Insana, in Id. *Poesia italiana contemporanea*, Spirali, Milano 2003, p. 670.

⁸⁰ Si veda ad esempio la citazione che segue: “la vita si mantiene a cielo aperto / e più gagliardo esercizio si conviene al mattino / quando più liberamente svaporano le fumosità / per i meati del corpo aperti / e più schietti piaceri tirano il sangue” (MC, p. 253). Nel mondo medievale il termine fumosità

L'occhio dormiente esce nel 1997 ed è diviso in due parti che rinviano ciascuna ad un diverso significato attribuibile al titolo. Nella prima parte del libro si fa allusione al senso botanico dell'espressione, ovvero ad un particolare tipo di innesto che prevede che una gemma venga inserita all'interno di una corteccia legnosa. Dei precetti agricoli ritmano il discorso rinviando al lavoro e alla cura necessari al mantenimento della vita umana. Nella seconda parte del libro, dedicata al poeta sufi Abu Nuwas (762-813 d.C.), l'occhio è quello di una donna che si addormenta durante un volo da Fiumicino a Bagdad. In uno stato di dormiveglia si alternano sogno e incubo, slanci amorosi e inaspettati tradimenti, meraviglie della poesia e macerazioni della storia.

Ad effetto anche il titolo della raccolta che Jolanda Insana pubblica nel 2002 ottenendo il premio Viareggio. *La stortura* allude alle ingiustizie della società contemporanea. Da Sarno a Manila, il mondo globalizzato non offre ripari o zone franche: catastrofi economiche, politiche e ambientali sono dappertutto, più o meno dissimulate. La denuncia dei mali che affliggono la vita collettiva si sovrappone alla descrizione di una vicenda personale e biografica. La stortura, infatti, è anche la malattia alla bocca e alla mascella di cui la poetessa ha sofferto per un decennio. Il termine "stortura" potrebbe infine essere letto come voce composta dal suffisso privativo "s" e dal sostantivo "tortura". Da questo punto di vista il libro diventa un tentativo di andare oltre la "tortura" del corpo e della storia attraverso le parole che la dicono. A questa fiducia nel linguaggio come tentativo di liberazione e di resistenza⁸¹ doveva

indicava i vapori che si credeva salissero dal ventre alla testa. Molta letteratura medievale sulla conservazione della salute presenta inoltre dei riferimenti ai ritmi fisiologici, riservando proprio alle prime ore del giorno che precedono i pasti l'esercizio fisico considerato benefico per l'eliminazione dal corpo delle sostanze superflue. Anche l'allusione agli spazi aperti o ben arieggiati è un elemento tipico della trattatistica medievale: la ventilazione era infatti ritenuta un importante agente di purificazione. A tali convincimenti la poetessa si riferisce anche in altri passaggi di *Medicina carnale*. È utile citare ancora un esempio: "e dunque mitigare le molestie della mente / rifiutando l'eccesso di ripienezza / per non preparare il corpo a stupore/ e febbre di paralisi / ma temperarlo biada buona al sole/ nei luoghi più alti e più ventosi/ dove gli odori aprono i pori e i vapori buoni vanno alla testa" (MC, p. 255). Relativamente ai libri di medicina nel Medioevo rinvio all'antologia di Adalberto Pazzini, *Crestomazia della letteratura medica in volgare dei primi due secoli della lingua*, Roma 1971. Oltre allo pseudoaristotelico *Secretum secretorum* e al *Regimen sanitatis* della scuola medica di Salerno, vorrei ricordare un'altra famosa opera in materia dietetica e sanitaria: il *Régime du corps* di Aldobrandino, medico in Francia nel XIII secolo. (Aldobrandin de Siennes, *Le régime du corps*, texte publié par Louis Landouzy et Roger Pépin, Slaktine Reprint, Genève, 1978 (1911)). Il volgarizzamento italiano più diffuso di questo famosissimo trattato è stato compilato nel Trecento da Zuccherò Bencivenni (Zuccherò Bencivenni, *La santà del corpo*, a cura di Rossella Baldini, "Studi di lessicografia italiana", 1998, vol XV, pp. 21-300). Come previsto dal genere, questo testo risulta essere insistentemente scandito da costruzioni precettive impersonali, in particolare "si conviene", che è una formula ugualmente presente in *Medicina carnale*.

⁸¹ Sulla raccolta si veda il saggio di Andrea Cortellessa, *Il torciverbo*, in Id., *La fisica del senso. Saggi e interventi su poeti italiani dal 1940 a oggi*, Fazi, Roma 2006, pp. 393-395.

pensare anche la poetessa quando nel 2001 annunciava la raccolta con il titolo provvisorio “L’ultima parola non è detta”, alla fine usato per indicare una sola sezione del libro.⁸²

La tagliola del disamore risale al 2005 e propone il ritratto di due figure femminili. La prima è quella della madre, ormai scomparsa, della poetessa. L’intensità della descrizione non lascia spazio a slanci mielosi o idealizzanti: la figura materna e la forza del suo esempio sono ricordati attraverso l’enumerazione di gesti quotidiani e concreti che non potranno mai più essere ripetuti, ma che continuano a vivere nelle parole di chi li ricorda. Il secondo personaggio femminile, seppur ancora in vita, è descritto come interiormente morto ed assente. La poetessa mette in scena l’inarrestabile declino di un’amica che, intrappolata nei mali del proprio tempo, costruisce inutili muri intorno a sé stessa e sprofonda nell’autoannientamento. Accanto alla forte tensione affettiva ed esistenziale, la poetessa continua ad articolare la riflessione storica e civile presente ne *La stortura*. Dietro al ritratto delle due donne si delinea infatti la contrapposizione tra due epoche storiche. La descrizione della madre che negli anni difficili del dopoguerra ha faticosamente accudito i propri figli permette di rendere presente un altro mondo, certo caratterizzato da ingiustizie e sofferenze, eppure capace di valutare le cose materiali nella giusta misura. Per contrasto la seconda parte del libro si configura come un’intensa critica alla società contemporanea, al consumismo e all’individualismo che la caratterizzano. Senza afflitti nostalgici, ma con esigente spirito critico, la poetessa accosta il periodo difficile della propria infanzia al mondo contemporaneo, fatto di cecità e apparenze fuorvianti.⁸³ Nei propri versi sembra voler fissare i valori dai quali ripartire per un altro avvenire, più consapevole.

Trattandosi di un percorso poetico che copre tre decenni esistono sul piano linguistico delle sensibili differenze tra i testi scritti negli anni ottanta e quelli più recenti. La

⁸² Jolanda Insana, *L'incontro, gli incontri* cit. p. 106.

⁸³ Per parlare della condizione di disorientamento tipica della contemporaneità, Jolanda Insana riprende una notizia letta in un articolo del “Corriere della sera” del 29 agosto 2002 con il titolo *51 tartarughe sbagliano strada e finiscono in un giardino privato*. La poetessa fa riferimento all’articolo nei seguenti versi: “sbagliano le piccole Caretta Caretta / e non prendono la strada del mare / perché sconfuse dall’inquinamento luminoso / non riconoscono la luna e vanno verso terra // come pretendere che la tartarughina di terra / atterrita dal buio del fogliame / non corra verso l’acqua?” (LTD, p. 490). L’immagine degli animali disorientati dai cambiamenti del loro habitat è presa con forza dalla realtà, eppure ha anche una valenza fortemente simbolica. I percorsi confusi e innaturali delle tartarughe sono anche quelli degli individui tant’è che la stessa Insana in un altro passaggio della raccolta chiama “tartarughina” l’amica. Se la poetessa si avvale della tecnica del cut-up e preleva delle tessere di realtà da inserire nel dettato poetico, non rinuncia tuttavia alla spinta compositiva. Gli elementi che vengono ripresi dal reale servono infatti a costruire un discorso coerente e critico sul mondo contemporaneo.

schedatura delle particolarità lessicali e sintattiche di un corpus così vasto sembra utile per diverse ragioni. Innanzitutto permette di rendere conto delle linee di ricerca generali della poetessa che si dimostra sostanzialmente fedele ad un unico progetto poetico dominato dall'eterogeneità linguistica. In secondo luogo, l'ampiezza dell'indagine permette di rilevare la vitalità dell'opera mostrando come dei cambiamenti interni siano a mano a mano intervenuti ad aggiustare la rotta. I riferimenti al dialetto e al latino, ad esempio, frequenti rispettivamente in *Sciarra amara* e in *Fendenti fonici*, risultano decisamente contenuti nelle raccolte degli anni Novanta. Qualcosa di simile si verifica per i nomi composti repertoriati in modo sistematico in appendice. Tali tecniche hanno progressivamente ceduto il posto ad altri procedimenti di coniazione verbale basati sull'uso intensivo di prefissi e suffissi. Sebbene tutto il percorso poetico di Jolanda Insana sia stato guidato dalla bussola della deformazione linguistica e della rivalutazione del carattere corposamente fonico delle parole, la poetessa non si è accontentata della ripetizione di una stessa formula, ma ha saputo accogliere nei suoi versi stimoli nuovi restando attenta e vigile rispetto alle diverse potenzialità della lingua.

5. La lingua fuori di sé: influenze dialettali e inserti alloglotti.

La componente dialettale: come portare la lingua poetica fuori dal suo eremo.

Per affrancarsi dalle consumate parole della tradizione, Amelia Rosselli aveva sfruttato la propria sensibilità plurilingue, lasciando interagire l'italiano con l'inglese e il francese, intimamente legati al suo percorso biografico. Per Jolanda Insana, invece, la lingua dell'infanzia è il siciliano e nei suoi versi è proprio la componente dialettale⁸⁴ ad essere utilizzata per potenziare la carica espressiva della lingua poetica, in modo particolare nei primi libri pubblicati.⁸⁵

⁸⁴ Per un inquadramento dei rapporti tra poesia e dialetto nel Novecento si ricordano gli imprescindibili studi di Mario Chiesa e Giovanni Tesio, *Le parole di legno. Poesia in dialetto del '900 italiano*, Mondadori, Milano 1984 e di Franco Brevini, *Le parole perdute. Dialetti e poesia nel nostro secolo*, Einaudi, Torino 1990. Per una sintetica storia della letteratura in dialetto siciliano si veda invece il saggio di Costanzo Di Girolamo, Gaetana Maria Rinaldi, Salvatore Claudio Sgroi, *La letteratura dialettale siciliana in Lingua e dialetto nella tradizione letteraria italiana*, Salerno editrice, Roma 1996, pp. 359-393.

⁸⁵ Il dialetto che sta alla base di molte neoformazioni della poetessa è quello siciliano. Sporadicamente i suoi versi accolgono alcune parole provenienti da altri dialetti: "all'intrasatto" (LTD, p. 453) è usato in napoletano come sinonimo di "all'improvviso"; dal toscano vengono le voci verbali "sbiluciando" (LC, p. 229), da "sbiluciare" ovvero sbirciare; "schiacciarle" (LTD, p. 491), nel senso di schiacciare debolmente, e "si scarduffa" (LTD, p. 486) nel senso di arruffarsi, spettinarsi. Voci romanesche sono "imbriaca" (LTD, p. 462), "intorcinato" (LTD, p. 483), "briachella" (p. 507) e "chiaviconna" (LTD, p. 539), nel senso di di grande "chiavica" ossia fogna. L'esclamazione "la mente l'è caduta" (LTD, p. 518)

Nei versi della poetessa messinese, il siciliano non compare quasi mai nella sua forma originaria e viene solitamente adattato alla struttura morfologica dell'italiano. Tali italianizzazioni di termini dialettali sono presenti con particolare intensità in *Sciarra amara*. In questa silloge le voci verbali abbandonano la forma in -ari tipica dell'infinito siciliano in favore della desinenza che qualifica i verbi italiani del primo gruppo. Il lettore si imbatte così in forme come “ammucciare” (SA, p. 22) che deriva da “ammucciari” (nascondere); “santare” (SA, p. 26) che è un adattamento di “santari” (saltare per la collera)⁸⁶ e “ciaccare” (SA, p. 28) che riprende il verbo “ciaccari” (spaccare, fendere). Dal punto di vista ortografico “stracchi” (SA, p. 31) perde la “j” contenuta nel siciliano “stracchjari” (maltrattare, scuotere). Nel sintagma “ci hai spulciati” (SA, p. 18) il participio passato fonde l'italiano “spulciare” con il siciliano “spulicari” (spulciare, vincere denaro al gioco). Nel caso del predicato verbale “cafullo” (SA, p. 32) la consonante liquida “l” sostituisce la “đ” di “cafuddari” (picchiare, percuotere). È significativo che, in modo speculare, vengano riprese senza adattamenti morfosintattici solo le forme verbali siciliane che non si distanziano dal sistema flessionale italiano. Appartengono a questo gruppo i verbi coniugati alla terza persona singolare: “incucchia” (SA, p. 28) dal siciliano “incucchiari” (congiungere, mettere in coppia); “alliffa” (SA, p. 31) derivante da “alliffari” (lisciare, adulare) e “scafazza” (SA, p. 33) dall'infinito “scafazzari” (schiacciare con forza riducendo in poltiglia).

Anche i sostantivi maschili singolari che in siciliano finiscono in -u vengono regolarizzati e assumono una desinenza in -o tipica dell'italiano: “mammalucchito” (SA, p. 15) corrisponde all'aggettivo siciliano “mammalucutu” (stupito, sorpreso); “tremolizio” (SA, p. 18) viene da “tremulizzu” o “trimulizzu” (tremore, tremito); “sdillizio” (SA, p. 24) è un adattamento di “sdilliziu” (svago, delizia); pescestocco (SA,

presenta un costrutto tipico di alcuni dialetti settentrionali. Alle parlate venete sono ricollegabili i versi divertiti “mi non son bigoli e pan gratà” (FF, p. 135), ma anche l'aggettivo “foresti” (LTD, p. 450) per l'italiano stranieri, il futuro del verbo venire “vegnarà” (p. 140) e l'espressione “qua te lasso” (p. 145). L'aggettivo femminile “sortumosa” (p. 276) è di origine regionale e deriva dal milanese “sortumos” vale a dire acquitrinoso.

⁸⁶ Oltre a “santare” in siciliano esiste anche un'altra forma verbale simile alla quale la poetessa doveva senza dubbio pensare, “santari”. Interessante, a questo proposito, la definizione di Leonardo Sciascia: “SANTIARI. Bestemmiare. Ma è nella parola un senso di venialità, di leggerezza: come non fosse un vero e proprio bestemmiare, ma un prendersela con i santi più vicini e protettivi quando dalla protezione che debbono ai devoti si distraggono. Bestemmiati insomma per troppa confidenza e familiarità. Un profittare della benevolenza, un abuso; non un peccato mortale (e si veda la commedia di Nino Martoglio *San Giovanni decollato*, famosa per l'interpretazione di Musco e poi, nel cinema, di Totò. Tanto che per un più crudo bestemmiare si aggiunge “comu un diavulu”, come un diavolo.” (Leonardo Sciascia, *Occhio di capra*. Adelphi, Milano 1990, p. 119).

p. 23) è ricollegabile al siciliano “piscistoccu” (stoccafisso); mentre “tignoso” (SA, p. 37) è un'italianizzazione di “tignusu” (calvo, ma anche in senso figurato avaro).

Anche se il contesto siciliano è direttamente evocato in *Sciarra amara*, l'elemento dialettale non si riduce ad un tentativo di mimetismo di una realtà linguistica popolare. Alcune affermazioni di Carlo Emilio Gadda sul ruolo del dialetto nell'opera del Belli paiono illuminanti a questo proposito:

“[...] il dialetto, non meno di certo dialogo di Dante, è prima parlato o vissuto che non ponzato o scritto. E chi parla e vive, parla e vive necessariamente legato a un complesso di relazioni ambientali e sceniche che lo avvilluppano nella totalità delle loro determinazioni: mentre il relatore di pensiero riferisce talvolta i suoi pensamenti come litaniando dalla segregazione di un eremo. Così il dialetto può raggiungere più decisi, più concreti risultati che molte volte una lingua piovutane in penna da una tradizione stenta, da una scuola uggiosa: e, per certi disgraziati, nemmeno da quelle.”⁸⁷

Jolanda Insana non scrive versi in dialetto come Giuseppe Gioachino Belli. Se nel suo caso il siciliano non soppianta l'italiano come lingua della poesia è perché il dialetto non è in grado di garantire quella dimensione collettiva e civile che la poetessa ricerca. L'autrice sceglie piuttosto di immettere nell'idioma nazionale delle parole nuove che costituiscono dei calchi semantici siciliani. Più che di semplice e meccanica introduzione di elementi alloglotti si tratta quindi di una vera e propria interferenza del dialetto sul sistema linguistico italiano. Nella maggior parte dei casi infatti l'elemento siciliano non è immediatamente distinguibile sul piano morfologico e, proprio per questo, raggiunge effetti più intensamente deformanti. La componente dialettale serve alla poetessa proprio per far esplodere dall'interno quell'eremo al quale si riferisce Carlo Emilio Gadda, vale a dire quel luogo appartato e senza vita da cui proviene la letteratura. E proprio qui risiede, a mio avviso, il più saldo punto di contatto con le poetiche delle altre poetesse analizzate in questo studio, in primo luogo Amelia Rosselli. Il nodo centrale che caratterizza le loro scritture è proprio questo voler impietosamente denunciare il carattere arido e mortifero della scrittura ed insieme rivendicare con fiducia la necessità di una coincidenza tra vita e poesia, tra parola e esperienza. Il siciliano di Jolanda Insana è, come ha suggerito Giovanni Raboni, una lingua della morte e insieme una lingua della sopravvivenza.⁸⁸ Simile ad una carica dinamitarda, il dialetto lacera la lingua italiana, la spinge oltre se stessa, verso significati più violenti, ma anche disperatamente più pieni e corposi.

Non è un caso che molte voci di origine dialettale indichino insulti o attacchi:

⁸⁷ Carlo Emilio Gadda, *Arte del Belli*, in *Saggi, giornali, favole*, vol 1, Garzanti, Milano 1991, p. 560.

⁸⁸ Giovanni Raboni, *Introduzione a Jolanda Insana, Sciarra amara* ora in *Tutte le poesie*, cit. p. 12.

“baccalara” (SA, p. 16; LTD, p. 461) viene da “baccalaru” (baccalà, nel senso di persona poco sveglia); nell'espressione “minchia monchia” (SA, p. 18) l'aggettivo qualificativo “monchia” è costituito da una fusione tra il sostantivo che lo precede e il siciliano “modda” che vuol dire molle; “tappinara” (SA, p.19) indica una prostituta; “babbanacchia” (SA, p. 26, p. 27) si ricollega al siciliano “bbabbanazzu” (sciocco, sempliciotto); “strafallària” (SA, p. 28) significa sgualdrina, ma anche pezzente dal siciliano “strafalàriu”; “canazza” (SA, p. 31) è femminile di “canazzu” da intendersi come dispregiativo di cane; “menzognara” (SA, p. 35) è il femminile di “minzugnaru” (bugiardo); “malacriata” (SA, p. 36) corrisponde alla forma dialettale “malacriatu” (maleducato, scostumato).

I versi di *Sciarra amara* sembrano sciabolate rabbiosamente inferte alla lingua e alla realtà. Il loro carattere tagliente viene garantito anche dai continui riferimenti a massime e modi di dire siciliani.⁸⁹ Talvolta il carattere incisivo delle sentenze è potenziato dalla ridondanza fonetica. È il caso nelle seguenti espressioni idiomatiche: “crudo e nudo ti dico” (SA, p. 18);⁹⁰ “croce e noce” (SA, p. 23); “taci e maci” (FF, p. 132)⁹¹ oppure “dovrei tenermi il torto e il morto (FF, p. 131).⁹² Su simili fenomeni di ripetizione si struttura anche la formula: “pidocchi fanno pidocchi / le lire lirette” (FF, p. 145) che rievoca il proverbio siciliano “soldi fannu soldi e pidocchi fannu pidocchi”.⁹³

In diverse occasioni, però, la poetessa non si limita ad italianizzare un modo di dire siciliano. La massima può essere infatti modificata per esprimere contenuti nuovi. Il proverbio “A la rugna nun c'è rimediù. Cu' l'havi s'arraspa”⁹⁴, ad esempio, significa che chi è malato di scabbia può fare affidamento solo su se stesso per alleviare il prurito. La poetessa riprende questa sentenza nei versi: “alla poesia non c'è rimedio / chi ce l'ha se la gratta come rognà” (FF, p.159). Il significato del passaggio poetico è molto distante dalla formula dialettale di partenza. L'accento non è più posto sulla mancanza di solidarietà tra le persone, ma piuttosto sull'impossibilità di liberarsi dalla poesia una

⁸⁹ Per una schedatura dei proverbi siciliani presenti nell'opera di Jolanda Insana si veda il repertorio allegato in appendice. Certo la poetessa doveva avere presente anche la vastità della letteratura paremiografica medievale, basti pensare, a titolo d'esempio, ai proverbi di Garzo dell'Incisa inclusi nell'antologia *Poeti del Duecento* curata da Gianfranco Contini.

⁹⁰ Quest'espressione idiomatica esiste anche in italiano ma con un'inversione rispetto alla forma siciliana.

⁹¹ Sandro Attanasio, *Parole di Sicilia*, cit. p. 299.

⁹² *Ivi*, p. 252.

⁹³ *Ivi*, p. 369. È utile segnalare che detti simili esistono in altri dialetti.

⁹⁴ *Ivi*, p. 327.

volta che essa sia stata sperimentata. Il motto siciliano viene quindi svuotato delle indicazioni contenutistiche originarie, ciò che rimane è la sua struttura lapidaria e sentenziosa che serve a sostenere il nuovo messaggio e a renderlo icastico. Si tratta di una tecnica di cui Jolanda Insana si avvale soprattutto nelle prime opere, dove è particolarmente presente il gusto per le intuizioni linguistiche dal tono declamatorio e aforistico.⁹⁵

Il riferimento dialettale scompare quasi del tutto nelle raccolte poetiche degli anni novanta che, in parte, si fondano sullo sfruttamento di altri procedimenti di ibridazione linguistica. È nell'ultima raccolta che il siciliano irrompe di nuovo nella pagina, questa volta per assolvere ad una funzione in un certo senso più tradizionale. Nella prima parte de *La Tagliola del disamore*, dedicata alla figura della madre e ai tempi dell'infanzia, il dialetto serve alla poetessa per rendere più autentici i riferimenti alla vita quotidiana. I termini derivanti dal siciliano disegnano una curva linguistica discendente che identifica, in modo più diretto, un mondo distante da quello contemporaneo. I versi de *La tagliola del disamore* accolgono lemmi come “baludda” (LTD, p. 454) che indica il pane di granoturco; “cannizze” (LTD, p. 465) dal siciliano “cannizza” o “cannizzu” (graticcio di canne intrecciate); “caliarla” (LTD, p. 463) e “caliare” (LTD p. 465) che derivano dal verbo “caliari” (tostare, ma anche seccare al sole); “catoi” (LTD, p. 475) dal siciliano “catoiu” nel senso di casupola o tugurio. La componente dialettale, ormai più discreta rispetto alle prime pubblicazioni, permette di rievocare un mondo lontano nel tempo, fatto di gesti quotidiani ormai quasi scomparsi, come il lasciare pomodori e fichi a seccare su una grata per conservarli durante l'inverno.

Rarissime restano le occasioni nelle quali il dialetto si presenta nel testo senza mediazioni o adattamenti: il caso più rilevante si trova alla fine della prima sezione de *La tagliola del disamore*. Dopo il ricordo della lezione materna e della sua instancabile lotta per proteggere i figli dalla miseria, la poetessa descrive gli ultimi momenti di vita della madre in un solo giro di versi:

pianse una sola lacrima
dall'occhio destro
per un istante mortalmente azzurro
e serrò la bocca

⁹⁵ Non a caso Gianni D'Elia, a proposito de *La clausura* e delle sue deformazioni lessicali, ha scritto: “Sembra di percepire, insomma, un superamento voluto delle tabelline trasgressive della più ingenua e sciocca tarda avanguardia letteraria, là dove il brado e l'informale si complicano e irrobustiscono al taglio delle sentenze, e di una *scrittura seconda*, sotto la prima apparenza gestuale; *aforistica* appunto.” (Gianni D'Elia, *La clausura di Jolanda Insana*, “Il manifesto”, 8 marzo 1988).

più non dico o ma'
donna Maria
matri bedda
matri ranni (LTD, p. 455).⁹⁶

La scena è intensa, ma non comprende lamenti funebri o magniloquenti esternazioni di dolore. La descrizione si concentra su pochi dettagli: un'unica lacrima che scende dall'occhio privo di vita della madre e lo strazio della figlia tutto raccolto in una manciata di appellativi che non potranno più essere pronunciati. Il dialetto si fa lingua del privato. Incandescente, scava nell'anima un vuoto impensabile.

Versi latini e latinismi: la funzione ironica ed oppositiva.

Le inserzioni latine, molto frequenti soprattutto nel secondo libro, *Fendenti fonici*, non costituiscono delle citazioni.⁹⁷ Di solito si tratta di versi inventati dalla poetessa con intenti comici e si basano sulla commistione tra lingua latina e parole di registro linguistico basso o volgare. Si vedano, per esempio, le seguenti sentenze: “culus perforatus non habet dominum” (FF p. 120) oppure “merda de vitello non fumat a lungo” (FF, p. 135). In entrambi i casi la forza dissacrante degli enunciati viene potenziata dalla collocazione in chiusura di blocco poetico. L'abbondanza delle inserzioni latine nel contrasto tra il poeta e la poesia non stupisce e si spiega proprio con gli intenti fortemente metapoetici della raccolta. Lingua della cultura per eccellenza, il latino diventa un'arma da utilizzare contro la stessa tradizione letteraria che ha scelto di ripiegare liricamente la parola su se stessa.

Anche in una raccolta successiva come *La clausura*, il latino continua ad essere usato per intensificare il valore corrosivo delle stoccate:

qualche volta dà qualche piccolo avviso
e telefona e non parla scatenando tumulto di frattaglie
e ciò che scopro è la brutta copia di Narciso
ma l'anima dove l'aggiusti l'anima tu
sperma candidum saccusque deliciarum (LC, p. 227).

Nella situazione erotica descritta, la smania di conoscere di un amante si scontra con l'arido egoismo dell'altro. Al richiamo della voce poetante sulla ricchezza dell'anima si

⁹⁶ “Matri bedda matri ranni” significa in italiano “Madre bella madre grande”.

⁹⁷ Un solo passo, segnalatomi dalla poetessa, “frigidus in prato cantando rumpitur anguis” (LS, p.425) riprende quasi letteralmente un verso dell'ottava ecloga di Virgilio “*frigidus in pratis cantando rumpitur anguis*” (Virgilio, Ecloga VIII, v.71). La citazione viene peraltro tradotta e ripresa sotto forma di domanda dopo qualche verso: “ma davvero il freddo serpe scoppia nei prati / per effetto di canto?” (LS, p. 425).

contrappongono, in latino, delle informazioni di tipo corporale, che additano l'incapacità dell'amato di andare oltre se stesso e la propria soddisfazione carnale. Il latino è usato per lo più in senso oppositivo per demolire una visione del mondo contraria a quella della poetessa.⁹⁸ Anche quando non ha funzione di denuncia, la componente latina permette comunque di introdurre una nota di vivace arguzia nel testo:

agguantare sarebbe lecito trovando la forma giusta
e così inforco le parole e le giro per troppa tenerezza
che asserra e la pianto con il soliloquio visto che fuori
infuoca il sole et etiam capillus habet umbram suam (LC, p. 207)

In questi versi si proclama il disinteresse della voce poetante verso discorsi autoreferenziali (“e la pianto con il soliloquio”) e si sottolinea l'importanza della realtà esterna simboleggiata dal sole cocente. L'inserzione latina in posizione finale ribadisce le affermazioni precedenti, ma opera un repentino slittamento di inquadratura. Dal riferimento a carattere macroscopico all'arsura del sole si passa ad un'osservazione che si riferisce a un dettaglio apparentemente di minima importanza come un capello. Ciò che emerge è il piacere per i bruschi cambiamenti di prospettiva. La forte tensione morale che accompagna i versi della poetessa, non esclude infatti la possibilità di avvicinarsi alla realtà con spirito arguto e pieno di furbizia

Se dall'invenzione di versi latini il campo d'indagine si restringe all'inserimento di singole parole latineggianti, il fenomeno, anche se numericamente marginale, risulta essere trasversale a tutta la produzione poetica di Jolanda Insana. Le voci di origine latina puntellano *Fendenti fonici*, ma si trovano anche in *Medicina carnale* e ne *L'occhio dormiente*, oltre che nell'ultimo libro della poetessa, *La tagliola del disamore*. Come per i versi latini, la funzione dei latinismi è essenzialmente ironica. Nella raccolta del 1982 la poetessa dichiara:

i meglio testi sono quelli che si fanno
impastando farina acqua e sale reale
con i maccheroni cavati col ferruzzo
mio bell'oste
e il conto è salato
pervolendo non pigliarla in culo per divozione (FF, p. 146).

Queste battute sono attribuibili alla personificazione della poesia che in *Fendenti fonici* attacca l'opportunismo del poeta rivendicando una forte consapevolezza del proprio valore (“e il conto è salato”). Il gerundio dell'ultimo verso, “pervolendo”, è

⁹⁸ Jolanda Insana, *Parole che trascinano senso*, cit.

formato a partire dal verbo latino “pervolere” (desiderare con forza) e mette l’accento sulla compiaciuta astuzia della voce poetante. L’inserimento di un’espressione volgare (“pigliarla in culo”) tra il latinismo e la forma letteraria successiva (“divozione”) potenzia l’energia comica del verso. Da segnalare anche la presenza di altre occorrenze affini a “pervolendo”, ossia basate sulla riattivazione del prefisso “per-” molto produttivo nel sistema verbale e aggettivale latino per indicare il compimento di un’azione o il rafforzamento di una qualità.⁹⁹

Se nella maggior parte dei casi l’intento è comico, in alcuni contesti ben circoscritti il latino può essere usato per intensificare la portata gnomica dell’asserzione, in particolare in questo passaggio tratto dal testo che apre *La tagliola del disamore*: “s’inserpenta il giorno e precipitando / in percorsi impensati fino all’infanzia / demorde dai rimorsi / in uno sguazzo di negletta sostanza” (LTD, p.439). Questi versi sono lontani dai toni divertiti dei casi precedenti. La scelta del latinismo “sostanza” al posto dell’usuale “sostanza” risponde ad esigenze di tipo fonico-musicale, il sostantivo riprende infatti in rima la parola “infanzia”. Il ricorso alla voce latina (con un lieve adattamento ortografico) serve però contemporaneamente a fissare la preziosità dell’insegnamento materno appreso da bambina: l’essenza della vita risiede nella realtà disadorna, “negletta”, delle cose.

6. Torcere la lingua dall’interno: arcaismi, tecnicismi, neologismi.

La ripresa di termini letterari: dall’ironia allo stile solenne

I riferimenti latini si concentrano soprattutto nelle prime raccolte e hanno una funzione comica che serve alla poetessa per smantellare una visione del mondo basata sulla purezza e dichiarare, per contrasto, la necessità di un reale più autentico ed eterogeneo. Diverso è il caso delle parole auliche e letterarie che sono fittamente presenti lungo tutta l’opera poetica di Jolanda Insana, ma maggior visibilità nelle raccolte degli anni Novanta, proprio quando in corrispondenza del diradarsi dei riferimenti latini. Fermo restando che il significato dell’uso di arcaismi dipende dal contesto, è possibile affermare, da un punto di vista generale, che all’intento ironico

⁹⁹ In *Fendenti fonici* si trova ad esempio il gerundio “permutando” (FF, p. 130), mentre ne *Il collettame* la poetessa inventa delle forme verbali come “permancando” (IC, p. 184) e “pergustando” (IC, p. 189), oltre al superlativo assoluto “permaligni” (IC, p. 195). Sul valore superlativo del prefisso “per” si veda anche Gerhard Rohlfs, *Grammatica storica della lingua italiana e dei suoi dialetti. Sintassi e formazione delle parole*, Einaudi, Torino 1969, p. 357.

presente soprattutto nelle prime raccolte succede il tentativo di infondere una carica sublime e nobile al dettato.

Tra gli arcaismi risultano particolarmente significativi i sostantivi che presentano dei suffissi tipici dell'italiano antico. Numerosi sono i recuperi di voci obsolete con il suffisso -mento, diffuso nella lingua contemporanea, ma molto più produttivo nell'italiano delle origini e del Rinascimento.¹⁰⁰ I versi di Jolanda Insana accolgono termini come: "salvamento" (SA, p. 37); "ciarlamenti" (FF, p. 124); "infuscamento" (FF, p. 143); "allucinamento" (IC, p. 167); "soffrimento" (IC, p. 169); "perdimento" (IC, p. 169; LOD, p. 289); "ondamento" (IC, p. 180); "maliamiento" (IC, p. 181); "strologamenti" (IC, p. 184); "spergiuramenti" (LC, p. 213); "camminamenti" (LC, p. 227) nel senso di passeggiate; "infiammamento" (MC, p. 241); "cognoscimento" (MC, p. 260); "tormentamento" (MC, p.263); "spendimento" (LOD, p. 286). Spicca in questa lista l'uso di due sostantivi come "ciarlamenti" e "strologamenti",¹⁰¹ si tratta infatti di lemmi di scarsissima diffusione, entrambi riconducibili all'opera di Pietro Aretino, un autore, a mio avviso, da enumerare tra le probabili fonti della poetessa.¹⁰²

A tali arcaismi si devono accostare alcuni nomi in -mento esistenti nella lingua contemporanea, ma poco frequenti come "salvamento" (SA, p. 37); "incantamento" (FF, p. 125; LTD, p. 483), "intossicamento" (FF, p. 137); "svanimenti" (IC, p. 184); "disintossicamento" (LTD, p. 510); "rinfrescamento" (FF, p. 148); "perturbamento" (MC, p. 256); "mancamento" (LOD, p. 278)¹⁰³; "gonfiamento" (LOD, p. 282); "fraseggiamento" (LTD, p. 523) e "ammazzamento" (LTD, p. 543).¹⁰⁴ Tra i diversi libri

¹⁰⁰ Maurizio Dardano, *La formazione delle parole nell'italiano d'oggi*, Bulzoni, Roma 1978, p. 46. Su questo punto si veda anche il Rohlfs: "Sono innumerevoli tali formazioni fin dai primi secoli, giacché fu possibile coniarne da ogni verbo (mangiamento, passamento, rendimento, vendimento). Ma oggi esse sono molto meno adoperate." (Gerhard Rohlfs, *Grammatica storica della lingua italiana e dei suoi dialetti, Sintassi e formazione delle parole*, cit. p. 409).

¹⁰¹ "Ciarlamenti" indica il ciarlare su qualcosa, mentre il sostantivo "strologamenti" designa un ragionamento lambiccato.

¹⁰² Quest'ipotesi è peraltro suffragata dall'esistenza di altri prestiti dello stesso autore nell'opera della poetessa. Il Battaglia presenta i verbi "affagianare" (IC, p.166) e "scarbonchio" (IC, p.189) come veri e propri hapax aretiniani dove il primo termine indica una maniera di cucinare i fagiani, mentre il secondo costituisce una forma verbale antica sinonima di smoccolare. Jolanda Insana riprende inoltre alcuni lemmi di rarissimo uso, attestati nell'Aretino: è il caso del participio passato del verbo biscantare, "biscantato" (IC, p.181), e del sostantivo plurale "pedagogherie" (IC, p.184). La tesi di una puntuale conoscenza da parte di Jolanda Insana dell'opera dell'Aretino andrebbe comunque approfondita. Oltre alla questione della ripresa di alcune tessere linguistiche, bisognerebbe considerare anche l'uso di forme composte, tutt'altro che infrequenti nell'opera dell'autore Cinquecentesco. È utile ricordare che proprio Giorgio Petrocchi, maestro di Jolanda Insana, pubblicò un importante studio dal titolo *Pietro Aretino: tra Rinascimento e Controriforma*, Vita e Pensiero, Milano 1948.

¹⁰³ Nel senso di mancanza, difetto.

¹⁰⁴ È significativo che Maria Luisa Altieri Biagi, analizzando la lingua scientifica di Leonardo da

di Jolanda Insana, uno in particolare, *L'occhio dormiente*, risulta essere costellato in modo insistente da nomi in -mento. Diverse sezioni del libro sono intitolate con dei sostantivi deverbali come: “il radicamento”, “lo scapezzamento”, “l’aggiramento”, “lo scoramento”, “lo straripamento”. Il ritornare ossessivo di questo paradigma ha due importanti effetti: da un lato, per riflesso, riattiva il valore arcaico del suffisso anche in termini tutt’oggi comuni, dall’altro sottolinea l’importanza attribuita ad azioni registrate nel loro processo di svolgimento. Non a caso la raccolta fa spesso riferimento al lavoro agricolo come metafora del lavoro di accudimento costantemente necessario alla conservazione della vita.

La lingua letteraria antica è andata fissandosi attorno ad alcuni suffissi, tra i quali si distinguono, oltre ai noti provenzalismi in -anza, le forme astratte in -ore e -ura.¹⁰⁵ Jolanda Insana riprende delle parole che terminano in -ore come “amarore” (FF, p. 133; LTD, p. 523); “gridore” (IC, p. 174) e “puzzore” (IC, p. 181), ma anche dei sostantivi in -ura come “trovatura” (SA, p. 19); “mercatura” (FF, p. 131), “guatatura” (FF, p. 137); “strettura” (MC, p. 259; LOD, p. 273) e “affrantura” (LOD, p. 271). Gli ultimi due termini richiedono qualche precisazione. Ne *L'occhio dormiente*, nei versi “ma non si libera e resta impigliata l’anima / straziata nella strettura” (LOD, p. 273),¹⁰⁶ il termine strettura viene impiegato nel senso di pena e tormento, secondo un uso già attestato in Jacopone da Todi: “Or me contempla – oi omo mondano / mentre èi nel monno - non esser pur vano / pénsate, folle, che a mano a mano / tu serai messo - en granne strettura” (Laude XXV, v.82)¹⁰⁷. Nell’opera di Jolanda Insana, la seconda occorrenza di questo lemma si trova in *Medicina carnale* dove il vocabolo acquista invece un’accezione decisamente fisica. Nei versi “è cibo ogni cosa che nutrisce / e vivifica strettura di petto / o rinfresca febbre ardente” (MC, p. 259), la voce strettura allude a problemi di

Vinci, abbia registrato la presenza abbondante di termini in -mento usati per rendere la lingua capace di descrivere i processi fisici e naturali della vita (Maria Luisa Altieri Biagi, *Sulla lingua di Leonardo*, in *Fra lingua scientifica e lingua letteraria*, Istituti Editoriali e Poligrafici Internazionali, Pisa 1998, pp. 75-95).

¹⁰⁵ Maria Corti, *I suffissi dell’astratto -or e -ura nella lingua poetica delle origini*, in “Atti dell’Accademia Nazionale dei Lincei. Rendiconti. Classe di scienze morali, storiche e filologiche”, Roma, 1953, pp. 294-312.

¹⁰⁶ Si vedano a questo proposito anche i seguenti versi di Patrizia Valduga: ““Sia dannata in eterno!” Io che l’eterno / proprio non curo, io qui per vuoto alterno / tenagliata in tanta strettura, leni / declini discerno, buio, baleni ...” (Patrizia Valduga, *Medicamenta e altri medicamenta*, Einaudi, Torino 1989, p. 69).

¹⁰⁷ Jacopone da Todi, *Laudi, trattati e detti* a cura di Franca Agno, Le Monnier, Firenze 1953, p. 95. D’obbligo il riferimento anche all’altra edizione critica curata da Franco Mancini: Jacopone da Todi, *Laude*, Laterza, Bari 1974. Tra le traduzioni francesi si segnala inoltre l’antologia: Jacopone da Todi, *Chants de pauvreté*, trad. Stefano e Irène Mangano, postfazione di Georges Mounin, Arfuyen, Paris 1994.

tipo respiratorio secondo un'abitudine già presente nei trattati medici medievali e rinascimentali.¹⁰⁸ Di chiara derivazione iacoponica è anche la voce “affrantura” presente in molte laudi del frate umbro con il senso di prostrazione e avvilitamento: “cader en tanta affrantura / per cusì vil delettato!” (Laude XII, vv. 10-11)¹⁰⁹, “en tanta viltate me par ch'èi venuto, / non comportare più questa affrantura” (Laude XXV, v. 66)¹¹⁰, ma anche come angoscioso strazio nei versi: “Non ce posso venire, ché so en tanta affrantura” (Laude XV, v. 15)¹¹¹, “trovarse en affrantura / matre e figlio affocato” (Laude XCIII, v.52)¹¹² Forse la parentela tra Jacopone da Todi e Jolanda Insana accennata da Giovanni Raboni non rappresenta solo un suggestivo accostamento, ma potrebbe essere confermata da un'attenta frequentazione delle laudi da parte della poetessa.

Rilevante pare anche la ripresa di sostantivi letterari in -ezza, oggi in disuso: “crudeltà” (FF, p. 128); “fondezza” (FF, p. 141); “gravezza” (LC, p. 224); “ripienezza” (MC, p. 255); “spiacezza” (LOD, p. 335).¹¹³ Vengono inoltre usati degli aggettivi tipici dell'italiano antico con suffisso in -oso: “carestiosa” (FF, p. 137); “disturboso” (IC, p. 169); “penuriosi” (IC, p. 169); “piangoloso” (IC, p. 184); “ingannoso” (LOD, p. 289, p. 331).

Sul piano sintattico, in alcuni passaggi, la mancanza di articoli impreziosisce il dettato conferendogli un andamento arcaico e latineggiante. Ciò è particolarmente evidente nelle seguenti espressioni costruite rispettando una stessa struttura dove dei sostantivi in -ezza (il cui suffisso comunica un'idea di astrattezza) sono seguiti dalla preposizione “di” usata in senso assoluto e di solito accompagnata da un nome concreto:

per cortezza di penna e fondezza di calamaio (FF, p. 141)
 per gravezza di sonno (LC, p. 224)
 levando acutezza e furia di sangue (MC, p. 256)
 per lenire / asprezza di vento (MC, p. 257)
 e mai invidiò bianchezza di tumuli di sale (MC, p. 279)

¹⁰⁸ L'espressione “strectura de pecto” compare nei testi di un famoso medico padovano Michele Savonarola vissuto tra il 1385 e il 1466 (cfr. voce “strettura” in Riccardo Gualdo, *Il lessico medico del De Regimine Pregnantium*, Accademia della Crusca, Firenze 1996, p.137). Il Tesoro della Lingua Italiana, inoltre, segnala l'espressione “strettura di petto” come un'occorrenza di un testo trecentesco, il Ricettario Laurenziano XIV trascritto da Guido Battelli, *Segreti di magia e medicina medievale cavati da un codice del "Tesoro"*, «Archivum Romanicum», V, 1921, pp. 149-172.

¹⁰⁹ Jacopone da Todi, *Laudi, trattati e detti*, cit. p. 39.

¹¹⁰ *Ivi* p. 94.

¹¹¹ *Ivi* p. 53

¹¹² *Ivi* p. 400.

¹¹³ Laude XXIV v.168, *Ivi* p. 512.

perché m'incanta sfrigolio e brezza di mare (LTD, p. 474)

Un effetto simile si produce nei versi seguenti dove un sostantivo con suffisso in -mento (che, come già ricordato, indica un processo fissato nella sua durata) viene associato ad un complemento di specificazione:

per rompimento di chiocche (FF, p. 142)

per soffrimento di febbri (IC, p. 169)

per maliamento di cornucopia (IC, p. 181)

con perturbamento di mente (MC, p. 256)

In alcuni casi, l'improvvisa, sentenziosa impennata del dettato è ottenuta ricorrendo alla forma antica degli articoli riprendono la loro forma antica: al singolare "lo santo" (SA, p. 18); "il vento viene da lo mare" (FF, p. 135); "contro lo malo vento tristo" (FF, p. 138); "il dolore per lo corpo si muove" (LS, p. 346), ma anche al plurale "se li santi stanno ignudi" (FF, p. 136); "li brutti occhi iettatori" (LS, p. 385).¹¹⁴ Talvolta la parola "senza" è sostituita dalla corrispondente variante antica: sia con funzione di preposizione "sanza tremore" (FF p. 132) che di congiunzione "sanza lupeggiare senza addentare" (FF, p. 180). In qualche caso la congiunzione "anche" cede il posto all'arcaico "anco", per esempio nelle espressioni: "e i formiconi rodono anco la scorza del sorbo" (FF, p.160); "ma è giocoforza resistere anco alle tentazioni" (IC, p. 183)¹¹⁵ e "alle pecore anco di pelo finissimo" (LOD, p. 282). In modo speculare, la poetessa ricorre alla congiunzione negativa "nemmanco" che ha origini letterarie, ma anche echi romaneschi: "col tuo sgocciolio nemmanco rugiadoso" (FF, p. 153), "nemmanco sfrattata mai essendo entrata" (LC, p. 206) e "così soda / che nemmanco si sbrecca" (LTD, p. 547).¹¹⁶

¹¹⁴ L'uso degli articoli "lo" e "li" deve essere ricollegato anche ad un'influenza delle forme siciliane "lu" e "li". Inoltre, per quanto riguarda più in particolare l'ultima espressione citata come esempio, è interessante riportare l'intero blocco poetico che la contiene: "abborrire li brutti occhi iettatori / poi che pare che avventino la vita / in male avventure" (LS, p. 385). Il sintagma nominale "li brutti occhi iettatori" sembra qui richiamare ironicamente alcune espressioni dantesche: "li occhi vergognosi e bassi" (*Inf.* III, v.79); "li occhi grifagni" (*Inf.* IV, v.123); "li occhi torti" (*Inf.* XXXIII, v.76); "li occhi tristi" (*Vita Nuova* XXXIV, 10, v.11); "li occhi distrutti" (*Vita Nuova* XXXVI, 5, v.9) e "li occhi dolenti" (*Vita Nuova* XXXI, 8, v.1).

¹¹⁵ Da notare il sapore francescano della sentenza.

¹¹⁶ Una congiunzione dello stesso significato, ma con origini marcatamente popolari è invece la forma "manco", usata in abbondanza dalla poetessa in tutta la sua opera: "noi non abbiamo collare / e manco padroni" (SA, p. 24); "manco un mazzacani / spezza la mia verga" (SA, p. 30); "manco per tutto l'oro del mondo/ compro carezze" (SA, p. 32); "piangi con un occhio / (molto meglio non avere manco quello" (FF, p. 149); "manco per pane e companatico" (FF, p. 154); "manco aceto per insalata" (FF, p. 160); "non è manco cominciato il festino ma non sono gelosa" (IC, p. 190); "vedi: sono tutte donne, tutte con la loro stanza / faticosamente conquistata e qualche volta manco / quella ..." (IC, p. 194); "sarà perché non posseggo manco il lavello della cucina" (LC, p. 213); "manco un pezzo di antifato si dona" (LC, p. 218); "di possesso manco a parlarne" (LC, p.219); "di questa lotteria non ho manco un biglietto" (LC, p. 234);

Per quanto riguarda l'articolazione delle frasi, la critica ha sottolineato come i versi della poetessa si fondino, in prevalenza, su strutture paratattiche. Tale osservazione andrebbe forse completata ricordando che le frasi subordinate, tutt'altro che rare nei versi di Jolanda Insana, vengono messe in rilievo attraverso l'uso di espedienti linguistici ben precisi. Molto frequente è il ricorso al gerundio che introduce delle subordinate implicite, soprattutto temporali e causali. L'alta frequenza di questo modo verbale non può non rinviare all'uso generalizzato che ne fece la prosa del Trecento.¹¹⁷ L'andamento sintattico, inoltre, s'increspa per il ricorso a connettivi testuali con valore causale oggi in disuso o poco frequenti,¹¹⁸ come “perocché” (IC, p.166; IC p.195); “imperocché” (LC, p.229), ma soprattutto “dappoiché”¹¹⁹ e “poi che”.¹²⁰ Anche in

“non lascia / passare manco l'acqua” (MC, p. 240); “nello spazio angusto dove non mi muovo / manco per pisciare (LOD, p. 299); “perché non vede manco se stessa” (LOD, p. 313); “e il vento non porta semi manco di gramigna” (LS, p. 358); “e più non riconosce manco camomilla” (LS, p. 430); “ma lei manco assaggia” (LTD, p. 446); “non ho manco una fotografia di lei bambina” (LTD, p. 472); “non una stretta di mano / manco per sbaglio” (LTD, p. 492); “i gradoni in discesa di corsa? manco per sogno” (LTD, p. 517); “un fruttino di cotognata / (e abitualmente manco quello)” (LTD, p. 549).

¹¹⁷ In alcuni passaggi dell'opera di Jolanda Insana anche il participio presente viene usato in funzione verbale, come nell'uso letterario. Si vedano per esempio i versi: “tra i dolci frutti scova supplizio fermentante” (LOD, p. 272); “e l'uomo camminante non si fa sgarbo” (LTD, p. 439) oppure “oh l'oleoso pecorino fermentante” (LTD, p. 485). Per l'uso del gerundio si legga, a titolo d'esempio, il seguente passaggio (i corsivi sono miei): “poiché la vista stava variando ho svuotato le tasche / e deposta la sacca ho scagliato elci e bastone all'imbocco dell'erto passo / per lasciare lì il peso *dicendo* e non *dicendo* / qui resta la stanchezza / e *volendo* essere leggera m'inerpico alleggerita / *contando* di lasciare in salita l'altro / peso // in cime si arriva prima con la mente” (MC, p. 243).

¹¹⁸ Rinvio in proposito al libro di Gianluca Frenguelli, *L'espressione della causalità in italiano antico*, presentazione di Maurizio Dardano, Aracne, Roma 2002.

¹¹⁹ L'elenco delle occorrenze è: “dappoiché a casa di Pilato chi è orbo e chi è sciancato” (FF, p. 125); “dappoiché non voglio patti né atti / con chi si pelò piangoloso” (IC, p.184); “dappoiché questa primavera serpigginosa non ci porta / fava o altre variate sorti di legumi” (IC, p. 186); “dappoiché ebbe a pagare caro lo straccio che indossò / per una vita” (MC, p. 249); “dappoiché produce sogni turbolenti / e pieni di travaglio” (MC, p. 255); “dappoiché null'altro mi appartiene / tranne gli affetti miei” (MC, p. 266); “dappoiché dietro al muro la vita continua a respirare” (LS, p. 345); “dappoiché per ogni canzoniere si mette mano / ai dadi e alla sestina” (LS, p. 357); “e dappoiché non è il ritratto che invecchia e s'abbruttisce” (LS, p.409); “dappoiché è certo che a ogni istante è / d'amore il mio discorso con te” (LTD, p. 542). In un solo caso la congiunzione è usata con un significato temporale: “dappoiché volò giovinezza e sparve” (MC, p. 259).

¹²⁰ La locuzione congiuntiva “poi che” compare nei seguenti versi: “poi che odia la crociera e non ama viaggiare in pullman” (LOD, p. 284); “poi che l'acqua rumorosamente affannosa del suo destino / stordisce il verso del rivo” (LOD, p. 290); “poi che nessun argomento nel suo precipizio / dura bello a lungo” (LOD, p. 301); “poi che lusinga e rampogna concilia il sonno” (LOD, p. 305); “poi che né la vista né la testa / può testimoniare del quanto e come” (LOD, p. 304); “poi che nessuno s'arrampica sulla scala traballante” (LS, p. 358); “poi che il latte lo prendeva altrove” (LS, p. 409); “poi che si mangia i denti e fa sputazza” (LS, p. 418); “e poi che non riesce a lavarsi i piedi” (LS, p. 430); “poi che adusto fu il nucleo della papilla” (LS, p. 430); “poi che è uscita dal corteo della vanità” (LS, p. 432); “e poi che non può avvelenare i serpenti” (LTD, p. 439); “e poi che non c'era nessuno a togliere la soma” (LTD, p. 444); “poi che sono nutrienti e i bambini mangiano” (LTD, p. 446); “e poi che non era amore ma capestro” (LTD, p. 453). “poi che tagli e squarci fanno pus” (LTD, p. 454); “poi che con i piedi non arriva alla vasca” (LTD, p. 476); “poi che di più non posso” (LTD, p. 487); “poi che non c'è riparo al male” (LTD, p.488); “poi che il contatto è contagioso” (LTD, p. 492); “poi che nuda più nuda di così si muore” (LTD, p.492); “poi che di tenerezza si schiatta” (LTD, p. 494); “poi che non rispondi” (LTD, p. 497); “poi che la

questo caso il valore dell'elemento linguistico arcaico dipende dal contesto e oscilla tra l'arguzia e la resa seria. Curioso è il fatto che “dappoiché” compaia soprattutto nelle prime raccolte e in alcuni passaggi de *La stortura*, mentre “poi che” inizia ad essere impiegato ne *L'occhio dormiente* diventando ricorrente soprattutto nell'ultima raccolta *La tagliola del disamore*. Ciò si potrebbe forse spiegare facendo riferimento alla consistenza fonica e ritmica di queste due espressioni che la poetessa usa sempre in posizione forte all'inizio del verbo. Nonostante la sua relativa lunghezza, la congiunzione “dappoiché” contiene infatti una doppia e un accento finale che impongono una lettura veloce ed incisiva della parola e provocano immediatamente un'inarcatura semantica del verso che contribuisce a creare il tono sentenzioso e furbo della stoccata. La congiunzione causale “poi che”, invece, essendo graficamente divisa in due unità linguistiche deve essere resa foneticamente con una piccola pausa tra le due parole. Il ritmo dell'enunciazione si fa meno sostenuto e proprio questo attacco lento del verso si rivela più appropriato alla tonalità narrativa di una parte importante de *La tagliola del disamore*. Si considerino per esempio i seguenti versi:

ha il giardino e non guarda gli occhiuti virgulti

è la mente del sole che illumina il nespolo
e la vedovina vellutata
e non basta pagare il giardiniere o l'animaliere
dappoiché per ogni canzoniere si mette mano
ai dadi e alla sestina (LS, p. 357)

Questo passaggio è tratto da *La stortura* e apre la sezione intitolata *Il giardino delle promesse*. La poetessa critica chi affida la vita al caso, perché le risorse a disposizione (“le promesse” a cui si riferisce il titolo della sezione) possano trovare davvero fioritura e sviluppo, il lavoro è necessario. Il soggetto della sequenza non si cura dei germogli e delega al sole il compito di pensare al “nespolo” e alla “vedovina” del suo terreno. Nella frase causale si afferma come ognuno debba invece prendersi le proprie responsabilità nei confronti del mondo reale simboleggiato dal giardino, e lo fa attraverso un'arguta sentenza che contiene un esplicito giocoso riferimento al sonetto LXXXVII del canzoniere di Cecco Angiolieri, dove si parla delle tre cose amate sopra

foglia a terra sta sotto l'albero indifferente” (LTD, p. 523); “e poi che tutti sono attentatori della sua libertà” (LTD, p. 551); “e poi che non immagina / come si fa a essere un altro strumento” (LTD, p. 552); “poi che temo il peggio” (LTD, p.5 53); “poi che il corpo non ha nessuna colpa da scontare” (LTD, p. 556); “poi che opprime il costato” (LTD, p. 558).

ogni altra dal poeta “cioè la donna, la taverna e 'l dado”. La tonalità insieme saccente e comica della stoccata è sostenuta sia dall'uso della congiunzione antica “dappoiché”, che dalla facile cantabilità da filastrocca creata dalle rime interne: “vedovina” / “sestina”; “giardiniera” / “animaliera” / “canzoniere” che associano elementi appartenenti all'ambito letterario a dei termini concreti come dei fiori e degli animali o inventati come “animaliera” costruito per associazione con “giardiniera”.

Tutt'altro valore deve invece essere attribuito all'uso della forma arcaica “poi che” nel seguente componimento de *La tagliola del disamore*, dove la poetessa si riferisce alla madre malata:

ho visto le sue lacrime
e non potevo guarirla
poi che con i piedi non arriva alla vasca
dove l'acqua ribolle di zolfo
e ci vuole qualcuno che la sollevi e la cali
[...] (LTD, p. 476)

La strofa inizia con un riferimento alle lacrime materne e una dichiarazione d'impotenza del soggetto davanti alla sofferenza di una persona cara. La congiunzione che apre il terzo verso con la sua scansione lenta serve a mimare la fatica e la difficoltà fisica della madre che ormai senza forze non può arrivare alla vasca né entrarvi sola. In questo contesto la congiunzione antica “poi che” conferisce alla sequenza una tonalità grave e drammatica che viene peraltro accentuata dal repentino cambiamento di tempo verbale. La realtà, inizialmente registrata al passato (“ho visto”; “non potevo”), viene improvvisamente descritta al presente (“non arriva”): la malattia della madre non appartiene più al mondo dei ricordi, ma si fissa in una dimensione presente e immutabile, senza più possibile distanza mentale o emotiva.

Le voci e le strutture arcaiche e letterarie, a seconda del contesto, servono ad assecondare una improvvisa impennata ironica oppure contribuiscono a creare un'atmosfera preziosa e seria. In quest'ultimo caso gli arcaismi permettono di sostenere la solennità del gesto verbale e di farlo durare.¹²¹

¹²¹ Ha affermato Alba Donati in una recensione: “In *Medicina carnale* non c'è traccia di grottesco, non si ride né sorride, anche se composto da materiali incandescenti [...]. I poeti maccheronici fermano l'ascesa del sublime con il riso; lei piuttosto ai modi dei latini, ferma il riso con improvvise sublimità, con accenti d'un tratto gravi.” (Alba Donati, “Il giorno”, 6 novembre 1994, ora in Jolanda Insana, *Tutte le poesie*, cit. pp. 591-592).

I riferimenti botanici e le immagini agricole : osservare e proteggere la vita.

Nel vortice dell'eterogeneità linguistica di Jolanda Insana confluiscono termini tecnici di varia provenienza. Numerose voci afferiscono al campo semantico della medicina e della scienza: “enfisema” (LC, p. 229); “cardialgia” (MC, p. 241); “fomenti” (LOD, p. 289); “sacralgia” (LOD, p. 334); “molaggio selettivo” (LS, p. 394); “scheletrato” (LS, p. 394); “masseteri” (LS, p. 399); “incubatrici” (LS, p. 424); “ischemia” (LTD, p. 451); “scrofolosi itterici” (LTD, p. 461); “ulcerosa” (LTD, p. 463); “gastroresecate” (LTD, p. 473); “glottide” (LTD, p. 486); “glucosio” (LTD, p. 533); “serotonina” (LTD, p. 543). L'uso di vocaboli medico-scientifici rinvia ad una visione materialista del mondo e ricorda costantemente al lettore che la vita è fatta anche di malattie, di organi infetti o mal funzionanti.

Non mancano termini appartenenti al linguaggio marinaresco come “berlocca” (IC, p. 182);¹²² “cazzame” (LC, p. 210);¹²³ “straglio” (LC, p. 210);¹²⁴ “randa” (LC, p. 210);¹²⁵ “bittatura” (LC, p. 224);¹²⁶ “disormeggia” (LTD, p. 508), ma soprattutto compaiono voci tipiche del mondo dell'agricoltura: “margotti” (LOD, p. 276); “sarchiando” (LOD, p. 276); “grumolo” (LOD, p. 276); “occhio dormiente” (LOD, p. 277); “scapezzamento e scoronamento” (LOD, p. 279); “scapezzò” (LOD, p. 280); “polloni” (LTD, p. 487). A questi tecnicismi di origine agraria va accostata una fitta serie di vocaboli appartenenti alla terminologia botanica, di cui si presenta solo una sommaria campionatura: “filipendola” (IC, p. 185); “iride germanica” (LOD, p. 272); “robbia” (LOD, p. 273); “lupinella” (LOD, p. 282); erbamuro o bocca di leone” (LOD, p. 286); “rizomi” (LS, p. 358); “topinambur” (LS, p. 381); “lilium sulphureum” (LTD, p.413); “nasturzio” (LTD, p. 486); “euforbie” (LTD, p. 493); “tarassaco” (LTD, p. 494); “dieffenbachia” (LTD, p. 511).¹²⁷

¹²² Significa pausa per il pranzo o per il riposo.

¹²³ Indica l'orlo inferiore delle vele.

¹²⁴ Si tratta di un cavo che serve a sostenere l'albero.

¹²⁵ È un tipo di vela.

¹²⁶ Indica l'atto di avvolgere la catena dell'ancora alla bitta per ormeggiare.

¹²⁷ “avellana” (IC, p. 195); “arganier” (LC, p. 205); “agapanto” (LC, p. 208); “erisamo” (LC, p. 216); “tormentilla” (LC, p. 228); “cedrangola” (LOD, p. 282); “grongo” (LOD, p. 283) il “grongo”, oltre che ad essere una specie di pesce, è il nome assunto in area veneta dalla cuscuta, “sassofrasso” (MC, p. 253); “vedovina” (LS, p. 357); “corbezzoli” (LS, p. 358) e “corbezzolo” (LTD, p. 491); “giuggiole” (LS, p. 361); “amaranti” (LS, p. 381); “mortella” (LS, p. 366) che è una voce regionale indicante il mirto; “ciliegio maiatico” (LTD, p. 452); “agave” (LTD, p.461); “fucsie” (LTD, p. 461); “sorbo” (LTD, p. 426) e “sorbe” (LTD, p. 467) ovvero il frutto del sorbo; “nespolo” (LTD, p. 414); “spigo” (LTD, p. 473); “pervinca viola” (LTD, p. 475); “carpine” (LTD, p. 502); “zagara a stella” (LTD, p. 556); “tuberosa” (LTD, p. 598).

Osservando la distribuzione di questi vocaboli all'interno dell'opera poetica di Jolanda Insana, si può notare come i riferimenti all'agricoltura e al mondo botanico siano frequenti in particolare in due raccolte, ovvero ne *L'occhio dormiente* e ne *La tagliola del disamore*. Per quanto riguarda *L'occhio dormiente*, bisogna sottolineare come tutta la prima parte di questa raccolta sia scandita dall'inserimento di indicazioni agricole. Una rapida campionatura di questo materiale precettistico permette di chiarirne la funzione:

in questa terra gessosa e sortumosa
mondati gli alberi dalle erbe nocive
si calano margotti dentro vasi
e si annaffiano generosamente
perché mettano molte radici e si dilatino a piacimento
prima del taglio del ramo (LOD, p. 276)

alla moltiplicazione del pesco
più d'ogni altro conviene
l'innesto a occhio dormiente (LOD, p. 277)¹²⁸

volendo godere maggior frutto e di maggior durata
zappa la vigna tre volte l'anno
e la netta dagli erbaggi che tolgono alimento

e ariosamente ordina i rami (LOD, p. 277)

grato a tutti i sensi ogni scapezzamento
e scoronamento
che ridona vigore all'albero intristito
e sentirà rimorso se non ha atteso allo sfrondamento
condannato a starsi da solo
confinato in se stesso
nella piana arabile della pianura
spirando grandezza e poco fruttificando
nell'insolenza del corpo (LOD, p. 279)

lasciare le viti sotto terra per più di qualche anno
volendo dargli maggiore alzata
e poi si troncheranno appena fuori dalla terra (LOD, p. 280)

scegliere una giornata placida
che non sia né troppo secca né troppo umida
e spargere con eguaglianza la semente
mista a poca terra trita
e poi uguagliare il terreno perché nasca con perfetta eguaglianza (LOD, p. 282)

Sono solo alcuni dei frammenti che puntellano la prima parte de *L'occhio dormiente* e uniscono delle sequenze eterogenee dal punto di vista contenutistico. Dei passaggi dedicati al rapporto tra l'anima e il corpo, dei versi che rievocano il bombardamento di Messina e alcuni blocchi poetici relativi a eventi minimi e quotidiani vengono messi in

¹²⁸ È evidente l'allusione alla parabola evangelica della moltiplicazione dei pesci.

relazione grazie alla ripresa costante di istruzioni sull'arte di coltivare la terra. Dal punto di vista intertestuale, è evidente il riferimento alla letteratura didascalica latina, in particolare al *De rerum natura* di Lucrezio e alle *Georgiche* di Virgilio. Forse però la coltissima poetessa non ignora nemmeno l'importante trattato rinascimentale di Piero De Crescenzi. L'opera, intitolata *Ruralia commoda*, venne volgarizzata qualche secolo dopo la morte dell'autore, ma godette a lungo di grandissima fortuna. Le indicazioni agricole fornite da Jolanda Insana sembrano ricollegarsi a questa tradizione scientifica, sia per il carattere estremamente realistico e preciso delle informazioni fornite, sia per alcune scelte di tipo linguistico. Le prescrizioni della poetessa, però, vanno oltre lo scopo puramente funzionale di questi trattati e assumono una forte valenza morale. Le pratiche agricole diventano il simbolo della dedizione e dell'energia indispensabili per mettere ordine nell'esistenza e rendere possibile la sopravvivenza del singolo e della comunità. Ricorrenti infatti sono i riferimenti alle erbe da estirpare e a tutte le altre accortezze utili per favorire lo sviluppo della vita: “mondati gli alberi dalle erbe nocive” (LOD, p. 276); “la netta dagli erbaggi che tolgono alimento” (LOD, p. 277); “si annaffiano generosamente / perché mettano molte radici” (LOD, p. 276); “ridona vigore all'albero intristito” (p. 279); “volendo dargli maggiore alzata” (LOD, p. 280); “uguagliare il terreno perché nasca con perfetta eguaglianza” (LOD, p. 282). Tutte questi consigli indicano metaforicamente il lavoro necessario per dare battaglia agli “iniqui spurghi” (LOD, p. 271) dell'esistenza e combattere la morte e il male sempre in agguato. La vita stessa, come ha affermato Monica Venturini, diventa un campo o un giardino da arare, seminare e proteggere.¹²⁹

Non è quindi un caso se ne *La tagliola del disamore* la poetessa si rappresenti intenta a coltivare la terra in omaggio alla madre scomparsa:

mi arrotolo le braghe sopra le calosce
e faccio la contadina per lei
che voleva spurgato arato e rivoltato
senza pietre e senza erbacce
lo scarso campicello
perché il chicco di grano germinasse
e fosse spiga nella fame della guerra (LTD, p. 474)

Al terzo verso di questo componimento è presente un breve elenco di verbi, “spurgato arato e rivoltato”, che ribattono su una stessa desinenza, quella del participio passato, sottolineando in tal modo il compimento di una serie di azioni e dunque,

¹²⁹ Monica Venturini, *Dove il tempo è un altro: scrittrici del Novecento*, Aracne, Roma 2008, p. 168.

metaforicamente, l'importanza della costanza del lavoro per la difesa della vita. Non a caso nell'espressione che segue, “senza pietre e senza erbacce”, la preposizione, che grammaticalmente avrebbe potuto essere sottintesa, viene ripetuta per evidenziare l'atto di liberazione da elementi dannosi. Tale iterazione serve inoltre ad infondere al passaggio testuale il ritmo necessario perché il discorso mantenga la sua coesione e la posposizione del complemento oggetto “lo scarso campicello” non generi confusione, ma permetta al contrario potenziare semanticamente la frase. L'immagine del piccolo campo può in tal modo essere associata a quella del grano che il modesto appezzamento potrà produrre. Nel verso “Fosse spiga nella fame della guerra”, l'opposizione tra la carica salvifica del nutrimento rispetto al male della guerra risulta accentuata anche dall'alternanza tra il suono fricativo (f) e quello occlusivo (g).

Si tratta di versi che devono essere ricollegati ad una testimonianza del 1998:

Avevo tre anni quando nel '40 scoppiò la guerra, e ho vissuto la condizione di sfollata a Monforte, il paese di mia madre e di mio padre, dove un piccolo agrumeto è stato spianato per seminare grano, per fame per mancanza di cibo, nella penuria generale.¹³⁰

Nella generale mancanza di beni e di bene che caratterizza la guerra, il campo diventa promessa di nutrimento. Il grano che esso produce rappresenta la vita stessa, la sua tenacia, ma anche il suo continuo bisogno di cura.¹³¹ Il rigore terminologico con il quale la poetessa si riferisce al mondo vegetale allude, metaforicamente, al comune compito di osservare con attenzione il reale per distinguere ciò che è fonte di vita da ciò che provoca morte:

non sente nessun bisogno di innalzare pergole
e si mette in ginocchio
per curare il seme buono che germoglia
perché riconosce le erbe tossiche e anche i fiori
e non farebbe mai una frittata di ranuncoli
ma prepara insalate di fragole tenerelle (LOD, p. 277)

Come indica la citazione, il legame tra il lessico botanico e quello culinario è saldissimo. Questi due campi semantici si sovrappongono in particolare nella prima sezione de *La tagliola del disamore*, in corrispondenza con la rievocazione della figura

¹³⁰ Jolanda Insana, “Parole che trascinano senso”, cit. p. 68.

¹³¹ La scelta del linguaggio agricolo e botanico è da ricollegare alla concezione materialista di Lucrezio. La stessa Jolanda Insana ha dichiarato: “Non possiamo non dirci lucreziani se per un istante pensiamo alla cellula da cui nasciamo, alla zolla dove il chicco di grano germoglia, al ramo del pero che mette gemme e poi fiori e frutti...”. (Jolanda Insana, *Passaggi attraverso stretti*, a cura di Antonella Doria, cit. p.5). Il mistero della vita, del suo nascere, persistere e interrompersi, s'inserisce in una dimensione fortemente laica e naturale, nella convinzione che: “è qui che bisogna durare / dove cova il grano e l'insalata / nel tempo arbitro e arato / per non immaginare fermo sui piedi l'evento che fluisce” (LOD, p. 271).

materna. La madre, spesso descritta nell'atto di raccogliere erbe e preparare il cibo per i propri figli, diventa simbolo di quello sforzo di attenzione verso gli altri che si manifesta in gesti tangibili e quotidiani:

buona la frittata di asparagina
con quel pizzico di amarognolo
incucchiata in mezzo al pane
senti diceva
senti il profumo diceva
dal profumo si riconosce il nemico e chi ti vuole bene
ma non mettere le mani in bocca
dopo avere toccato fiori e foglie d'oleandro

ho imparato da sfollata e mi riesce bene la frittata (LTD, p. 450)

Il componimento ha una struttura circolare. La parola “frittata” che compare all'inizio della strofa ritorna in un verso isolato che sintetizza e chiude il componimento. In entrambi i casi la vivanda viene connotata positivamente: all'inizio se ne sottolinea il sapore gradevole, alla fine è collegata all'abilità del soggetto a preparare le uova. Da notare inoltre che la voce “frittata” è collegata agli aggettivi “incucchiata” e “sfollata” attraverso un sistema di rime interne: vivanda semplice, ma nutriente il panino farcito con una frittata si accompagna ad un riferimento al siciliano (“incucchiata”) e al ricordo del preciso momento storico in cui questo avveniva, la seconda guerra mondiale durante la quale la poetessa ancora bambina era stata costretta a lasciare la propria casa (“sfollata”).

Le anafore presenti nella parte centrale del componimento rinviano a dei tratti tipici dell'oralità che la poetessa usa per esprimere la vicinanza della lezione materna: “senti diceva / senti il profumo diceva”. L'insegnamento viene riportato direttamente, ma senza le opportune convenzioni grafiche utilizzate nel discorso diretto, le parole della madre sono assorbite dentro il discorso del soggetto poetico. Una delle più importanti lezioni trasmesse dalla madre alla figlia è costituita dalla capacità di distinguere ciò che è benefico da ciò che è nocivo, incisivamente rappresentati a livello metaforico dall'opposizione tra il profumo della frittata e le foglie velenose di oleandro.

La raccolta presenta un fitto gruppo di riferimenti a cibi legati al periodo dell'infanzia: “il caldo riso coi ceci” (LTD, p. 448); “insalata di arance e limoni” (LTD, p. 455); “dolcini di ricotta e gelsomini” (LTD, p. 461); “qualche stuzzichino di carne secca” (LTD, p. 462); “panecotto e biancomangiare” (LTD, p. 463); “la marmellata corposa schiarita dal limone” (LTD, p. 463); “la sua trasparente cotognata” (LTD,

p.463); “i fichidindia tenuti al fresco sul balcone” (LTD, p. 464), “il torrone gelato d'inverno” (LTD, p. 464); “cene di borragine e olive / pecorino e fichi secchi” (LTD, p. 464); “un pezzetto di pecorino, un quarto di vino / qualche grammo d'olio o un panino / imbottito di pescestocco alla ghiotta” (LTD, p. 464). È significativo che la prima sezione del libro s'intitoli *La pietanza votiva* dove il termine “pietanza”, che nel linguaggio contemporaneo indica una vivanda, è anche, come suggerisce l'autrice, un vocabolo antico di origine provenzale, largamente attestato nella scuola siciliana con il significato pietà. L'insegnamento che la madre trasmette alla figlia è quello di chi, quotidianamente e con pietà, fatica per conservare la vita delle persone care: sa riconoscere ciò che è “necessaria sostanza” e lotta contro le ingiustizie che non potrà aggiustare (“e nessuna stortura ha mai raddrizzato” (LTD, p. 449)).

La creatività intralinguistica: tecniche di suffissazione, forme prefissali e parasintetiche.

L'opera di Jolanda Insana comprende dei lemmi che non sono registrati né dal *Grande Dizionario della Lingua Italiana* di Salvatore Battaglia né dagli altri strumenti lessicografici adoperati in questo studio. La categoria di neologismo verrà usata *stricto sensu* per indicare le innovazioni del sistema linguistico italiano che non risultano riconducibili alla diretta influenza di dialetti o di lingue straniere. È un fatto che il lavoro della poetessa sulle strutture lessicali dell'italiano prediliga alcuni paradigmi derivativi che assumono maggiore importanza proprio mentre i riferimenti dialettali e latini regrediscono.

Diversi neologismi conati da Jolanda Insana riprendono dei suffissi dell'italiano letterario. Alle voci antiche terminanti in -mento, già analizzate nel corso di questo studio, si ricollegano le seguenti neoformazioni deverbali: “perciamento” (FF, p. 143); “spendimenti” (LOD, p. 286); “scapitozzamento” (LOD, p. 336); “frastordimento” (LS, p. 396); “ballamento” (LTD, p. 510). Parecchi neologismi ricorrono al suffisso aggettivale -oso: “trasfogliose” (IC, p.183); “serpiginosa” (IC, p. 186); “divorosi” (IC, p.189); “divoroso” (LTD, p. 541); “fragoloso” (LC, p. 211) e “fragolosa” (LTD, p. 463); “scardoso” (LC, p. 211); “pagliose” (LC, p. 218); “anguilloso” (MC, p. 244); “latrinosa” (MC, p. 244); “ombelicosi” (LTD, p. 520).¹³² Poco numerose, ma

¹³² Si rimanda a questo proposito alle sperimentazioni, a lungo inedite, della sequenza *Amore in -oso*, oggi compresa nel volume *Tutte le poesie* “amore fragmentoso / amore spassoso / amore fragoloso / amore porcarioso / amore tradimentoso / amore spermaccioso / oso-oso amore coso? / amore permaloso/

ugualmente significative sono due neoformazioni dal sapore antico in -ezza e in -ura come “svaghezza” (FF, p. 135) e “aggarbatura” (LOD, p. 271). La poetessa crea anche sostantivi come “scribacchiera” (LS, p. 423), “dentisteria” (LS, p. 427), “verminaiolo” (LTD, p. 539), “angiolaio” (LTD, p. 539), ma la categoria grammaticale maggiormente frequentata dalla sua inventività linguistica resta quella verbale.

I verbi infatti, riferendosi allo svolgimento di un processo o di un'azione, si rivelano più adatti ad esprimere linguisticamente un mondo in continua tensione. Al gruppo dei neologismi verbali appartengono le frequenti forme prefissali e parasintetiche che costellano i versi di Jolanda Insana e rinviano, in tutta evidenza, alla commedia dantesca. Come è noto, le invenzioni parasintetiche della *Divina commedia* si trovano soprattutto nella terza cantica, dove la difficoltà della materia induce il poeta a forgiare delle parole nuove nel tentativo di dire l'inesprimibile. Tra i prefissi maggiormente usati da Dante spicca in-, applicato a sostantivi e a avverbi, ma anche a possessivi, come nei celebri “inmiarsi”, “intuarsi”, “inleirsi”, “inluiarsi”.¹³³ In alcuni casi, l'autrice approda a soluzioni paragonabili a quelle dantesche, in particolare nelle forme pronominali “s'impoesia” (IC, p. 175) e “s'incorolla” (LOD, p. 300). Se dunque, in casi circoscritti, le invenzioni di Jolanda Insana mirano ad esprimere un movimento di elevazione spirituale, più frequentemente la poetessa si distanzia dalla lezione linguistica ineffabile del Paradiso dantesco per orientarsi verso scelte più plastiche e corpose.

Le seguenti forme verbali, coniate tramite l'affissione del prefisso in-, sembrano sottolineare l'esistenza di un saldo legame con la dimensione fisica e concreta della vita: “t'incataplasmì” (IC, p. 185); “m'infrastocchio” (LC, p. 203; LTD); “m'intrucido” (LC, p. 208); “s'incruffia” (LOD, p. 319); “s'inclausura” (LTD, p. 551); “s'impalca” (LTD, p. 526). A queste innovazioni verbali si aggiungono alcuni participi passati usati in funzione aggettivale: “incinigliato” (MC, p. 254); “ingermogliato” (LOD, p. 289); “impalandrati” (LOD, p. 296); “ingianduiati” (LTD, p. 448). Tali neologismi entrano in risonanza con alcune voci preziosamente letterarie costruite con la stessa componente prefissale: “intramare” (SA, p.20) nel senso di ordire; “incordiamo” (SA, p. 13) e

amore spocchioso / amore peloso/ amore perloso / amore micioso / amore incazzoso / amore parmigianoso/ amore acquoso / amore scornoso” (LL, pp. 105-108).

¹³³ Sintetica ma chiara la voce “Neologismi” curata da Ghino Ghinassi per l'*Enciclopedia dantesca*, Treccani, vol. IV, 1996 (1970), pp. 37-38. Si vedano inoltre gli studi: P. A. Di Pretoro, *Innovazioni lessicali nella Commedia*, Accademia Nazionale dei Lincei. “Rendiconti morali”, serie VIII, vol XXV, fasc 5-6, 1970, pp. 263-297 e Federico Tollemache, *I parasinteti verbali nella Divina Commedia in Le parole composte nella lingua italiana*, Roma 1945, pp. 138-146.

“incordano” (FF, p. 135) ovvero legare con una o più corde; “s’insalina” (LC, p. 213) al posto del più comune salare; “s’infinga” (MC, p. 252); “s’inserpenta” (LTD, p. 439) e il participio passato “infiebrati” (LTD, p. 443) come sinonimo di malati di febbre.

Significativa è la serie di verbi costruiti con il prefisso s-. L'elemento prefissale ha valore privativo nei seguenti predicati verbali: “slebbrano” (FF, p. 145); “non mi sconchiglio” (IC, p. 170) e “si sconchiglia” (LTD, p. 545); “spavimentare” (LS, p. 377); cui vanno aggiunti dei participi passati usati con funzione aggettivale: “sfusata” (LTD, p. 493) e “sgualdrappata” (LTD, p. 539). L'effetto creato da queste neoformazioni viene potenziato dalla presenza di voci rare e letterarie che condividono lo stesso paradigma derivativo: “scavallo” (SA, p.34); “scastro” (FF, p.143); “smuscolo” (IC, p. 172); “scarbonchio” (IC, p. 189); “storni” (IC, p. 191); “sfabbrico” (IC, p. 199); “smidollare” (LC, p. 227); “sfiocchettare” (LC, p. 203); “sgodendo” (LC, p. 216); “scozzare” (LC, p. 210)¹³⁴; “smummiata” (LS, p. 351); “strippo” (LS, p.395).¹³⁵

Il prefisso s- assume invece un valore intensivo nelle seguenti occorrenze: “non mi smielo” (LC, p. 203); “mi sdanno” (LOD, p. 313); “sconcavo” (IC, p. 181); “sdelirando” (LC, p. 220); “sgalleggiante” (SA, p. 203) e “sgalleggianti” (LTD, p. 474); “sdegrada” (LS, p. 351).¹³⁶ Anche in questo caso numerosi termini letterari riprendono e sottolineano l'importanza dell'elemento prefissale, lo testimonia la seguente, sommaria campionatura: “spubblicare” (FF, p. 123); “sconfondo” (IC, p. 166); “sdimenticando” (IC, p. 169) e “sdimenticare” (LS, p. 436); “scancellano” (IC, p.177), “scancellare” (LC, p. 205), “ti scancello” (LC, p. 231) e “scancella” (LOD, p. 330); “mi sconturba” (IC, p. 177; LC, p.205); “sbramando” (FF, p. 128), “sbramo” (LC, p. 205) e “sbrama” (LOD, p. 274); “stravesto” (IC, p. 177); “stramonta” (LC, p. 203); “la barca s’è sfranta” (IC, p. 203); svolare (LC, p. 207); sgratto (LTD, p. 519).

L'impiego di forme prefissali e parasintetiche non è un fenomeno nuovo in ambito contemporaneo. Pier Vincenzo Mengaldo ha identificato proprio nell'uso di questi meccanismi formativi uno dei tratti fondamentali di una parte del linguaggio poetico novecentesco. A proposito della lingua di Eugenio Montale lo studioso ha affermato

¹³⁴ Nel senso di schiantarsi contro qualcosa.

¹³⁵ Nell'opera della poetessa compaiono anche dei termini contemporanei di bassa frequenza come “scantonando” (IC, p.184); “scantonare” (LC, p.208); “scantucciando” (IC, p.184); “sbarbicare” (MC, p.259); “sgroppatosi” (LOD, p.285) oppure toscanismi come “slembare” (LS, p.429), nel senso di perdere uno o più lembi, e “sbuzzo” (LS, p.395), sinonimo di sventrare.

¹³⁶ Alcune forme derivano da aggettivi (“sdesolata” (LC, p.212) è intensivo di desolata) o da sostantivi (“sdiluvio” (LS, p. 393) deriva da diluvio).

che:

“I procedimenti di derivazione prefissale e suffissale consentono in massimo grado lo stacco risentito dall’uso (anche letterario) comune, il suo arricchimento funzionale, senza risolversi in evasioni marginali e illimitate dal sistema normale e senza trasgredire i limiti di una larga comunicatività e intelligibilità del messaggio poetico: poggiando da una parte su valori semantici riconosciuti dell’elemento lessicale utilizzato e su un’ampia disponibilità di richiami analogici (presenza del modulo formativo a livello d’uso comune), dall’altra provocando la costituzione, all’interno del vocabolario poetico, di serie coerenti di lessemi chiaramente interconnessi sul piano paradigmatico.”¹³⁷

Senza compromettere la comprensibilità del testo, Jolanda Insana riscopre il valore fonetico e semantico di alcuni moduli formativi della lingua italiana. Dalle prime operazioni di schedatura è emerso che i prefissi maggiormente sfruttati dall’autrice sono in- con valore illativo, per indicare un rafforzamento dell’azione, e s-, con valore intensivo oppure privativo.¹³⁸ Tramite questi procedimenti di derivazione prefissale, il linguaggio viene sottoposto a forze di segno contrario: è caricato di senso o spinto ad esibire una condizione di mancanza. Di notevole interesse è il fatto che questi affissi siano spesso seguiti da consonanti. L’ingorgo fonetico che viene a crearsi testimonia della difficoltà del soggetto di dire la realtà. La durezza della pronuncia è inoltre amplificata dalla ripresa della s impura in numerose coppie e terne linguistiche,¹³⁹ come nei versi che seguono:

e a chi mi vuole spogliare svergognare / e spubblicare (FF, p. 123)
ti getti a terra e sbavi / ti sberretti e svuoti (FF, p. 151)
dopo tante bastonature smonto e smantello le impalcature (IC, p. 179)
io non mi scompiscio e non mi sconcavo (IC, p. 181)
e se centro lo scoppolo e spappolo (IC, p. 199)
e intorno tanti scippi e scempi e mi lascio sfaldare e sfiocchettare / i sensi (LC, p. 203)
in uno scoppio sfregio e sfrotto / le sbarre della clausura (LC, p. 203)
ti scardo e sbramo e ti scoteno con parole che qui non hanno casa (LC, p. 205)
che si sfodera e sbravanta e così assoldo paladini (LC, p. 208)
vertiginosamente abbandonato al lampo che spolpa e scorteccia (LOD, p. 274)
che uno scroscio strugge e scioglie (LOD p. 279)
strombazza starnazza e si spollina (LOD, p. 333)
e non s'intende cos'è che sfreccia e scorteccia (LTD p. 547)

In queste serie paratattiche la ripetizione ossessiva del suono fricativo associato a una consonante esprime il senso di fatica con il quale il soggetto accede alla dimensione del linguaggio, ma rivela anche l’ostinazione con la quale la poetessa continua a torcere la lingua poetica per renderla significativa. La cadenza martellante che si riscontra in

¹³⁷ Pier Vincenzo Mengaldo, *Da D’Annunzio a Montale*, in *La tradizione del Novecento*, Prima serie, Boringhieri, Torino 1975, p. 63.

¹³⁸ Alcune forme prefissali si fondano sull’aggiunta del prefisso ri- a lemmi già esistenti come “riattuffa” (LTD, p. 477); “riaggalla” (LTD, p. 447); “rinchiavardo” (LC, p. 209) e “rinchiavarda” (LTD, p. 551).

¹³⁹ Rodolfo Zucco, *Aspetti della lingua poetica di Jolanda Insana*, cit.

numerose catene verbali sembra quindi rinviare sia ai colpi che la vita infligge alla parola sia ai sussulti dello stesso linguaggio che si scuote per scavalcare la morte. A partire dalla raccolta *La stortura* e soprattutto ne *La tagliola del disamore* la poetessa farà ricorso anche alla rima per potenziare questi effetti di ribattitura fonica.¹⁴⁰

7. La disposizione teatrale della poesia: un ritorno agli esordi.

La questione del rapporto tra poesia e teatro ha risvolti particolarmente fecondi e non si riduce unicamente ad un apprezzamento relativo alle capacità performative dell'autrice. È possibile affermare, assieme a Rodolfo Zucco, che i versi della poetessa portano nella loro stessa struttura i segni della loro destinazione orale.¹⁴¹ Tanto più le associazioni foniche svolgono un ruolo di primo piano nel processo compositivo, tanto più la lettura a voce alta si presenta come una tappa necessaria per un'approfondita comprensione dei versi della poetessa. Anche la mancanza della punteggiatura suggerisce che il testo, come uno spartito, debba venir eseguito oralmente per essere davvero inteso. Dal punto di vista sintattico poi, Anna Mauceri ha precisato come alcuni fenomeni tipici della lingua parlata entrino nella poesia di Jolanda Insana sottoponendo il discorso e le sue regole di coerenza a spinte destabilizzanti. Le costruzioni ellittiche, le frequenti dislocazioni a destra o a sinistra, l'uso talvolta incoerente delle forme verbali e la moltiplicazione dei soggetti grammaticali sono tutti elementi che, secondo la studiosa, minano l'unitarietà del testo evidenziando la discontinuità del punto di vista.¹⁴²

Anche un altro critico, Emanuele Trevi, ha fatto riferimento al teatro per parlare della scrittura della poetessa. Con queste parole ha descritto un incontro con l'autrice in

¹⁴⁰ La rima è particolarmente presente ne *La tagliola del disamore* (2005). In questa raccolta l'identità di suono è per lo più elementare e grammaticale (si vedano le numerose uscite in -ato e -ito). Lontana dalle rime ricche e difficili di Dante, la rima di Jolanda Insana si avvicina di più al tono sapientemente popolare dei versi di Jacopone da Todi. Si considerino ad esempio i versi che seguono: “frastornata da tanti piedi scalpiccianti / teste scattanti e bocche vocianti” (LTD, p. 443); “altrettante mutande da cucire / e culi da lavare e balbettii da capire” (LTD, p. 447); “e con i polsi segati / e i tratti arrapati”(LTD, p. 449); “quanti panni che ha lavato / quanti piselli e fave ha sgusciato / quanta bile che ha ingoiato/ quanti stronzi ha sopportato / quanta necrofilia che ha rifiutato / e quanta forza contro l'impostura ha dispiegato / e nessuna stortura ha mai raddrizzato” (LTD, p. 449); “l'anima incarognita / pulciosa donzella svampita” (LTD, p. 490); “poi che il corpo non ha nessuna colpa da scontare / e lascialo pisciare sudare puzzare / gettalo fuori a fiutare e a toccare / a sbirciare assaggiare e ramazzare” (LTD, p. 556).

¹⁴¹ Rodolfo Zucco, *Aspetti della lingua poetica di Jolanda Insana*, cit.

¹⁴² Anna Mauceri, *Il trattamento della “voce” nella poesia di Jolanda Insana (“Medicina carnale”, “L'occhio dormiente”, “La stortura”)*, “Allegoria”, n. 54, 2006, pp. 57-70; Anna Mauceri Trimnel, *Voci in versi: esempi di trattamento dell'oralità nella poesia contemporanea, L'oralità nella scrittura* a cura di Maria Teresa Bion, “Annali di Ca' Foscari”, n. 2, 2006, pp. 117-135.

via dei Greci:

“Mi è capitato di fare una visita a Jolanda Insana nella sua casa di Roma, una vasta piccionaia foderata di libri, alta sui tetti, mentre la poetessa lavorava intensamente a dare forma al suo ultimo libro, *La tagliola del disamore*, dedicato a Giovanni Raboni. Appesi a delle cordicelle con delle mollette, come le banconote appena stampate nei film dei falsari, i testi che compongono questo bellissimo libro di poesia aspettavano un ultimo ritocco, o la loro definitiva sistemazione nell’organismo complessivo. Un metodo geniale per visualizzare, tenendolo sempre a portata di sguardo, quella specie di *teatro della memoria* che è sempre una raccolta di versi, quando è pensata nella sua unità estetica, non meno difficile da indovinare del singolo verso, della singola poesia.”¹⁴³

Nella citazione riportata, il carattere teatrale della poesia di Jolanda Insana non è più definito in base al rapporto con la dimensione orale, ma è ricollegato alla disposizione stessa dei testi: i componimenti, appesi uno accanto all'altro, dialogano. Spostando le mollette, i testi mutano posizione e interagiscono in modo diverso. Su questa necessità di sperimentare visivamente i rapporti di frattura e di continuità tra i poemetti, si è espressa anche la stessa poetessa:

“Quando i testi di un poemetto sono molti, per una sorta di orientamento interno, mi fermo guardo e li sposto con le mollette, finché non ho trovato il giro che più mi persuade e torno a incalzare la parola, l’amante che sgamba e si ritrae, e la stringo e assedio, e non si lascia contenere e mai interamente mi contiene, in un corpo a corpo che sfiata e serra e mi schianterebbe se non vedessi con altri occhi, con ironia appunto, la scena del testo E quando la scena che mi fingo diventa testo, il piacere deve cercarsi un’altra scena per un altro testo. Non è casuale che *Il collettame* porti in limine “mi hai scelto e il marchio è una condanna”¹⁴⁴

I vari blocchi poetici interagiscono in modo drammatico, si collocano sulla pagina come su una scena. Quando queste tensioni si acquietano, la poetessa è trascinata inevitabilmente verso un altro testo e un'altra scena.

Tutte queste interpretazioni, a prima vista assai diverse, in realtà si completano. L'elemento che, a mio avviso, meglio degli altri qualifica il legame tra teatralità e poesia, e in un certo senso riunifica gli approcci critici appena illustrati, risiede nella struttura fortemente dialogica dei testi di Jolanda Insana. Il riferimento al dialogo sembra infatti riuscire a mantenere vivi allo stesso tempo il richiamo alla voce e all'esecuzione orale del testo, ma anche l'allusione al sistema di fratture presenti a livello sintattico, oltre che il riferimento al processo di genesi testuale. Come battute e sentenze, i versi e i poemetti di Jolanda Insana si giustappongono. Michail Bachtin, nei suoi studi sulla polifonia del romanzo, ha chiarito come il concetto di dialogo sia strettamente collegato alle nozioni di confine e di frattura, di alterità e di plurilinguismo. Se il dialogo si definisce allora come intreccio di voci e scoperta

¹⁴³ Emanuele Trevi, *Ritmiche veggente di Jolanda Insana*, “Il Manifesto”, 29 novembre 2005.

¹⁴⁴ Jolanda Insana, *parlare la poesia?*, cit. p. 192.

dell'alterità, tutta l'opera di Jolanda Insana è fortemente dialogica. Lo è in modo abbastanza diretto e scoperto nelle prime opere, secondo modalità più sotterranee nella fase successiva.

Nei testi d'esordio, che s'ispirano al genere del contrasto medievale, l'acceso scambio di battute permette alla poetessa di rappresentare sulla pagina le contraddizioni dell'esistenza e l'impossibile tentativo di superarle. La struttura dialogico-oppositiva, fattasi più discreta nel corso degli anni Novanta, riaffiora prepotentemente negli ultimi scritti. Alcuni importanti segni del recupero di questa aperta tensione dialogica si trovano nella seconda parte de *La tagliola del disamore* dove la descrizione dell'amica sfocia più volte in invocazione e ricerca di contatto. Il seguente componimento, ad esempio, si apre con una domanda che rappresenta un disperato tentativo di avviare un dialogo:

dove dove sei
anima mia sfiorami
non vedo
anima mia chiavicono sconciata
smantecata e sgualdrappata
non ti vedo più
ho la vista tappata e la testa ingravidata
schizzata spappolata

sono io che cammino sul muro
sono io che m'arrampico dove?
dove sono? tienimi
non lasciarmi cadere indietro
afferrami
non lasciarmi scivolare
nel vuoto nel niente
nel dentro delle ventraglie incordate
nel sacco di merda che sono che siamo
tirami per i capelli
ferma l'occhio strabico e guardami
guardami dentro la palla degli occhi
e toccami il naso il culo le orecchie
dimmi che sono qui che sono in piedi
e sto parlando con te
e non girare lo sguardo altrove
in chissà quale pagliaio e verminaio
in quale porcilaio o angiolaio
ma fammi vedere che non è solo sangue e fuoco
uranio e mucca pazza
organi strappati e gole e budella trapassate
ascesso e pus
carogna e fogna
sulla terra
anima mia sconosciuta scoreggia

portami al mare

e vèstiti d'azzurro
e spogliami spogliami

io non ho niente
e tu sei finita sbauciata (LTD, pp. 539-540)

L'incipit “dove dove sei”, ripreso nella strofa successiva dalle interrogative dirette “dove? dove sono?”, costituisce un'allusione al *topos* medievale dell'*ubi sunt*, presente nel famoso contrasto del vivo e del morto di Jacopone da Todi. Mentre nella lauda iacoponica il vivo cercava di riconoscere nelle triste spoglie del morto le parti del corpo simboleggianti l'effimera bellezza terrena, nel componimento di Jolanda Insana si attua un potente rovesciamento della situazione. La voce poetante, prigioniera del corpo e delle sue impurità, implora l'aiuto della persona amata per liberarsi dai tormenti della solitudine e dalle catene di una biologia alienante e senza senso (il testo accumula parole come “sangue”; “organi strappati”; “gole”; “occhio strabico”; “budella trapassate”; “ascesso”; “pus”). Il termine “anima” non può essere compreso pienamente senza un riferimento alla consuetudine dantesca di rivolgersi alle creature dell'oltretomba con questo appellativo seguito da un aggettivo qualificativo. Gli attributi che definiscono l'amica sono piuttosto numerosi e insistono su uno stato di confusione e privazione: “chiaviconà”, “sconciata”, “smantecata”, “sgualdrappata”.¹⁴⁵ Il tono irriverente e il lessico lontano da ogni sublimità non cancellano l'alta temperatura poetica ed esistenziale del componimento.

La serie incalzante degli imperativi scandisce il testo che si configura come una intensa e violenta supplica: “tienimi”; “non lasciarmi cadere”; “afferrami”; “non lasciarmi scivolare”; “tirami”; “ferma”; “guardami”; “guardami”; “toccami”; “dimmi”; “e non girare lo sguardo”; “fammi vedere”; “portami”; “spogliami spogliami”. La poesia si configura come un vero e proprio dialogo con destinatario assente, che negandosi lascia precipitare il soggetto negli inferi di un mondo fisico e materiale senza significato. Questo inabissarsi nella materia è sottolineato anche da una serie di quattro

¹⁴⁵ Il viaggio dantesco nell'oltre tomba è costellato da espressioni come: anima cortese, anima viva, anima mal nata, anima trista, anima lesa, anima antica, anima sciocca, anima confusa, anima carca, anima semplicetta, anima degna, anima santa, anima preclara, anima gloriosa, oppure al plurale: anime triste, anime affannate, anime stanche, anime distrutte, anime nude, anime lasse, anime crudeli, anime ingannate, anime liete, anime fortunate, anime care, anime sicure, anime sane. Anche Jolanda Insana ricorre ad espressioni simili: “anime bolle” (LOD, p. 277); “anime minchie” (LOD, p. 288); “anime racchie” (LS, p. 371); “anima di polistirolo espanso” (LTD, p. 483); “anima strimpelluta” (LTD, p. 485); “anima incarognita” (LTD, p. 490); “anima sparagnina” (LTD, p. 491); “anima accioncata” (LTD, p. 497); “anima verminosa solitaria” (LTD, p. 526); “anima pinzata e speziata” (LTD, p. 533); “anima mia chiaviconà sconciata / smantecata e squaldrappata” (LTD, p. 539).

complementi di luogo, introdotti dalla stessa preposizione articolata: “nel vuoto nel niente / nel dentro delle ventraglie incordate / nel sacco di merda che sono che siamo”. L'incisività del passaggio è riconducibili sia al procedimento di ripetizione sintattica e semantica che alla progressione che si instaura tra i primi due complementi piuttosto brevi e gli ultimi due più lunghi e articolati.

A trent'anni di distanza, la poetessa sembra riprendere in modo sempre più esplicito la tensione teatrale delle prime pubblicazioni. Degli elementi tipici della drammatizzazione, in particolare domande ed esortazioni, ritmano i testi più recenti. In uno dei poemetti finali de *La tagliola del disamore*, l'autrice si spinge ben oltre e fornisce tra parentesi una specie di didascalia per l'esecuzione orale del componimento:

(per voci asincrone)

tu non mi fermerai
l'acqua scorre a precipizio
tu non darai nessun giudizio
il sole va per la sua strada
tu non mi farai violenza
alla prima alba brilla la rugiada
tu non mi sfamerai
la casa è pronta all'accoglienza
e la porta è accostata
non capisci non capisci niente tu
ma hai mangiato? (LTD, p. 557)

Le voci paiono destinate a non incontrarsi. Per sottolineare la loro sfasatura, la poetessa ricorre a degli espedienti grafici: il testo si configura come un vero e proprio alternarsi di voci che s'intrecciano e sfiorano ma non si fondono mai. Questa mancanza di intesa è sottolineata anche dalla diversa strutturazione delle repliche ricollegabili alle due voci. La prima voce inizia costantemente la propria battuta con un riferimento al destinatario, con una sola variazione nel penultimo verso, dove il pronome di seconda persona singolare è collocato in chiusura di verso, con un conseguente effetto di rafforzamento semantico. Questa stessa voce si rivolge al proprio interlocutore impartendogli con insistenza degli ordini in forma negativa oppure tramite l'uso dell'indicativo futuro. L'impiego frequente di questo tempo verbale produce peraltro una serie di rime interne di tipo grammaticale che ribattono ossessivamente sulle intimidazioni (“fermerai”; “darai”; “farai”; “sfamerai”). La seconda voce, invece, graficamente distinta dal corsivo si riferisce inizialmente a eventi naturali che paiono ciclici e immutabili: l'acqua che non interrompe il proprio flusso, il sole che nasce e

tramonta, la rugiada che brilla prima di sciogliersi. La descrizione piana e distesa trapassa lentamente dal mondo della natura ad una sfera più personale e intima. Compare un'allusione ad una casa accogliente e a una porta che non è chiusa, ma solo accostata. La lassa finisce con una domanda che esprime tutto lo scarto esistente tra le due voci: al tono duro e difensivo della prima si contrappone il più pacato desiderio di vicinanza dell'altra che si manifesta in preoccupazioni concrete e quotidiane: “ma hai mangiato?”. Anche in questo testo la struttura dialogica permette di mettere in scena un rapporto interpersonale dominato dalla distanza, ma anche dalla necessità di instaurare un contatto.

È utile inoltre ricordare che il ricorso al corsivo per visualizzare graficamente l'irriducibile estraneità delle voci è stato sfruttato anche in uno degli ultimi lavori della poetessa pubblicati nel volume *Tutte le poesie* con il titolo *La bestia clandestina*. In questo lungo poemetto, scritto tra il 2003 e il 2006, il soggetto poetico si sdoppia in due voci distinte che litigano e si oppongono. La lotta si trasferisce chiaramente all'interno della stessa soggettività. La bestia clandestina si nasconde dentro ognuno di noi e lotta con la nostra parte sana. Nel testo, però, non è sempre chiaro se l'infido animale sia l'anima o il corpo, la superficie pulita con la quale ci presentiamo agli altri o quella organica e impura che vorremmo negare, la parte benpensante che ogni giorno pratica la disinfestazione oppure quella che esprime la realtà con impietosa violenza. Ciò che è certo è che le due voci si insultano e si accusano reciprocamente e senza tregua. In questa specie di drammatico sdoppiamento di personalità, i termini volgari e le offese diventano un modo per colpire il proprio avversario e portare le parole dentro la realtà. Le opposizioni vengono avvicinate e confrontate con intensità, ma non possono essere superate. Su questo punto si è espressa con chiarezza anche Jolanda Insana in una prosa del 1988:

“Mi piace la vita spremuta nell'interstizio più stretto che sprema il meglio del succo e dell'umore, il sublime che si contorce nelle assestate radici o nelle budella, l'intemperante spasmo ossimorico che sperimenta in basso le stoviglie che stanno ai piani alti e in alto le stoviglie che stanno ai piani bassi, nel velato spalancamento d'ogni contraddittoria esperienza.”¹⁴⁶

Parlare di disposizione teatrale della poesia significa quindi sottolineare come la poesia di Jolanda Insana si costruisca attorno a un insieme di fratture che non si possono risolvere. La tensione dialogica si manifesta in questo voler stringere il più possibile le opposizioni pur sapendo che non sarà possibile risolverle dialetticamente. E

¹⁴⁶ *Lezione di poesia da Jolanda Insana*, cit.

anche se tutto deve essere sempre ricominciato, ciò che importa è il dire “se è vero che la tragedia finisce e cala il sipario, quando l’eroe tragico muore perché ha finito di parlare”.¹⁴⁷ La morte è definitiva solo quando viene meno la possibilità di parlare. Il linguaggio, malgrado tutto, continua a costituire l'unica possibilità di vita e di salvezza:

straniata nella sua Tebe
non ritrova la casa con angoli e pareti
la lingua martoriata

il nemico stravince?
ma non è detta l’ultima parola
e io me ne andrò per il mondo
con il mio sassolino in tasca
perché non mi attrae la vetrina
né la macelleria dove pendono budella e malecorde. (LS, pp. 432-433)

¹⁴⁷ Jolanda Insana, *parlare la poesia?*, cit., p. 193.

Scheda lessicale 1: nomi composti.

Sciarra amara

vogliadesio (SA, p. 21); fammiridere (SA, p.22); trippacotta (SA, p. 23); fuocolento (SA, p. 24); coglibosca (SA, p. 26); minchiababba e babbanacchia (SA, p. 27); culoperciato (SA, p. 27); lanciaspruzzo (SA, p. 30); facciatappiata (SA, p. 32); granfottente (SA, p. 33); imbriacapisciata (SA, p. 33); minchiatessa (SA, p. 34); spogliaserpe (SA, p. 34); culostracciato (SA, p. 34); falsabrigante (SA, p.38); porcapedata (SA, p. 38).

Schiticchio e schifio (1976-1977)

foramalocchio (SS, p.45); lungorigato (SS, p.46); cosareale (SS, p.46); robabuona (SS, p.46); dolcezulla (SS, p.46); temponiente (SS, p.46); bellasciacquata (SS, p.46); scopaterra (SS, p.46); scopamare (SS, p.46); pallidaminchia (SS, p.48); morteputtana (SS, p.49), minchiacotta (SS, p.50); minchiascaltra (SS, p.52); pazzafuriosa (SS, p.53); granfitusarognosa (SS, p.54); ventottodicebre (SS, p.55); minchiasacca (SS, p.55).

Lessicorìo ovvero Lessicòrio (1976-1980)

marenostro (LL, p. 63); bellapulita (LL, p.63); fogliamolla (LL, p.64); piscialetto (LL, p.65); sfarzolillo (LL, p.65); assopiglialessemi (LL, p.65); rubagalline (LL, p.66); poveralingua (LL, p.66); requiamaterma (LL, p.69); cacasecco (LL, p.69); pappasegni (LL, p.70); lustrastilemi (LL, p.70); cuorecontento (LL, p.72); straccalingua (LL, p.72); grattachecca (LL, p.72); sputafonemi (LL, p.73); strangolalingua (LL, p.73); granparlatura (LL, p.74); malefattora (LL, p.75); bellapulita (LL, p.76); malicristiani (LL, p.84); voltabraccio (LL, p.84); ruzzolaserpi, bozzestampa (LL, p.86); righeverità (LL, p.86); malepensate (LL, p.86); maleparato (LL, p.86); fintoprogressista (LL, p.91); spazzacasini (LL, p.94); impiasticazzo (LL, p.94); spandimerda (LL, p.94); mezzecreature (LL, p.94); liguasporca (LL, p.94); mezzasega (LL, p.94); leccalingua (LL, p. 94); mammasantissima (LL, p.94); cartescoperte (LL, p.98); malacarne (LL, p.98); gonfiasacchi (LL, p.98); mezzacanna (LL, p.98); stutaparole (LL, p.98); mezzacannuccia (LL, p.114); testatosta (LL, p.114); tremacoda (LL, p.114); verniciaparole (LL, p.114); malanominata (LL, p.114).

Fendenti fonici

bellapisella (FF, p.122); grassisàturi (FF, p. 129); rompisegni (FF, p.141); leccacarte (FF, p.141); graffisegni (FF, p.141), maleparole (FF, p.146); minchiestorte (FF, p.152).

Il collettame

scannaparole (IC, p.166); gabbalessemi (IC, p.166); picchiacuore (IC, p.169); nerochiomato (IC, p.172); brancacuore (IC, p.173); biancospinate (IC, p.174); tritaverso (IC, p.175); trangugiaismi (IC, p.175); fottiverso (IC, p.175); ammazza-amicizie (IC, p.185); aschio-invidia (IC, p.185); rodi-versi (IC, 189); biancoviola (IC, p.197); fuoricorso (IC, p.198).

La clausura

tuttocorpo (LC, p.210); contemplascenari (LC, p.213); affondafantasmì (LC, p.220); solincendio (LC, p.226).

Medicina carnale

occhiverdi (MC, p.263), grigiazzurro (p.282).

L'occhio dormiente

biancocelesti (LOD,p.302); schiacciaparle (LOD, p.321).

La tagliola del disamore

panecotto (LTD, p.463); grigiovecchia (LTD, p. 512); occhiobello (LTD, p.532); fatamorgana (LTD, p.554).

Scheda lessicale 2: procedimenti di raddoppiamento.

Sciarra amara

rosicchia-rosicchia (SA, p.21), rummicarummica (SA, p.26), sconिकासconica (SA, p.28), stròglitistrògliti (SA, p.29), camminacammina (SA, p.30), arràssiti arràssiti (SA, p.31), scuci-scuci (SA, p.32), accuccia-accuccia (SA, p.38).

Schiticchio e schiffo

strettistretti (SS, p.47); giocagioca (SS, p.48); tacchiatacchia (SS, p.50).

Lessicorio ovvero Lessicòrio (1976-1980)

trippiatrippia (LL, p.51); sciuè-sciuè (LL, p.65); sano-sano (LL, p.67); àpulo-àpulo (LL, p.68); cicco-cicco (LL, p.70); fa nicchi-nicchi (LL, p.75); gamelle-gamelle (LL, p.76); guappia-guappia (LL, p.81); zozzò-zozzò (LL, p.83), scacazza-scacazza (LL, p.92), sparuta sparuta (LL, p.93), pirillo-pirillo (LL, p.94); taglia-taglia (LL, p.94); astenendosi-astenendosi (LL, p.96); pialla-pialla (LL, p.98); gridagrida (LL, p.98); spegni-spegni (LL, p.99); rucchi-rucchi (LL, p.99); stupesci-stupesci (LL, p.99); anduma-anduma (LL, p.100); presto-presto (LL, p.108); drittodritto (LL, p.112).

Fendenti fonici

scialate-scialate (FF, p.124); zozzò-zozzò (FF, p.127); sloggia-e-sloggia (FF, p.132); taglia-taglia (FF, p.144); camminando-camminando (FF, p.144); scema-scema (FF, p.147).

Il collettame

abbaia-abbaia (IC, p.166).

Medicina carnale

frughinda-frughinda (MC, p.239).

L'occhio dormiente

sbarrare-sbarrare (LOD, p.312); lima-lima (LOD, p.325).

Scheda lessicale 3: termini ricollegabili al dialetto siciliano.

Sciarra amara

“alliffa” (SA, p.31): verbo sic. infinito “alliffari”, lisciare, adulare al fine di ottenere qualcosa.

“ammucciare” (SA, p.22): verbo sic. infinito “ammucciari”, nascondere, tenere celata qualcosa.

“arràssiti” (p.31): verbo sic. infinito “arrassàrisi”, allontanarsi farsi da parte evitando di correre o far correre un pericolo.

“babbanaccia” (SA, p.26, p. 27): forma vicina all'agg. sic. “bbabbanazzu” (forma alterata di “bbabbi”), che significa sciocco, semplicitto. Il sostantivo maschile “nacchiu” indica l’organo sessuale femminile.

“baccalara” (SA, p.16; LTD p.461): agg. sic. “baccalaru”, baccalà, stupido, persona poco perspicace.

“bagliota” (SA, p.22): agg. che indica probabilmente chi vive nel “baglio”, cortile interno.

“botta di veleno” (SA, p.33): imprecazione sic. “bbotta di velenu”, indica un attacco.

“bravanteria” (SA, p.18): voce dial. merid. spavalderia, arroganza quale può essere quella di un bravo di manzoniana memoria.

“buffazza” (SA, p.30): sost. sic. “bbuffazza”, ceffone, schiaffo.

“cafullo” (SA, p.32): verbo sic. infinito “cafuddàri”, colpire, picchiare, percuotere.

“camorria” (SA, p.28): sost. sic. “camurria”, cosa noiosa, una seccatura.

“canazza” (SA, p.31): sost. fem. del sic. “canazzu”, cagnaccio. In siciliano “canazza” designa anche un’inflammazione della bocca, l’arsura che proviene dall’aver mangiato cibi salati oppure una persona stordita.

“carcarazza” (SA, p.32): sost. sic. “carcarazza”, gazza.

“ciaccare” (SA, p.28): italianizzazione del verbo sic. “ciaccari” o “sciaccari”, spaccare, fendere.

“ciciri e cicirella” (SA, p.19), espressione sic. “ciciru e cicireddu” (pl. Ciciri e cicireddi), cece e piccolo cece. Da notare la forma collettiva plurale in -a “cicirella” con patina dotta. In questo contesto significa brodaglia di parole.

“frastocchiara” (SA, p.35): questo aggettivo può essere ricollegato al sostantivo “frastocchia” che significa fandonia, ma anche alla forma aggettivale “frastocchiu” che vuol dire strambo, bizzarro, e al verbo “frastucchiàrisi” usato per definire una trottola che girando trascina e avvolge intorno alla punta fili e fuscilli.

“incucchia” (SA, p.28; “incucchi” SA, p.30, p.31): verbo sic. infinito “incucchiari”, mettere in coppia, unire, associare in modo inseparabile.

“malanova” (SA, p.23): sost. sic. fem. “malanova”, brutta notizia.

“malacriata” (SA, p.36): agg. sic. masc. “malacriatu” o “malucriatu”, maleducato, scostumato.

“mammalucchito” (SA, p. 15): agg. sic. “mammaluccutu”, di stucco, istupidito.

“mazzacani” (SA, p.30): sost. sic. “mazzacani”, grosso masso.

“menzognara” (SA, p.35): agg. sic. “minzugnaru” o “munzugnaru”, bugiardo.

“mozziconi” (SA, p.39): sost. Sic. “muzzicuni”, boccone o morso.

“minchia” (SA, p.18): sost. sic., pene.

“minchiababba” (SA, p.26, p.27): forma composta da “minchia” e “babba” (femminile di “babbu” che in siciliano significa babbeo).

“miscola” (SA, p.31): interiezione dal sic. “misca”, perbacco.

“moffa” (SA p.30; moffe SA, p.32): sost. sic. “moffa”, botta, spinta.
 “monchia” (SA, p.18): agg. dal sic. “moddia”, moggia nel senso di molle.
 “mózzica” (SA, p.31): verbo dal sic. “muzzicari”, morsicare, mordere.
 “muccosi” (SA, p. 15; LTD p.464): sost. dal sic. “muccusu”, moccioso.
 “panelle” (SA, p.25): sost. sic “panella”, frittura a base di farina di ceci.
 “pescestocco” (SA, p.23): sost. sic. “piscistoccu”, stoccafisso.
 “piccioli” (SA, p.35): sost. sic. “picciulu”, moneta, soldi.
 “quagli” (SA, p.26): verbo dal sic “quagliari”, coagulare.
 “rèstati” (SA, p.21): verbo alla forma imperativa dal sic. “restari”.
 “rummicarummica” (SA, p.26): verbo all’imperativo dal sic. “rummicari”, brontolare, parlare di chi non ha denti.
 “santare” (SA, p.26): verbo dal sic. “santari”, saltare per collera o sopresa.
 “scafazza” (SA, p.33): scafazzare, dal verbo sic. “scafazzari”, schiacciare con forza riducendo in poltiglia.
 “spacchime” (SA, p.29): sost. dal sic. “spacchjimi”, sperma.
 “sdillizio” (SA, p.24): sost. dal sic. “sdilliziu” ossia svago, delizia.
 “ci hai spuliciati” (SA, p.18): verbo sic. “spulicari”, spulciare, vincere denaro al gioco.
 “sconिकासconica” (SA, p.28), verbo sic. “sconicari”, stuzzicare, infastidire, fare il verso.
 “sguàzzati” (SA, p.32): verbo sic. infinito “sguazzari” o “sguazzariari”, sciacquare.
 “stiticchio” (SA, p.28): sost. sic “schiticchiu” o “schiticchiata”, pic-nic, mangiata in compagnia all’aria aperta.
 “strafallària” (SA, p.28): sguadrina, dal sic. “strafalàriu”, individuo spregevole, zotico, pezzente.
 “stracchi” (SA, p.31): verbo dal sic. “stracchjari”, maltrattare, scuotere, mangiare abbondantemente.
 “stracchiata” (SA, p.16, p.17): participio passato del verbo sic. infinito “stracchjari”, maltrattare, scuotere.
 “stracchie” (SA, p.22): sost. sic. “stracchja”, bagatella, inezia.
 “strogliti” (SA, p.29): verbo sic. infinito “struggghjirisi” o “sciogghjirisi”, sciogliersi, liberarsi.
 “tappinara” (SA, p.19): sost. sic. “tappinara”, donna leggera, prostituta.
 “tignoso” (SA, p. 37): sost. sic. “tignusu”, calvo, spellacchiato, avaro, spilorcio.
 “tremolizio” (SA, p.18); sost. sic. “tremulizzu” o “trimulizzu”, tremore, tremito.
 “truvatura” (SA, p.19): sost. sic. “truvatura”, fattucchiera.

Fendenti fonici

“capa” (FF, p.125): capa, testa. “cortigli” (FF, p.154): sost. sic. “curtigghiu”, vicolo, ma anche pettegolezzo, diceria.
 “frappole” (FF, p.153): sost. sic. “frappuli”, indumenti, cenci.
 “nasche” (FF, p.130): sost. sic. masc. “nasca”, naso oppure narice.
 “piripacchio” (FF, p.155): sost. sic. “piripacchiu”, foglio di carta più volte ripiegato e gonfiato sul quale si dà un colpo per provocare un piccolo botto.
 “piritacchio” (FF, p.154): sost. sic. “piritu”, peto, per es. “piritacchio piritari”: fare peti.
 “scialatescialate” (FF, p.124): verbo sic. “scialari”, sfogare, divertirsi.
 “sminchiata” (FF, p.120): agg. sic. “sminchjatu”, conciato male, fiacco, senza vigore.
 “stinnichiati” (FF, p.125): agg. sic. “stinnicchjatu”, disteso, supino.
 “strazzosa” (FF, p.122): agg. sic. “strazzusu”, cencioso, pezzente.
 “triccheballacco” (FF, p. 123); sic. “tricchi e barràcchi”, frattanto.

“truscia” (FF, p.133): sic. “truscia”, pacco di roba, bagaglio.

“turuucturo” (FF, p.127): probabilmente dal sic. “turrucuturru”, rumore continuo e fastidioso.

“zozzò-zozzò” (FF, p.127): “zozzò” è un aggettivo che qualifica una trottola, significa “che saltella”.

La clausura

ammagare (LC, p.220): verbo sic. “ammagari”, adulare, ammaliare sapersi accattivare la benevolenza di qualcuno.

ti spicchio (LC, p.208): verbo sic. inf. “spicchiari”, fare a spicchi, sgranare, sgusciare.

La stortura

alliffato (LS, p.450): verbo sic. inf. “alliffari”, lisciare, circuire.

scarda (LS, 349): sost. sic. “scarda” o “schirda”, scheggia, pezzetto, briciola.

sputazza (LS, p.418): sost. sic. sputazza, saliva.

La tagliola del disamore

baccalara (LTD, p.461): agg. sic. “baccalaru”, babbeo, persona poco sveglia.

babba (LTD, p.465): agg. Sic. “babbu” in siciliano significa babbeo, sciocco.

baludda (LTD, p.454): sost. sic. “bbaludda”, pane di granoturco.

caliarla (LTD, p.463), caliare (LTD p.465): verbo sic. infinito “caliari”, tostare, abbrustolire, seccare.cannizze (LTD, p.465); sost. sic. “cannizza” o “cannizzu”, tettoia di canne intrecciate.

carcarazze (LTD, p.487): carcarazza, gazza.

carusi (LTD, p. 475): “carusu”, giovane, ragazzo.

catoi (LTD, p.475): “catoiu”, casa terrana, tugurio, casupola.

incucchiata (LTD p.450): verbo sic. infinito “incucchiari”, mettere insieme, accoppiare.

picciosi (LTD p.461): sost. sic. “picciottu”, ragazzo.

pittirro (LTD p.453): “pitturru” o “pittirru”, pettirosso.

ranci i ciumi (LTD, p.471): sic. granchi di fiume.

sbausciata (LTD, p.540): agg. sic. “sbausatu”, slogato.

sbravanta (LTD, p.208): verbo sic. infinito “sbravazzari” fare lo spaccone

spicchiava (LTD, p.465): verbo sic. infinito “spicchiari”, fare a spicchi, sgranare, sgusciare.

Scheda lessicale 4: proverbi e detti siciliani

“amici siamo – e chi dice niente? - / ma tra amici e tra parenti / non accattare e non vendere niente” (SA, p. 16)

“Cu’ amici e cu’ parenti nun aviri a chi fare nenti”: non fare affari con amici.

“amore amore / brodo di ciciri e cicirella” (SA, p. 19)

“amuri e brodu di ciciri”: indica delle sdolcinatezze.

“croce e noce / con te più non ci gioco” (SA, p. 23)

“A croce e noce”: indica una cosa messa di traverso, una spranga o una sbarra.

“arràssiti arràssiti / troppi ossi / per un solo cane” (SA, p. 31)

“Quannu vidi ‘cchiú cani supra ‘n’ossu, la megghiu cosa è faritilla arrassu.”: Quando vedi più cani attorno ad un osso, è meglio stare alla larga. Non immischiarsi nelle risse.

“non toccare la berretta al tignoso” (SA, p. 37)

“Cu tutti cosi si joca fora di livari la birritta a lu tignusu”: non è mai bene palesare i vizi altrui o dire cose spiacevoli per delle inezie.

“meschina vita si difende a mozziconi / ma la storia è finita / chi muore riempie la sua fossa” (SA, p. 39) “Cu’ mori prima jinchi la sò fossa”, chi muore per primo riempie la sua fossa, indica la separazione tra affetti e interessi.

“io infuoco la posta / in questo gioco che mi strazia / e punto forte sulla carta” (FF, p. 125) ““nfucari la posta”: aumentare la puntata, indica un’azione provocatoria.

“e così t’avviso et armo / poeta” (FF, p. 125)

“chi t’avvisa t’arma”: l’avvertimento è un utile aiuto.

“ricacciata al fondo degli armadi / cenerentola delle collane editoriali / dovrei tenermi il torto e il morto” (FF, p. 131) “Aviri lu tortu e lu mortu” vuol dire subire un doppio danno.

“taci-e-maci / fra noi non c’è menzogna” (FF, p. 132)

“Fari ‘na cosa taci-maci”: l’espressione può avere diversi significati, in questo contesto potrebbe indicare una tacita e segreta intesa.

“facciamo mano-manuzza” (FF, p. 138)

“Fari manu manuzza”: tenersi per mano.

“e intanto ti attieni a verba generalia / quod non sunt impiccicatoria” (FF, p. 139)

“Verba generalia non sunt mpiccicatoria”: espressione maccheronica per indicare un discorso vago che non comporta impegni (impiccicatoria: da impiccio)

“quando è il caso / mi calo la visiera / e do coltellate di bellezza” (FF, p. 143)

“Calirisi la visiera”: è un modo di dire che indica grinta e decisione.

“dopo i quarantatré malanni” (FF, p. 148) con riferimento all'età della poetessa.

“aviri passati li ventinovi malanni”: dopo tanti guai essere preparati alle avversità (il numero ventinove indica la data del terremoto di Messina)

“pidocchi fanno pidocchi / le lire lirette” (FF, p. 145)

“Soldi fannu soldi e pidocchi fannu pidocchi” (questo detto esiste anche in molti altri dialetti)

“come il padrone è padrone / perché ha torto e vuole ragione / così tu sei poeta” (FF, p. 155) “Lu patruni apposta è patruni: havi tortu e havi aviri raggiuni” (questo detto esiste anche i altri dialetti)

“quando la minchia metterà unghie / potrai andare appresso ai tuoi nemici / e contargli le pedate” (FF, p. 159)

“Quannu lu cazzu metti l'ugna”: per dire mai.

“Cu veni appresso cunta li pidati”: non curarsi di chi verrà dopo e dovrà seguire le nostre orme.

“alla poesia non c'è rimedio / chi ce l'ha se la gratta come rognà” (FF, p. 159)

“A la rugna nun c'è rimediù. Cu' l'havi s'arraspa”: chi ha la rognà se la gratta, non bisogna fare affidamento sugli altri ma solo su di sé.

“e io non esco dal teatro manco quando dico / di che erba si fa la scopa” (FF, p. 176)

“Ti fazzu vidiri di che erba si fa la scupa”: è un'intimidazione.

Scheda lessicale 5: arcaismi, termini obsoleti o letterari.

Sciarra amara

incordiamo (SA, p. 13); ricetta (SA, p. 16, p.19)¹⁴⁸; sconclude (SA, p.16); cocchiole (SA, p.18); traditora (SA, p. 19); trovatura (SA, p. 19); intramare (SA, p.20); nericata (SA, p.26); stuto (SA, p. 29); allumo (SA, p.29); scrocchia (SA, p.33); scavallo (SA, p.34); seggia (SA, p.36); assettarsi (SA, p.36); pregna (SA, p.); allato (SA, p.37); salvamento (SA, p.37).

Fendenti fonici

sgravo (FF, p.119); beccherie (FF, p.120); golosia (FF, p.123); rubaldo (FF, p.124.); balordia (FF, p.124); ciarlamenti (FF, p.124); albergheria (FF, p.127); crudolezza (FF, p.128); sbramando (FF, p.128); mercatura (FF, p.131); dispetto (FF, p.132); amarore (FF, p.133); nigro (FF, p.133); contristare (FF, p.135); incordano (FF, p.135); maculando (FF, p.136); guatatura (FF, p.137); carestiosa (FF, p.137); si dimanda (FF, p.137)¹⁴⁹; bogliente (FF, p.140); fondezza (FF, p.141); infuscamento (FF, p.143); scastro (FF, p.143); divozione (FF, p.146); descaduta (FF, p.151); granda (FF, p.152).

Il collettame

allucinamento (IC, p.163); affagianare (IC, p.166); selvaggiame (IC, p.168); soffrimento (IC, p.169); perdimento (IC, p.19; OD, p.289); disturboso (IC, p.169); penuriosi (IC, p.169); smuscolo (IC, p.172); ingualdrappato (IC, p. 173); ammantelli (IC, p.173; s'ammantella LOD, p.321); disperaggine (IC, p.174); gridore (IC, p.174); trécola (IC, p.175); ondamento (IC, p.180); simiglianti (IC, p.180); puzzore (IC, p. 181); biscantato (IC, p.181); maliamento (IC p.181); piangoloso (IC, p.184); strologamenti (IC, p. 184); pedagogherie (IC, p.184); discaccia (IC, p. 187; discacciare LTD, p.543); mi rubello (IC, p.189); taverneggiare (IC, p.189); scarbonchio (IC, p.189); storni (IC, p.190); ruinare (IC, p.198); sfabbrico (IC, p.199).

La clausura

stramonta (LC, p.203); sfiochettiare (LC, p.203); asserra (LC, p.207), scantonare (LC, p.208); ammagatore (LC, p.209); scozzare (LC, p.210); sperguramenti (LC, p. 212); insonnacchiato (LC, p.213); s'insalina (LC, p.213); desiata (LC, p.215); dissalata (IC, p.215); acquaderno (LC, p.216); sgodendo (LC, p.216); antidotario (LC, p. 217); fastidium (LC, p.217); abbrigliare (LC, p.218); si smaga (LC, p.220); ammagare (LC, p.220); m'incollero (LC, p.223); gravezza (LC, 224); derelizione (LC, p.227); camminamenti (LC, p.227); rinnovellare (LC, p.228); smidollare (LC, p.227); planizie (LC, p.231); sbramo (LC, p.205).

Medicina carnale

regname (MC, p.244); lani (MC, p.249); s'infinga (MC, p.252); infiammamento (MC, p.241); discaccia (MC, p.252; MC, p. 256); ripienezza (MC, p.255); infrigidito (MC, p.255); perturbamento (MC, p.256); strettura (MC p.259; LOD, p. 273); scanfarde (MC, p.260); ricupera (MC, p.260); cognoscimento (MC, p. 260); tormentamento (MC,

¹⁴⁸ Non bisogna dimenticare che in siciliano esiste il sostantivo “rricettu” per indicare ospitalità, rifugio.

¹⁴⁹ In romanesco il verbo italiano “domandare” si esprime con la forma “domannà” ma anche “dimannà”.

p.263).

L'occhio dormiente

affrantura (LOD, p.271); approfondandosi (LOD, p. 276); medesimo (LOD, p. 283),
seminagione (LOD, p. 283); nutricanti (LOD, p.284); spendimento (LOD, p.286);
m'affreno (LOD, p.288); scozzando (LOD, p.288); dubitazioni (LOD, p. 289);
ingannoso (LOD, p. 289).

La stortura

desviata (LS, p.345); starnazzamento (LS, p.382); sgravidata (LS, p.396); sdimenticare
(LS, p.346); s'infine (LS, p.361); scalettò (LS, p.389); strippo (LS, p.395); prena (LS,
p.413); sgravidare (LS, p.413); s'ammuffa (LS, p.414).

La tagliola del disamore

s'inserpenta (LTD, p.439); infebbrati (LTD, p.443); intoppate (LTD, p.445); sgravidata
(LTD p. 447); ostendere (LTD, p.452); incordato (LTD, p.453); chiostra (LTD, p.471);
scantato¹⁵⁰ (LTD, p. 483); cinerigno (LTD, p.489); donzella (LTD, p.490); sconfuse
(LTD p.490); cilestrino (LTD, p.491); t'ingualdrappo (LTD, p.492); serto (LTD, p.499);
muscosi (LTD, p.502); scancellare (LTD, p.509); l'incavalla (LTD, p.510); si appresenta
(LTD, p.517); bornia (LTD, p.519); insufflata (LTD, p.520); amarore (LTD, p.523);
sconciata (LTD, p.539); smantecata (LTD, p.539); incordate (LTD, p. 540); verminaiò
(LTD, p. 540); occhiuto (LTD, p.541, occhiuti LS p. 357); desviato (LTD, p.558).

¹⁵⁰ Il siciliano "scantari" significa spaventare, da "scantu", paura.

Capitolo V IL DOPPIO FILO DELLA RIMA

Città, amori e finzioni nella poesia di Patrizia Cavalli

“Ma non va dimenticato che gli esiti più frequenti e depuranti di questa poesia sono di genere umoristico. Un umorismo che ha del resto le stesse ragioni e radici della sofferenza, nasce cioè dalla disproporzione, dallo squilibrio fra volere e avere, perplessità e desiderio, ritmi della mente e ritmi della natura. La felicità deve esistere: questo è per Cavalli il primo articolo della legge che regola il mondo. Solo che, per lo più, questa felicità non esiste, o è momentaneamente differita o latita.” (Alfonso Berardinelli, *La poesia*, in *Storia della letteratura italiana*, diretta da Emilio Cecchi e Natalino Sapegno, *Il Novecento. Scenari di fine secolo*, vol. 1., Garzanti, Milano 2001, pp.163-164).

1. La riflessione metalinguistica: la poesia è inutile, quindi fondamentale.

Chi si accosti per la prima volta ai versi di Patrizia Cavalli¹ potrebbe scorgere pochi punti in comune tra la sua scrittura, stilisticamente piana, e quella linguisticamente incandescente di Jolanda Insana. Innegabili sono le differenze sul piano lessicale e fonetico: Jolanda Insana sceglie di stracciare la lingua con furore, di farne esplodere i confini e i suoni, Patrizia Cavalli invece preferisce incamminarsi lungo una strada di più semplice e diretta cantabilità. Ad un'analisi più approfondita, però, emergono alcune significative costanti. Colpisce, in particolare, la sferzante ironia che in entrambe le autrici richiama le taglienti stoccate degli epigrammi di Marziale. Le due poetesse sono accomunate dalla consapevolezza di come la lingua, con le sue repentine associazioni, possa denunciare un mondo fatto di menzogne e di imposture presentandosi come unica possibilità di rimpatrio nell'autentico. Il gesto che accomuna le loro opere è dunque quello dello smascheramento, sempre accompagnato dalla fiducia nell'esercizio della poesia.

Da questo punto di vista i versi di chiusura del capitolo precedente sono estremamente significativi. Nel primo frammento citato, Jolanda Insana descrive la lingua poetica martoriata che come un vero e proprio personaggio che se ne va errando in una tragica Tebe contemporanea. Il secondo passaggio testuale sembra rispondere al primo: a tutte le menzogne e violenze che abitano la città, l'io poetico oppone la propria ricerca di un mondo più vero. Simbolo di questa ostinata ricerca è un semplice sassolino che ricorda l'astuto stratagemma con il quale Pollicino, nella fiaba di Charles Perrault, ritrova la via di casa.² La piccola pietra custodita in tasca diventa metafora della stessa

¹ Le opere di Patrizia Cavalli verranno indicate con le seguenti sigle: LMP per *Le mie poesie non cambieranno il mondo* (Einaudi, Torino 1974, ora in *Poesie (1974-1992)*, Einaudi, Torino 1992); IC per *Il cielo* (Einaudi, Torino 1981; ora in *Poesie (1974-1992)* cit.); ISPM per *L'io singolare proprio mio* (in *Poesie (1974-1992)* cit.); SAT per *Sempre aperto teatro* (Einaudi, Torino 1999, in questo studio si citerà dall'edizione bilingue *Toujours ouvert théâtre*, trad. René de Cecatty, Payot, Paris 2002); PD per *Pigra divinità e pigra sorte* (Einaudi, Torino 2006).

² È utile ricordare che delle citazioni di questa fiaba scandiscono lo sviluppo della prima raccolta di Vivian Lamarque, dove l'io lirico si trova perso nel mondo urbano proprio come Pollicino in un bosco. (Vivian Lamarque, *Teresino*, Guanda, Parma 1981). Anche Antonella Anedda fa riferimento a questa stessa fiaba in un suo saggio: "Le pagine che scrivo stanotte sono sassi scagliati per capire la profondità di un vuoto: pezzi di libri, frammenti di quadri che dispongo nel pensiero per ritrovare un luogo o una nuova strada, come Pollicino. Non diversamente dal cibo, un quadro e un libro sono anche materia che ogni topo può rosicchiare. Ogni topo, non ogni essere umano. Per anni ho accumulato cibo, torri di scatole disposte in diverse gradazioni di colore, tipi di formaggio che sparivano divisi fra il mio stomaco e quello del mio cane. Poi come Pollicino ho capito: con quel tipo di traccia non ci sarebbe stato ritorno, né forma, né cammino, ma solo attesa e un inutile rosicchiare che il corpo disperdeva. Ho fatto come i topi, ho rosicchiato libri e quadri. Hanno riempito gli scaffali al posto dei cibi e sono diventati le pietre di

poesia. La situazione di impasse è però immediatamente precisata dalla poetessa malgrado la sua intensa carica simbolica, il sassolino è soltanto uno, quindi difficilmente potrà servire a segnare per terra un cammino salvifico in mezzo alla falsità delle vetrine e alla barbarie delle macellerie.

In una simile situazione di impasse si trova anche l'io lirico di Patrizia Cavalli, che, grazie alla pulsione linguistica, cerca di non perdersi mai definitivamente in un mondo dominato dalla finzione. Nelle sue poesie, l'io lirico descrive le proprie passeggiate in città, racconta gli amori che in questo scenario urbano nascono e muoiono, continua a dire e a parlare senza sosta imprigionato in una recita che sembra non avere fine. Ma il mondo può cessare di essere un cumulo di inganni e di rovine per diventare, improvvisamente, quasi per incantesimo, una canzone, un sistema di magiche corrispondenze. Difficile qui non intravedere le convergenze con l'autrice di *Menzogna e sortilegio*, amica di Patrizia Cavalli e prima attenta lettrice dei suoi versi.

L'approdo alla scrittura e l'itinerario poetico.

Nata a Todi nel 1947, Patrizia Cavalli si trasferisce a Roma alla fine degli anni Sessanta per frequentare l'università. Nella capitale intraprende degli studi di filosofia che porterà a termine nel 1973 con una tesi di laurea in Estetica della musica. La scelta di questa materia non è certo trascurabile, se si considera come l'attenzione alla sostanza musicale dei versi sia una preoccupazione costante della poetessa. L'incontro con Elsa Morante, determinante per il suo itinerario poetico, avviene a Roma nel 1972. A questo proposito la poetessa ha dichiarato:

“la mia vera vita cominciò in un certo senso allora. Elsa mi accolse nel suo mondo e fu lei a farmi conoscere quelli che poi sono diventati i miei più cari amici. [...] Per un anno, tra ristoranti, passeggiate, conversazioni e caffè, andò tutto meravigliosamente liscio. Ma un pomeriggio d'autunno, mentre ci incamminavamo verso Piazza Navona a goderci l'ultimo sole, Elsa si ferma all'improvviso, si gira verso di me, mi guarda dritta in faccia e quasi con stizza mi chiede: “Ma insomma tu che fai?”. Capii subito che eravamo arrivate a una specie di resa dei conti e d'istinto risposi: “Beh, scrivo poesie”. Elsa fece un piccolo sorriso divertito e poi pronunciò queste crudelissime parole: “Ah sì? Scrivi poesie, e allora fammele leggere. Non credere sai che mi interessino per motivi letterari, voglio solo vedere come sei fatta”³.

Conoscendo gli eccessi del carattere di Elsa Morante, la sua insofferenza nei confronti della mediocrità letteraria e la sua inclinazione a mettere la verità della Poesia

un cammino diverso, solitario, a volte coraggioso perché pieno di paura, lontano dal luminoso destino che sembrava aspettare la ragazza di allora.” (Antonella Anedda, *Bonifacio Notte*, in Id., *La luce delle cose. Immagini e parole nella notte*, Feltrinelli, Milano 2000, p. 9).

³ Pasqualina Deriu, *Patrizia Cavalli*, Id., *Racconto di poesia*, Cluem, Milano 1998, pp. 22-23.

al di sopra di tutto, anche a costo di perdere un'amicizia, Patrizia Cavalli non poteva che essere spaventata da una simile richiesta:

“Il massimo della minaccia! Seguirono mesi di pena. Trovavo scuse per non andare a pranzo sviolavo, scappavo, sperando che col tempo la cosa venisse dimenticata. Ma ogni volta Elsa mi chiedeva: "E allora queste poesie?" "Eh, le sto ricopiando" rispondevo. Ma la verità è che non c'era quasi niente da ricopiare, perché le poesie che avevo mi sembravano inservibili: letterarie, imitative, inesistenti. Io, per me, avrei persino imbrogliato, ma pensare di imbrogliare Elsa era un'idea ridicola. [...] Mi sono messa a scrivere nuove poesie, intanto cercavo di capire quali di quelle già scritte fossero o non fossero poesie, cosa era mio e cosa non lo era, dove era il vero e dove il falso. Fu il mio primo esercizio di consapevolezza. Mi misi in ascolto, come in preghiera, sì, fu un esercizio, in un certo senso, morale. Riuscii alla fine a consegnarle un gruppetto di poesie brevi (nella brevità c'erano meno rischi, davo il minimo di informazioni). Mi chiamò dopo neanche un'ora dicendomi: "Sono felice, Patrizia, sei una poeta".⁴

Sotto le sollecitazioni dell'amica, Patrizia Cavalli si scopre poetessa, inizia ad avere un rapporto più consapevole con la scrittura. Nell'agosto del 1973 pubblica un gruppetto di poesie su “Paragone”,⁵ mentre nel febbraio del 1974 escono alcuni suoi testi su “Nuovi argomenti”.⁶ Quando in quello stesso anno esce presso la casa editrice Einaudi la sua prima raccolta, Elsa Morante viene, non a caso, nominata nella dedica. Il suo ruolo, però, va ben oltre l'incoraggiamento e l'aiuto per la ricerca di contatti in campo editoriale, se è vero, come ha dichiarato Patrizia Cavalli, che: “Fu Elsa Morante a dare un ordine alle mie poesie mentre era a Torino a correggere le bozze de *La Storia*. Io ero via e fece tutto lei. Persino il titolo, efficacissimo, il miglior titolo di tutte le mie raccolte, lo trovò lei.”⁷ Tratto dal componimento che apre il libro, il titolo *Le mie poesie non cambieranno il mondo* esibisce una concezione della poesia come allontanamento dalla storia e ripiegamento nel privato che rivela subito alcune significative affinità con la poetica morantiana secondo cui la Storia ufficiale è “uno scandalo che dura da diecimila anni”⁸ e solo nella dimensione individuale e naturale è possibile trovare dei

⁴ Lisa Ginzburg, *Le parole che suonano. Intervista a Patrizia Cavalli*, “L'Unità”, 3 giugno 2002.

⁵ Patrizia Cavalli, *Sei poesie*, “Paragone”, n. 282, agosto, 1973, pp. 73-75. Tali componimenti sono accompagnati da una breve nota di presentazione di Cesare Garboli e confluiranno tutti nel libro d'esordio. I testi in questione sono: “*Quando ricerco il suono*”, “*La maledizione che era a te riservata*”, “*Quante tentazioni attraverso*”, “*Qualche volta un silenzio può essere*”, “*Che m'importa del tuo naso gonfio*”, “*Dolcissimo è rimanere*”. Cesare Garboli precisa che Patrizia Cavalli “Non ha mai pubblicato prima d'ora, sebbene le sue poesie – di cui si offre qui una magra selezione – costituiscono ormai un già vasto canzoniere in continua crescita. La Cavalli è poeta di sicuro e maturo talento: non una promessa ma un punto d'arrivo. Non un caso “interessante” ma un autore da ammirare. A chi somiglia? Solo a lei, naturalmente. Ma nessuna vocazione nasce da sola, e nessun linguaggio si forma da sé. Non si spiegherebbe lo stile oscuro e lucente della Cavalli, e quella ricchezza, appariscente anche da pochi versi, di oggetti comuni stranamente splendidi come rari e privilegiati gioielli, se non esistessero, vicino a lei, due poeti che le sono, almeno indirettamente, maestri: Elsa Morante e Sandro Penna.” (*Ivi*, p.73)

⁶ Patrizia Cavalli, *Quattro poesie*, “Nuovi argomenti”, n. 37 gennaio-febbraio 1974, pp. 16-17. Questi quattro testi non sono stati inseriti nelle raccolte successive: “*E non m'ero accorta di che cosa il vento*”, “*Dal cuore della forma*”, “*Nata nel crepuscolo tu sei la firma*”, “*Solo perché ti diede un bacio*”.

⁷ Camilla Valletti, *Il tempo della valigia*, intervista a Patrizia Cavalli, “Indice”, 11 novembre 2006.

⁸ Come è noto, si tratta del sottotitolo che compare nella copertina curata dalla stessa Elsa Morante

momenti di verità.

Nel 1981 Patrizia Cavalli pubblica una seconda raccolta intitolata *Il cielo*. Undici anni dopo, nel 1992, esce un terzo volume di poesie che riunisce i libri precedenti aggiungendovi una nuova raccolta, *L'io singolare proprio mio*. Le tre opere formano un “canzoniere dell'amore diverso”⁹ piuttosto omogeneo sia a livello tematico che formale. Un io lirico narcisista ed onnipresente descrive in modo minuzioso eventi minimi e quotidiani che si producono in uno scenario per lo più urbano. La caratteristica più importante di questi versi risiede nella capacità della poetessa di far interagire due forse opposte: l'eleganza musicale di alcune volte sintattiche può rovesciarsi in una battuta comica e mordace, mentre un rilievo fattuale e impoetico può lentamente animarsi di uno slancio sublime. Il tono oscilla continuamente tra un senso di effusiva tenerezza e un moto di spietata irrisione che riporta lo slancio sublime ad un elemento quotidiano. Succede così che in modo imprevedibile il desiderio per l'altro possa diventare noia o al contrario che dalla stanca e grigia ripetizione dell'identico si arrivi alla tenerezza e allo stupore. Lo stesso soggetto subisce l'influenza di quest'inspiegabile alternanza e se può invadere con baldanza nel reale può d'un tratto essere in soggezione davanti ai segni indecifrabili del mondo.

Se le linee generali della poetica di Patrizia Cavalli restano invariate lungo tutta la sua opera, le ultime due raccolte, *Sempre aperto teatro* (1999) e in particolare *Pigre divinità e pigra sorte* (2006), presentano alcune nuove acquisizioni stilistiche. Accanto alle usuali forme brevi, la poetessa sperimenta composizioni lunghe ed elaborate, ma soprattutto l'architettura generale delle raccolte è più complessa e i testi vengono attentamente organizzati in sezioni. I versi di *Sempre aperto teatro*, penultimo libro di Patrizia Cavalli, esplicitano la tematica teatrale già presente nelle opere precedenti. In *Pigre divinità e pigra sorte*, invece la raggiunta complessità strutturale permette alla poetessa di cimentarsi in una nuova vena filosofica ragionante¹⁰ che non sempre però convince del tutto. La sapienza stilistica è indubitabile, ma il dettato sembra perdere la freschezza delle opere precedenti¹¹ allontanandosi in parte da quell'umorismo che rende

che inserì peraltro delle citazioni del Vangelo di Luca e delle frasi di un sopravvissuto di Hiroshima.

⁹ Biancamaria Frabotta, “Il Manifesto”, 5 febbraio 1993.

¹⁰ Si veda in proposito l'intervista rilasciata dalla poetessa il 7 agosto 2006 nell'ambito del programma radiofonico Radio 3 suite, ascoltabile all'indirizzo: http://www.radio.rai.it/radio3/radio3_suite/view.cfm?Q_EV_ID=184867&Q_PROG_ID=68#

¹¹ In una recente recensione, Biancamaria Frabotta si chiede se in questa raccolta non ci sia un po' troppa “intenzionalità” o “piglio volontaristico”. (Biancamaria Frabotta, *Diario critico del 2006*,

la parte migliore della poesia di Patrizia Cavalli così felicemente lontana da astrazioni programmate e saccenti, poiché consapevole che il pensiero “ha un andamento / incerto, è sottoposto al vento / di scirocco” (ISPM, p. 230). Anche in quest'ultima fase tuttavia persistono le immagini e i motivi più familiari alla poetessa: la tematica erotica è sempre ricorrente, mentre la riflessione sul linguaggio continua a scorrere parallela alla descrizione della realtà urbana.

Quanto ai punti di riferimento in ambito poetico, si possono annoverare, oltre alla già citata Elsa Morante di cui si parlerà diffusamente nel corso del capitolo, due autori molto amati anche da quest'ultima¹² come Umberto Saba¹³ e Sandro Penna.¹⁴ L'affinità dell'opera di Patrizia Cavalli con questi due poeti risiede innanzitutto nella predilezione per la realtà quotidiana, unica dimensione calda e vitale nella quale ritrovare sé stessi e restare vicino all'essenziale. Delle somiglianze andranno poi più concretamente individuate nel ricorso ad un lessico medio e comune, che si dispone in una sintassi lineare che non rifugge però dall'uso di strutture stilistiche eleganti, in particolare dal ricorso a preziose inversioni anche se mai appariscenti. La poesia di Patrizia Cavalli è inoltre caratterizzata da una leggerezza di canto e da un'attenzione alla teatralità che richiamano direttamente l'opera di Saba. Ai versi di Sandro Penna si avvicina invece non solo per la predilezione di forme poetiche brevi e per l'onnipresenza della tematica erotica omosessuale, ma soprattutto per gli accenti a tratti epifanici che accompagnano la descrizione della persona amata. Ma, ha ragione Gianluigi Simonetti quando sottolinea che la poesia di Patrizia Cavalli si discosta dalla linea “creaturale” di Sandro Penna per la predilezione di una vena comica. Nei suoi versi infatti “la sublimazione

“Almanacco dello Specchio”, anno 2007, p. 227).

¹² Cesare Garboli ha scritto di Patrizia Cavalli: “Non si spiegherebbe lo stile oscuro e lucente della Cavalli, e quella ricchezza, appariscente anche da pochi versi, di oggetti comuni stranamente splendidi come rari e privilegiati gioielli, se non esistessero, vicino a lei, due poeti che le sono, almeno indirettamente, maestri: Elsa Morante e Sandro Penna.” (citato in Biancamaria Frabotta, *Donne in poesia*, Savelli, Roma 1976, p. 75). La presenza di Elsa Morante nell'opera della poetessa è rilevata anche da Stefania Lucamante: “Patrizia Cavalli in poesia, ed altri, seguono un filone morantiano che talvolta si esplicita in un omaggio intertestuale all'arte della grande Elsa” (Stefania Lucamante, *Elsa Morante e l'eredità proustiana*, Edizioni Cadmo, Fiesole 1998, p. 21).

¹³ È forse inutile ricordare il saggio di Elsa Morante dedicato a Umberto Saba, *Il poeta di tutta la vita*, pubblicato per la prima volta negli anni Cinquanta e ora compreso nel volume di saggi: *Pro o contro la bomba atomica e altri saggi*, con prefazione di Cesare Garboli, Adelphi, Milano 1987, pp. 31-39. Si veda a questo proposito anche lo scritto di Claude Cazalé Bérard, *Morante et Saba : le monde sauvé par les poètes*, “Tsafon”, n. 48 automne 2004 - hiver 2005, pp. 103-121.

¹⁴ “Ma una gran parte dei Romani, forse, non hanno mai sentito nominare Sandro Penna; e non sanno di avere qui a Roma il più grande poeta del mondo [...]” (Elsa Morante, *Pro o contro la bomba atomica e altri saggi*, cit., p. 86).

erotica del quotidiano si scontra con la degradazione del quotidiano stesso, determinando l'insorgere del controcanto prosaico.”¹⁵ Alla celebrazione dell'amore e al suo quotidiano resoconto la poetessa accosta il momento ironico del disincanto, della constatazione ora divertita ora acida dello scarto esistente tra tensione al desiderio e concreta realtà dell'esistenza. Ecco allora che tra i poeti vicini a Patrizia Cavalli, per linguaggio e sensibilità, si può avanzare il nome di Daria Menicanti,¹⁶ poetessa che in *Città come ...* (Mondadori, 1964), *Nero d'ombra* (1969), ma soprattutto *Poesie per un passante* (Mondadori, 1978), la sua raccolta più significativa, descrive eventi quotidiani tramite un linguaggio colloquiale e denotativo che spesso si inarca in chiusure ironiche fulminanti.¹⁷ Per l'uso di una rima facile e cantilenante andrebbe forse fatto anche il nome del primo Caproni.

È interessante notare come l'immagine che la poetessa ama comunicare di sé sia tutta incentrata sulla propria fede nella fortuna e nella scrittura intesa come gioco, come attività che non richiede fatica. A più riprese l'autrice ha peraltro affermato di non aver mai dovuto lavorare per vivere. Sollecitata a tale proposito da un'intervistatrice ha precisato:

“Fatto sta che sono riuscita, anche grazie alla generosità di alcuni amici ricchi, a disporre della mia vita in modo da dovermi affaccendare il meno possibile. [...] Comunque io non sono ricca se è questo che vuoi sapere, ma ho la sensazione di vivere nel lusso, o meglio in una lussuosa precarietà [...]. D'altra parte il mio desiderio di ricchezza si limita ai fasti dell'immaginazione, vale a dire che accoglierei volentieri la ricchezza, ma solo a condizione che non richieda alcun sforzo da parte mia, che arrivi per caso, come un regalo, o una eredità, o una vincita al gioco.”¹⁸

La libertà di dedicarsi alla poesia senza le interferenze di un'attività lavorativa né di

¹⁵ Gianluigi Simonetti, *Patrizia Cavalli*, saggio inedito.

¹⁶ Daria Menicanti (Piacenza 1914 - Mozzate (Como) 1995) si è laureata in estetica a Milano con Antonio Banfi. È stata moglie del filosofo Giulio Preti, dal quale ha divorziato nel 1951. Per un sintetico quadro della sua poesia si rimanda a *Poesia italiana del Novecento*, a cura di Ermanno Krumm e Tiziano Rossi, Skira, Milano 1995, pp. 937-938. Alcuni utili riferimenti bibliografici si trovano in Enrico Ghidetti, Giorgio Luti (a cura di), *Dizionario critico della letteratura italiana del Novecento*, Editori Riuniti, Roma 1997, pp. 495-497. Si segnala la recente pubblicazione del libro *Canzoniere per Giulio*, che raccoglie componimenti dedicati a Giulio Preti che la poetessa aveva pubblicato in vita solo separatamente in raccolte tematicamente non incentrate sulla figura del marito: Daria Menicanti, *Canzoniere per Giulio*, con uno studio di Fabio Minazzi, tre disegni dell'autrice e una postfazione di Alessandra Chiappano, Manni, Lecce 2005.

¹⁷ Piace citare almeno un esempio del gusto di Daria Menicanti per le chiuse lapidarie e mordaci. Il testo è tratto dalla raccolta *Poesie per un passante* e si intitola *Epigramma per un verme*: “Un verme tranquillo e bavoso / d'un roseo infantile fa il traghetto / del viale. / Mi domando perché poi / mi faccia quasi tristezza ... Ah, sì: / è perché ti assomiglia, mio diletto.” (Daria Menicanti, *Poesie per un passante*, Mondadori, Milano 1978, p. 51). A questo proposito andrebbero citati però anche alcuni pungenti aforismi di Maria Luisa Spaziani pubblicati in Gino Ruoizzi (a cura di), *Scrittori italiani di aforismi*, Vol.2, Il novecento Mondadori, Milano 1994.

¹⁸ Pasqualina Deriu, *Racconto di poesia*, Cuem, Milano 1998, pp. 19-20.

preoccupazioni economiche¹⁹ è un privilegio che pochi altri poeti contemporanei conoscono. L'elogio della sorte benevola e l'esibizione della propria indolenza costituiscono senza dubbio un tentativo di accentuare gli elementi di continuità tra il proprio stile di vita e la propria poetica, nella quale hanno un posto di primo piano i concetti di fortuna, gratuità e grazia,²⁰ ma anche, come una cartina al tornasole, di pigrizia, ritardo e dell'occasione persa.²¹ Si tratta tuttavia di affermazioni che non devono essere prese alla lettera: di fatto alcuni lavori faticosi ed esigenti puntellano l'itinerario biografico di Patrizia Cavalli, in particolare nel campo della traduzione. Si ricordano soprattutto due versioni dall'inglese, ossia *Il sogno di una notte d'estate* e *La tempesta* di Shakespeare, e una dal francese, l'*Anfitrione* di Molière. Si tratta di traduzioni di testi teatrali che, come ha spiegato la poetessa, sono nate per la scena, e solo successivamente, in due casi, sono state riviste e date alle stampe. In una nota a *Sogno di una notte d'estate* pubblicato nella collana einaudiana "Scrittori tradotti da scrittori", Cavalli ha chiarito che:

"Questa traduzione mi fu commissionata nell'88 da Elio de Capitani, che mise in scena il sogno con la compagnia del "Teatro dell'Elfo". Avevo già tradotto per Carlo Cecchi *La tempesta*, e prima ancora *Anfitrione* di Molière. Ma non accetterei mai un simile lavoro se a chiedermelo fosse un editore. E non solo per la malinconica sproporzione che in questo caso c'è tra la fatica e il guadagno, ma perché non riuscirei a tradurre un'opera teatrale se non la sapessi destinata al teatro. Mi devo immaginare le voci degli attori e le loro facce, devo sapere che c'è qualcuno che t'aspetta. E infatti nel teatro c'è quel clima d'urgenza che obbliga anche nature indolenti come la mia a sbrigarsi."²²

Se le traduzioni di queste commedie sono state fatte su commissione e non costituiscono iniziative intraprese autonomamente dalla poetessa in base ai propri interessi, l'incontro con le tre commedie tradotte non sembra tuttavia essere casuale.

¹⁹ Riferendosi ad alcune sue teorie sul denaro, Patrizia Cavalli ha dichiarato durante un'intervista: "i soldi vanno spesi con entusiasmo, quasi gettati con un gesto ampio e vigoroso che imprima gancio al loro movimento, in modo che, dopo aver fatto una bella corsa, tornino volentieri, e per di più irrobustiti, nelle mani di chi li ha saputi gettare così bene. Invece, se li tiri fuori con un gesto corto e costipato, quelli ti cascano quasi sui piedi e li restano inerti, tramortiti, per sempre. E non li rivedi più. Io comunque ho l'Angelo dei soldi: mi vuole molto bene e non sopporta di vedermi disperare per così poco. Così, quando finiscono, arriva l'Angelo che me li consegna a domicilio." (Lisa Ginzburg, *Le parole che suonano*, cit.).

²⁰ Si veda a questo proposito il breve racconto di Elsa Morante, *Un frivolo aneddoto sulla Grazia* che comincia con queste frasi "Questa è la legge: alcuni sudano e si insanguinano i piedi per toccare la Grazia, e diventano rochi per chiamarla, ma inutilmente, perché la Grazia li rifiuta. Altri invece che vivono dimentichi e vaghi come foglie sull'acqua, e non si curano della Grazia e magari la respingono, in ogni momento sono vegliati e baciati da lei, e se la ritrovano al capezzale il giorno della morte." (Elsa Morante, *Il gioco segreto, Opere*, a cura di Cesare Garboli e Carlo Cecchi, Mondadori, Milano 1988, vol. 1, p. 1671).

²¹ Da notare che alcune di queste parole chiave ritornano nel titolo dell'ultima raccolta, *Pigre sorte e pigre divinità*.

²² Patrizia Cavalli, *Nota a William Shakespeare, Sogno di una notte d'estate*, Einaudi, Torino 2002, p. 251.

Esistono infatti alcune felici convergenze tra il mondo poetico di Patrizia Cavalli e quello dei testi tradotti. Le opere teatrali in questione sono caratterizzate da un tono leggero, la loro trama si sviluppa attorno a un incredibile sistema di equivoci e gli effetti dei fraintendimenti sono spesso esilaranti. Dietro l'umorismo, inoltre, è sempre presente il tema della precarietà della condizione umana, del suo essere preda di un destino di finzioni, incantesimi e menzogne. Nelle traduzioni come nei suoi versi, Patrizia Cavalli dimostra una straordinaria abilità nel coniugare un dettato carico di comica leggerezza con una riflessione tragica sul carattere instabile e vano dell'esistenza. È perciò significativo che, in almeno in due casi, ossia per *La tempesta* e *L'anfitrione*, le richieste di traduzione siano ricollegabili a Carlo Cecchi,²³ amico di Elsa Morante e probabilmente al corrente dei tratti più salienti dei versi di Patrizia Cavalli. Così se Cavalli ha nutrito il suo lavoro di traduzione della propria sensibilità poetica è probabile che confrontandosi con testi altrui abbia ricevuto più di un fertile stimolo per la propria scrittura in versi.

La concezione della poesia e l'influenza di Elsa Morante.

La riflessione metalinguistica occupa uno spazio importante all'interno della poesia di Patrizia Cavalli. La prima raccolta, in particolare, si apre con un componimento che è una vera e propria dichiarazione di poetica. Che sia stata Elsa Morante ad ordinare il libro d'esordio riconoscendo al testo di apertura tutta la sua importanza è un fatto estremamente rilevante. Impossibile allora non interrogarsi sui rapporti di filiazione o comunque di vicinanza che esistono tra i versi della giovane poetessa e l'universo letterario morantiano.

La prima raccolta, *Le mie poesie non cambieranno il mondo*, ma anche le opere successive presentano una serie di immagini e di motivi che rinviano in modo abbastanza diretto agli scritti di Elsa Morante. Si pensi alla frequenza con la quale l'immagine del gatto compare nelle liriche di Patrizia Cavalli. Difficile non scorgervi un rinvio ad alcuni componimenti di *Alibi* come *Minna la siamese* o il *Canto per il gatto Alvaro*.²⁴ C'è poi l'amore per le piazze di Roma che, nell'ultima raccolta di Patrizia

²³ “In *Anfitrione* il punto da raggiungere era, ed è, l'equilibrio fra l'immediatezza del rapporto comico e la struttura di una commedia in versi che è un gioco teatrale perfetto, leggero pieno di grazia e di spirito. La traduzione di Patrizia Cavalli è stata un elemento fondamentale nella ricerca di questo equilibrio.” (*Tre domande a Carlo Cecchi* in Molière, *Anfitrione*, trad. di Patrizia Cavalli, Feltrinelli, Milano 1981, p. 86).

²⁴ Tanto che Patrizia Cavalli dedica ad un gatto la sua seconda raccolta, *Il cielo*. Si indica qui di

Cavalli, assume la forma di un panegirico. Il recente poemetto *Aria pubblica* denuncia infatti lo scempio perpetrato dai commercianti e dai turisti alle piazze romane e proclama la necessità di riconsegnare alla città i suoi spazi vuoti ed accoglienti.²⁵ Pur effettuando le debite differenze, il lettore avvertito non può non mettere in relazione questo lungo componimento con uno scritto come *Navona mia* dove Elsa Morante celebra la bellezza della sua piazza romana preferita.²⁶ Andrà poi evidenziata la comune passione per la musica e per l'opera, in particolare per Mozart, che si concretizza nel ricorso a citazioni di libretti operistici nei testi di entrambe le autrici.²⁷

seguito la dedica: “A Okapi Bandierina / Tu non sei mai stata sentimentale / e io per amore voglio assomigliarti.” Si trascrive anche la nota esplicativa fornita dalla poetessa in occasione della traduzione francese dei suoi versi: “Okapi Bandierina était le nom de ma chatte, laquelle, comme beaucoup de chats, était très affectueuse mais jamais sentimentale. En outre en étant siamoise, elle comprenait tout et savait de moi plus de choses que j'en savais moi-même. Quand je pleurais, elle reconnaissait immédiatement de quel genre était ma tristesse: si les raisons étaient graves, elle me consolait en me couvrant de baisers, si au contraire elles tenaient de quelques fat sentimentalisme, alors c'était coups de pattes et griffures. Dans ce cas, moi naturellement j'avais honte et j'arrêtais tout de suite de pleurer.” (Patrizia Cavalli, *Mes poèmes ne changeront pas le monde*, traduction de Danièle Faugeras et Pascale Janot, Des femmes, Paris 2007, p. 489).

Anche un'altra importante poetessa contemporanea ha dedicato dei versi ad un gatto: Vivian Lamarque, *Poesie per un gatto*, Mondadori, Milano 2007. In questo caso il punto di riferimento in ambito italiano potrebbe essere identificato con Anna Maria Ortese, piuttosto che con Elsa Morante. È la stessa poetessa a collegare il proprio interesse per gli animali alla visione del mondo di Anna Maria Ortese. Nell'introduzione ad un libro che raccoglie brevi articoli pubblicati su “Sette”, supplemento del “Corriere della Sera”, Vivian Lamarque afferma infatti che: “Mi scrissero anche un geranio e un piccione. Avevano letto su una rivista che per me un milanese un cinese un geranio un piccione è tutto uguale. “Proprio uguale?” mi hanno scritto. Sì, proprio uguale. Anche Anna Maria Ortese pensava così. Nel suo bellissimo *In sonno e in veglia* chiamava gli animali “Popoli Muti, “Bambini della Creazione”.” (Vivian Lamarque, *Gentilmente*, Rizzoli, Milano 1998, p. 15). Sia in Elsa Morante che in Anna Maria Ortese l'attenzione agli animali non si giustifica solo con l'attenzione per gli oppressi, ma è anche interesse per degli esseri che, rimanendo esclusi dal linguaggio, vivono in una condizione forse più immediata ed autentica, non ancora impoverita dalle astrazioni e dalla violenza della Ragione e della Storia.

²⁵ Di *Aria pubblica* si veda in particolare la strofa che chiude il poemetto: “Ci sono forse altre città nel mondo / che fanno piazze più belle delle nostre, / piazze perdute alla vista e al cuore / piazze vendute insieme alla città?” (PD, p. 28)

²⁶ L'articolo su Piazza Navona risale agli anni Sessanta: *Navona mia*, “Illustrazione italiana”, 89, n. 2, febbraio 1962, ora in Elsa Morante, *Contro la bomba atomica e altri scritti*, cit., p. 75-86.

²⁷ Per un inventario e un'interpretazione delle citazioni operistiche nell'opera di Elsa Morante si vedano i seguenti studi: Daniela Pastina, *Il melodramma in “Menzogna e sortilegio” di Elsa Morante*, “RLA. Romance languages annual”, n. 11, 1999, pp. 313-319; Lucio Lugnani, *L'ipotesto melodrammatico come luogo della ‘tracotanza’ e della ‘teatralità.’*, Lucio Lugnani, Emanuella Scarano, Marco Bardini, Remo Ceserani, Remo Diamanti, Donatella Vannocci (a cura di), *Per Elisa. Studi su “Menzogna e sortilegio”*, Nistri-Lischi, Pisa 1990, pp. 343-407.

Più in generale, sul rapporto intrattenuto dalla scrittrice con la musica, Carmelo Samonà ha affermato che: “la musica accompagnò l'esperienza creativa della Morante, con una certa continuità, anche al di fuori di progetti intellettuali precisi [...] Quella presenza crebbe e si precisò, soprattutto fra il '60 e il '70, con l'aiuto di una ricca discoteca privata; contribuì al disegno o al concepimento di alcuni grandi romanzi; divenne l'oggetto di interminabili chiacchierate; segnò a volte perfino la nascita di importanti amicizie; di altre, magari per un giudizio discorde, poté avviare il declino”. (Carmelo Samonà, *Elsa Morante e la musica*. “Paragone”, n. 432 febbraio 1986, p. 15).

Per Patrizia Cavalli bisognerebbe considerare in particolare le opere di Mozart e di Verdi, come indicato nella traduzione francese dei suoi versi (Patrizia Cavalli, *Mes poèmes ne changeront pas le*

Ma oltre a questi precisi punti di contatto, esistono alcune analogie a mio avviso più forti e pervasive, che riguardano la concezione stessa della poesia. Le soluzioni stilistiche adottate da Patrizia Cavalli seguono strade diverse dalle movenze debordanti e barocche di Elsa Morante, ma la sua poetica è stata influenzata in profondità dalle idee dell'amica. Ciò è dimostrato dall'analisi del libro d'esordio di Patrizia Cavalli dove la poesia è descritta come qualcosa che sfugge al mondo della storia e al suo tempo lineare, che ha a che fare con la libertà del gioco, con uno stato di grazia e verità: tutti temi che Elsa Morante aveva sviluppato non solo nei suoi romanzi, ma anche nelle sue due raccolte poetiche, *Alibi* (1958) e *Il mondo salvato dai ragazzini* (1968).

La prima raccolta, *Le mie poesie non cambieranno il mondo*, proclama fin dal titolo l'impossibilità della poesia di interferire con la sfera pubblica. Rivela la drammatica consapevolezza dei limiti della poesia, della sua condizione di separatezza. Il valore emblematico di questo titolo è peraltro confermato dalla scelta di Patrizia Cavalli di usarlo nella traduzione dell'antologia *Poesie (1974-1992)* pubblicata in Francia nel 2007.²⁸ Ma che senso ha dichiarare in modo così lapidario l'impossibilità della poesia di influenzare il reale? Non si rischia, in tal modo, di mettere in dubbio fin dall'inizio le stesse ragioni di esistenza della raccolta? L'attenta analisi del testo da cui è stata prelevata la perentoria dichiarazione suggerisce alcune interessanti chiavi di lettura:

Qualcuno mi ha detto
che certo le mie poesie
non cambieranno il mondo.

Io rispondo che certo sì
le mie poesie
non cambieranno il mondo.

Il componimento, collocato all'inizio della raccolta, chiarisce il senso del titolo e prepara meglio alla comprensione delle altre poesie del libro. Dietro la sua apparenza limpida e cristallina, il testo rivela una sorprendente ricchezza formale e semantica, si fonda infatti su un calibratissimo sistema di riprese e deviazioni, minime ma decisive. La lirica è divisa in due strofe alle quali è affidato il compito di esprimere l'opinione di due soggetti diversi. Tali soggetti vengono indicati tramite le rispettive forme

monde, cit., pp. 489-191). Tra le fonti indicate dalla poetessa vi sono *Le nozze di Figaro* e il *Concerto K583* di Mozart, il *Macbetto* di Verdi. Per quanto riguarda il melodramma, è forse inutile ricordare come esso sia importante anche nella poesia di Umberto Saba: Edoardo Sanguineti, *Saba e il melodramma*, in Rosita Tordi (a cura di), *Umberto Saba, Trieste e la cultura Mitteleuropea*, Fondazione Mondadori, Milano 1986, pp. 93-100.

²⁸ Patrizia Cavalli, *Mes poèmes ne changeront pas le monde*, cit.

pronominali, “qualcuno” e “io”, collocate in posizione forte all'inizio del primo e del quarto verso. Se tale disposizione sintattica potrebbe far pensare inizialmente a un'opposizione tra i due punti di vista, le attese del lettore vengono presto disattese: l'impossibilità della poesia di incidere sulla realtà è ribadita in modo pressoché invariato per ben due volte. E proprio tale struttura ripetitiva e tautologica, che comporta peraltro l'identica trascrizione del terzo verso alla fine del componimento, sottolinea l'irrimediabile chiusura della poesia su sé stessa, mette in risalto l'autonomia della sfera linguistica rispetto al piano storico.

Altre due osservazioni testuali permettono di approfondire l'analisi in prospettiva metapoetica. Il primo rilievo riguarda l'uso dei tempi verbali. In entrambe le strofe l'irrelevanza della poesia per le sorti del mondo è espressa ricorrendo ad un indicativo futuro (“non cambieranno”): la mancanza di potere della poesia, infatti, non può che essere registrata in un momento posteriore alla scrittura. A cambiare da una strofa all'altra è invece l'indicazione temporale relativa ai due atti enunciativi. Al passato prossimo della prima strofa (“Qualcuno mi ha detto”), la seconda parte del componimento oppone un indicativo presente riferito all'io lirico (“Io rispondo”). Questo slittamento temporale può essere interpretato in almeno due modi. Potrebbe indicare che solo ora, a distanza di tempo, il soggetto poetico è in grado di rispondere con convinzione e consapevolezza ad un'osservazione che gli è stata formulata in passato. Il cambiamento temporale potrebbe però anche servire a introdurre una graduazione di intensità nella presentazione di uno stesso contenuto informativo: il presente permette infatti di collocare l'affermazione dell'io lirico in una dimensione atemporale e assoluta. Le due interpretazioni però non si escludono. Entrambe, in modo diverso, contribuiscono a sottolineare l'importanza della riflessione sul valore del linguaggio poetico.

Un'osservazione, forse ancora più importante, si riferisce alla struttura della seconda strofa dove l'accordo con l'affermazione negativa che precede è espresso attraverso una modalità poco diffusa. Di solito, in italiano, per reagire a una dichiarazione negativa al fine di dichiararne l'esattezza, si usa una particella negativa. Nella seconda strofa invece è un elemento affermativo che serve a confermare l'intera frase antecedente contenente la negazione.²⁹ Non solo la poetessa ricorre alla profrase “sì”, ma, dopo averne esaltato

²⁹ Su questo punto si legga il saggio di Antonello Borra, *Considerazioni su una poesia di Patrizia Cavalli*, “Bollettino del '900”, n. 4-5, maggio 1996, pp. 35-36. Sui valori di “sì” e “no”, si è fatto

il valore assertivo associandola all'avverbio di giudizio “certo”, le attribuisce massimo rilievo collocandola alla fine del verso. La deviazione dalla consuetudine linguistica permette di porre di nuovo l'accento sull'irrilevanza pragmatica della poesia, presentandola ormai chiaramente come condizione voluta e necessaria. La tragica constatazione dei limiti della poesia si ribalta in una consapevole affermazione dei suoi punti di forza. Il componimento sembra suggerire come la poesia, vivendo in un tempo svincolato dalla storia, sia più libera e si stagli in un tempo inutile che è poi quello del gioco e del divertimento. Non è un caso allora se nei componimenti che seguono (e poi in altre occasioni nel corso della raccolta) Patrizia Cavalli si diverte a fare il verso alla tradizione poetica, giocando appunto a dichiarare con irriverenza la propria estraneità a temi astratti, universali ed impegnativi.

Nella concezione poetica definita in questo componimento, Elsa Morante potrebbe aver riconosciuto alcuni punti di contatto con la propria visione del mondo. La premessa con la quale nel 1958 la nota scrittrice presentava al pubblico il suo primo libro di versi, *Alibi*, rivela infatti diverse somiglianze con l'irrilevanza della poesia esibita dalla giovane poetessa ne *Le mie poesie non cambieranno il mondo*:

«L'autore prega i lettori di perdonarle l'esiguo valore e peso di queste pagine. Essendo infatti, lei, per sua consuetudine (oltre che per sua natura e suo destino) scrittrice di storie in prosa, i suoi radi versi sono, in parte, nient'altro che un'eco, o, se si voglia, un coro, dei suoi romanzi; in parte, nient'altro che un divertimento, o gioco, al quale essa ama talvolta abbandonarsi senza troppo impegno, per semplice amore della musica. Se, dunque, si è indotta a pubblicare questi versi (dei quali poi alcuni, come si vede dalle date poste in fondo, risalgono agli antichi tempi della sua giovinezza), l'Autrice lo ha fatto soltanto nella speranza di rendere, a chi leggerà, un poco di quel riposo, e divertimento, che lei stessa ne ha tratto a comporli.»³⁰

Questo testo non costituisce soltanto l'occasione per esprimere, con affettata modestia, la decisione di una romanziera di avventurarsi imprudentemente nel campo della poesia. L'attenta lettura dei testi che compongono *Alibi* permette di constatare che

riferimento a Giuliano Bernini, *Le profrasi*, in Lorenzo Renzi, Giampaolo Salvi e Anna Cardinaletti (a cura di), *Grande grammatica italiana di consultazione*, Il Mulino, Bologna 1995, vol. III, pp. 175-222 (in particolare pp. 213-218).

³⁰ Elsa Morante, *Premessa a "Alibi"*, in *Opere* a cura di Cesare Garboli e Carlo Cecchi, Mondadori, Milano 1988, vol 1, p. 1373. Sulla poesia di Elsa Morante si rimanda ai seguenti studi: Biancamaria Frabotta, *Fuori dall'harem: l'alibi di Elsa Morante, Les femmes écrivains en Italie aux XIXe et XXe siècles* (Actes du colloque international 14-15 et 16 novembre 1991), Université de Provence, Aix-en-Provence 1993, pp. 171-179; Sara D'Arienzo, *Il canzoniere di una gitana. Breve viaggio attraverso la Morante poetessa*, "Istmi", n. 17-18, 2006, pp. 51-67; Paola Azzolini, *Attraversando la poesia di Elsa Morante*, "Studi novecenteschi", n. 74, luglio – dicembre 2007, pp. 429-439; Claude Cazalé Bérard, *Morante: poetica e poesia. "Alibi" e "Il mondo salvato dai ragazzini"*, in *Innumerevoli contrasti d'innesti: la poesia del Novecento*, omaggio a Franco Musarra, Cesati, Firenze 2007, vol. 1, pp. 43-54; Nadia Setti, *Métamorphoses et ambiguïtés du "Tu" dans la poésie d'Elsa Morante*, dans *Je et Tu dans la poésie contemporaine*, textes réunis par Claude Cazalé Bérard, "Ecritures", n. 4, novembre 2008, pp. 151-162.

il riferimento all'“esiguo valore” delle poesie e al “divertimento” come loro scopo principale non sia solo una convenzione, ma risponda ad un significato ben preciso. I richiami al gioco e alla musica non devono essere infatti sottovalutati. A ben guardare essi simboleggiano, all'interno dell'immaginario morantiano, ciò che almeno per un attimo, quasi per magia, sottrae il soggetto alle menzogne della vita, offrendogli la speranza che sia possibile superare la morte. Il gioco e l'allegria costituiscono infatti una vera e propria sfida alla storia.³¹ Non a caso in *Alibi* una delle proiezioni dell'io lirico è Sherazade che tramite le sue storie dilaziona il momento della fine e sa “con bellissime fiabe consolare la notte”.³² Dire che la poesia è una musica che intende solo divertire significa in realtà sottolineare la forza della poesia, il suo essere l'unica cosa essenziale che sottrae il soggetto al non senso del mondo. Patrizia Cavalli sembra riprendere il ragionamento morantiano laddove rivendica l'importanza della poesia sottolineandone l'inutilità, lo scarso valore pragmatico. Per entrambe le autrici l'estraneità della poesia alla sfera sociale fondata sull'utile è il segno della sua appartenenza a una dimensione più profonda di verità. Costituisce la drammatica consapevolezza di non poter cambiare le ingiustizie di questo mondo ed insieme si presenta come sfolgorante promessa di pienezza e felicità. Così se Patrizia Cavalli può esibire durante alcune interviste la propria noncuranza rispetto all'attività poetica affermando che “per la Poesia come ente superiore non ho alcuna particolare devozione”,³³ la stessa poetessa non può che identificare proprio nella scrittura poetica l'unica possibilità di accesso ad una dimensione di senso e di interezza. Parlando della funzione della poesia, ha infatti dichiarato:

A me serve per essere immortale. Non nel senso dei posteri, per carità. Ma a essere immortale lì per lì, mentre scrivo. Mi salva dal tempo, mi restituisce l'interezza, scorre la mia ansia. E poi, questo infine l'ho capito, è l'unica cosa che riesco a fare senza sofferenza. [...] L'amore, la poesia e il gioco, quando vanno per il verso giusto, un po' si assomigliano, perché in loro il tempo si sospende, quasi si redime. Non c'è più la morte.³⁴

Un altro importante elemento di continuità tra la poesia di Patrizia Cavalli e quella di

³¹ Anna Maria Cucchi, *Il gioco e la storia*, in *Lecture di Elsa Morante*, Torino Rosenberg & Spilberg 1987, pp. 59-65.

³² Elsa Morante, *Alibi*, in *Opere*, cit., p. 1381.

³³ Lisa Ginzburg (a cura di), *Le parole che suonano*, cit.

³⁴ *Ibidem*. Questa stessa idea compare in modo esplicito anche in una poesia di *Pigre divinità e pigra sorte* (2006): “Che forse non è questo il mio mestiere? / Perdere tempo, questo è il mio mestiere, / e il bello è perdere quel che non si ha. // Ho perso tempo e certo non l'avevo / ma io perdendo prendo, anzi ricevo, / lusso supremo, la mia mortalità. // Altro non voglio infatti che essere immortale / qui in questa terra essere immortale, sospesa / in mezzo al tempo non più mio, esposta // e già finita, chiuso animale che certo / non risorge, giocando alle parole sono l'inizio. (PD, p. 36).

Elsa Morante riguarda il tema della finzione che si innesta nel precedente sistema di opposizioni su limiti e poteri della poesia complicandolo. Per Elsa Morante ciò che chiamiamo realtà è una storia abitata dal dolore e dalla morte, da un continuo senso di straniamento e di alienazione. Questa realtà non può essere che una menzogna. In modo speculare, la poesia e i sogni, che rappresentano una dimensione in qualche modo separata dalla vita reale, coincidono con una condizione in cui tutto è unito e pieno di senso. Questa diventa allora una forma di realtà più vera. Nell'opera morantiana il concetto di finzione può dunque avere una connotazione positiva o negativa, può indicare una realtà assurda e menzognera oppure, al contrario, essere un mondo carico di splendore. Tali concetti vengono chiariti soprattutto nella raccolta *Alibi*, dove il nesso che stringe insieme Finzione e Poesia è indagato in modo più radicale. In un componimento della raccolta intitolato *Alla favola*, già presente in *Menzogna e sortilegio* con il titolo *Dedica per Anna*, il soggetto poetico si rivolge direttamente alla Finzione:

Di te, Finzione, mi cingo,
fatua veste.
Ti lavoro con l'aure piume
che vesti prima d'esser fuoco
la mia grande stagione defunta
per mutarmi in fenice lucente!

L'ago è rovente, la tela il fumo.
Consumta fra i suoi cerchi d'oro
giace la vanesia mano
pur se al gioco di m'ama non m'ama
la risposta celeste
mi fingo.

Nel componimento, la finzione è definita come “fatua veste”, come “tela” che si rivela essere di “fumo”, intessuta da una “vanesia mano”. I termini che si riferiscono alla finzione indicano il suo carattere inconsistente ed effimero, evidenziano la capacità di coprire e dunque di celare il reale. Ai rilievi negativi si accostano delle connotazioni positive. La finzione è infatti contraddistinta dalla bellezza, è una favola lavorata da piume dorate e costituita da cerchi d'oro. Grazie allo splendore della finzione, la “stagione defunta” può diventare “fenice lucente” e il soggetto può ascoltare la “risposta celeste”. Non è certo casuale che il testo, aperto da un'apostrofe alla Finzione, si chiuda con il verbo fingere, che nel senso comune ha una connotazione negativa in quanto sinonimo di mentire, ma nel linguaggio letterario è utilizzato anche nel senso di

inventare ed immaginare. La finzione è senza dubbio però ciò che imprigiona il soggetto in sé stesso, e questa dimensione di autonomia e separatezza è sottolineata dall'uso della rima “cingo” / “fingo” che chiude circolarmente il testo.

La poesia con i suoi arabeschi verbali è una menzogna che nasconde la realtà, ma è anche ciò che copre la morte e dunque salva il soggetto offrendogli speranza e riposo.³⁵ La poesia rappresenta un tentativo di dire una realtà più autentica ed insieme un camuffare il mondo, un restare imprigionati nelle proprie ingannevoli parole. La poesia si configura contemporaneamente come un'appassionata ricerca di realtà ed insieme un pretesto per sfuggirla. Nei versi di *Alibi* infatti il massimo dell'amore e della gratuità (“Solo chi ama conosce. Povero chi non ama” proclama l'incipit del componimento che dà il titolo alla raccolta) coincide con il narcisismo e l'autocompiacimento (il titolo del quaderno preparatorio dell'opera faceva non a caso allusione proprio a Narciso).³⁶

A livello lessicale, il tema della finzione, onnipresente in *Alibi* di Elsa Morante, compare con una certa frequenza nelle opere di Patrizia Cavalli e in particolare ne *Le mie poesie non cambieranno il mondo*, dove la poetessa dichiara: “nella finzione riconosco il punto perfetto / l'unico possibile della certezza” (LMP, p. 11).³⁷ I piani interpretativi si moltiplicano facendo oscillare il soggetto tra antinomie insolubili, dove tutto si ribalta continuamente tra gioia e rovina. Il quotidiano ritmato da rituali ipocriti è una vuota menzogna, i suoi frammenti insensati sono carichi di morte. Improvvisamente un suono o un avvenimento può spalancare una dimensione numinosa

³⁵ “Sherazade è la figura che la Morante sceglie per se stessa, perché come lei ha ricevuto il potere consolatorio della “fiaba”, la “fantasticheria” che non ha la facoltà di trasformare il buio in luce e annientare la morte, ma può “consolare” se stessa e l'umanità tutta, portando il diletto e la speranza di non inabissarsi per sempre” (Sara D'Arienzo, *Il canzoniere di una gitanilla. Breve viaggio attraverso la Morante poetessa*, cit. p. 59). Cesare Garboli ha dichiarato che per Elsa Morante la poesia è “uno strumento adatto alla sincerità ma anche alla finzione, inventato e fatto apposta per dirsi e dire la verità ma anche per camuffarla [...] Questo aspetto del linguaggio poetico è in *Alibi* esasperato, spinto fino ai confini dell'artificio e della teatralità solitaria, a luci spente: da una parte la poesia è la veste, l'indumento di scena che la Morante afferra in un angolo della stanza per coprire la nudità delle sue espressioni; dall'altra è la formula magica, il sortilegio con cui si fanno i vaticini e si chiedono le risposte al futuro.” (Cesare Garboli, *Prefazione a Elsa Morante, Alibi*, cit. p. 16).

³⁶ L'edizione del 2003 reca in appendice il citato quaderno preparatorio.

³⁷ Limitando lo spoglio lessicale all'antologia *Poesie (1974-1992)* che raccoglie le prime tre raccolte della poetessa, si possono enumerare le seguenti occorrenze del verbo fingere: “Devo fingere volgarità e tradimento” (LMP, p. 11); “che dico fingendo anche l'amore / e nella finzione riconosco il punto perfetto” (LMP, p. 11); “non fingo i sentimenti” (IC, p. 69); “Fingo di aspettarti per ingrandire i minuti.” (IC, p. 81); “che fingono la grandezza, fingono l'infinito” (IC, p. 87); “A volte mi fingo innamorata” (IC, p. 100); “a fingere la perdita” (ISPM, p. 185); “Fingo di avere anima e pensieri” (ISPM, p. 229). Non raro è anche l'uso del verbo “sembrare” semanticamente vicino a “fingere”: “Anche quando sembra che la giornata” (LMP, p. 13); “sembrano santi e invece” (LMP, p. 50); e che la facevano sembrare appena uscita / da un sonno o da una corsa.” (IC, p. 70).

e vitale, ma anche questi momenti sublimi possono dimostrarsi ingannevoli.

Nella raccolta d'esordio, ma anche nelle opere successive i riferimenti all'atto del dire s'intrecciano con quelli alla finzione, sempre in bilico tra possibilità di salvezza e constatazione dell'inganno. La poetessa afferma allora “riderò sparlerò / racconterò bugie. / E domani l'avrò già dimenticato.” (LMP, p. 21) dove all'accumulo delle azioni relative al dire e al mentire, vengono rovesciati in una mancanza di memoria che è insieme possibilità di un nuovo inizio e certezza della ripetizione degli errori. Certo è che quella linguistica è una pulsione che appartiene all'essenza stessa del soggetto. Nel componimento *“Nel giardino a appena inumidito”* in un parco dominato da segni incomprensibili e minacciosi, il soggetto sale e scende continuamente per scale e sentieri come fosse dentro un labirinto. Nell'ultima strofa l'io lirico fa una piccola sosta e precisa: “Alla fontana mi rinfrescai / la bocca, la fronte e i polsi / e fresca fresca cominciai una frase.” La portata salvifica del linguaggio è sottolineata dalla catena fonica che unisce i termini “fontana”, “rinfrescai”, “fronte”, “fresca fresca”, “frase”. Ma se in questo componimento la poetessa sottolinea la forza vivificante del linguaggio in altri componimenti ne denuncia l'aridità: “Ma era proprio mia / quella voce che usciva / senza fantasia?” (LMP, p. 39) dove la constatazione del carattere pedante e senza vita delle proprie parole è sottolineata dalla rima.

La duplicità del linguaggio sempre in bilico tra incantesimo e menzogna, tra vuoto e pienezza emerge in tutta la sua evidenza nel componimento che segue:

Anche quando sembra che la giornata
sia passata come un'ala di rondine,
come una manciata di polvere
gettata e che non è possibile
raccolgere e la descrizione
il racconto non trovano necessità
né ascolto, c'è sempre una parola
una paroletta da dire
magari per dire
che non c'è niente da dire. (LMP, p. 13)

Il componimento è formato da un'unica lunga campitura sintattica che comprende diverse frasi subordinate che creano un sistema di attese e differiscono al settimo verso l'enunciazione della frase principale. L'andamento disteso ed omogeneo della prima parte del testo è garantito dalla presenza di una serie di rime interne (“giornata”: “passata”: “manciata”: “gettata”) e di assonanze (“racconto”: “ascolto”) che sottolineano foneticamente l'esistenza di un filo conduttore a livello discorsivo. Negli

ultimi quattro versi, con l'esplicitazione della proposizione reggente, si infittiscono le ripetizioni. Dopo un iniziale passaggio dal sostantivo “parola” al diminutivo “paroletta”, il verbo “dire” viene ribadito per ben tre volte in posizione forte alla fine del verso. Questo procedimento proprio mentre indica un vuoto a livello di contenuti comunicativi esibisce un giocoso attaccamento alla sostanza sonora e musicale della lingua. La parola, seppure vuota ed inutile,³⁸ permette nonostante tutto al soggetto di andare avanti nell'esistenza.

L'opera di Patrizia Cavalli si sviluppa attorno a questa duplice concezione della poesia. Si cercherà di dimostrare come questa duplicità di fondo si manifesti rispettivamente nella tematica erotica e in quella urbana. In un primo momento l'analisi si concentrerà sulle prime tre raccolte poetiche riunite nel volume *Poesie (1974-1992)* e piuttosto omogenee sia a livello tematico che stilistico. Un'analisi dell'uso della rima permetterà di capire come questa pendolarità tra poli antitetici sia codificata all'interno della struttura metrica e stilistica dei testi della poetessa. Il percorso di analisi si concluderà mostrando come la questione della finzione trascolori in una riflessione sulla natura teatrale del mondo e dei rapporti umani. A questo scopo si prenderà in considerazione la raccolta *Sempre aperto teatro* (1999) che rende esplicito ciò che prima era presente in modo sotterraneo nelle precedenti opere. Secondo Patrizia Cavalli, il mondo non è che una recita: può essere un gioco meraviglioso oppure una prova malriuscita. Naturalmente non ci si priverà di alcune rapide e puntuali incursioni nell'ultimo libro della poetessa, *Pigra sorte e pigre divinità* (2006).

2. Un canzoniere d'amore leggero e intransigente.

Nelle poesie di Patrizia Cavalli l'io poetico è onnipresente, invade la pagina e dichiara il proprio bisogno di osservare e raccontare tutto con precisione. Una delle circostanze più commentate è senza dubbio quella dell'incontro amoroso. Il rapporto

³⁸ Diverse consonanze con la poesia crepuscolare di Sergio Corazzini andranno in futuro indagate in modo dettagliato, in particolare facendo riferimento al suo *Piccolo libro inutile* (1906). A proposito della poesia di Sergio Corazzini si rinvia agli atti del convegno organizzato da François Livi e Alexandra Zingone: *“Io non sono un poeta” Sergio Corazzini (1886-1907)*, Presses universitaires de Nancy - Bulzoni, Roma 1987. Sull'influenza di questo poeta crepuscolare sulla poesia del Novecento si veda almeno François Livi, *Risonanze corazziniane nel primo Montale*, in *“E' guisa d'eco i detti e le parole”*. *Studi in onore di Giorgio Barberi Squarotti*, Edizioni dell'Orso, Alessandria 2006, pp. 983-994. Il sistema di riprese che lega il primo Montale a Corazzini è identificato, in questo saggio, nella ripresa del tema tipicamente crepuscolare della ricerca di una poesia che non dice più nulla, di “una musica asemantica, vuota” (*Ivi*, p. 989). In questo senso alcuni punti di contatto possono essere stabiliti anche con talune liriche di Patrizia Cavalli.

fisico, però, non viene mai messo in scena direttamente, a differenza di quanto accade nei versi di Patrizia Valduga che saranno esaminati nel prossimo capitolo. Le poesie di Cavalli si sviluppano piuttosto attorno alla descrizione dell'alternarsi di incontri e di rotture.³⁹ La donna oggetto di desiderio, peraltro mai precisamente designata per nome, può fare la sua numinosa apparizione per strada, secondo accenti tipicamente penniani.

Gianluigi Simonetti ha evidenziato ad esempio come un verso di Sandro Penna “Passata è la Bellezza in bicicletta” sia ripreso dalla poetessa in passaggi come “una faccia bella che passa in bicicletta” nella raccolta *L'io singolare proprio mio*, oppure in alcuni versi di *Sempre aperto teatro* dove un'altra “bellezza”, questa volta “tutta riccia”, arriva “in bicicletta” in una piazza.⁴⁰ A differenza della poesia di Sandro Penna, in Patrizia Cavalli, l'amore, che irrompe nella vita quotidiana con la sua forza epifanica, può anche improvvisamente uscirne in modo ironico. Si consideri per esempio il brevissimo epigramma che segue: “Mi darà la mano mi dirà: / “ciao bella ci vediamo”” (LMP, p. 32).⁴¹ Il primo verso del distico è ritmato dalla ripetizione di due forme verbali all'indicativo futuro che conferiscono alla frase una sfumatura ottativa: il soggetto sembra infatti descrivere l'incontro così come vorrebbe che si realizzasse. Il secondo verso riporta invece sotto forma di discorso diretto un frase formulata in un linguaggio decisamente colloquiale che esprime un congedo lontano dal tono sognante dell'incipit.

In genere, sia l'aspetto che il comportamento della figura femminile sono descritti con precisione. L'io lirico scruta le idiosincrasie del quotidiano, esamina con stupore o con severità tutto ciò che rende vivo un incontro amoroso o ne enuncia l'annoiata fine. Accade così che, in una stessa raccolta, il motivo del silenzio venga sviluppato secondo direzioni opposte:

Qualche volta un silenzio può essere
apparenza di più vasti pensieri
che non possono aprirsi

³⁹ Non mancano tuttavia poesie dove la poetessa si abbandona a una tonalità più trasgressiva come il componimento “*Non ho seme da spargere per il mondo*” (LMP, p. 31) dove il soggetto rimpiange di non avere parole abbastanza malfamate per offendere la realtà. In “*Mi ero tagliata i capelli, scurite le sopracciglia*” (IC, p. 99) si allude invece a un gioco di travestimenti e a una perturbante confusione di generi: “Mi ero tagliata i capelli, scurite le sopracciglia, / aggiustata la piega destra della bocca, assotigliato / il corpo, alzata la statura. Avevo anche regalato / alle spalle un ammiccamento trionfante. Ecco ragazza / ragazzo / di nuovo, per le strade, il passo del lavoratore, niente abbellimenti superflui. [...]” (IC, p. 99).

⁴⁰ Gianluigi Simonetti, *Patrizia Cavalli*, cit.

⁴¹ Ma si veda a questo proposito anche il seguente componimento di Sandro Penna: “La veneta piazzetta / antica e mesta, accoglie / odor di mare! E voli / di colombi. Ma resta / nella memoria – e incanta / di sé la luce – il volo / del giovane ciclista / volto all'amico: un soffio / melodico : “Vai solo?” (Sandro Penna, *Poesie (1927-1938)*, p. 48).

alla cadenza di una voce giornaliera.
Ma questo non è il tuo caso
cara mia: il tuo caso è soltanto
totale mancanza di allegria. (LMP, p. 25)

Il colpo è micidiale e viene assestato con freddezza. La congiunzione avversativa “ma” con funzione sostitutiva introduce sintatticamente lo scarto tra apparenza e realtà. Tale divaricazione è accentuata dall'opposizione tra il ritmo disteso ed equilibrato del primo periodo, che occupa ben quattro versi armoniosamente suddivisi in due frasi di due versi ciascuna, e la clausola finale più secca e rapida, scandita dalla ripetizione dell'espressione “il tuo caso”. Il cambiamento di prospettiva è brusco e totale: un atteggiamento silenzioso che avrebbe potuto essere interpretato in modo sublime si rovescia nella prosaica constatazione di una mancanza di contentezza, dove il tagliente capovolgimento è ironicamente evidenziato dalla rima “cara mia”: “allegria”.

Al taglio corrosivo di questo componimento si potrebbe accostare il sentimento di ammirato stupore che emerge da un altro testo della stessa raccolta, dove il motivo del contegno taciturno è sviluppato in direzione antitetica:

Del tuo silenzio io sono invidiosa
e di come si appoggia a un davanzale
lasciando alla luce i suoi miracoli.
Sembri un ballerino smemorato
se qualche volta non sorridesse
come a scusarsi di tanta bellezza (LMP, p. 44)

Le prime proposizioni sono caratterizzate da alcune inversioni: nel primo verso il complemento di specificazione precede il predicato (“Del tuo silenzio io sono invidiosa”), mentre nella terza frase il complemento di termine precede l'oggetto diretto (“lasciando alla luce i suoi miracoli”). Queste leggere inarcature sintattiche impreziosiscono il dettato senza tuttavia intaccarne la limpidezza. Nella seconda parte del testo il lettore si imbatte in una struttura ipotetica dell'irrealtà con protasi alla forma negativa. Questo procedimento linguistico è generalmente utilizzato nell'opera di Patrizia Cavalli per smascherare impietosamente lo scarto che si apre tra ciò che avrebbe potuto essere e ciò che invece è. In questo componimento, invece, la frase condizionale permette sì di apportare una correzione, ma paradossalmente per accentuare la spinta effusiva della situazione. Il silenzio del quale il soggetto è invidioso non è quello di un ballerino che danzando dimentica completamente se stesso e il mondo circostante: la smemoratezza della persona contemplata è infatti interrotta da un timido sorriso, ancora più commovente perché maggiormente umano. La realtà è in

questo caso tutt'altro che sgradevole e il cambiamento di prospettiva non fa che intensificare l'emozione della scoperta e l'ammirazione per la persona amata.

Non sono solo i comportamenti e i reciproci rapporti ad essere esaminati con incredibile solerzia. Anche le imperfezioni fisiche non sfuggono allo sguardo dell'io lirico, alle sue aspre e impietose stoccate o ai suoi incantati commenti. Nella poesia "A volte mi fingo innamorata", per esempio, la vittima dell'imboscata erotica è descritta in modo grottesco per il suo "collo un po' sciupato, / una certa curva delle labbra o una saliva / per un attimo dimenticata agli angoli della bocca / e poi subito ritirata" (IC, p. 100). In altri passaggi invece i difetti e i segni del tempo, "qualche dente / in meno qualche ruga in più" (IC, p. 75), possono suscitare dolcezza o amorosa compassione. Una dilatazione di capillari può essere così registrata e commentata con vivacità: "[...] persino i disastri del sangue sulla tua pelle / esplodono come cespuglietti di erbe stravaganti / che tolgono piatezza al prato. [...]" (IC, p. 72). Il pensiero e i sentimenti non possono che confrontarsi con la dimensione corporea e materiale dell'esistenza, anche se il legame tra le due sfere si stabilisce in modo imprevedibile. Il giro delle speculazioni si fonda anche sull'osservazione del corpo dell'io lirico e del suo invecchiamento:

Addosso al viso mi cadono le notti
e anche i giorni mi cadono sul viso.
Io li vedo come si accavallano
formando geografie disordinate:
il loro peso non è sempre uguale,
a volte cadono dall'alto e fanno buche,
altre volte si appoggiano soltanto
lasciando un ricordo un po' in penombra.
Geometra perito io li misuro
li conto e li divido
in anni e stagioni, in mesi e settimane.
Ma veramente aspetto
in segretezza di distrarmi
nella confusione perdere i calcoli,
uscire di prigione
ricevere la grazia di una nuova faccia. (IC, p. 92)

Lo scorrere del tempo altera l'aspetto. La certezza di tale ineluttabile processo viene fissata dall'efficace struttura chiasmica che apre il componimento: "al viso mi cadono le notti" diventa nel verso seguente "i giorni mi cadono sul viso". Segue la minuta descrizione delle devastazioni che il tempo infligge alla carne, scavando fossati oppure, più lievemente, creando ombre nuove. Il soggetto investe se stesso del ruolo di perito, si

attribuisce il compito di misurare, contare, classificare in modo quasi scientifico⁴² i segni del tempo. Una congiunzione avversativa permette di puntualizzare come in realtà l'unico vero desiderio del soggetto sarebbe quello di sfuggire da questa smania diagnostica. Il motivo della distrazione da calcoli e osservazione richiama quello della smemoratezza dell'amata ammirata dal soggetto in un precedente componimento. L'oblio è infatti prima di tutto un'ansia di liberazione dall'orribile menzogna della morte. L'ultimo verso rivela però con ironia come tale voglia di sospensione di tempo non possa concretamente realizzarsi, se è vero, come sottolinea scherzosamente anche l'assonanza, che non è possibile per semplice “grazia” cambiare “faccia”.

L'attento e maniacale resoconto dei segni dello scorrere del tempo è un tema che ritorna regolarmente nella produzione di Patrizia Cavalli, ma è bene ricordare come abbia un posto di primo piano anche nella non cospicua produzione prosastica della poetessa costituita essenzialmente da due testi in prosa pubblicati dalla poetessa negli anni Settanta.⁴³ In *Ritratto* la voce narrante afferma come la donna protagonista del racconto sia riuscita ad elaborare una teoria che permette di:

“stabilire l'esatta relazione tra l'età e i segni della rovina, anche minimi, che compaiono sul viso e sul corpo di una donna, di giudicare insomma se il tempo stesse facendo bene il suo mestiere. Se girando la testa di lato, la pelle del collo si tende in diagonale annullando l'incavo della gola, di sicuro gli anni sono almeno trentanove. Ma la raggiera di rughe sottili, che percorre il labbro superiore, può formarsi solo dopo i quarantotto. Quei segni crudi agli angoli degli occhi, chiamati appunto zampe di gallina, a volte sono graffi solitari, non dicono nulla dell'età, magari è il troppo sole o l'espressione, si vedono in certe venticinquenni addirittura. Però a quarantadue la bocca si fa grave, perché le guance cedono e, non c'è verso, dopo i cinquant'anni le gambe si rinsecchiscono, anche se le cosce sono floride. La prova certa che ormai tutto è perduto sono le braccia nude quando s'alzano, che mostrano quei muscolotti poveri lasciati in solitudine, perché la carne se ne scosta e cade a mezzaluna.”⁴⁴

Nulla sfugge all'esame dello sguardo, il reale è decifrato con acribia in ogni suo dettaglio. Ma la scienza che si vorrebbe esatta, in verità non lo è e il reale può perdersi nell'immaginazione. Nell'unico altro racconto di Patrizia Cavalli il narratore è un personaggio femminile che osserva con insistenza la propria compagna addormentata. Un incredibile gioco di messe a fuoco consente di far viaggiare il corpo della donna nel corso del tempo, facendolo oscillare tra la vecchiaia e la giovinezza:

⁴² L'allusione alle scienze esatte è presente in un componimento di Patrizia Cavalli... “Io scientificamente mi domando”

⁴³ Patrizia Cavalli si è cimentata solo occasionalmente anche con modalità di scrittura diverse dalla poesia. Ha scritto alcuni racconti negli anni Settanta: *Racconto*, “Paragone”, n. 2 1975, pp. 70-76 e *Ritratto* ora ripubblicato in Gianni Celati, *Narratori delle riserve*, Feltrinelli, Milano 1992, pp. 74-85. Più di recente ha composto per la RAI alcuni radiodrammi intitolati *La bella addormentata* e *Il guardiano dei Porci*.

⁴⁴ Patrizia Cavalli, *Ritratto*, cit., pp. 80-81.

“Quest'ultimo esercizio era il più crudele: perché non appena costringevo l'immagine, con le dita disposte come cornice tra il mio sguardo e il suo viso, a ritirarsi nelle proporzioni esatte della giovinezza e per tre minuti pensavo di essermela ricostruita in carne e ossa quella donna di dieci anni fa della quale conoscevo soltanto le fotografie, improvvisamente ritiravo le dita e lei cresceva di dieci anni, il suo viso invecchiava di dieci anni, si scompondeva come il ritratto stregato; allora per la seconda volta era più difficile tornare indietro, ma pure seguitavo a farla viaggiare nelle sue età e una sera riuscii perfino a vedere rughe e capelli bianchi finché si ridusse ad una nube cieca, ad una esistenza involontaria e se la inghiottii il letto”⁴⁵

Nella sua opera Patrizia Cavalli presenta le proprie diagnosi sui mali della realtà. Allo stesso tempo mostra anche come gli strumenti a disposizione per elaborare tali analisi non siano attendibili. Ragione, sentimenti e percezioni sono imponderabili e possono ribaltarsi all'improvviso nel loro opposto. Lo stesso sguardo che intende comprendere il reale può deformarlo o farlo addirittura scomparire. È quel che succede con le persone, ma anche con gli oggetti del mondo, in particolar modo urbano.

3. Le finzioni cittadine tra gioia e dannazione.

L'ambientazione costante degli eventi raccontati da Patrizia Cavalli è l'universo urbano. Nel primo libro, il nome della città non è mai esplicitato e la sua geografia potrebbe corrispondere a quella di una qualunque città contemporanea. Marciapiedi, strade riempite di macchine e taxi, giardini pubblici, piazze, bar, ristoranti ed uffici postali sono i luoghi che costituiscono lo scenario in cui immaginazione e realtà si confrontano. Ma poi ci sono le persone che in questo posto di spazio urbano si muovono. Nell'universo cittadino l'io poetico svela le proprie percezioni del mondo e prende coscienza del loro carattere fittizio. Spesso i versi esibiscono la condizione di fraintendimento e di ritardo in cui vive il soggetto, incapace di interpretare correttamente la realtà che lo circonda. Qualche testo sembra dimostrarlo in modo esemplare. Il componimento che segue ritrae dei venditori ambulanti:

I marocchini con i tappeti
sembrano santi e invece
sono mercanti. (LMP, p. 50)

La rima interna che collega “santi” e “mercanti” serve ad indicare in modo incisivo il divario esistente tra la dimensione dell'interpretazione personale e quella della sfera esterna. Tale opposizione è peraltro sottolineata anche dalla disposizione simmetrica delle due forme verbali “sembrare” e “essere” collocate ad apertura rispettivamente del secondo e del terzo verso. Anche in altri componimenti l'io poetico è costretto a prendere atto dei propri errori di valutazione:

⁴⁵ Patrizia Cavalli, *Racconto*, cit., p. 71

Occhi miei aspettate e guardate.
Corpo mio corpo non fuggire
verso casa tra una macchina
e un muro, non rubare mai più
l'ultimo suono dal gruppo di ragazzi
fermi sulla piazza: non della prossima
strage stanno parlando
ma del prossimo film che vedranno. (LMP, p. 45)

Il soggetto si rivolge ai propri sensi, li sollecita ad osservare con più attenzione la realtà per evitare nuovi abbagli. L'invocazione è rinforzata dalla ripetizione di una stessa struttura sintattica che allinea al sintagma nominale (“occhi miei”, “corpo mio”) e delle forme imperative positive o negative (“aspettate e guardate”; “non fuggire”, “non rubare”), anche se il secondo periodo presenta una costruzione più lunga ed articolata. Nella clausola finale, l'invito a non cadere in fraintendimenti si fa più esplicito e incalzante. L'enunciazione dell'inganno è sottolineata dall'avverbio negativo collocato, con un'avveduta inversione, subito dopo i due punti. Il sintagma verbale “stanno parlando” viene invece situato alla fine del verso e collegato foneticamente tramite una rima imperfetta al futuro che chiude il componimento (“che vedranno”). Il soggetto si rende conto di aver travisato la realtà pensando ad una strage.⁴⁶ Il riferimento al film che costituisce il dato oggettivo costituisce paradossalmente un'ulteriore allusione alla dimensione della finzione.

In quest'ultimo esempio, lo scenario urbano in cui si svolge l'azione è quello di una piazza.

Anch'io sarò più bella
davanti al fuoco acceso
sulla piazza davanti
alla ragazza con il cappello.
Piegò un poco il viso pensò
di riconoscermi, s'accorse dell'errore. (LMP, p. 52)

Il discorso è scandito da una serie di forme verbali come il futuro “sarò” che compare al primo verso e i passati “piegò”, “pensò” e “s'accorse” che risultano concentrati nella clausola finale. Il salto temporale dal futuro al passato, forse inizialmente motivato da un'associazione fonetica per la presenza della stessa vocale tonica finale, è particolarmente interessante per i suoi risvolti semantici. È necessario rilevare come al futuro venga attribuito il compito di descrivere una scena ideale, mentre al passato remoto, tempo che indica un'azione irrimediabilmente conclusa, viene

⁴⁶ Non sfuggirà al lettore il fatto che il libro di Patrizia Cavalli sia uscito negli anni di piombo, quando parlare di stragi aveva un significato tutt'altro che vago.

affidata la funzione di enunciare un dato di fatto di ribadire una situazione discrepante da quello immaginata. All'idea di bellezza e felicità che accompagna i pensieri dell'io lirico nella prima parte del componimento non corrisponde nessun occasione di incontro o contatto con l'altro, ma solo la secca esposizione dell'errore, peraltro evidenziata a livello fonico dall'assonanza contenuta nell'ultimo verso, “s'accorse” : “errore”.

Bisognerà inoltre rilevare come il collegamento tra ambientazione cittadina e episodio amoroso sia sottolineato dalla rima “piazza” : “ragazza”, presente nel *Don Giovanni* di Mozart, opera cara alla poetessa: “Se trovi in piazza / qualche ragazza / teco ancor quella / cerca menar”.⁴⁷ Se il motivo della conquista amorosa in una piazza permette di ricollegare questo componimento a un passaggio del libretto di Lorenzo Da Ponte, la particolarità del testo di Patrizia Cavalli risiede nell'aspetto fortemente teatrale della circostanza descritta. Nella prima frase una serie di complementi illustrano la disposizione dei personaggi nello spazio scenico della piazza così come l'incontro è immaginato dalla voce poetante: si precisa che il soggetto si disporrà davanti al falò, che a sua volta sarà stato acceso in mezzo alla piazza, proprio di fronte alla giovane donna con il cappello. La descrizione si fonda su un'accumulazione di preposizioni e locuzioni prepositive che sottolineano l'aspetto costruito e teatrale della situazione. L'errore esplicitato nella clausola finale non può non essere accostato al senso di artificialità che caratterizza la prima parte del componimento.

La città di Patrizia Cavalli è dunque scenario di errori e di calcolate messe in scene. Anche le più semplici azioni risultano essere attentamente programmate o giustificate dal soggetto. Una passeggiata è intrapresa “studiando un motivo per farlo” (LMP, p. 36), per esempio la necessità di tenersi al corrente dei prezzi guardando le vetrine (ISPM, p. 225). Solo se si è scrupolosamente “calcolata la traiettoria” (LMP, p. 49), uno sguardo può ottenere un rossore. In tutta questa eccedenza di congetture e di giustificazioni, improvvisamente, un magico filo rosso può unire cose ed esperienze sospendendole in un sentimento di naturale corrispondenza:

Per questo sono nata, per scendere
da una macchina dopo una corsa
in una strada qualunque e trafficata
e guidata dagli angeli piegarmi
attraverso il finestrino
sopra quei capelli e in silenzio

⁴⁷ Wolfgang Amadeus Mozart, *Il Don Giovanni*, libretto di Lorenzo Da Ponte, scena XV, aria 12.

sentire l'odore di quel viso
dove poco prima avevo visto
come la bocca e gli occhi
si passavano un sorriso che non si apriva mai
e correndo veloce scompariva
in un attimo e tornava. (IC, p.76)

Questa condizione di felice consonanza con la realtà circostante si presenta come realizzazione di un destino di felicità da sempre deciso. Il ritmo del componimento è lento e disteso, ribadisce la condizione di armonia descritta a livello semantico. Tale senso di fusione tra l'io e il mondo è sottolineato anche da un sistema di corrispondenze sonore. Si noti in particolare la presenza di alcune rime interne (“nata” : “trafficata” : “guidata” oppure “apriva” : “scompariva”) ed assonanze (“finestrino” : “viso” : “visto” : “sorriso” ma anche “odore” : “dove” : “veloce”). Il componimento si chiude registrando come sul viso della persona amata sulla bocca e sugli occhi si diffonda un sorriso simbolo di una condizione di riconoscimento e coesione.

Nel canzoniere di Patrizia Cavalli ogni esperienza di estatica corrispondenza si può improvvisamente ribaltare in una situazione di scacco dove tutto si presenta come un frammento di un mondo alienante:

Quando si è colti all'improvviso da salute
lo sguardo non inciampa, non resta appiccicato,
ma lievemente s'incanta nelle cose ferme
e sul fermento e le immagini sono risucchiate
e scivolano dentro
come nel gatto che socchiudendo gli occhi mi saluta.

I rumori si sciolgono: i gridi e le sirene
semplicemente sono. La tessitura sgranata
degli odori riporta ogni lontananza.
E la memoria inventando i suoni, fa cantare
alla voce una canzone che avanza
fra il traffico e le spinte.

E certo noi eravamo nati
per questa consonanza.
Ma vivendo in città c'è sempre
qua e là una qualche puzza
di fritto che ti rimanda a casa. (IC, p. 80)

La salute è uno stato di spontanea fusione con il mondo, interessa tutti i sensi, come per incantesimi. Allora le immagini, i rumori e gli odori liberano un movimento che è come una canzone che trasporta in una dimensione più vera e naturale diversa da quella del caos del traffico e delle spinte della gente. Eppure è sufficiente un semplice odore sgradevole perché la condizione della malattia si imponga nuovamente. Lo sguardo e i

sensi vengono d'improvviso corrotti, il canto che sembrava essere un'emanazione diretta delle cose si interrompe. La malattia è la disincantata coscienza del carattere alienante della realtà simboleggiato dalla puzza di fritto che richiama il “tanfo di scampi fritti” della seconda sezione della *Satura* montaliana,⁴⁸ ma anche l'odore di fritto di cui parla Daria Menicanti in *Nero d'ombra*⁴⁹ e la puzza di “pès frit” cui si riferisce un componimento di Vivian Lamarque.⁵⁰ L'armonia non è più possibile, il soggetto è davvero singolare, abbandonato a se stesso e alla propria solitudine in un mondo urbano dove gli oggetti tra loro non hanno rapporti. Così la città di Patrizia Cavalli può essere un luogo accogliente e familiare oppure un vasto ed anonimo ammasso di frammenti, la sua identità oscilla tra quella di un caldo “villaggio domestico” e quella di una severa “metropoli” (IC, p. 104) suscitando la seguente protesta della voce poetante:

Ma che città è questa che, pur paese
 si risucchia le facce quasi fosse una metropoli?
 Che piazze sono, che piazza è questa
 che, pur essendo una fiera, è il gran deserto
 delle mie passeggiate? Che modi sono questi?
 Farsi dimora dolce e poi straniera,
 prima mezzana e poi carabinieri. (ISPM, p. 166)

Questa pendolarità tra condizioni antitetiche, dominate da un sentimento di grazia o rovina, può essere illustrata anche dal trattamento dell'immagine del mercato che in una stessa raccolta, *L'io singolare proprio mio*, è sviluppata in modo diametralmente opposto. Nel componimento “*Certi giorni quando il cielo si abbassa*” (ISPM, p. 160) una visita al mercato si fa elogio dell'atmosfera accogliente dello spazio urbano che sottrae il soggetto alla propria “singolarità” e finitezza:

Certi giorni quando il cielo s'abbassa
 e esco magari per fare la spesa
 al mercato io trovo il cerchio caldo
 della piazza, dove la luce non vola
 ma devota s'acquatta in ogni oggetto
 per rivelarne l'intimo colore.
 Cerchio amoroso che impasta insieme il tempo
 e la distanza, una melassa densa
 così simile alla pasta del mio cuore
 che io neanche entro, sono già dentro.

⁴⁸ “Dalle finestre si vedevano dattilografie. / Sotto, il vicolo, tanfo di scampi fritti / qualche zaffata di nausea dal canale. / Bell'affare a Venezia / affacciarsi su quel paesaggio e lei venuta da lontano.[...]” (Eugenio Montale, *Due prose veneziane*, in *Satura* [1962], *Tutte le poesie*, Mondadori, Milano 1990, p. 401).

⁴⁹ “- Quanto tempo - dirai. E ci sarà / odore di treni, di fritto / e una piuma di vento marino / già all'uscita. Sugli agri giardinetti / della stazione tornerà la luna. / - Come va - chiederai. Da un indomato / vecchio spicchio poema d'amore / sorridermi sarà meraviglioso / - Bene, quando ti vedo.” (Daria Menicanti, *Genova P.P.*, in *Un nero d'ombra*, Mondadori, Milano 1969).

⁵⁰ Vivian Lamarque, *Milan brüta bèla*, “Poesia”, maggio 1992.

La piazza del mercato è raffigurata come un “cerchio caldo” (v. 3), “un cerchio amoroso” (v. 7) e l'identificazione con questa figura geometrica non è casuale se si considera come il cerchio in molte culture sia considerato come un elemento che sospende lo sviluppo lineare del tempo in favore di una dimensione ciclica. La condizione di fusione e di continuità con il mondo vissuta dal soggetto è sottolineata dall'ultimo verso, “che io neanche entro, sono già dentro”, dove la rima al mezzo evidenzia come l'io lirico si trovi interamente immerso in una dimensione familiare e piena di significato. Estremamente rilevante è poi il fatto che questa esperienza di epifanica partecipazione alla realtà venga presentata come risposta ad una sollecitazione di tipo essenzialmente meteorologico. Questa “melassa” si crea senza razionali spiegazioni semplicemente quando il cielo si “abbassa”.

Questa descrizione positiva della piazza può essere proficuamente confrontata con una di segno contrario. Nella parte finale della raccolta, nel componimento “*Era alla luce terribilmente sabato*” (ISPM, p. 232), la piazza viene ritratta al momento della chiusura del mercato, quando le bancarelle vengono smontate bruscamente e a terra restano soltanto cassette vuote e frutti sfatti:

Era alla luce terribilmente sabato,
quel sole infimo che annuncia svogliatezze
mentre nella piazza fino a dentro le mie finestre
chiuse si muoveva il mercato prolungato.
L'ultima offerta e poi si chiude. Poi la festa
untuosa e il silenzio. Già si smontavano
i banchetti con la ferocia trasandata
della fine. Forse era possibile
una corsa per prendere qualcosa, forse
restava qualche cassetta ancora non riposta.
Ma non mi decidevo a quella corsa.
Quando scendevo era ormai tardi
tra i mucchi di foglie di carciofi
e i pomodori sfatti dove una vecchietta china
correva rapace alla riscossa di mezze mele
di peperoni buoni per tre quarti.
Ma io non cercavo frutta marcia o fresca,
io volevo soltanto la certezza
della settimana che finisce,
dell'occasione persa.

L'opportunità mancata è all'evidenza quella delle compere, ma è anche e soprattutto la possibilità di mescolarsi agli altri, di entrare in sintonia con la città ed essere felici. La piazza del mercato all'ora della chiusura è il luogo del desiderio che non si realizza. Ma è proprio la certezza di questa mancanza che permette all'io lirico di continuare a

vivere, di trovare dei punti di riferimento, ancorché negativi e minimi, in un mondo fluttuante che da un momento all'altro può rovesciarsi nel suo contrario. Tutta la poesia di Patrizia Cavalli è un'oscillazione continua tra anelito all'unità che sospende la morte e una consapevolezza della frammentarietà del reale. La certezza della perdita costituisce comunque punto di riferimento perché il soggetto ha bisogno di difendersi anche dalle promesse di felicità, da un paradiso che arriva miracoloso ma poi d'improvviso scompare.

Se nella prima raccolta la descrizione della città si sviluppa lungo un piano orizzontale, quello delle strade e della loro scoperta attraverso ripetuti vagabondaggi, nella seconda opera poetica *Il cielo* (1981) la descrizione dello spazio urbano si sovrappone ed alterna con quella del cielo sopra la città. Il cielo con il suo blu rappresenta la speranza di felicità ma si dimostra subito anche la sua illusoria inconsistenza, si disfa al primo ostacolo lasciando posto ad una assurda mancanza di senso. Se da un lato la poetessa esagera in modo provocatorio lo stereotipo del cielo facendone una metafora della speranza alla quale il soggetto può rivolgere direttamente la parola, d'altra parte giustappone a questa connotazione simbolica un valore puramente meteorologico.⁵¹ Da dietro una finestra, l'io lirico scruta l'azzurro cercando con ostinazione un segnale che annunci il cattivo tempo e così riveli la truffa del cielo, il suo voler simulare l'infinito per nascondere la triste quotidianità delle nuvole grigie.

La terza raccolta, *L'io singolare ostaggio di strade e oggetti*, riprende i temi delle opere precedenti inserendoli in un ritmo più agitato, spesso scandito da domande che aprono delle maglie perturbanti in un mondo urbano dove le cose quotidiane si fanno indecifrabili. Lo sguardo si fissa sugli oggetti, li vede a uno a uno sparsi sulla superficie del mondo, indecifrabili e perturbanti, senza ragione né funzione. Davanti a questi oggetti il soggetto può farsi spavaldo oppure intimidito. Le cose e i fatti con il loro

⁵¹ L'importanza del tempo meteorologico è sottolineata dalla poetessa nel corso di un'intervista: "io sono molto meteoropatica, completamente sottoposta al clima. Nell'attesa di una perturbazione atmosferica tutto il mio sistema chimico, nervoso, sensoriale, mentale, si altera, e questo avviene o per implosione o per esplosione. Nel primo caso, quando il cielo è coperto e basso, sono sottoposta ad una forza centripeta che mi stringe a me stessa, e quel che è fuori, il mondo sensibile, accorre verso di me e si condensa compatto in una visione senza più tempo né spazio. Sono minuti di eternità, dove tutto si mischia in una presenza e in una interessa assolute. È una condizione così dolce io ne provo una così felice gratitudine che il più delle volte resto semplicemente immobile e in silenzio per paura di sciuparla. [...] Quando invece c'è l'alta pressione, io sono centrifugata, esplodo: tutto si allontana da me e si frantuma; i miei sensi si sparpagliano e mi portano in tanti luoghi e tempi diversi, e sento le città, le stagioni, i continenti, il mare l'infanzia e l'altro ieri." (Pasqualina Deriu, *Racconto di poesia*, cit. pp. 29-30).

aspetto enigmatico lo stordiscono, ma continua a interrogarli in modo ironico e tagliente.

Nonostante le differenze, in queste tre opere di Patrizia Cavalli la rappresentazione dell'universo urbano si rivela essere piuttosto omogenea nelle sue linee generali rinviando a una concezione del mondo costantemente lacerata tra denuncia della menzogna e desiderio dell'autentico. Ed è proprio in questo punto preciso che alcune rilevanti analogie possono essere notate con la descrizione dell'ambiente urbano presente nei versi di altre poetesse. L'atto descrittivo si sviluppa attorno a un forte sistema di opposizioni: la città si configura come luogo dove i contrari si affrontano e giustappongono senza possibilità di soluzione. Una prima conferma di queste somiglianze può venire, per esempio, dal semplice spoglio di un'inchiesta condotta diversi anni fa sulla rivista "Poesia" dell'editore Crocetti. Nel 1992 questo mensile proponeva un'indagine dal titolo "La città dei poeti" occupandosi in ogni numero di un luogo diverso e soffermandosi sul rapporto dei poeti con lo spazio urbano attraverso una serie di interviste e una selezione di versi.

Nell'ambito di tale inchiesta, Biancamaria Frabotta descrive la città di Roma dove ha sempre vissuto come luogo di forti contrasti: dove momenti di beatitudine, di rinascita primaverile coesistono con situazioni di rovina e morte, simboleggiate dai gas di scarico e dall'immagine della città come mucchio selvaggio e trionfo di apparenze.⁵² Anche per Mariella Bettarini la città è luogo ossimorico per eccellenza:

"Firenze è ed è stata per me croce e delizia, scandalo e riparo, cuna e ghetto, memoria e presente, pietra angolare e pietra d'inciampo [...] Firenze era la duplicità nella chiesa: chiesa ufficiale contro chiesa conciliare; Florit contro don Mazzi e l'Isolotto, autorità contro dissenso carismatico, ordine contro liberazione, destra contro sinistra. Firenze è e fu per me anche allora luogo massimo di lacerazioni."

Nel corso di un suo intervento di Vivian Lamarque sottolinea invece il legame d'adozione che la lega a Milano, dove l'adozione è da intendersi in senso letterale perché la poetessa di origine trentina è stata abbandonata dai genitori naturali e adottata all'età di nove mesi dai nuovi genitori al tribunale di Milano. La poetessa dichiara inoltre di aver scritto negli anni Settanta una raccolta in dialetto milanese intitolata

⁵² "Roma traboccante dal centro del fuoco dove non sono consentite le mezze misure, [...] Roma città di mio padre che mi insegnò la curiosità del residente sempre turista che bordeggia a piedi per tutta la vita ingenuità e meraviglie. Notti beate di Roma, segnali di indipendenza profumata di primavera inoltrata, nonostante la morte lenta che attende gli insonni ai primi albori tra i gas di scarico, le rovine e le vite lasciate a morire al catasto. Ex città, metropoli mancata, mucchio selvaggio, ossame, rottame, trionfo solo di ciò che appare." (Biancamaria Frabotta, *La città di Roma*, "Poesia", luglio - agosto 1992). Sulla città di Roma si rinvia anche a una bella sequenza poetica di Gabriella Sica intitolata *Roma rimario (1991-2001)* e pubblicata nella raccolta *Poesie familiari*, Fazi editore, Roma 2001, pp. 108-114.

Milan bruta bèla, ma chiusa in un cassetto perché giudicata povera di ironia. Il titolo però rivela e sintetizza con chiarezza la natura ambigua del mondo cittadino di Vivian Lamarque. Milano è una città insieme brutta e bella, un prolungamento dell'ambiente domestico descritto dalla poetessa in termini simili nel primo componimento di *Una quieta polvere* (1996), scandito con insistenza dal ritornello “era la casa più bella era la casa più orrenda”.⁵³

In Patrizia Cavalli la città occupa un ruolo di primo piano nella costruzione del suo immaginario poetico, mentre nelle altre poetesse nominate è spesso solo uno sfondo secondario, più o meno illuminato a seconda del contesto. Tuttavia il fatto che nella raffigurazione della città si possano intravedere delle spinte strutturali comuni è certo rivelatore di affinità di un certo interesse a più ampio raggio.

4. Il gioco dei suoni e delle rime: “sul ciglio di un burrone / il prato”

Durante un'intervista la poetessa ha affermato come il linguaggio poetico sia strettamente legato a valori di tipo musicale. Secondo Patrizia Cavalli, la poesia infatti “è una cosa molto misteriosa. Credo provenga da una certa area del cervello che sta a metà tra quella della musica e quella della parola. Perché suona. È una parola che suona.”⁵⁴ Il riferimento alla musica ritorna anche tematicamente nella sua opera. Più di una volta nei suoi versi si allude infatti alla canzone in quanto magica comunione di suoni e significati, in quanto possibilità del soggetto di incontrare un destino di pienezza:

Ma davvero per uscire di prigione
bisogna conoscere il legno della porta,
la lega delle sbarre, stabilire l'esatta
gradazione del colore? A diventare
così grandi esperti, si corre il rischio
che poi ci si affezioni. Se vuoi uscire
davvero di prigione, esci subito,
magari con la voce, diventa una canzone. (ISPM , p. 161)

Come indica nitidamente il testo, la canzone è ciò che permette di uscire da una condizione di oppressione e recuperare un rapporto più diretto e sincero con il mondo. Questo slancio verso l'esterno, oltre barriere del proprio essere “singolari” e dunque imprigionati in se stessi, è sottolineato da una serie di assonanze e rime interne. Parole come “prigione”, “gradazione”, “colore”, di nuovo “prigione”, “voce”, “canzone”

⁵³ Vivian Lamarque, *Una quieta polvere*, Mondadori, Milano 1996, p. 137.

⁵⁴ Lisa Ginzburg, *Le parole che suonano*, cit.

descrivono perfettamente questo movimento di liberazione attraverso il canto.

Il riferimento al carattere musicale delle parole non si riduce a questo caso isolato e certo andrebbe accostato ad altre allusioni a melodie o a suoni che sono disseminati in una parte importante dell'opera di Patrizia Cavalli e accompagnano l'accesso del soggetto a una dimensione più autentica. La frequentazione di questa sfera semantica è però ancora più interessante se viene messa in relazione con la ricerca formale della poetessa decisamente orientata ad ottenere effetti di nitida cantabilità.

La poesia di Patrizia Cavalli predilige spesso il recupero di scansioni ritmiche tradizionali, molti suoi componimenti sono formati da endecasillabi o settenari. Ma la cantabilità del dettato si fonda soprattutto su un lavoro sulla trama fonica che spesso sfocia nell'uso della rima. Nel corso delle precedenti analisi testuali, si è già indicato come nei suoi versi facciano sovente capolino rime perfette e imperfette, rime in posizione finale oppure interna, o ancora semplici assonanze. Un'analisi più approfondita della rima e delle sue funzioni⁵⁵ è utile per comprendere meglio come la visione del mondo della poetessa si articoli dentro le stesse strutture testuali. Tale studio si rivela fondamentale se si considera, come per tempo ha indicato Pier Vincenzo Mengaldo, che l'uso della rima nel Novecento, essendo slegato da costrizioni di tipo metrico, sia direttamente ricollegabile alle intenzioni del poeta, alla sua volontà di produrre determinati risultati stilistici⁵⁶

Nella poesia di Patrizia Cavalli, a differenza ad esempio di quella di Patrizia Valduga, la rima non ha in genere funzione strutturante, viene usata localmente con scopi eufonici o semantici. Vittorio Coletti ha dimostrato come nel Novecento l'impiego della rima sia presente soprattutto in autori dal linguaggio prosastico, quasi a voler sottolineare l'identità poetica dei testi.⁵⁷ È ciò che secondo lo studioso accade nei poeti

⁵⁵ Fondamentale punto di riferimento è il dettagliato manuale di Aldo Menichetti e in particolare il capitolo: *La rima in Metrica italiana*, Antenore, Padova 1993, pp. 506-590.

⁵⁶ “In una situazione complessiva nella quale la rima perde sistematicità o viene sollecitata nelle sue forme difficili e rare, si comprende che per alcuni la rima facile riacquisti dignità e peso. È una delle pratiche di Saba, Penna, Caproni.” (Pier Vincenzo Mengaldo, *Questioni metriche novecentesche*, in *La tradizione del Novecento. Terza serie*, Einaudi, Torino 1991, p. 57). “Non venendo più impiegate secondo schemi fissi, come nelle forme metriche tradizionali, le rime tendono ad assumere l'aspetto di elementi stilistici anche se prodotti all'interno della forma metrica. In quanto si può decidere di usarle o non usarle, e di usarle in modo sistematico o asistematico, le rime appaiono più legate che in passato a un'intenzione significativa, a una scelta formale di cui lo scrittore è interamente responsabile” (Francesco De Rosa, Giuseppe Sangirardi, *Introduzione alla metrica italiana*, Sansoni Editore, Milano 1996, p. 71).

⁵⁷ “non sfuggirà a nessuno che una rima da una frequenza fissa e regolare è più facilmente riscontrabile nel '900 in poeti prosastici, presso i quali funzionerà variamente, ora come recupero metrico e carta d'identità poetica, ora (e anche contemporaneamente) come luogo e forma di implicite polemiche letterarie, ora infine, più semplicemente, come catalizzatore di nuclei tematici rilevanti” (Vittorio Coletti,

Crepuscolari, ma anche in Sandro Penna e Umberto Saba, poeti cari a Patrizia Cavalli. In parte quest'interpretazione può essere applicata anche al caso della poetessa, alcune precisazioni devono tuttavia essere effettuate.

Andrà innanzitutto notato come nelle composizioni più lunghe, le rime finali vengano spesso sostituite da assonanze o da rime interne per mimare un movimento di espansione musicale e rendere il discorso scorrevole dal punto di vista fonetico. È nei componimenti brevi che l'uso della rima acquista maggior visibilità. In questi casi, l'omofonia coinvolge soprattutto parole situate in posizione finale che siglano il carattere pungente e ironico dell'assunto. In questo senso la rima è usata anche in alcuni distici che chiudono componimenti più lunghi e servono a stringere d'improvviso il pensiero in una forma arguta. Tutta la poesia di Patrizia cavalli sembra oscillare tra queste due tendenze, tra l'attenzione alle caratteristiche naturalmente musicali del linguaggio, e una cantabilità più esibita, portatrice di intenti ironici e taglienti. Ha affermato in proposito Alfonso Berardinelli:

Crudeltà e spavalderia, arguzia formale e naturalezza espressiva: le caratteristiche della poesia di Patrizia Cavalli si rivelano e si impongono immediatamente ad apertura di pagina. Ma l'apparente leggerezza o frivolezza non devono ingannare. La Cavalli è dotata in realtà di un intelletto altamente percettivo e raziocinante. Dietro ai suoi versi che a volte si stampano perentori nella memoria e a volte, magari nel corso della stessa poesia, sfumano in ritmi aerei appena cadenzati, agisce una cosmologia della perfezione e dell'imperfezione, della presenza e dell'assenza, della luce e del suo offuscarsi. Questa duplicità manichea altre volte si trasforma in una specie di circolarità umoristico-mitologica definita in scherzosi e patetici aforismi, nei quali si ride anche del dolore vero e la noia che infine ci distacca da tutto può essere, di volta in volta, il più grave peccato e il più efficace farmaco⁵⁸

Il critico mette acutamente in luce come la disposizione manichea della poesia di Patrizia Cavalli, il suo svilupparsi attorno ad un sistema di forti polarità sia visibile anche a livello stilistico nell'alternanza tra cadenze distese e aeree e ritmi incisivi e perentori, tra naturale disposizione all'andamento descrittivo e impennata icastica e umoristica. In qualche modo questa duplicità si ritrova anche nell'impiego che la poetessa fa di procedimenti rimici, talvolta usati, assieme ad altri dispositivi formali, in particolare il parallelismo sintattico, per sostenere in modo sottile il melodioso dipanarsi del pensiero e delle percezioni, oppure in maniera ostentata per concentrare l'attenzione su alcuni significati e decretare un cortocircuito del pensiero. In questo capitolo si sono già dati alcuni esempi di diffusa musicalità, l'analisi si concentrerà ora soprattutto sul procedimento più appariscente delle rime con funzione ironica.

Per uno studio della rima nella poesia del Novecento, in *Italiano d'autore, Saggi di lingua e letteratura del Novecento*, Marietti, Genova 1989, p. 117).

⁵⁸ Alfonso Berardinelli, *La poesia*, in *Scenari di fine secolo*, cit., pp. 161-162.

Stefano Giovanardi ha proposto di ricollegare la poesia di Patrizia Cavalli con quella crepuscolare,⁵⁹ non soltanto per l'attaccamento alla realtà quotidiana e per l'onnipresenza di un soggetto narcisista, ma soprattutto per l'uso della rima con finalità ironiche.⁶⁰ Esistono senza dubbio notevoli punti di convergenza, in particolare nell'atteggiamento irriverente e ludico con il quale viene trattato il linguaggio.⁶¹ In ambito crepuscolare la rima è uno degli strumenti attraverso i quali viene declinata questa giocosa irriverenza, spesso serve ad accostare una parola aulica e preziosa a un termine umile e quotidiano: le rime “Nietzsche” : “camicie” e “malinconia” : “pirografia” create da Gozzano sono assai note e illustrano bene l'intento parodico verso il modello dannunziano. Emblematico risulta essere a questo proposito anche un testo di Marino Moretti intitolato *Signora rima*.⁶²

Il confronto con la poesia crepuscolare regge se si precisa che la poetessa non intende contestare i modelli che la precedono, né avventurarsi in una polemica letteraria. Nel suo caso, la rima permette di smascherare direttamente sia l'assurdità del mondo che quella del linguaggio che la vuole esaminare. Se la poetessa, tramite un incredibile “gioco al massacro”,⁶³ irride esplicitamente sé stessa, i propri tentativi di analizzare il mondo, la propria fiducia nella poesia e nella felicità, è anche vero, e qui forse sta la più profonda differenza con i poeti crepuscolari, che la parola non sprofonda mai in un vuoto nichilismo. Il gioco e l'inutilità che caratterizzano la poesia sono infatti valori forti che si oppongono alla morte e alle brutture del reale. L'intento demistificante e l'esposizione dell'assurdità dell'esistenza non possono essere compresi senza un riferimento alla fiducia nella poesia come unica possibilità di salvezza. L'analisi di alcuni testi può contribuire a chiarire questi nodi problematici.

La rima con funzione di collegamento ironico è particolarmente impiegata da Patrizia Cavalli in forme brevi, anzi brevissime, in cui si presenta in forma baciata:

⁵⁹ Essenziali per un'approfondita comprensione di questa corrente poetica sono i lavori di François Livi, *Dai simbolisti ai crepuscolari*, IPL, Milano 1974; *Tra crepuscolarismo e futurismo: Govoni e Palazzeschi*, IPL, Milano 1980 e *La parola crepuscolare: Corazzini, Gozzano, Moretti*, IPL, Milano 1986. Per un inquadramento più generale della questione invece sono ancora utili i lavori di Natale Tedesco *La condizione crepuscolare. Saggi sulla poesia italiana del Novecento*, La nuova Italia, Firenze, 1977 e Anna Nozzoli, Jole Soldateschi, *I crepuscolari*, La Nuova Italia, Firenze 1978.

⁶⁰ Stefano Giovanardi, *Patrizia Cavalli*, in Maurizio Cucchi, Stefano Giovanardi, *Poeti italiani del secondo Novecento (1945-1995)*, Mondadori, Milano 1996.

⁶¹ Sulla componente ironica dei crepuscolari si rinvia a Marziano Guglielminetti, *La “scuola dell'ironia”: Gozzano e i vicini*, Olschki, Firenze 1984.

⁶² Marino Moretti, *Signora rima*, in Id. *In verso e in prosa*, a cura di Geno Pampaloni, Mondadori, Milano 1979, p. 38.

⁶³ Gianluigi Simonetti, *Patrizia Cavalli*, cit.

Andrò dai miei amici andrò a cena
consolerò così la mia pena. (LMP p. 10)

Ti ho appena toccato e ti ho già tradito
non incolpare me, incolpa il mio vestito (IC, p.71)

Quanti saluti prima di partire!
Come faccio a morire! (IC, p. 113)

Due ore fa mi sono innamorata.
Tremo d'amore e seguito a tremare,
ma non so bene a chi mi devo dichiarare. (IC, p. 129)

Mi si incaglia il respiro nel tuo viso,
asma del mio dormiveglia.
Che io respiri finalmente sveglia! (ISPM, p. 145)

Questi epigrammi sono tratti dai primi tre libri della poetessa, fortemente omogenei dal punto di vista stilistico. Si tratta naturalmente solo di alcuni esempi, che però mettono bene in evidenza gli effetti comici dell'uso della rima che associa termini che rinviano ad argomenti fortemente connotati sul piano sentimentale o esistenziale (la pena, il tradimento, la morte, un volto che appare nel dormiveglia provocando affanno) a realtà che invece si impongono per la loro concretezza o immediata quotidianità (una cena, un vestito, una partenza e i suoi saluti, la necessità di respirare e svegliarsi). La poetessa denuncia il carattere inconsistente e menzognero di slanci sublimi pieni di enfasi accostandoli a eventi modesti e banali.⁶⁴ Quella della rima baciata, non è naturalmente l'unica configurazione stilistica possibile. La rima infatti continua a produrre effetti semantici rilevanti anche in testi un po' più lunghi, con rimanti disposti vicini o a distanza di qualche verso. Si considerino i seguenti componimenti:

Ma per favore con leggerezza
raccontami ogni cosa
anche la tua tristezza. (LMP, p. 14)

Ora che sei partita
che sei sicuramente andata
o devo riconoscere

⁶⁴ In questo Patrizia Cavalli si presenta come modello per una giovane poetessa come Francesca Genti (1975) che nella brevissima poesia *Illuminazione davanti al banco dei surgelati* dichiara: “anche la sofferenza / ha la sua data di scadenza” (Francesca Genti, *Poesie d'amore di una ragazza kamikaze*, Purple Press, Milano 2009, p. 85) Anche nella poesia di Francesca Genti il procedimento di abbassamento ironico del dato sentimentale costituisce una spinta contraria e destabilizzante rispetto a slanci lirici ed epifanici pure presenti. Il mondo descritto dalla giovane poetessa non è più soltanto urbano, ma ferocemente consumistico e globale. Sulla poesia di Francesca Genti e in particolare sul suo primo libro d'esordio, *L'amore vero non ha le noccioline* (Meridiano zero, Padova 2004) si veda: Carlo Carabba, *Rassegna dell'ultima poesia italiana*, “Nuovi Argomenti”, Aprile-Giugno 2005; Marianna Marrucci, *Versi bifocali e stratificazioni linguistiche. Su Elisa Biagini, Florina Fusco e Francesca Genti*: <http://www.fucine.com/network/fucinemute/core/index.php?url=redir.php?articleid=1347>

non sono mutilata.
Farò una passeggiata
fino a via delle Grotte. (IC, p. 68)

Ma sì, sono sincera
non fingo i sentimenti,
ma cosa posso farci
se in due minuti
diventano tradimenti? (IC, p. 69)

Eri così vicina.
Come ho fatto a passare
dal mare alla piscina? (ISPM, p. 135)

Anche in questi casi l'effetto è corrosivo e la rima permette di contrapporre a temi solitamente trattati in modo serio dalla poesia lirica (la malinconia, la disperazione causata da un abbandono, la passione, la vicinanza affettiva) delle realtà lontane da afflitti lirici (la frivolezza, una bella passeggiata, l'infedeltà, il prosciugarsi del mare dell'amore in una piscina). Il soggetto, che spesso vive in prima persona questi bruschi ribaltamenti, resta interdetto oppure compiaciuto, a seconda della situazione. Spesso infatti non si tratta soltanto di smascherare eccessi e finzioni, ma di mostrare come idee e sentimenti seguano sentieri casuali ed assurdi, ribaltandosi in modo inspiegabile nel loro contrario. È rilevante che in alcuni testi citati il carattere incomprensibile del reale sia registrato sintatticamente attraverso una domanda. Il punto interrogativo collocato alla fine del componimento acquista rilievo esprimendo il senso di perplessità provato dal soggetto.

Pochi sono invece i componimenti di una certa lunghezza interamente costruiti sulla rima, tra le rare eccezioni si riporta la lirica che segue:

Tu te ne vai e mentre te ne vai
mi dici: "Mi dispiace".
Pensi così di darmi un po' di pace.
Mi prometti un pensiero costante struggente
quando sei sola e anche tra la gente.
Mi dici: "Amore mio mi mancherai.
E in questi giorni tu cosa farai?"
Io ti rispondo: "Ti avrò sempre presente,
avrò il pensiero pieno del tuo niente" (ISPM, p. 148)

La rima baciata permette di articolare il discorso secondo un ritmo binario, fatto significativo se si considera come da un punto di vista generale il componimento si fonda proprio sull'opposizione di due punti di vista, quello di chi abbandona ma anche quello di chi viene lasciato. Il primo verso è l'unico a non essere seguito da una rima baciata alla fine del verso successivo, ma risulta comunque essere scandito dalla

ripetizione della stessa forma verbale alla fine del primo emistichio e in chiusura di verso. Anche in questo caso dunque il ritmo duale è mantenuto. I primi sette versi sono dedicati alla descrizione della situazione: la persona che parte prova dei sensi di colpa e quindi mette in atto dei patetici tentativi per addolcire la separazione. Il soggetto poetico abbandonato risponde con soli due versi, dalla portata dirompente ed aggressiva. Dopo aver affermato che il pensiero del ex partner non l'abbandonerà, precisa infatti che questo pensiero sarà consapevole della sua nullità. Si esprime in tal modo non solo una reazione di difesa al dolore per l'abbandono subito ma anche una graffiante denuncia dell'inconsistenza dei buoni sentimenti altrui.

Dai componimenti riportati si possono però ricavare altre interessanti informazioni. È opportuno infatti notare come la maggior parte delle rime utilizzate dalla poetessa siano rime facili, spesso di origine grammaticale. Tra i rimanti si contano moltissimi infiniti, soprattutto del primo gruppo in -are. In un componimento precedentemente citato si è già riportato il caso della coppia “tremare”: “dichiarare” (IC, p. 129), ma si potrebbero ricordare anche i binomi “parlare” : “fare” (LMP, p. 9); “mangiare” : “volare” (LMP, p. 24); “lavorare”: “conquistare” (LMP, p. 35); “camminare” : “dubitare” (ISPM, p. 149); oltre che le forme enclitiche “perdonarti”: “amarti” (IC, p. 64); “riposarmi”: “liberarmi” (IC, p. 120). La poetessa ricorre anche a infiniti di verbi del terzo gruppo: accanto all'esemplare e già citato “partire”: “morire” (IC, p. 113), ci si imbatte in rime come “partire”: “ripulire” (LMP, p. 33); “risalire”: “colpire” (IC, p. 97); “uscire”: “stabilire” (ISPM, p. 161). Diffusissimo è anche l'impiego in rima del participio passato. Si è già citata la rima “andata”: “mutolata” ripresa foneticamente nello stesso componimento dall'uscita vocalica di “passeggiata” (LMP, p. 68). Nel corso dell'opera si possono incontrare anche le coppie “ingrassata”: “smisurata” (LMP, p. 46), “innamorata”: “ritirata” (IC, p. 100); “avanzata”: “ricacciata” (IC, p. 106). Tra le forme maschili si possono annoverare le seguenti serie rimiche “svogliato”: “sgridato” (LMP, p. 42); “pensato”: “guardato” (LMP, p. 58); “assottigliato”: “regalato”: “dimenticato” (IC, p. 99); “lasciato”: “sconfinato” (IC, p. 122).

Si tratta naturalmente di un un breve campionario, assolutamente non esaustivo, che però può dare un'idea abbastanza chiara delle uscite rimiche più frequenti, che sono spesso categoriali e per lo più di tipo vocalico. Ciò conferisce alla poesia di Patrizia Cavalli un andamento semplice e rassicurante da filastrocca. La rima partecipa in tal

modo a un doppio movimento: sottolinea il momento dello smascheramento ironico e allo stesso tempo tranquillizza con una musica giocosa. Mostra le contraddizioni del reale ed insieme indica una via di evasione nella ripetizione infantile e popolare di desinenze facili.

Colpisce come, in una nota alla sua versione del *Sogno di una notte d'estate*, la poetessa rifletta sulle scelte effettuate nel lavoro di traduzione soffermandosi sulle funzioni assolute dalla rima nella commedia shakespeariana. Patrizia Cavalli spiega che:

“Gli innamorati entrano ed escono dalla rima come se entrassero e uscissero da una parte. La rima li tiene nel teatrino d'amore [...] La presenza della rima, quando più grande è l'esaltazione o la disperazione, rafforza l'artificio, anzi lo ratifica, producendo in chi ascolta la certezza della commedia: indica l'eccesso e allo stesso tempo lo contiene. Con la rima baciata questa sensazione è anche più forte, perché il discorso, con le sue eventuali complessità, viene regolarmente e a breve termine riacciuffato e messo al sicuro dalla comune desinenza sonora di parole di significato diverso. Queste rassicuranti stazioni, proprio quando il cuore dovrebbe smarrirsi, permettono al pensiero, anche il più tortuoso e terribile di non perdersi mai.”⁶⁵

Non si possono non notare le affinità esistenti tra questa descrizione delle funzioni dell'istituto rimico nella commedia shakespeariana e la cantabilità leggera e il riso così tipici della poesia di Patrizia Cavalli che servono a mostrare la tragica situazione di scacco in cui ci si trova a vivere e allo stesso tempo permettono al soggetto di non precipitare nel suo abisso. Parlando dell'autore tradotto la poetessa rivela alcune caratteristiche del proprio modo di rapportarsi al mondo.

Una spiegazione ancora più bella e compiuta della sua poesia, e dell'uso della rima che la fonda, può essere rintracciata nel testo che chiude la prima sezione della raccolta

L'io singolare proprio mio:

Bello mattino bello,
hai visto che giornata?
Regalo vero che nasce da se stesso
senza messi né seguito.
Ci sono questi giorni. Scialletto
delicato. Non era vero orrore,
era uno scherzo. Sul ciglio di un burrone
il prato. (ISPM, p. 178)

L'attacco è cantilenante e ha un sapore popolare (“bello mattino bello”) serve alla poetessa per avviare una riflessione sulla stessa bellezza della vita, identificata con la gratuità, ovvero con il “regalo vero che nasce da sé stesso / senza messi né seguito” che arriva senza essere annunciato da un messaggero né accompagnato da una scorta, senza produrre nessun raccolto né conseguenze durature. La bellezza arriva all'improvviso e

⁶⁵ Patrizia Cavalli, *Nota a William Shakespeare, Sogno di una notte d'estate*, cit. p. 253.

riscalda il soggetto come farebbe uno “scialletto delicato” che sembra richiamare allusivamente lo scialle andaluso di morantina memoria. Un riferimento all'opera di Elsa Morante si ritrova in modo esplicito anche nei versi successivi quando si afferma che: “Non era vero orrore, / era uno scherzo”. Questi versi rinviano direttamente a *La storia*, e più in particolare alla famosa scena del capitolo VIII dove Ueseppe si rifugia in un luogo appartato lungo il Tevere e riconosce, nel melodioso canto degli uccelli, una canzonetta imparata da bambino. La canzonetta degli uccelli ripete incessantemente che il mondo “è uno scherzo / uno scherzo / tutto uno scherzo!”⁶⁶. L'orrore della vita non è reale. La sola verità che conta è quella di questa meravigliosa e semplice canzone che finalmente fa sentire al soggetto un profondo senso d'unità tra le cose.

Una rima imperfetta inoltre unisce l'“orrore” del mondo alla parola “burrone”, mentre accanto e contro questo precipizio si staglia un “prato”. Anche in questi versi si trova incastonato un omaggio a un poeta caro a Patrizia Cavalli, Umberto Saba. Si ricorderà infatti come in *Preludio e fughe* il poeta triestino dichiarò: “O mio cuore dal nascere in due scisso, / quante pene durai per uno farne! / Quante rose a nascondere un abisso!”⁶⁶. Alla voce “abisso” la poetessa preferisce il termine “burrone”, che nella sua concretezza permette maggior intensità espressiva. Meno sublime è anche la scelta della parola “prato”, con una fortuna poetica minore rispetto all'immagine adusata della rosa, ma proprio per questo capace di veicolare un'idea di maggior freschezza e vitalità. Il fatto che tale termine sia stato isolato alla fine del componimento incrementa la sua potenza simbolica, allo stesso tempo però si insinua nel testo anche un senso di isolamento e fragilità.

Nella poesia di Patrizia Cavalli, è la rima con la sua semplice cantabilità che situa il soggetto sul ciglio di un dirupo. Rivelano l'esistenza di un abisso mortale ed insieme creano un spazio alternativo e verdeggiante, unica possibilità di salvezza. È la musicalità facile della rima è ciò che permette di penetrare in un mondo tragicamente assurdo e inconsistente dove le parole e le cose si dispongono sui cigli di un abisso,

⁶⁶ Il rinnovato interesse della critica verso la poesia sabiana è testimoniato da alcuni recenti convegni svoltisi a Trieste e a Milano: Giorgio Baroni (a cura di), “*Si pesa dopo morto*”, *Atti del convegno internazionale di studi per il cinquantenario della scomparsa di Umberto Saba e Virgilio Giotti (Trieste 25-26 ottobre 2007)*, introduzione di Cristina Benussi, “*Rivista di letteratura italiana*”, n. 1, 2008 e Giorgio Baroni (a cura di), *Saba extravagante. Atti del convegno internazionale di Studi (Milano 14-16 novembre 2007)*, “*Rivista di letteratura italiana*”, n. 2, 2008. Alcuni studi sono stati pubblicati sulle figure femminili che costellano la sua opera, in particolare: Cristina Benussi (a cura di), *Umberto Saba, sei donne per un poeta*, Ibiskos, Empoli 2003.

sospese tra la possibilità del canto e la fatalità della caduta.

5. I riferimenti teatrali: *Sempre aperto teatro*.

Nel 1999 Patrizia Cavalli pubblica *Sempre aperto teatro*, un'opera che si colloca in continuità con le precedenti pubblicazioni, ma che testimonia anche di una maggiore attenzione per l'organizzazione del materiale poetico a livello macrotestuale. I resoconti dei propri incontri amorosi e la descrizione delle passeggiate in città continuano ad essere i temi fondamentali della sua poesia, ma forse più che nelle altre opere tali filoni tematici vengono sviluppati in senso teatrale, come testimonia la scelta assai significativa del titolo. La città inoltre è designata in modo sempre più preciso dal punto di vista topografico. La poetessa nomina il fiume Tevere, il ponte Cestio, la piazza del Pantheon, allude anche ai sampietrini che lastricano le strade della Capitale. I riferimenti urbani si aprono a tratti ad altre città come Orvieto e New York, ma l'elemento forse più interessante in questa raccolta è che la tematica urbana sia sempre più legata e mescolata a quella naturale. Proprio grazie alla presenza di riferimenti naturali e osservazioni di tipo climatico, la città si presenta come un'entità immutabile e senza tempo, leopardianamente indifferente ai destini umani. L'accumulazione di riferimenti geografici precisi, il loro alternarsi con riferimenti alla sfera naturale serve a illustrare la dimensione insieme illusoria ed eterna del mondo, permette di unire insieme elementi contingenti e universali. La città è esplicitamente un palcoscenico, un enorme teatro dove gli individui, e in particolar modo gli amanti, come attori sono chiamati a recitare una parte in un più ampio e infinito copione.

I richiami sempre più frequenti al mondo del teatro si fondano sulla constatazione di come i rapporti interpersonali si configurino come un sistema di maschere e di ruoli già stabiliti. Alcuni riferimenti alla finzione teatrale come principio ordinatore degli scambi umani erano in parte già presenti nelle raccolte precedenti:

Se ora bussassi alla mia porta
e ti togliessi gli occhiali
e io togliessi i miei che sono uguali
e poi tu entrassi dentro la mia bocca
senza temere baci disuguali
e mi dicessi: "Amore mio,
ma che è successo?", sarebbe un pezzo
di teatro di successo. (ISPM, p. 142)

Alla frase condizionale del verso d'attacco seguono diverse proposizioni coordinate la cui accumulazione è evidenziata dalla insistita presenza della congiunzione

copulativa ad inizio verso. Questa serie sintattica origina un movimento musicale piuttosto fluido, grazie anche all'impiego di numerosi procedimenti di ripetizione fonica: si riscontrano alcune rime interne di tipo grammaticale (“bussassi”: “entrassi” e “togliessi”: “togliessi”: “dicessi”), ma anche delle rime perfette in posizione finale (“occhiali”: “uguali”) e da alcune assonanze (“porta” : “bocca”, “pezzo” : “successo”). Il ritmo scorrevole ed omogeneo di queste subordinate sembra conferire all'azione immaginata un carattere non solo di bellezza, ma anche di realtà. Questa idea risulta però sconfessata dalla *pointe* finale, che precisa come questa meravigliosa concatenazione di gesti sarebbe un pezzo di teatro di successo, una splendida e magnifica recita, ma pur sempre soltanto una finzione.

In un altro componimento della stessa terza raccolta, si può rintracciare un'altra caratteristica della teatralità della poesia di Patrizia Cavalli. Se le persone non sono che attori e le parole che dicono costituiscono delle semplici repliche di un copione già scritto, allora i movimenti e i gesti possono dispiegarsi soltanto all'interno di una scenografia ben definita:

Io qui. Tu là.
Tu lì. Io qua. (ISPM, p. 211)

In questo frammento due personaggi si dispongono sulla scena senza potersi incontrare, come sottolinea la struttura chiasmica dei versi che suggerisce l'esistenza di uno strano balletto con un improvviso scambio di posizioni. La presenza di un canovaccio prestabilito che regola il rapporto tra le persone può generare noia o stupore. A seconda dei casi, fa scattare un allegro e divino gioco oppure produce un senso di soffocamento perché il ruolo in cui si è rinchiusi è vuoto ed assurdo. Tutto questo trova maturo ed esplicito compimento in *Sempre aperto teatro*, che come rileva Silvia Morotti, si apre non a caso con una citazione tratta dalla tragedia shakespeariana *Troilo e Creddidra*: “ Well, well; 'tis done, 'tis past – and yet is not”. La citazione introduce il lettore in una riflessione che riguarda non solo lo scorrere del tempo, ma il senso stesso delle azioni compiute, in una continua tensione, ma soprattutto tra essere e apparenza,⁶⁷ tra futuro e passato.

Anche in *Sempre aperto teatro* i personaggi prendono posizione come se fossero su un palcoscenico:

Indietro, in piedi, da lontano,

⁶⁷ Silvia Morotti, recensione a Patrizia Cavalli, *Sempre aperto teatro*, “Soglie”, n. 1, 2000, p. 70.

di passaggio, tassametro in attesa
la guardavo, i capelli guardavo,
e che vedevo? Mio teatro ostinato,
rifiuto del sipario, sempre aperto teatro,
meglio andarsene a spettacolo iniziato. (SAT, p. 56)

I primi versi descrivono le posizioni assunte dal soggetto: “indietro, in piedi, da lontano, / di passaggio, tassametro in attesa.” I dettagli e le informazioni vengono accumulati per asindeto e il quadro generale sembra scomposto. Il soggetto si agita in modo schizofrenico, cambia posizione per scrutare meglio la propria preda amorosa. È utile notare come la donna oggetto di tanto interesse sia nominata soltanto attraverso un pronome personale complemento oggetto, peraltro subito sostituito per metonimia a un riferimento a una sua parte del corpo. Il richiamo ai capelli è, come noto, un motivo tipico della lirica amorosa, a partire dal dolce stilnovo e da Petrarca. Ma da questa tradizione la poetessa si distacca quando il soggetto poetico nel verso successivo si domanda: “e che vedevo?”. Si chiede cioè se quegli stessi capelli debbano essere interpretati, se siano un segno inquietante di un mondo ancora tutto da decifrare, e non soltanto contemplare. Oltre quell'interrogativo non si può andare, si resta sempre al di qua, immersi in un gioco di finzioni ed apparenze. Questa è la maschera in cui si è costretti a vivere, il palcoscenico sul quale sempre ci si deve sempre muovere, con i riflettori sempre accesi perché il sipario non scende e lo spazio della scena è quello aperto del mondo. Questa voglia di andarsene, di uscire dal teatro “a spettacolo iniziato” è forse un ennesimo impossibile tentativo di salvarsi, un voler interrompere la recita proprio per evitare di rendersi conto che si trattava di una finzione. Un altro importante riferimento al mondo del teatro è presente nel componimento che segue:

La scena è mia, questo teatro è mio,
io sono la platea, io sono il foyer,
ho questo ben di dio, è tutto mio,
così lo voglio, vuoto,
e vuoto sia. Pieno del mio ritardo. (SAT, p. 122)

L'io domina la scena: la sua centralità viene ribadita dall'insistenza sulle indicazioni pronominali e dalla presenza ridondante di aggettivi e pronomi possessivi. Il soggetto interpreta un copione, di cui è allo stesso tempo lo spettatore⁶⁸ e la sua recita oscilla tra

⁶⁸ Cinzia Sartini Blum e Lara Trubowitz hanno notato che: “Irony is also an important part of Cavalli's recent work, collected in *Poesie and Sempr e aperto teatro*. The title of Cavalli's latest collection suggests the self-reflective nature of irony, calling attention to the poet's dual role as protagonist and spectator of the drama that unfolds. Throughout the book Cavalli adopts the traditional lyric forms of courtly love and confessional poetry. Yet she also subverts these forms, depicting the poetic subject as a self-conscious performer on an empty stage.” (Cinzia Sartini Blum, Lara Trubowitz (a cura di), *Contemporary Italian*

vacuità e pienezza. Se il teatro è pieno, è infatti riempito dal ritardo dell'io lirico, sfasato rispetto allo scorrere del tempo del mondo che lo circonda. Questo suo stare da parte, sfuggire alle regole del mondo è insieme segno di esclusione e di privilegio. Quest'oscillazione tra l'essere dentro e fuori la scena, questo partecipare alla recita ed insieme sottrarvisi vengono ripresi anche nell'ultimo libro, dove il motivo del soggetto che interpreta una parte continua ad avere un valore infernale oppure salvifico, ad indicare un eccesso di ragione o una vittoria del sentimento, una infinita stratificazione di mediazioni oppure la folgorante realizzazione della parte per cui si è nati:

Sto qui ci sono e faccio la mia parte.
Ma io neanche so cos'è questa mia parte.
Se lo sapessi
potrei almeno uscire dalla parte
e poi sciolta da me godermela in disparte. (PD, p. 6)

Non è stupefacente che una sera
mettendo dentro il suo pacchetto il pane
io ricominci il solito dettato,
riapra il repertorio, alzi il sipario
mostrando il tempo fermo, mai passato?
Niente è passato, non c'è più il passato,
l'attore nato non scorda mai la parte. (PD, p. 138)

women poets, Italice Press, New York 2001, p. XLIII).

Capitolo VI IL POTERE DELLE PAROLE

Il desiderio e la morte nella poesia di Patrizia Valduga

“Patrizia Valduga scrive in ottave, in terzine, in quartine, e usa abbondantemente la rima, con una regolarità ossessiva, per fame di concretezza fonica, di corporeità linguistica. L’effetto è insieme patetico e comico, straziante e siderale, quasi che ogni singolo atto, contatto, respiro, piacere e strazio fossero già da sempre e per sempre, inscritti in qualche costellazione.” (Alfonso Berardinelli, *La poesia*, in *Storia della letteratura italiana*, diretta da Emilio Cecchi e Natalino Sapegno, *Il Novecento. Scenari di fine secolo*, Garzanti, Milano 2001, p. 172.)

1. La scelta della forma chiusa e l'assillo del linguaggio.

Attraverso una tonalità solo in apparenza semplice e leggera, Patrizia Cavalli sviluppa una riflessione sul valore del linguaggio che è comune a diverse poetesse contemporanee. Se alla lingua poetica ella riconosce un ruolo fondamentale di ricerca dell'autentico, tale fiducia nel potere delle parole si scontra costantemente con la lucida consapevolezza della condizione di esilio dal senso che contraddistingue il soggetto. Anche Patrizia Valduga¹ approfondisce con ostinazione questo stesso nodo problematico. Nel suo caso, però, il problema del linguaggio viene affrontato tramite un confronto serrato con i metri della tradizione letteraria. L'ossessivo recupero di forme chiuse e le fitte citazioni che contraddistinguono la sua produzione si fondano su un sentimento di venerazione per la poesia e per gli autori del passato che la poetessa non cessa di sottolineare in tutte le interviste. D'altra parte, però, la violenza della tematica erotica e l'impasto linguistico eterogeneo della sua poesia, che non esita ad avventurarsi nel campo del turpiloquio, dimostrano il suo irrimediabile allontanamento dalla lezione dei classici.

L'esordio in forma di sonetto e il coevo contesto poetico.

I versi di Patrizia Valduga si impongono all'attenzione della critica all'inizio degli anni Ottanta. La poetessa ha allora ventotto anni. È nata a Castelfranco Veneto, in provincia di Treviso, nel 1953. Dopo il liceo scientifico ha frequentato per tre anni la facoltà di Medicina a Padova, prima di indirizzarsi verso gli studi letterari compiuti all'Università di Venezia. La giovanile disposizione per la matematica sembra sfociare quasi naturalmente nella ricerca di ordine formale che subito si presenta come tratto distintivo della sua scrittura. L'interesse per la medicina non è inoltre senza legame con il percorso letterario intrapreso dalla poetessa e deve essere ricollegato a due fondamentali caratteristiche della sua scrittura poetica, ovvero alla caparbia volontà di avvicinare l'astrazione linguistica alla radice corporea e biologica della vita, ma anche

¹ Le opere poetiche di Patrizia Valduga saranno indicate con le seguenti sigle: MAM per *Medicamenta e altri medicamenta* (Einaudi, Torino 1989); LT per la raccolta *La tentazione* (1985) ora ristampata in *Cento quartine e altre storie d'amore* (Einaudi, Torino 1997); DD per *Donna di dolori* (1991) e CDI per *Corsia degli incurabili* (1996) ora in *Prima antologia* (Einaudi, Torino 1999); RE per *Requiem* (ed. accresciuta Einaudi, Torino 2002); CQ per *Centro quartine*, FD per *Fedra. Un monologo da Racine* e ER per *Erodiade. Un monologo da Mallarmé*, ora in *Cento quartine e altre storie d'amore* cit.; QSC per *Quartine. Seconda centuria* (Einaudi, Torino 2001); MF per *Manfred*, (Mondadori, Milano 2003); LA per *Lezione d'amore* (Einaudi, Torino 2004); UV per la postfazione a Giovanni Raboni, *Ultimi versi* (Garzanti, Milano 2006).

alla sua profonda familiarità con il tema della morte. È inoltre significativo che questo particolare intreccio tra medicina e letteratura si manifesti anche nella decisione di Patrizia Valduga di preparare una tesi di laurea sull'opera di uno scrittore e medico come Louis-Ferdinand Céline.² Degli anni universitari andrà anche ricordato che, sotto la guida di Francesco Orlando, matura l'interesse dell'autrice per il pensiero freudiano. Lo studio delle teorie di Freud è testimoniato non tanto dall'onnipresente centralità della tematica erotica e sessuale, quanto piuttosto dal carattere fortemente conflittuale del mondo psichico che Patrizia Valduga, sotto la guida orlandiana, concepisce come sempre in bilico tra istanze razionali di tipo repressivo e forze inconsce trasgressive. Tutti questi elementi, strettamente interconnessi tra loro, emergono con forza fin dai primi scritti dell'autrice.

La sua prima pubblicazione risale al 1981 quando una scelta di suoi sonetti è presentata da Giovanni Raboni sull'“Almanacco dello specchio”.³ L'incontro tra i due poeti avviene il 23 gennaio 1981, come ha ricordato lo stesso Raboni: “Ci conoscemmo per sua iniziativa: mi telefonò [...] dicendomi che avrebbe voluto portarmi un suo libro, e così accadde.”⁴ L'avvenimento risulta determinante non solo per l'esordio della poetessa, ma soprattutto per l'inizio di un sodalizio amoroso e intellettuale⁵ destinato a

² Patrizia Valduga si è laureata a pieni voti nel 1982 con una tesi di laurea intitolata “La parabola celiniana”. La poetessa ha inoltre precisato: “È stata la mia vocazione all'intimità con la morte che mi ha fatto poi tanto amare Céline, e Benn, e Giacomo Lubrano: due medici e un quaresimalista ...” (Paul Valéry, *Il cimitero marino*, trad. Patrizia Valduga, Mondadori, Milano 1995, nota apparsa nel risvolto di copertina).

³ Patrizia Valduga, *Quattordici sonetti*, con una presentazione di Giovanni Raboni, “Almanacco dello specchio”, n. 10, Mondadori, Milano 1981, pp. 317- 331. Come indicato però alla fine del volume la stampa risale al maggio 1982, quando la prima raccolta valdughiana era già in uscita presso la casa editrice Guanda. Nella nota biografica della poetessa si precisa infatti che: “Le poesie qui pubblicate sono tratte dal volume *Medicamenta*, presentato da Guanda nella collana «Quaderni della Fenice»”, (*Bibliografia poetica essenziale*, “Almanacco dello Specchio”, n. 10, 1981, p. 361).

⁴ Daniele Piccini, *Vivere almeno al 50 per cento*, “Poesia”, n. 168, gennaio 2003, pp. 2-14. Nella cronologia della vita del poeta inclusa nel Meridiano Mondadori si afferma relativamente all'incontro con la poetessa: “Patrizia, che è sposata, vive a Belluno e studia a Venezia; Raboni vive a Milano ma con frequenti soggiorni a Napoli. All'inizio dell'anno successivo Patrizia si trasferisce a Milano. Dapprima sono ospiti entrambi dell'amica Vivian Lamarque, poi abitano per qualche tempo in corso XXII Marzo e quindi in via Rasori.” (Giovanni Raboni, *Cronologia*, in *L'opera poetica*, Mondadori, Milano 2006, p. CX). Anche la poetessa ha rievocato il loro incontro in una toccante intervista: Pierangela Fiorani, *Raboni e Valduga. Parole d'amore scritte a mano*, “La Repubblica”, 17 novembre 2004.

⁵ Deve ancora essere fatto un bilancio delle reciproche influenze dei due poeti. Certo andrà indagata con attenzione la comune passione per autori come Alessandro Manzoni e Clemente Rebora. Se è probabile che Giovanni Raboni, poeta ormai maturo, abbia influenzato le letture e la scrittura della giovane Patrizia Valduga, non si dovrà dimenticare che è successo anche l'inverso: la giovane ed esuberante poetessa, con la sua incrollabile passione per la forma chiusa, ha portato nuovi stimoli ad un compagno che in gioventù aveva chiaramente preso le distanze dalle forme metriche della tradizione. Nel 1990, Giovanni Raboni pare infatti modificare la propria traiettoria poetica con il libro intitolato *Versi guerrieri ed amorosi*, che comprende diversi sonetti. Così il poeta ha spiegato questo suo avvicinarsi alla

durare per più di vent'anni, fino alla scomparsa del poeta avvenuta nel 2004.

L'intensa originalità dei versi della giovane autrice è subito sottolineata dalla nota critica raboniana che si apre con questa perentoria constatazione: “Poche poesie, in questi ultimi anni, mi hanno sorpreso e convinto come quelle che Patrizia Valduga ha scritto e riscritto e organizzato in un paio d'anni fra il '79 e la fine dell'80”. In seguito Raboni affronta uno dei nodi cruciali della scrittura valdughiana e rimarca come il suo recupero della forma chiusa non sia uno sterile e archeologico esercizio libresco, ma si configuri come:

“una straordinaria capacità di “pensare sonetto” (od ottava o sestina o qualsiasi altro componimento di struttura chiusa e tramandata) per proprio conto e in prima persona anche se, certo, sopra le infinite stratificazioni della memoria e dell'inconscio formali”⁶

Giovanni Raboni nota subito come la poetessa instauri con la tradizione un dialogo personale, frutto di una ricerca autonoma e originale. Nei suoi versi, infatti, la forma chiusa è investita di una potente carica esistenziale, permette di rendere manifesti tensioni e conflitti di importanza vitale. Il poeta si avvia infatti a concludere il suo breve commento critico con queste parole:

“Ma non vorrei chiudere questa prima offerta e ricognizione di una poesia per alcuni aspetti così singolare [...] senza aver ricordato che a contare davvero, infine, [...] sono l'ardore comunicativo, la passione e l'azzardo di vita, il sapere (o il non sapere, nel senso mistico del termine) che da essa divampano, si sprigionano”⁷

Attraverso la forma chiusa e le sue costrizioni il soggetto mette alla prova le sue stesse possibilità di conoscere e di comunicare. Per comprendere appieno la peculiarità di questa scelta formale è utile fare un rapido riferimento al contesto contemporaneo. Il recupero metrico effettuato da Patrizia Valduga non è un caso isolato nel secondo Novecento.⁸ Un rinnovato interesse per le forme poetiche tradizionali si diffonde a

forma chiusa: “È successo a dieci anni di distanza dal mio incontro con Patrizia Valduga, che è sicuramente alle origini di questo ... Lo shock che è stato per me, oltre alla sua persona, la sua poesia ... ma ci ho messo dieci anni a elaborarlo e ne sono venuti i sonetti” (*La biblioteca delle voci: intervista a 25 poeti*, a cura di Gabriella Fantato e Luigi Canillo, Joker, Novi Ligure 2006). La forma sonetto diventerà metro privilegiato nelle due raccolte successive di Giovanni Raboni, *Ogni terzo pensiero* (1993) e *Quare tristis* (1998). Su questo suo recupero della forma chiusa, si rinvia al saggio di Fabio Magro, *Poesia in forma di prigionia. Sul sonetto di Giovanni Raboni*, “Studi novecenteschi”, n. 73, gennaio giugno 2007, pp. 209-242.

⁶ L'introduzione apparsa sull' “Almanacco dello specchio” è stata ristampata nel volume Giovanni Raboni, *La poesia che si fa. Cronaca e storia del Novecento poetico italiano (1959-2004)*, a cura di Andrea Cortellessa, Garzanti, Milano 2005, p. 378.

⁷ *Ivi*, p. 379. In questa direzione si muoverà anche Luigi Baldacci dichiarando che: “Certo non ho memoria, tra i moderni, di un poeta che abbia allacciato così strettamente la propria urgenza di esistere con l'urgenza di dire e di dirsi.” (Luigi Baldacci, *La parola immedicata*, in Patrizia Valduga, *Medicamenta e altri medicamenta*, Einaudi, Torino 1989, p. VIII).

⁸ Tra i poeti nati negli anni Venti e Trenta che hanno ripreso i metri tradizionali in modo diretto o

partire dagli anni Ottanta, in seguito all'esaurimento delle ricerche sperimentali e di contaminazione artistica dei due decenni precedenti.⁹ Se l'uso delle forme chiuse è abbastanza eterogeneo,¹⁰ raramente i metri della tradizione vengono ripresi in senso nostalgico. Prevalgono i procedimenti di straniamento e gli intenti parodici grazie ai quali, come ha sottolineato Niva Lorenzini, le strutture metriche acquistano un carattere eversivo più che di restaurazione. Queste esperienze di recupero metrico, però, non intendono più anacronisticamente demolire un'istituzione letteraria, bensì respingere dalla scrittura ogni intrusione lirica, mimare un mondo sempre più omologato e alienato. Il rischio più frequente è quello della riduzione della poesia a esperimenti comicamente compiaciuti oppure eccessivamente cerebrali.

Una prima specificità della scrittura poetica valdughiana rispetto alle coeve tendenze neometriche può essere identificata nel rapporto di assoluta fedeltà che la poetessa intrattiene con la forma chiusa. A differenza dei numerosi poeti che si sono cimentati in modo episodico con le forme poetiche della tradizione continuando a praticare altre modalità di scrittura, Patrizia Valduga, dai suoi esordi fino ad oggi, ha pubblicato sempre ed unicamente testi scritti in forma chiusa. Le sue raccolte comprendono sonetti, sestine, ottave, ma anche quartine, madrigali, terzine dantesche, sirventesi, endecasillabi a rima baciata: mai versi e metri estranei alla tradizione letteraria italiana.

In secondo luogo, la sua poesia non è riconducibile ad un divertito atteggiamento di irrisione verso il linguaggio e la sua perdita di significato. Di recente Edoardo Sanguineti ha ribadito come i metri della tradizione oggi non possano essere ripresi in modo ingenuo, ma debbano invece essere ricollegati al tema del mascheramento.¹¹

allusivo, si possono citare Giovanni Giudici con la raccolta *Salutz* (Einaudi, Torino 1986), Edoardo Sanguineti con *Novissimum Testamentum* (Manni, Lecce 1986), Franco Fortini con *Composita solvantur* (Einaudi, Torino 1994), per non fare che alcuni esempi. Tra i poeti più giovani va ricordato Gabriele Frasca che esordisce negli anni Ottanta con la raccolta *Rame* (Corpo 10, Milano 1984; nuova edizione con una nota di Andrea Cortellessa, Zona 1999) comprendente essenzialmente sestine. Gabriella Leto e Lucia Sollazzo si sono cimentate nel riuso del sonetto in due raccolte rispettivamente intitolate *Nostalgia dell'acqua* (Einaudi, Torino 1990) e *Ombra futura* (Archinto, Milano 1997). Anche *Poesie familiari* di Gabriella Sica (Fazi, Roma 2001) comprende diversi sonetti.

⁹ La ricchezza delle sperimentazioni poetiche degli anni Sessanta e Settanta è documentata anche dal repertorio di Matteo D'Ambrosio, *Bibliografia della poesia italiana d'avanguardia: poesia visiva, visuale, concreta e fonetica*, Bulzoni, Roma 1977.

¹⁰ Sulla ripresa dei metri tradizionali si vedano i saggi di Niva Lorenzini, *Le nuove modalità della forma chiusa*, in *L'esercizio della lettura*, "Il verri", n. 9 1999, pp. 124-134 e di Giuliano Mesa, *Il verso libero e il verso necessario. Sulle forme chiuse della poesia italiana contemporanea*, "Baldus" 5 (1996), pp. 40-46.

¹¹ "sono convinto che le forme classiche, sonetto, ottave, acrostiche siano praticabili come schemi da usare in straniamento, prendendo una grande distanza. Penso sia impossibile mettersi dentro in modo candido ed ingenuo. Torna sempre il travestimento, e il sonetto oggi è sempre un sonetto travestito."

Benché nell'universo poetico di Patrizia Valduga i concetti di travestimento e d'artificio abbiano una rilevanza particolare, è necessario sottolineare con Enrico Testa che il suo rapporto con la forma chiusa e con la tradizione è sempre “tragico, inquieto e mai ludico”.¹² Il distanziamento ironico, che nei suoi versi è certamente presente, convive infatti con una tensione opposta grazie alla quale il riferimento alla strutture metriche si carica di significati intensamente positivi.¹³ Se tramite l'ironia i suoi versi denunciano l'assurdità dell'esistenza e l'insufficienza dello strumento linguistico, la sua ferrea adesione alla forma chiusa acquista valenze addirittura sacrali: il rispetto dei confini metrici si presenta come la sola possibilità di salvare l'identità e lottare contro l'insensatezza del mondo. Nel suo confrontarsi con le forme chiuse, distanza e complicità non solo coesistono,¹⁴ ma sembrano saldarsi ossessivamente una all'altra. La poetica di Patrizia Valduga appare come duplice e tragica perché, mentre accusa la natura astratta e falsificante del linguaggio, ne dichiara la sua assoluta e radicale necessità. Come ha spiegato con chiarezza Franco Brevini: “Valduga ha scritto l'impossibilità di scrivere. I suoi versi vivono della tensione che si istituisce tra una concezione forte della poesia e il suo naufragio manieristico”.¹⁵ Le forme della poesia, con la loro inevitabile carica d'artificiosità, quindi di inautentico, costituiscono nonostante tutto l'unica tragica possibilità di dire il soggetto.

Per certi aspetti il suo approccio alla forma chiusa si avvicina a quello di Andrea Zanzotto. Non è forse casuale che la poetessa colleghi il momento in cui ha iniziato a scrivere proprio con la lettura dell'opera zanzottiana. In alcune sue interviste si leggono affermazioni come: “In quel periodo leggevo Céline e pochissimo i poeti. Poi ho letto un libro di Zanzotto e ho cominciato a scrivere sonetti, nel settantotto, settantanove

(Edoardo Sanguineti, *Giocando col sonetto*, intervista a cura di Stefano Verdino, “Secolo XIX”, 11 febbraio 1997, la citazione è presa da Natascia Tonelli, *Aspetti del sonetto contemporaneo*, Edizioni ETS, Pisa 2000, p. 125). Si ricorda peraltro che Edoardo Sanguineti ha curato un'antologia di sonetti: *Il Sonetto. Cinquecento sonetti dal Due al Novecento*, a cura di Edoardo Sanguineti e Giovanni Getto, Mursia, Milano 1957.

¹² Enrico Testa, *Dopo la lirica. Poeti italiani 1960 - 2000*, Einaudi, Torino 2005, p. 343.

¹³ Tanto che Silvana Tamiozzo Goldmann, presentando la poetessa, ha affermato in modo perentorio che: “La sua è una pronuncia sicura, una ricerca positiva, in grado di uscire dalle derive e dalle pastoie di alcuni suoi contemporanei.” (*Scrittori contemporanei. Incontro con Patrizia Valduga*, a cura di Silvana Tamiozzo Goldmann, in “*Vaghe stelle dell'orsa*”. L'“io” e il “tu” nella lirica italiana, a cura di Francesco Bruni, Marsilio, Venezia 2005, p. 363)

¹⁴ Andrea Cortellessa, *Explicit parodia. Modi parodici presso alcuni poeti di ultimo Novecento*, in Maria Antonietta Grignani (a cura di), *Genealogie della poesia del secondo Novecento*, Pisa-Roma, “Moderna”, III, 2, 2001, pp. 93-115.

¹⁵ Franco Brevini, *Nella babele linguistica contemporanea*, in Id., *Le parole perdute. Dialetti e poesia nel nostro secolo*, Einaudi, Torino 1990, pp. 60-61.

[...]”¹⁶ o ancora: “È stato tardi, leggendo l'*Ipersonetto* di Andrea Zanzotto che ho cominciato a scrivere seriamente”.¹⁷ Certo non è un caso che la prima pubblicazione della poetessa sull’*“Almanacco dello specchio”* sia costituita da una corona di quattordici sonetti dove il numero dei componimenti sembra alludere a quello dei versi della forma metrica adottata, secondo un meccanismo già utilizzato da Zanzotto nel menzionato *Ipersonetto*.¹⁸ Vale la pena di ricordare come proprio il poeta di Pieve del Soligo abbia sottolineato in più occasioni il valore duplice e ambiguo del sonetto:

Resta il sentimento di un *vero* e di un *falso* minotaurizzati come non mai nel sonetto, proprio in questa figura, che sembra avere il diritto di riassumere *tutti i deficit della fictio letteraria* e poi della società letteraria, e poi di tutto quel che si vuole. Eppure, maledettamente, questa figura presenta anche una sua irriducibilità da frammento di una cristallografia o petrografia del profondo non mai esplicitata del tutto, da *segno e disegno mandalico* assolutamente eterodosso, ma sicuramente autorizzato e autorevole, col suo dinamico telescopage di allusioni, a perdita d'occhio.¹⁹

Quanto al sonetto risale con tutta la sua forza di *simbolo strutturale con perfezioni quasi mandaliche* e insieme di immagine divenuta, lungo i secoli, *rivomitatura in un infinito autoriciclaggio* come in una corsa all'inezia e al nulla.²⁰

Il riferimento al mandala,²¹ ovvero all'idea di una forma geometrica che, secondo i buddisti, impedisce la dispersione delle forze vitali e permette di mettere ordine nel caos dell'esistenza, compare esplicitamente anche nell'*Ipersonetto* del *Galateo in bosco*. Nei versi finali del componimento che ha funzione di postilla si legge: “così ancora di te mi sono avvalso / di te sonetto, righe infami e ladre / mandala di cui di frusto in

¹⁶ *Racconto di poesia*, a cura di Pasqualina Deriu, Cuem, Milano 1998, p. 81.

¹⁷ “*Poeta che mai è la vita*”. *Intervista a Patrizia Valduga*, a cura di Mario Stoppelli, “Il Giorno”, 17 ottobre 1986.

¹⁸ Per un'analisi dell'*ipersonetto* di Andrea Zanzotto si rimanda all'affidabile commento di Luigi Tassoni: Andrea Zanzotto, *Ipersonetto*, a cura di Luigi Tassoni, Carocci, Bologna 2001. Sull'uso del sonetto, in particolare nella prima metà del Novecento, si segnala lo studio di Claudio Marazzini, *Revisione ed eversione metrica. Appunti sul sonetto nel Novecento*, “*Metrica*” II, 1981, pp. 189-205. I lavori di Stefano Pastore e Natascia Tonelli sono estremamente utili per una descrizione ed interpretazione del fenomeno nel secondo Novecento: Stefano Pastore, *Il sonetto nel secondo novecento* in “*Studi novecenteschi*”, XXIII n. 51, giugno 1996, pp. 117-155 (poi in Stefano Pastore, *La frammentazione, la continuità, la metrica. Aspetti metrici della poesia del secondo Novecento*, Istituti Editoriali e Poligrafici Internazionali, Pisa-Roma 1999) e Natascia Tonelli, *Aspetti del sonetto contemporaneo*, cit.

¹⁹ Andrea Zanzotto, *A Franco Fortini*, “Tuttolibri”, 12 agosto 1978, p. 19, citato anche in Natascia Tonelli, *Aspetti del sonetto contemporaneo*, cit. p. 19. I corsivi sono miei.

²⁰ Andrea Zanzotto *Scritti sulla letteratura. Aure e disincanti nel Novecento letterario*, a cura di Gian Mario Villalta, vol.II, Mondadori, Milano 2001, p. 373. I corsivi sono miei.

²¹ Gian Paolo Caprettini ha sottolineato la funzione magico rituale del mandala che viene considerato “un riepilogo della manifestazione spaziale, un'immagine del mondo e nello stesso tempo rappresentazione e attualizzazione delle potenze divine. Il mandala determina, con il rito di orientamento, lo spazio sacro centrale del rito, luogo dell'arte e del tempio, ma nello stesso tempo è immagine e motore [...] dell'ascesi, attraverso la concentrazione progressiva del molteplice sull'uno. La sua contemplazione permette la reintegrazione dell'io.” (Gian Paolo Caprettini, *Aspetti della semiotica. Principi e storia*, Einaudi, Torino 1980, p. 109, citato in Andrea Zanzotto, *Ipersonetto*, a cura di Luigi Tassoni, cit. p. 141).

frusto accatto”²². I versi del sonetto, definiti infami e ladri, rappresentano il carattere menzognero del linguaggio poetico. A livello simbolico, però, l'allusione al mandala evidenzia il suggestivo potere della forma metrica di dominare la materia, di salvaguardare il senso.

La forma chiusa ricercata e insieme subita.

Ancor più che all'esperienza di Andrea Zanzotto, la ricerca valdughiana sembra però avvicinarsi a quella di Amelia Rosselli, una poetessa che non ha mai scritto sonetti né ripreso metri tradizionali, eppure si è lanciata con entusiasmo nell'ambizioso progetto di inventare una nuova forma chiusa che ricordasse i sonetti trecenteschi.²³ Per entrambe le poetesse la struttura metrica, oltre che rappresentare un'idea di prigionia e di irretimento, diventa un rifugio caparbiamente ricercato per difendere il sé dalla scissione dell'essere, dal fluire disgregante delle passioni. La loro specificità rispetto ai versi di Andrea Zanzotto risiede nel fatto che entrambe vivono questa antinomia in tutta la sua lacerante intensità.

Se, come ha affermato Stefano Dal Bianco, l'originalità dell'esperienza zanzottiana consiste nell'aver vissuto fino in fondo la fiducia nella poesia e nella tradizione per avvicinarsi, all'altezza della raccolta *Ecloghe*, all'autoironia e al disinganno con un conseguente “abbassamento del traguardo tragico”,²⁴ Amelia Rosselli e Patrizia Valduga sembrano invece stringere sempre più queste due polarità, facendo continuamente entrare in collisione il proprio totalizzante amore per la poesia con l'ironica e disincantata consapevolezza della sua essenza menzognera. L'astrazione e il ragionamento, inoltre, sono sempre accompagnati da una forte carica emozionale perché in gioco non vi è solo la possibilità del soggetto di descrivere il mondo, ma la sua stessa possibilità di sopravvivere psichicamente tramite le parole. Al disilluso senso di estraneità nei confronti dello strumento linguistico si accosta quindi la drammatica esigenza di affermare la realtà tramite il discorso poetico. Come ha precisato Patrizia Valduga riferendosi al valore della forma chiusa, emblema stesso della poesia: “L'imprigionamento delle parole è l'imprigionamento della vita: la sospensione, il

²² *Ivi*, p. 14.

²³ “Per caso volli rileggere poi i sonetti delle prime scuole italiane; affascinata dalla regolarità volli tentare l'impossibile” (Amelia Rosselli, *Spazi metrici*, in *Le poesie*, Garzanti, Milano 1997, p. 339).

²⁴ Stefano Dal Bianco, *Tradire per amore. La metrica del primo Zanzotto (1938-1957)*, Maria Pacini Fazzi editore, Lucca 1997, pp. 186-187.

congelamento della vita per affermare e salvare la vita”.²⁵ La poesia unisce morte e vita, in una subita ed insieme agognata geometria.

Per queste due autrici riflettere sul linguaggio e sul potere delle sue forme significa operare delle scelte di tipo morale. Amelia Rosselli, influenzata dalle ricerche musicali del postwebernismo, non si accontenta del verso libero e cerca una forma metrica capace di “esprimere anche gli altri”.²⁶ I suoi “spazi metrici” rappresentano delle forme oggettive che garantiscono il superamento dell'arbitrario in favore di una dimensione più vera in quanto collettiva. Anche per Patrizia Valduga scrivere in forme chiuse corrisponde ad una scelta morale, sebbene il suo punto di partenza non sia musicale, ma freudiano. Per Patrizia Valduga, la gabbia metrica obbliga a dire la verità, costringe ad essere onesti, ad oltrepassare i limiti di ciò che si vorrebbe dire.²⁷ Lo scavo linguistico e associativo indotto dalle costrizioni formali permette di scandagliare i labirinti dell'inconscio. Da questo punto di vista, cambiare forma metrica è indispensabile per dire qualcosa di nuovo:

“Ho cominciato con il sonetto e poi ho smesso perché quel che potevo dire con la forma sonetto l'avevo già detto. È la forma che costringe a dire cose nuove. Se un poeta continua ad adoperare la stessa forma finisce per ripetersi. Invece una nuova struttura crea nuovi percorsi, quindi nuove difficoltà e attraverso le difficoltà si riesce a dire qualcosa di nuovo.”²⁸

Ogni forma metrica inaugura, dunque, una ricerca poetica diversa. Se i sonetti di *Medicamenta* (1982), il primo libro della poetessa, rappresentano delle situazioni erotiche che manifestano il fascino e la repulsione della voce poetante verso la dimensione corporea, le terzine incatenate de *La tentazione* (1985) sostengono il dispiegarsi del ragionamento, il suo ostinato interrogarsi sull'esperienza del desiderio, sulla possibilità di abbandonarvisi oppure di porvi degli argini. In *Donna di dolori* (1991) la rima baciata, con il suo ritmo binario come quello delle pulsazioni cardiache,²⁹ diventa il movimento del ricordo, della colpa e del rimpianto, che proietta il

²⁵ Patrizia Valduga, *Per una definizione di poesia* [1997], *Quartine seconda centuria* Einaudi, Torino 2001, p. 107. Di gabbia e prigione metrica parlerà anche Giovanni Raboni nell'intervista: *Classicismo e sperimentazione contro la perdita di significato*, a cura di Guido Mazzoni, “Allegoria”, n. 25, anno IX, gennaio-aprile 1997, pp. 141-146.

²⁶ *Incontro con Amelia Rosselli*, intervista del 1981 a cura di Marina Camboni, in “DonnaWomanFemme”, gennaio – marzo 1996, p. 75.

²⁷ “Senza la forma chiusa, senza essere costretta dalla gabbia direi solo quello che voglio dire così invece sono costretta a dire per onestà. Per questo la forma chiusa costringe a dire anche ciò che non vorresti, per questo è una sorta di autoanalisi.” (Anna M. Simm, *Misticismo e passione: incontro con Patrizia Valduga*, “Dialogolibri”, maggio 2000, consultabile al seguente indirizzo internet: www.dialogolibri.it/cont/interviste/valduga.html).

²⁸ *Racconto di poesia*, a cura di Pasqualina Deriu, cit. p. 84.

²⁹ Parlando del personaggio di *Donna di dolori* Patrizia Valduga ha affermato: “È nato dalla più

soggetto femminile in un monologo delirante. Al testo del 1991 seguono le invettive in sirventese di *Corsia degli incurabili* (1996) dove il soggetto è un malato terminale che denuncia le miserie e le imposture dell'esistenza, che sono erotiche, ma anche politiche e sociali, come dimostrano i numerosi riferimenti alla desolante attualità italiana. Le strofe di *Cento quartine* (1997) e poi quelle di *Seconda centuria* (1999), di fatto collegate oltre che tematicamente anche dalla continuità della numerazione, sembrano fissare, come rapide istantanee, il groviglio grottesco dei corpi: nell'incastrarsi dei muscoli il soggetto cerca invano di superare la propria solitudine e di accedere a una dimensione di pienezza.

Le opere più controverse di Patrizia Valduga sono rappresentate da *Manfred* (2003), libro dove le quartine dell'autrice sono affiancate da alcune fotografie dell'artista Giovanni Manfredini, e *Lezione d'amore* (2004), raccolta di madrigali che nella dedica reca un riferimento al Marchese de Sade. In questi recenti lavori la crudezza del linguaggio è portata all'eccesso e non è sempre riscattata dalla perizia stilistica. Nei testi che compongono *Lezione d'amore*, la poetessa intensifica infatti l'uso del registro osceno: i termini che descrivono l'atto sessuale sono sempre più espliciti e le pratiche erotiche più trasgressive. La scelta dell'uso del madrigale che presenta uno schema metrico piuttosto libero determina un abbassamento del tasso di costrizioni formali lasciando predominare la dura povertà degli atti sessuali.

Un posto particolare nel percorso poetico valdughiano è occupato da *Requiem* (1994), commovente raccolta dedicata al padre scomparso, che sembra attenuare le esuberanze tematiche e stilistiche delle altre opere. Le sue ottave si strutturano attorno a parole rima semplici che dicono con intensità tutta la nuda essenza della vita, mentre la fine di una persona cara si avvicina.³⁰ Un'analogia apparente semplicità del canto si ritrova anche nei ventitré testi (ventitré come il numero di anni di vita condivisa con il poeta) inseriti come postfazione agli *Ultimi versi* di Giovanni Raboni pubblicati

grande emozione estetica della mia vita: il teatro di Tadeusz Kantor. Devo a lui anche la forma metrica, la rima baciata, perché ha scritto che il ricordo è pulsazione.” (*Racconto di poesia*, a cura di Pasqualina Deriu, cit. p. 88). Il passaggio testuale cui si riferisce la poetessa è con ogni probabilità il seguente: “Forse è proprio questa particolarità del RICORDO: / questo ritmo di PULSAZIONE, / che ritorna incessantemente, / che finisce nel nulla, / ed è vano ...” (Tadeusz Kantor, *Il circo della morte*, fotografie di Maurizio Buscarino, scelta di testi di Patrizia Valduga, Art&, Udine 1997, p. 68).

³⁰ Riferendosi a *Requiem*, la poetessa ha affermato: “Le posso dire che ho fatto una grande fatica a scrivere quel libro, perché se mi veniva una bella rima me ne vergognavo. Lì ci sono parole che si ripetono, non c'è nessuna esibizione di rime ricche come negli altri testi.” (Patrizia Valduga in *Racconto di poesia*, a cura di Pasqualina Deriu, cit. p.89).

postumi nel 2006. Si tratta di endecasillabi variamente rimati, ma sempre suddivisi in distici che esprimono simbolicamente la vicinanza degli amanti, dicono l'intimo risplendere delle invocazioni e delle preghiere di fronte all'ora del distacco.

La produzione poetica valdughiana è ormai piuttosto estesa: dal libro d'esordio *Medicamenta* (1982) ai versi di *Lezione d'amore* (2004) e a quelli pubblicati nel 2006 per il compagno scomparso sono passati più di vent'anni durante i quali Patrizia Valduga ha avuto modo di mostrare diversi aspetti della sua personalità poetica. Non ci è dato sapere se adesso che si è confrontata con tutte le principali forme metriche della tradizione continuerà a scrivere. Certo è che se si guarda all'insieme della sua opera, oltre alla centralità dell'uso di forme metriche chiuse, emerge con forza anche un'altra grande costante ovvero la tendenza ad incentrare la propria scrittura sulla tematica amorosa e mortuaria. Si tratta di un tema tipico della lirica italiana che viene vissuto dalla poetessa con un'intensità nuova anche perché in gioco vi è la questione della stessa identità del soggetto. Le autocitazioni, che costellano le varie raccolte, sottolineano l'unitarietà di fondo di questo percorso di scrittura.

Il linguaggio come ossessione e salvezza.

Come già per Jolanda Insana³¹ e Alda Merini, anche per Patrizia Valduga il linguaggio poetico è insieme medicina e condanna. È la stessa poetessa ad affermare che: “Il poeta è un disperato che ha questo maledettissimo rapporto con la lingua che è la sua ossessione e la sua salvezza”.³² Rappresenta una forma di salvezza perché il lavoro linguistico, la ricerca della giusta combinazione di parole, “la ripetizione ordinata di suoni”³³ provocano piacere e sciolgono degli ingorghi psichici incandescenti:

“Smetterei di scrivere versi volentieri e subito. Ma continua a formarsi di tanto in tanto in me una sorta di ingorgo psichico che rivendica la sua espressione e pretende il suo scioglimento: scrivo per non ammannire. Non so mai quale sarà il contenuto dei miei versi. So che per ognuno di questi ingorghi devo cambiare forma: per non imitare me stessa, per rischiare di più, per avvicinarmi di più alla mia paura, per

³¹ Proprio in una recensione a *Medicina carnale* di Jolanda Insana, Patrizia Valduga ha dichiarato: “Medicina dunque anche la poesia? Senza dubbio: «delirio che sgombra le pazzie» (Gravina), che «divertisce da molti delitti» (Tasso), che «aiuta a respirare bene» (Bachelard). La poesia è sempre stata terapeutica e preventiva delle malattie mentali e ha costituito una sorta di resistenza all'angoscia e alla morte. Nell'ultimo libro di versi, *Medicina carnale*, Jolanda Insana si spinge più in là: la poesia diventa prevenzione e terapia delle malattie del corpo, diventa la massima esposizione all'angoscia e alla morte, l'esposizione più viva che ne annienta ogni terrore.” (Patrizia Valduga, *Nobili trappole acchiappa anime*, “Il corriere della sera”, 27 luglio 1994).

³² Pasqualina Deriu, *Intervista a Patrizia Valduga*, in Id., *Racconto di poesia*, a cura di, cit. p. 82.

³³ Anna M. Simm, *Misticismo e passione, incontro con Patrizia Valduga*, cit.

poter dire non quello che vorrei, ma quello che devo dire. Così mi metto di fronte alla mia paura, per raggiungere il massimo della paura, per non diventare altro che paura e non avere più paura, per qualche giorno almeno.³⁴

Amuleto dalla funzione apotropaica,³⁵ struttura linguistica dal valore religioso,³⁶ la forma poetica diventa una specie di terapia individuale sempre da ricominciare perché la fame di parole è insaziabile. Il rovello della lingua è allora anche una condanna perché senza fine. È significativo come nei versi della poetessa si riscontri un costante movimento di oscillazione tra rivendicazioni di pienezza del linguaggio e denuncia della sua insufficienza. L'io lirico abbattuto può dichiarare: “Mi dispero perché non ho parole” (MAM, p. 46) oppure “Mi dispero perché / non ho che poche erose scrofolose / parole” (MAM, p. 47). Scoraggiata la voce poetante può esibire il proprio silenzio “e sto muta sull'orlo della vita” (RE, p. 6) oppure proclamare la propria estraneità al linguaggio “e la parola mi si perde o mente” (RE, p. 35). D'improvviso però la potenza del linguaggio può anche essere celebrata in questi termini: “Parola cosa mistica e profonda / discendi indistruttibile nei cuori” (CQ, p. 102),³⁷ oppure con i versi: “Riposo delle anime poesia / paradiso portatile del cuore, / medicina per ogni malattia” (CDI, p. 75). Così la voce poetante annuncia la propria fedeltà al linguaggio: “Ora lo sai: ho bisogno di parole” (CQ, p. 12), “Voglio semplicemente le parole, / sono loro il mio solo grande amore” (QSC, p. 67).

L'assillante esigenza di parole è peraltro testimoniata dall'attaccamento che la poetessa nutre nei confronti di dizionari e repertori linguistici. In un'intervista del 1986 ha dichiarato di possedere tutto il Tommaseo e il Battaglia, il *Vocabolario nomenclatore*

³⁴ Patrizia Valduga, *Per una definizione di poesia* (1997), cit. p. 107.

³⁵ “Le misure classiche, in altri termini non costituiscono per la Valduga uno stereotipo formale con cui scontrarsi per saggiarne, a forza di infrazioni e dislocazioni, la resistenza (come accade appunto generalmente nella versificazione del Novecento); appaiono invece più che altro un totem da custodire il più possibile intatto a puri fini apotropaici, come scongiuro salvifico ed equilibratore nei confronti dell'urgere di una forza psichica di tale violenza da risultare inevitabilmente disgregatrice” (Stefano Giovanardi, *Patrizia Valduga*, in Maurizio Cucchi e Stefano Giovanardi (a cura di), *Poeti del secondo Novecento (1945-1995)*, Mondadori, Milano 1996, p. 1001).

³⁶ “Se vent'anni fa qualcuno mi avesse chiesto “Perché quest'ossessione per la forma?” avrei risposto: “perché sono una persona sensuale, incline al piacere dei sensi, e soprattutto a quello dell'udito” [...] Se oggi mi venisse fatta la stessa domanda, risponderi: “Perché sono una persona religiosa””. (Patrizia Valduga, *Per una definizione di poesia* (1997), cit. p. 105).

³⁷ Si veda in proposito il sonetto intitolato *La parola del Poema paradisiaco* di Gabriele D'Annunzio. La puntuale conoscenza dell'opera dannunziana è dimostrata, oltre che dalle frequenti citazioni dei suoi versi, anche dai numerosi riferimenti alla sua opera contenuti in una nota a una traduzione di Valduga del *Cimitero marino* di Paul Valéry. In tale occasione la poetessa si abbandona infatti ad un elenco di possibili corrispondenze tra i versi del poeta francese e quelli dannunziani spaziando in tutte le opere del Vate, dalle liriche del *Poema Paradisiaco*, alle laudi di *Maia*, *Elettra*, *Alcione* e *Merope*, ma anche alle poesie de *L'Isotteo*, de *La Chimera* e dei *Canti della guerra latina*. (Paul Valéry, *Cimitero marino*, trad. di Patrizia Valduga, cit., pp. 33-34).

illustrato di Premoli, un rimario del Ruscelli del Cinquecento, le concordanze della *Divina Commedia* e quelle del Petrarca, e ha aggiunto:

“Ho persino un dizionario inverso della lingua italiana, quello fatto in Olanda dove le parole cioè non sono messe dalla prima bensì dall'ultima lettera verso sinistra. Un rimario straordinario. La lingua è la mia passione.”³⁸

L'ossessivo ed insieme felicissimo rapporto con il linguaggio, nella sua dimensione artigianale e combinatoria, emerge anche nell'impostazione del mensile “Poesia” che Patrizia Valduga ha fondato nel 1988 presso l'editore Crocetti. I numeri della prima annata da lei diretta sono caratterizzati da una notevole attenzione per il dato testuale attorno al quale ruota l'intero progetto editoriale. Tra le rubriche principali colpisce quella intitolata *Tradizione e traduzioni* dove a un componimento in lingua straniera vengono accostate diverse versioni italiane.³⁹ Il lettore sperimenta così tutta la ricchezza semantica e fonetica di un testo confrontando le diverse risonanze che esso può originare in un altro sistema linguistico.

Nella sezione intitolata *Dall'oblio*, Patrizia Valduga ripropone invece dei testi poco conosciuti o difficilmente reperibili, come alcuni madrigali cinquecenteschi di don Angelo Grillo, delle poesie del gesuita Giacomo Lubrano, dei componimenti della petrarchista Chiara Matraini. Di grande rilievo, infine, è la rubrica provocatoriamente intitolata *Plagi* dove la poetessa giustappone le parole di vari poeti italiani evidenziandone i debiti, le filiazioni e le riprese lessicali. Il primo numero della rivista, ad esempio, è inaugurato dall'articolo *Quanti “Frammenti lirici” negli “Ossi di seppia”*.⁴⁰ La poetessa avvicina dei versi di Clemente Rebora a quelli di Eugenio

³⁸ Patrizia Valduga, *Poeta, che è mai la vita?*, intervista a cura di Mario Zoppelli, “Il giorno”, 17 ottobre 1986. In un'altra occasione, la poetessa ha affermato: “Io posso dirle solo che Dante e Petrarca li ho letti, li amo e continuo a leggerli. Possiedo anche i loro Rimari, tra cui un bellissimo volume con le pagine dipinte in quattro colori all'esterno, che contiene *La Divina Commedia, Il Canzoniere, L'Orlando Furioso e La Gerusalemme Liberata*. Un rimario che ne ha quattro in un colpo!” (*Scrittori contemporanei. Incontro con Patrizia Valduga*, a cura di Silvana Tamiozzo Goldmann, cit. p. 374). Durante un incontro tenutosi il 23 settembre 2006 nell'ambito della manifestazione « PordenoneLegge », la poetessa ha fatto riferimento ai seguenti vocabolari e repertori: Palmiro Premoli, *Vocabolario nomenclatore*, Aldo Manuzio, 1909; Tramater, *Vocabolario universale*, compilato a cura della Società tipografica Tramater, Napoli 1829-1840; Policarpo Petrocchi, *Novo dizionario universale della lingua italiana*, Treves, Milano 1887-1891. In un'intervista del 1999 ha dichiarato di avvalersi anche del *Rimario toscano di voci piane, sdruciole e tronche tratte dal vocabolario della Crusca*, compilato da Girolamo Rosasco, Stamperia del seminario, Padova 1763 (*Patrizia Valduga: l'allegro dolore*, intervista a cura di Giovanni Tesio, “Tuttolibri”, 25 febbraio 1999).

³⁹ Si prenda come esempio l'articolo dedicato a John Donne, *A valediction: forbidding mourning*, “Poesia” anno II, n. 1, gennaio 1989, pp. 4-8. In tale occasione vengono riportate le traduzioni di Mario Praz, Gerardo Bamonte, Cristina Campo, Roberto Sanesi, Giovanni Giudici, Giorgio Melchiori, Patrizia Valduga.

⁴⁰ *Quanti “Frammenti lirici” negli “Ossi di seppia”!*, “Poesia”, gennaio 1988, pp. 6-8; seguito qualche tempo dopo da *Dai Frammenti di Rebora agli Ossi di Montale, ancora*. “Poesia”, marzo 1988,

Montale sottolineando le ampie ma taciute citazioni effettuate dal secondo.⁴¹

Ciò che più colpisce in questo intervento è l'ostinata precisione con la quale la poetessa, munita di una meravigliosa lente di ingrandimento, documenta il recupero di elementi sintattici e lessicali. Lo zelo con il quale compila tale repertorio, inserendovi anche elementi piuttosto comuni, non è da attribuire solo alle sue preferenze poetiche, decisamente a favore di Clemente Rebora,⁴² quanto piuttosto alla sua stessa percezione della lingua come ineludibile mosaico di parole altrui.⁴³ L'autrice sa bene che "la poesia nasce dalla poesia",⁴⁴ è un insieme chiuso in se stesso, saturo di letterarietà, dove ogni parola rimanda ad un'altra, in una terribile danza senza fine. Eppure la sfida che Patrizia Valduga accetta come propria è quella di scavalcare questi limiti del linguaggio per cercare una forma di vita più ampia in questo torturante teatro di parole.

pp. 18-21.

⁴¹ Tale articolo, che in un numero successivo la poetessa integrerà con nuovi esempi di corrispondenze tra i versi dei due autori, riprende parzialmente un intervento della poetessa intitolato *Né ossi né seppie* apparso in *Clemente Rebora*, a cura di Augusto Ermentini e Guido Oldani, numero monografico di "Psychopatologia", ed. Moretto, Brescia 1985. Non si tratta dell'unico tentativo di Patrizia Valduga di rivalutare l'importanza di Clemente Rebora nella storia poetica del Novecento. Tale idea è sostenuta dall'autrice anche in altre occasioni: *Impeto fecondo* in "Il messaggero", 12 aprile 1988; *L'atroce martirio di un'anima grande. l'ultima passione di Rebora*, "Il corriere della sera", 21 maggio 1993; e *dopo 50 anni Rebora uscì dalla sagrestia*, "Il corriere della sera", 15 maggio 1994; *Clemente Rebora: "ma santità soltanto compì il canto"* in *La poetica della fede nel '900. Letteratura e cattolicesimo nel secolo della morte di Dio* ed. Liberal libri, Firenze 2000, pp. 125-131. Sul rapporto con Clemente Rebora si vedano le seguenti affermazioni rilasciate da Valduga in una recente intervista: "Ho amato Rebora e l'ho conosciuto quasi per caso. Avevo visto il suo libro edito da Scheiwiller e l'avevo letto, ma non avevo letto bene. Quello che sapevo di lui era quello che avevo letto nell'antologia di Guglielmino. All'esame (forse nel 1979) ricordo benissimo che l'assistente che mi interrogava ha voltato il Guglielmino, perché sul retro ci sono tutti i nomi dei poeti, e ha detto: « Rebora ! ». Io gli avevo risposto quello che sapevo, che si era fatto prete, che aveva fatto la guerra. Non sapevo molto di più, ho detto due scemenze, non sapevo niente. Poi però l'ho letto e amato e mi sembra di averlo quasi conosciuto, perché sono andata ad abitare di fronte a dove abitava lui. In via Tadino 3: guardavo sempre una finestra e ho poi saputo che lui viveva dietro quella finestra al mio stesso piano." (*Scrittori contemporanei. Incontro con Patrizia Valduga*, a cura di Silvana Tamiozzo Goldmann, cit. p. 373).

A proposito dell'autore dei *Frammenti lirici* e dei *Canti dell'infermità*, è utile segnalare alcuni contributi critici di Giovanni Raboni: *Perché Rebora* in *Poesia degli anni Sessanta*, Editori Riuniti, Roma 1976, pp. 56-62; *Clemente Rebora, Poesia italiana contemporanea*, Sansoni, Firenze 1981, pp. 26-42; *Dai maestri in ombra nasce la nuova poesia italiana*, "La stampa", 14 maggio 1983; *Modernità di Rebora* in Augusto Ermentini, Guido Oldani, *Clemente Rebora*, cit. pp. 30-35; *Clemente Rebora Il poeta esiliato*, "Il corriere della sera", 2 ottobre 1991; *Rebora e il Novecento*, in *Clemente Rebora nella cultura italiana ed europea*, a cura di Giuseppe Beschini, Gualtiero De Santi e Enrico Grandesso, Editori Riuniti, Roma 1993, pp. 115-117.

⁴² "Pascoli amato, e tu, Clemente mio, / tornatemi alla mente che qui io / ho un tal bisogno di grande poesia! / Come a rinfresco dell'anima mia / suonavano sublimi i vostri versi! / E ritrovavo i miei pensieri persi / e in bene si voltava ogni mio male. / Ma allora tutti amavano Montale, / quel piccolo cinismo era di moda! / Clemente mio è indegna chi ti loda / ma ha imparato che alla mente pura / è sempre più salata la sventura." (Patrizia Valduga, *Donna di dolori* [1991], *Prima antologia*, Einaudi, Torino 1998, p. 18).

⁴³ Oltre agli interventi su Rebora e Montale, si ricordano perlomeno anche: *Dal cuore di Monti all'orecchio di Leopardi* ("Poesia", febbraio 1988); *Da Dante a Penna: quasi una staffetta* ("Poesia", aprile 1988, pp. 11-13) e *Sette passeri solitari* ("Poesia", ottobre 1988).

⁴⁴ *Dai Frammenti di Rebora agli Ossi di Montale, ancora*. cit.

Tutte queste osservazioni sul rapporto che la poetessa instaura con la lingua e le forme della poesia confermano l'idea, tempestivamente enunciata da Giovanni Raboni e Luigi Baldacci, che, nel caso di Patrizia Valduga, il discorso retorico e quello esistenziale coincidano in modo sorprendente. L'itinerario d'analisi testuale, che si intende intraprendere in questo capitolo, partirà proprio da uno studio delle strutture retoriche e stilistiche delle prime raccolte, in particolare *Medicamenta* (1982) e *La tentazione* (1985), al fine di descrivere la visione del mondo della poetessa, sviluppata con fedele coerenza anche nelle opere successive. Il richiamo agli autori maggiormente apprezzati e alcuni riferimenti teorici all'approccio freudiano alla letteratura sviluppato in particolare da Francesco Orlando permetteranno di meglio comprendere un'esperienza poetica contraddistinta da un continuo “lasciar fluire ma insieme contenere”⁴⁵ dove desiderio della dissoluzione e paura della morte non fanno che rovesciarsi uno nell'altro, implicando una riflessione sullo stesso statuto della soggettività.

Sembra che nella poesia di Patrizia Valduga, la voce femminile per dirsi debba necessariamente sperimentare la violenza, straziare la lingua,⁴⁶ passare teatralmente in rassegna tutte le proprie maschere. Questo è evidente nell'uso che la poetessa fa del meccanismo citazionale, ricorrente in tutte le sue opere e addirittura onnipresente ne *La tentazione*. Da un incredibile lavo “di forbicine e di colla”⁴⁷ nascono anche alcuni atipici testi degli anni novanta, dove l'autrice si appropria di alcune importanti figure letterarie come Erodiade e Fedra investendole di una forza drammatica nuova. Questi due monologhi, che si basano su un insieme di citazioni di versi di Mallarmé e Racine, sembrano essere sfuggiti all'attenzione della critica, forse considerati più come traduzioni che come opere originali. In chiusura, l'attenzione si concentrerà proprio su queste due brevi opere per dimostrare come la poetessa riprendendo i versi dei due autori francesi, metta in scena una soggettività femminile lacerata, la cui radicalità si affianca a quella presente in tutto il percorso poetico valdughiano.

2. Esuberanza retorica ed eccesso erotico. Ricognizioni in *Medicamenta*.

La prima raccolta di Patrizia Valduga esce nel 1982 presso l'editore Guanda e

⁴⁵ Roberto Galaverni, *Patrizia Valduga*, Id. *Nuovi poeti italiani contemporanei*, Guaraldi, Rimini 1996, p. 157.

⁴⁶ *Ivi*, p. 158.

⁴⁷ Luigi Baldacci, *La parola immedicata*, cit. p. VI.

confluisce in una nuova edizione accresciuta nel 1989 presso la casa editrice Einaudi. La raccolta ottiene subito un notevole successo, peraltro consacrato dall'assegnazione del premio Viareggio per l'opera prima. Il titolo, *Medicamenta*, nella successiva edizione *Medicamenta e altri medicamenta*, è costituito da un termine latino di grande pregnanza semantica che può indicare sia dei rimedi e degli antidoti⁴⁸ che delle pozioni nocive e avvelenate. Può anche far riferimento a sostanze coloranti e a tecniche di abbellimento dello stile. Alcuni dei temi centrali della poesia valdughiana sono qui già annunciati, in particolare l'idea del duplice valore del linguaggio sospeso tra dannazione e salvezza, ma anche la questione del mascheramento e della finzione. Il ricorso alla lingua latina inoltre segnala la dimensione erudita nella quale l'opera si situa. Ciò è confermato dall'uso del sonetto in alcune sue varianti storiche come il sonetto caudato, particolarmente diffuso nello stile comico e bernesco.

La raccolta d'esordio è divisa in tre sezioni intitolate *Notti dei sensi*, *Notti incolori*, *Notti mancate*. La ripetitività dei titoli in cui ritorna costantemente l'indicazione temporale notturna sottolinea come le avventure erotiche descritte si ripetano in un tempo destinato fatalmente alla ripetizione. Il soggetto è immerso in un mondo dove non c'è possibile evoluzione di comportamenti e significati. Si fa largo un misterioso fascino per il mondo dei sensi: si percepisce la violenza anonima e straniante del rapporto erotico, ma si continua a bramare una vita più piena, a cedere al desiderio e a rimpiangere le esperienze perse. Ogni sezione è introdotta da una citazione di tre autori cari alla poetessa: Dante, Marino, Tasso, che segnalano immediatamente l'attaccamento valdughiano alla tradizione poetica italiana. La raccolta comprende dei sonetti, alcuni frammenti isolati, dei madrigali e delle ottave. Nell'edizione del 1989 il libro viene arricchito con una nuova sezione, intitolata semplicemente *Altri medicamenta*, e costituita da undici nuovi componimenti, tra cui anche delle sestine, un genere metrico che, come è noto, presenta una griglia molto costrittiva.⁴⁹

⁴⁸ La poetessa ha dichiarato: "Scrivere per me è davvero una medicina: quel titolo *Medicamenta e altri medicamenta* che sembrava così esibizionistico come di chi ha lasciato la storica facoltà di medicina di Padova fondata nel 1222 ... invece era così vero [...] scrivere mi serve a qualche cosa ... mi fa stare un po' meglio." (*Misticismo e passione: incontro con Patrizia Valduga*, intervista a cura di Anna Sim, cit.).

⁴⁹ A proposito dell'uso della sestina in età contemporanea, non si può non fare riferimento al poeta francese Jacques Roubaud (1932) membro dell'Oulipo. Oltre alla sua opera letteraria è necessario prendere in considerazione anche la sua attività critica, in particolare il libro *La Fleur inverse: essai sur l'art formel des troubadours*, Ramsay, Paris 1986. In Italia alla sestina si è interessato il poeta Gabriele Frasca (1957), autore peraltro dello studio: *La furia della sintassi: la sestina in Italia*, Bibliopolis Napoli 1992.

L'oltranza linguistica: mescolanza di stile aulico e registro basso.

Vitaniello Bonito ha dichiarato che “la poesia di Patrizia Valduga appare costruita sull'intreccio di antitesi profonde che non investono soltanto i temi o le strutture concettuali, ma penetrano fin dentro la forma dei testi”.⁵⁰ Nella prima raccolta, queste antitesi si manifestano in primo luogo a livello linguistico: la lingua del codice lirico non viene solo ossequiosamente ripresa, ma anche aggredita e mortificata. Come la critica ha prontamente rilevato, i riferimenti a Petrarca e al petrarchismo vengono costantemente giustapposti a elementi comici e antipetrarchisti.⁵¹ Questo è evidente fin dalla prima raccolta, dove il primo sonetto si apre con i versi che seguono: “Nel luglio altero, lui tenero audace, / sensualmente a me lanciava da là: / Prima di sera io ti scopo. Ah.” (MAM, p.8). L'incipit è tipicamente petrarchesco sia per l'indicazione temporale relativa all'incontro amoroso⁵² sia per la ripresa di un aggettivo come “altero” piuttosto frequente nel *Canzoniere*.⁵³ A questi nobili riferimenti la poetessa avvicina per contrasto il linguaggio decisamente crudo e volgare dell'amante. Da notare inoltre, con Gabriele Frasca, che dal punto di vista metrico l'attacco del sonetto presenta, nel secondo verso, una modulazione inusuale di accenti, con ictus in terza e quinta sede. Queste infrazioni metriche hanno un duplice effetto: “conducono il dettato fra le culte fasi alte della tradizione e lo scopertamente perseguito parlato sgangherato”.⁵⁴ L'andamento disarticolato del verso è peraltro evidenziato dalla presenza di una rima tronca costituita da una banale interiezione.⁵⁵

⁵⁰ Vitaniello Bonito, *Patrizia Valduga*, in Niva Lorenzini, *Poesia del Novecento italiano: dal secondo dopoguerra a oggi*, Carocci, Roma 2002, p. 293.

⁵¹ “è anche il petrarchismo dei petrarchisti ma tagliato dai lazzi sconci dell'antipetrarchismo.” (Luigi Baldacci, *La parola immedicata*, cit. p. VIII).

⁵² Si vedano i seguenti incipit del *Canzoniere*: “Ne la stagion che 'l ciel rapido inchina” (RVF, 50); Nel dolce tempo de la prima etade” (RVF, 23) “Ne l'età sua più bella e più fiorita” (RVF, 278).

⁵³ Il lemma “altero” ha numerose occorrenze nel *Canzoniere* petrarchesco tanto nelle forme femminili che maschili. Si rimanda in proposito alle *Concordanze del Canzoniere di Francesco Petrarca*, Accademia della Crusca, Firenze 1971, vol I, p. 80. È utile ricordare, inoltre, che tale aggettivo è incluso da Maurizio Vitale tra i neologismi semantici del Petrarca, ovvero tra quei termini già esistenti prima dell'autore fiorentino, ma che nella sua opera subiscono un sensibile allargamento del nucleo semantico originale. (Maurizio Vitale, *La lingua del Canzoniere di Francesco Petrarca*, Antenore editrice, Padova 1996, p. 435).

⁵⁴ Gabriele Frasca, *Le forme fluide*, in Maria Antonietta Grignani (a cura di), *Genealogie della poesia del secondo Novecento*, “Moderna”, vol. III, n. 2, 2001, p. 45.

⁵⁵ Le principali interiezioni della storia della lingua poetica, spesso collocate ad inizio verso, sono “ahi” per esprimere una deprecazione o un lamento e “deh” per una preghiera o un moto di compianto. Su questo punto si veda: Luca Serianni, *Le interiezioni*, in Id. *Introduzione alla lingua poetica italiana*, Carocci, Roma 2001, pp. 155-156. Vale la pena di ricordare ciò che Andrea Zanzotto, commentando *Vocativo* (1957), ha dichiarato in merito al suo uso delle interiezioni: “A proposito di quell' “ah”, vorrei ricordare che in questo punto vien fatta un po' anche la parodia dei numerosissimi “ah”, “oh” e dei

Ancora più significativo è il terzo componimento della raccolta. Il verso che apre il testo poetico, *Qual mai sarà l'anno, il mese, qual giorno*,⁵⁶ imita scopertamente l'incipit di un famoso sonetto di Petrarca: *Benedetto sia 'l giorno, e 'l mese, et l'anno* (RVF, LXI).⁵⁷ Anche in questo caso lo slancio sublime che nell'opera petrarchesca accompagnava l'esperienza amorosa è confrontato a una realtà demistificante e prepotentemente corporale:

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.

Si tratta di un sonetto con schema ABBA BAAB CDE EDC, attestato nella lirica italiana, anche se meno comune rispetto ai moduli rimici più diffusi nel *Canzoniere* (con terzine per lo più in CDC DCD o CDE CDE). A livello metrico presenta alcune deviazioni dal canone petrarchesco, in particolare l'assenza di cesura sintattica fra le quartine e le terzine e la presenza di rime ipermetre. I termini "avermi" e "raffermi" vengono infatti associati a parole sdruciole come "epidermidi" e "contermini" assolutamente evitate da Petrarca che nel *Canzoniere* include solo versi piani.

Dal punto di vista linguistico diversi procedimenti sono stati impiegati per creare vocativi che sono nel libro. Non è da trascurare il fatto che "ah" può anche avere un valore di negazione come nel mio dialetto; uno risponde "ah" per dire "no" "macché". È una negazione marcata e credo che sia un'espressione molto antica, che superi di molto le barriere della lingua, quasi ad indicare un moto di allontanamento e di deriva." (Andrea Zanzotto, *La voce frustata*, in *Foné: la voce e la traccia*, a cura di Stefano Mecatti, La casa Usher, Firenze 1985, p. 392, citato in Andrea Zanzotto, *Ipersonetto*, a cura di Luigi Tassoni, cit. pp. 65-66).

⁵⁶ Come ha sottolineato Franca Lavezzi questo componimento "avrà una risposta da Giovanni Raboni, quasi in privata tenzone sentimentale, nel sonetto (appena variato: tre quartine e un distico) intitolato *Troppi anni e mesi e giorni e notti e sogni*" (Gianfranca Lavezzi, *Riconoscere l'usate forme: Petrarca e la metrica del Novecento*, in Andrea Cortellessa (a cura di), *Un'altra storia. Petrarca nel Novecento*, Atti del convegno di Roma, 4-6 ottobre 2001, "Semestrale di studi (e testi) italiani", n. 14, 2004, p. 80).

⁵⁷ Per un incipit scandito da tre membri recanti indicazioni cronologiche, si veda anche il sonetto CCCXXIX dei *Rerum Vulgarium Fragmenta* "O giorno, o ora, o ultimo momento". Il testo *Qual mio destin, qual forza o qual inganno* (RVF, CCXXI) associa invece all'enumerazione l'uso dell'aggettivo "qual" con valore esclamativo.

un'atmosfera arcaizzante. La poetessa ricorre a delle forme apocopate come “qual”, “lor”, “ove”. Nell'espressione “su l'eco”, la preposizione è separata dal determinante e riprende un costrutto tipico dell'italiano letterario. La locuzione avverbiale “per fine” è preferita alle forme contemporanee “alla fine” o “infine”. Alcune inversioni sintattiche, inoltre, scandiscono il testo sottolineandone lo stile aulico. Nell'espressione “odore di maschili epidermidi / più non curi”, che si contraddistingue subito per l'assenza dell'articolo davanti al sostantivo “odore”, non si riscontra solo un'inversione tra verbo e complemento oggetto, ma, in modo più incisivo, un'anticipazione dell'avverbio di quantità rispetto al costrutto verbale negativo.

Accanto a queste scelte linguistiche di tipo arcaizzante il sonetto presenta delle forme tipiche del parlato. I puntini di sospensione e le frasi indicate tra parentesi frammentano il flusso verbale con pause e aggiunte che sono caratteristiche dell'oralità.⁵⁸ Il testo è inoltre scandito da termini lontani da ogni prospettiva idealizzante: “epidermidi maschili”, “secrezioni”, “escrezioni”, “sangue”, “viaggi spermatici”, “visceri”, “muose”, “odorato”. Questi vocaboli, spesso di origine scientifica, sono utilizzati per descrivere una realtà corporea e sessuale che affascina e allo stesso tempo suscita avversione. L'unione erotica, che attrae il soggetto con le sue promesse di fusione con l'altro, lo immerge anche negli inferi di una biologia alienante e residuale. Gli ultimi versi del componimento esplicitano quest'idea in modo efficace contrapponendo al sogno di superamento della materia verso una dimensione astratta e favolosa il sentimento di invidia provato verso i cani che nella loro animalità godono di una più schietta adesione al mondo reale. Se l'aspirazione al superamento delle miserie del corpo sembra essere una pura velleità (“poi mento”), il soggetto poetico rimane escluso anche da una dimensione di pienezza fisica che può solo invidiare. Il rischio della morte non si cela solo nei procedimenti di sublimazione artistica, il soggetto vi si espone anche misurandosi con i lacci della carne.

L'analisi del componimento indica come il movimento di abbassamento parodico dell'amore platonico petrarchesco conviva con un riuso drammatico del materiale della tradizione che serve a comunicare un tormentato rapporto con il linguaggio e la realtà. Antico e moderno, stile aulico e materiale linguistico corporeo si ribaltano uno

⁵⁸ In *Medicamenta e altri medicamenta*, le parentesi sono talvolta usate con intento ironico. O inverni e lirici slanci (con metodo)” (MAM, p. 8); “pensosa (se lo amavo addirittura)” (MAM, p. 23); “(nessun declino di luna là fuori) / finire di morire al solo estivo” (MAM, p. 25).

nell'altro, in un fallimentare ma ostinato tentativo di dare un senso al mondo.

La poesia tra piacere fonico e gabbia formale.

Un altro tratto tipico dell'opera di Patrizia Valduga è rappresentato dal forte interesse dimostrato nei confronti della sostanza musicale della lingua. I suoi versi sono costellati da allitterazioni e da altre figure del significante che devono essere messe in relazione con la maestria stilistica dei poeti barocchi, particolarmente amati dalla poetessa. Con il passare degli anni crescerà inoltre l'interesse per un maestro dell'orchestrazione fonica come Giovanni Pascoli,⁵⁹ di cui la poetessa, nel 1999, dichiarerà di conoscere “proprio tutto, da *Myrica* ai *Poemi del Risorgimento*”.⁶⁰

È sufficiente considerare alcuni versi della prima raccolta valdughiana per rendersi conto di come la tessitura fonica sia studiataissima. Alcuni versi si fondano su efficaci allitterazioni come nei versi “Amor m'impiega ma mi sto armando” (MAM, p. 42) oppure “la notte che s'inchina coi suoi scricchi” (MAM, p. 33).⁶¹ Non mancano le rimealmezzo, “Dal giorno astratto, da questo disfatto” (MAM, p. 29),⁶² né le paronomasie, per esempio nel verso “amor non muta e muta mi trascina” (MAM, p. 11). La raccolta accoglie inoltre alcune figure etimologiche come: “in reti di durata anche più dura” (MAM, p. 76). Si tratta solo di un piccolo campionario del virtuosismo fonico di cui la poetessa dà ampia prova fin dagli esordi. Tale abilità nel correlare fonemi corrisponde ad una intensa fiducia nelle potenzialità evocative della lingua. L'analisi di un componimento di *Medicamenta e altri medicamenta* permetterà di precisare il senso di questo lavoro sul significante:

Donna bambina ma di troppe brame
o donna di dolori e di buriane,

⁵⁹ “E sono passata dai barocchi, dalla passione per lo scatenamento figurale del Cinque-Seicento, a Pascoli” (Patrizia Valduga, *Per una definizione di poesia* [1997], cit. p. 106). Sulla ricerca fonica nell'opera pascoliana, è d'obbligo il rinvio alle ricerche di Gian Luigi Beccaria, *Quando prevale il significante. Disseminazione e “senso” del suono nel linguaggio poetico di Giovanni Pascoli*, in Id., *L'autonomia del significante*, Einaudi, Torino 1975, pp. 136-208.

⁶⁰ Giovanni Tesio, *Patrizia Valduga l'allegro dolore*, cit. Sulla presenza pascoliana nei versi di Patrizia Valduga si rinvia al brillante studio di Francesca Latini, *Un esercizio di resurrezione: Pascoli nella poesia di Patrizia Valduga*, prima parte “Semicerchio”, n. 37, 2007, pp. 41-54; seconda parte “Semicerchio”, n. 38, 2008, pp. 71-79.

⁶¹ Si vedano anche i seguenti versi: “e mi baci o murati mondi umani” (MAM, p. 30); “Quando sensuale sia la sera, quando / ai sensi sale, in insidie che ho teso” (MAM, p. 42); “Ma vita addosso vita e vasta vita / che mi viene e m'investe e mi si vieta” (MAM, p. 57).

⁶² Si segnalano inoltre alcune rime interne: “incatenato al letto, inchiodato” (MAM, p. 29); “A me creduta esangue, non veduta” (MAM, p. 49); “ho il fegato avvinato avvelenato” (MAM, p. 51); “sognata, entrata in me a insinuar senso” (MAM, p. 76).

sempre presa da trippe e budellame,
non so uscire dal buio stamane,

dal cavo della mia notte catrame,
tra geli duri e colpi di caldane,
e sollevarmi e via con voglie grame
fingendo quieti, cose lievi e piane,

per i giorni di guerra e bulicame
e per predar le prede piene e vane,
e a vedere come senza esche o trame

poco lega l'amoroso legame ...
Oh cuore che mi caschi ! Che rimane ?
Un annientato niente. E ho anche fame. (MAM, p. 75)

Il componimento è un sonetto continuato, dove le terzine conservano le rime introdotte dalle quartine.⁶³ Le due uniche uscite rimiche (in -ame e -ane) presentano inoltre un'assonanza differenziandosi unicamente per lo scivolamento dall'occlusiva bilabiale nasale all'occlusiva bilabiale dentale. Prima di affrontare nei dettagli l'analisi della struttura fonica del testo, è necessario rilevare come la perizia retorica della poetessa si manifesti anche a livello sintattico, in particolare nella serie di moduli binari che fonda l'architettura della poesia. Qualche espressione può essere citata a titolo d'esempio: "donna di dolori e di buriane", "presa da trippe e budellame", "tra geli duri e colpi di caldane", "cose lievi e piane", "giorni di guerra e bulicame", "le prede piene e vane". Questa tecnica di moltiplicazione verbale tramite enumerazione di due unità linguistiche è frequente nei *Rerum Vulgarium Fragmenta*.⁶⁴ Tuttavia una sua presenza così accentuata deve piuttosto essere ricollegata all'esasperata densità figurale dei poeti del Seicento, in primo luogo Giovan Battista Marino, autore peraltro citato dalla poetessa nella seconda sezione della raccolta che reca in epigrafe un distico dell'*Adone* (VIII, 134).⁶⁵

⁶³ In *Medicamenta e altri medicamenta* la poetessa si avvale anche di un sonetto monorime: "E bella notte è questa che nel cuore".

⁶⁴ Maurizio Vitale, *La lingua del Canzoniere*, cit., pp. 393-397.

⁶⁵ La sezione *Notti incolori* che porta in epigrafe una coppia di versi di Marino è composta da otto ottave di endecasillabi regolarmente rimati (con schema ABABABCC). L'esuberanza stilistica barocca è evidente anche nel sonetto *Vieni, entra e coglimi, saggiami e provami* che è interamente strutturato da una lista di imperativi che ribattono ossessivamente le stesse desinenze: "Vieni, entra e coglimi, saggiami provami ... / coprimi discioglimi tormentami ... / infiammami programmami rinnovami./ Accelera ... rallenta ... disorientami. / Cuocimi bollimi addentami ... covami. / Poi fondimi e confondimi ... spaventami ... / nuocimi, perdimi e trovami, giovami. / Scovami ... ardimi bruciami arroventami. / Stringimi e allentami, calami e aumentami. / Domami, sgominami poi sgomentami ... / dissociami divorami ...comprovami. / Legami annegami e infine annientami. / Addormentami e ancora entra ... riprovami. / Incoronami. Eternami. Inargentami." (MAM, p. 14). L'accumulo degli elementi linguistici permette di registrare sulla carta una realtà in fermento, decisamente distante dal sistema di armonie ed equilibri del canzoniere petrarchesco. A Marino la poetessa dedica inoltre un articolo dal titolo *Quel*

Per quanto riguarda più particolarmente il sistema di corrispondenze sonore, è importante notare come tutto il componimento sia scandito da continue allitterazioni, in particolare nei sintagmi “*sempre presa da trippe*”; “*e sollevarmi e via con voglie*”; “*e per predar le prede piene e vane*”; “*poco lega l’amoroso legame*” e “*un annientato niente*”⁶⁶. Il flusso verbale è poi caratterizzato da fenomeni di disseminazione fonetica che si propagano anche verticalmente, da un verso all’altro. È il caso della dentale “d” che apre il sonetto con l’espressione “*Donna bambina*” ed è poi ripresa con più insistenza nel verso seguente “*o donna di dolori e di buriane*”. L’occlusiva bilabiale sonora è disseminata in tutta la prima quartina, la si trova nelle parole: “*bambina*”, “*brame*”, “*buriane*”, “*budellame*”, “*buio*”. Il suono gutturale, presente nel quinto verso con i termini « *cavo* » e « *catrame* », ricompare nel sesto verso nel sintagma « *colpi di caldane* », poi domina tutta la frase esclamativa e introduce la domanda del verso 13: « *Oh cuore che mi caschi ! che rimane ?* ».

Non si potrà fare a meno di rilevare che al liquido movimento di dispersione musicale, creato dalla concatenazione delle allitterazioni e accentuato dalla frequente ripresa della congiunzione copulativa (di cui si contano ben undici occorrenze), si oppone il ferreo rispetto della legislazione rimica. La fissità dello schema rimico quasi omofonico innesca infatti degli interessanti effetti di chiusura, mentre le parole in rima si caricano di una forte valenza semantica. Il sostantivo *brame*⁶⁷ indicando dei desideri smodati e ardenti introduce subito in una dimensione infernale. Le rime che seguono accumulano con insistenza termini quali “*budellame*”, “*catrame*”, “*grame*”, “*bulicame*”,⁶⁸ ma anche “*buriane*”, “*stamane*”, “*caldane*”, che rinviano ad una realtà quotidiana gonfia di tormenti. Le rime “*vane*”, “*trame*”, “*legame*”, “*rimane*” e “*fame*” sottolineano invece la falsità e la precarietà del legame amoroso di fronte alla concreta urgenza del bisogno fisico di nutrimento.⁶⁹ Il vuoto che stringe lo stomaco rinforza in

genio erotico che risvegliò Pan (Patrizia Valduga, “Il corriere della sera”, 11 gennaio 1994).

⁶⁶ Quello del niente è un tema tipicamente barocco. Si veda a questo proposito il saggio di Carlo Ossola, *Elogio del Nulla*, in *Il segno barocco. Teoria e metafora di una civiltà*, a cura di Gigliola Nocera, Bulzoni, Roma 1983, pp. 109-134. Carlo Ossola è anche il curatore di un’importante antologia: *Le antiche memorie del Nulla*, Edizioni di storia e letteratura, Roma 1997.

⁶⁷ Il sostantivo “*brame*” potrebbe richiamare alla mente anche la formula italiana con la quale il personaggio della regina nella fiaba di Biancaneve interrogava lo specchio magico: “*o specchio, specchio delle mie brame*”. Questa ipotesi di lettura è sostenuta dal riferimento al mondo dell’infanzia presente all’inizio del verso quando si parla di una “*donna bambina*”.

⁶⁸ Il termine “*bulicame*” compare due volte nella commedia dantesca: *Inferno*, XII, v. 117 e *Inferno*, XIV, v. 79.

⁶⁹ Il riferimento finale al bisogno di nutrimento sembra costituire un sottile rimando al quinto componimento dell’*Ipersonetto zanzottiano*, intitolato *Sonetto dell’amoroso e del parassita*. L’ultima

modo grottesco l'idea di una mancanza più generale.

Le rime si fanno dunque martellanti, contengono il flusso sonoro e il rischio della dissoluzione. Nel sonetto si afferma infatti la necessità di simulare una realtà piacevole e leggera (“fingendo quieti, cosa lievi e piane”), ma si dichiara anche fin dall'inizio l'impossibilità di tale processo falsificante (“non posso uscire dal buio stamani / dal cavo della mia notte catrame”). Luigi Baldacci ha acutamente evidenziato come nella raccolta il soggetto femminile rimanga “incastrato, incrostato nella vita come i personaggi di Beckett sono confitti dentro il loro metro quadrato”.⁷⁰ L'immagine di una donna rinchiusa nel nero di un buco diventerà frequente nella produzione della poetessa: si legga, a titolo di esempio, un verso di *Donna di dolori* “in questo buco buio e senza vita” (DD, p. 18) e un frammento di *Quartine. Seconda centuria* “rinchiusa in questo buco maledetto” (QSC, p. 94). Nel componimento esaminato, questa condizione di impasse viene registrata dal punto di vista formale quando l'ipnotico fascino prodotto dallo scorrere dei suoni entra in collisione con la rigida struttura delle rime, le loro assillanti ripetizioni e la loro pesante concretezza semantica. Come ha osservato Antonio Porta recensendo *Medicamenta*, le rime paiono essere “sintomi e crampi più che acque scaturienti dal profondo della lingua”: la forma chiusa rappresenta l'unica possibilità di sopravvivenza, ma è anche una gabbia, un “labirinto senza possibilità d'uscita”.⁷¹

Il metro costituisce una specie di cassa di risonanza che assolve quindi a una duplice funzione: quella di scuotere il linguaggio per sperimentare la ricchezza delle sue profondità musicali, ma anche quello di porgli delle barriere. Attraverso un costante dialogo con la tradizione e le sue forme, Patrizia Valduga sviluppa una riflessione sul potere del linguaggio che si manifesta nella fascinazione per la sensuale sonorità delle parole e “nell'incantamento che dà l'udito”,⁷² ma anche nei torturanti argini che la lingua

strofa di tale testo è infatti: “E nell'alto aldilà, nei fondi teneri / do di tacco, do a sacco, sfregio veneri, / falsifico simbiosi: ora si mangia.” (Andrea Zanzotto, *Ipersonetto*, cit., p. 71).

⁷⁰ Luigi Baldacci, *La parola immedicata*, cit. p. V. Non bisogna dimenticare che Patrizia Valduga è traduttrice di Samuel Beckett. Per il teatro la poetessa ha tradotto: *Aspettando Godot*, *Dondonanna*, *Monologo e Mica io*, *Per tenersi compagnia*. *Hei Joe*, *Company* e altre parole.

⁷¹ Antonio Porta, *Scrivere un sonetto con le parole di oggi*, “Corriere della sera”, 26 settembre 1982, ora in Id., *Il progetto infinito*, Fondo Pier Paolo Pasolini, Roma 1991, pp. 84-86.

⁷² Anna M. Simm, *Misticismo e passione: incontro con Patrizia Valduga*, cit. Su questo punto, la poetessa è ritornata a diverse riprese. È utile ricordare almeno un'altra sua dichiarazione: “Incantamento. È chiaro che il piacere che dà la poesia è un piacere sensuale, un piacere dell'udito, perché una successione ordinata di suoni e di ritmi dà piacere.” (Patrizia Valduga, *Clemente Rebora: “...ma santità soltanto compie il canto”*, cit., p. 127).

inevitabilmente impone alla vita, nella sua ineludibile forza mortifera.

“*Sa sedurre la carne la parola*”: la seduzione, la violenza, l'identità.

Per interpretare i dati testuali finora raccolti è necessario far riferimento alla nozione di seduzione che occupa un posto di assoluta centralità nell'immaginario della poetessa. Non è casuale che questo termine sia semanticamente denso, positivo e negativo insieme, proprio come il vocabolo eletto a titolo dell'intera prima raccolta. La parola “seduzione” richiama infatti un'idea di fascinazione e di incanto, ma può designare anche un atto di corruzione e di traviamiento: le promesse di unione e di felicità possono infatti rivelarsi fondate sulla menzogna. In primo approccio, il concetto di seduzione sembra rapportarsi ai rapporti interpersonali, ovvero alla capacità del soggetto di attirare l'altro a sé. Questa è l'accezione con la quale la poetessa adopera tale termine nel corso di un'intervista. Discutendo di una propria traduzione di un'opera di Shakespeare, l'autrice formula alcune rilevanti considerazioni sul proprio rapporto con la lingua:

“Shakespeare mi è stato commissionato ma *Riccardo III* l'ho fatto per me, nessuno me lo aveva proposto: si trattava di una mia passione da quando a tredici anni mi innamorai di quell'opera. Io mi sentivo un poco come il protagonista ... così imperfetta fisicamente. Subito mi sono detta che se non inventavo qualche arma di seduzione nessuno al mondo mi avrebbe guardata ... allora ho imparato come Riccardo a sedurre con le parole.”⁷³

Il linguaggio con i suoi artificiosi incantamenti ha per la poetessa una funzione strumentale ben precisa: quella di permettere la conquista dell'altro. La seduzione dunque unisce retorica ed erotismo. Il distico di apertura di *Medicamenta* permette di comprendere meglio quest'importante ruolo di cerniera svolto dal concetto di seduzione: “*Sa sedurre la carne la parola / prepara il gesto, produce destini ...*” (MAM, p. 9). Come ha osservato Emanuele Trevi, da un punto di vista grammaticale, è impossibile sciogliere l'ambiguità dell'enunciato e determinare il soggetto dell'atto di seduzione.⁷⁴ Che sia la carne a sedurre la parola o la parola a sedurre la carne, la duplicità semantica perdura. I versi citati non indicano soltanto che il linguaggio ha il potere di avvicinare l'altro, come indicava il riferimento al personaggio shakespeariano,

⁷³ *Ibidem*. Si fa riferimento al volume: William Shakespeare, *Riccardo III*, trad. di Patrizia Valduga, Einaudi, Torino 1998. Sulla traduzione della poetessa si veda la recensione di Franco Cordelli, *Riccardo III o la tentazione del male*, “Corriere della sera”, 3 maggio 1998, e il saggio di Fabrizio Cilento, *Riccardo III: il demone nell'inferno della tragedia*, in Tommaso Lisa (a cura di), *Il teatro dell'inconscio*, “L'Apostrofo”, anno VI, n. 16, marzo 2002, pp. 19-23.

⁷⁴ Emanuele Trevi, *Patrizia Valduga: “Donna di dolori”*, “Nuovi argomenti”, n. 39, luglio-settembre, 1991, p. 110.

ma anche che, rovesciando la prospettiva, le stesse parole costituiscono il prodotto del desiderio provato verso l'altro. Il linguaggio rappresenta, contemporaneamente, uno strumento di conquista manovrabile dal soggetto e il risultato di una pulsione che sfugge al controllo dell'io razionale. In ogni caso il secondo verso “prepara il gesto, produce destini ...” registra il ruolo decisivo che erotismo e linguaggio hanno nel determinare gli avvenimenti dell'esistenza.

A un madrigale, situato tra gli ultimi componimenti della prima sezione di *Medicamenta*, è affidato il compito di approfondire la riflessione metapoetica:

Sa sedurre la carne la parola,
prepara il gesto, produce destini ...
E il martirio è il verso,
è emergenza di sangue che cola
e s'aggruma ai confini
del suo inverso sessuato, controverso. (MAM, p. 24)

Questo testo è un madrigale di tipo cinquecentesco, un componimento caratterizzato da un'organizzazione monostrofica e da una relativa fluidità per quel che riguarda il numero dei versi e il loro schema rimico (in questo caso: ABcAbC). L'atmosfera distesa dei primi due versi subisce una torsione improvvisa con l'inserimento di un settenario. All'idea di seduzione subentra quella del martirio che continua, cionondimeno, a svolgere un ruolo di collegamento tra eros e linguaggio. Il martirio si configura come un'alternanza tra un movimento di liquida espansione (è “sangue che cola”) e il ristabilimento di perimetri (il sangue “s'aggruma ai confini”). Il riferimento ematico rimanda, all'evidenza, alla passione erotica, da notare però che il verbo finale “cola” è significativamente connesso al sostantivo “parola” tramite la rima. Anche il linguaggio resta quindi implicato in questo continuo gocciolare. Nell'allusione alla coagulazione sanguigna, i confini menzionati sono quelli dell’“inverso sessuato”, ovvero dell'amante, ma le argute figure etimologiche dell'endecasillabo di chiusura segnalano di nuovo il legame esistente tra la sfera erotica e quella linguistica. Il sostantivo “inverso” e l'aggettivo “controverso” che si riferiscono alla dimensione amorosa e sessuale nascondono infatti al loro interno un'allusione all'unità poetica. Gli affissi negativi (in- e contro-) segnalano l'esistenza di una tensione contraria al verso stesso, una forza che argina il suo fluido dispiegamento sonoro. La seduzione è quindi un martirio ricollegabile sia al desiderio erotico che al linguaggio poetico. È un movimento di fluido abbandono che viene a cozzare contro un'istanza opposta di tipo coercitivo.

Esprimere onestamente l'esistenza significa per Patrizia Valduga inserirsi in questo sistema di costrizioni ed effrazioni, è un esporsi alla violenza.

Alcune recenti dichiarazioni della poetessa permettono di sviluppare ulteriormente questi nodi problematici. In un'intervista del 2002 l'autrice è stata invitata ad esprimersi sul tema di una pretesa complementarietà degli amanti. A una domanda che rischiava di scadere nella banalità ha risposto con un'osservazione particolarmente interessante, in parte ripresa e sviluppata nel 2004 in una prosa pubblicata come postfazione alla sua ultima raccolta di poesie, *Lezione d'amore*:

E se l'amore fosse invece la guerra di due interi? La ricerca di una diminuzione? Un'anestesia locale, anestesia della coscienza di sé, del mondo della propria "moribilità"?⁷⁵

La poesia è come l'amore, è nostalgia dell'indivisibile: entrambi si prefiggono un po' di perdita di coscienza, un qualche smantellamento di quell'equilibrio infelice che è la nostra identità.⁷⁶

La mia lingua mi rende visibile. La mia lingua mi costruisce, costruisce la mia identità, quell'equilibrio precario che è il "modo dell'organizzazione e della conservazione assunto dalla paura della morte"⁷⁷

Queste citazioni suggeriscono alcune interessanti osservazioni. In primo luogo vi si sottolinea il carattere bellicoso e violento di ogni incontro amoroso che si delinea come storia di sopraffazione e di perdita, ben distante dal mito platonico dell'amore come ricomposizione di contrari. L'esperienza erotica ha che fare con l'annientamento dell'io più che con una fusione del soggetto in un'unità androgina. L'impiego frequente da parte della poetessa di termini provenienti dal campo semantico della guerra conferma questa idea. L'insistenza delle occorrenze e soprattutto la loro frequente concretezza referenziale testimoniano del drammatico superamento dell'analogo motivo petrarchista. Un esempio della valenza concreta del motivo del combattimento amoroso è presente nell'ottava "*E converrà che la notte mi amichi*" dove tra scricchi e scompigli il soggetto femminile afferma: "Coi tuoi fantasmi vuoi che mi rannicchi? / sopra il tuo sesso? ... io adesso, con mossa / di far altro, vado a rompergli le ossa" (MAM, p. 33). L'espressione colloquiale "rompergli le ossa" con cui il soggetto rivela le proprie intenzioni evidenzia la portata fisica del combattimento.⁷⁸

⁷⁵ Laura Mautone, *Che cos'è la poesia?*, Corraini, Mantova 2002, p. 173.

⁷⁶ Patrizia Valduga, *Lezione d'amore*, Einaudi, Torino 2004, p. 54.

⁷⁷ *Ivi*, p. 49.

⁷⁸ È forse utile, prima di fornire un elenco delle occorrenze belliche in *Medicamenta e altri medicamenta*, far riferimento ad un altro interessante passaggio testuale. Nel componimento già citato "Nel luglio altero, lui tenero audace" (MAM, p. 8) il "colpo segreto" sferrato dall'amante che ricorda l'espressione petrarchesca "colpo mortal" (RVF 2, v.7; RVF 133, v. 5; RVF 241, v. 5; RVF 202, v.11) è ha connotazioni esplicitamente sessuali e di verifica in un caldo estivo simile a quello prodotto da una fornace. Nella terzina finale del testo il soggetto dichiara: "O inverni e lirici slanci (con metodo). / Mi

Una seconda considerazione riguarda la costante sovrapposizione di due discorsi, erotico e retorico. Secondo la poetessa sia nella sfera amorosa che in quella poetica si pone una questione fondamentale che è quella dell'identità, ovvero della creazione di confini, ma anche del loro superamento. Da questo punto di vista sul piano retorico, rispettare la forma metrica vuol dire preservare i confini della propria identità, mentre abbandonarsi al piacere della catena del significante corrisponde al superamento delle barriere dell'io razionale.

In terzo luogo, in amore come in letteratura, queste due polarità, ossia quella della libertà e quella della costrizione, non fanno che rovesciarsi una nell'altra, sono vitali e allo stesso tempo funeste. Se l'oblio di sé permette di fuggire la propria finitudine e sperimentare l'infinità del desiderio, è pur vero che la disgregazione della struttura identitaria nasconde una terribile carica mortifera. Allo stesso modo, la chiusura del soggetto in sé stesso in amore e il ricorso alle frontiere metriche in poesia permettono di salvaguardare l'identità, ma, in quanto procedimenti di separazione e di chiusura, implicano anche un'esclusione dalla vita, determinano una condizione d'isterilimento.

Isolando la questione del potere delle parole, è possibile sottolineare come esso sia contraddittorio: rappresenta una decostruzione della soggettività e insieme ne garantisce la fondazione. Su questo sistema di contraddizioni la poetessa fissa il suo sguardo registrando l'impossibilità di ogni soluzione dialettica: le parole non possono che drammaticamente continuare a fissare e insieme demolire l'identità.

La questione del "ritorno del represso formale".

Diverse riflessioni fin qui formulate intorno alla poesia di Patrizia Valduga richiamano implicitamente alcuni elementi dell'approccio freudiano alla letteratura elaborato da Francesco Orlando. Il debito contratto con lo studioso è stato evidenziato in modo esplicito dalla poetessa:

sale ... mi scende ... io come granata / esplosa, contusa, to', che si sappia" (MAM, p. 8). Se gli slanci lirici sublimi sono calcolati con metodo, il soggetto che sperimenta il desiderio carnale è identificato con un ordigno militare che scoppia. In *Medicamenta e altri medicamenta*, per limitarsi ad una sola raccolta, si trovano espressioni come "colpo" (MAM, p. 8); "granata" (MAM, p. 8); "contusa" (MAM, p. 8); "trappola" (MAM, p. 17, p. 42); "agguato" (MAM, p. 29, p. 81); "incatenato" (MAM, p. 29); "inchiavardato" (MAM, p. 29); "assalto" (MAM, p. 31, p. 71); "botto" (MAM, p. 32); "rompergli le ossa" (MAM, p. 33); "cadeva" (MAM, p. 41); "ferite" (MAM, p. 41); "tumulti" (MAM, p. 41); "risse" (MAM, p. 41); "catene" (MAM, p. 43); "vetriolo" (MAM, p. 46); "guerriglia" (MAM, p. 52); "esplodere" (MAM, p. 54); "spari a mitraglia" (MAM, p. 54); "vinta fiaccata" (MAM, p. 58); "pallottola" (MAM, p. 61); "veleni" (MAM, p. 69); "prede e bottini" (MAM, p. 69); "assedii" (MAM, p. 78); "arpioni" (MAM, p. 79).

“dopo essere stata costretta a cambiare facoltà mi sono iscritta a Lettere a Venezia e lì ho seguito per quattro anni i corsi di Francesco Orlando, incontro fondamentale nella mia vita. Un corso su Illuminismo e Barocco, uno su Mallarmé, uno su Proust e uno sugli oggetti non funzionali nella letteratura di tutti i tempi.”⁷⁹

L'autrice ha frequentato la facoltà di Lettere presso l'Università Ca' Foscari nella seconda metà degli anni Settanta. Gli argomenti dei corsi da lei indicati rinviano ad alcune importanti pubblicazioni di Francesco Orlando, licenziate a partire dagli anni Ottanta, ma evidentemente già in elaborazione in quel periodo.⁸⁰ Le premesse teoriche di questi studi sono sostanzialmente già fissate da Francesco Orlando nei suoi due libri più famosi, *Lettura freudiana della Phèdre* (1971) e *Per una teoria freudiana della letteratura* (1973), che la poetessa certamente non ignora. In tali lavori lo studioso sviluppa alcune idee di Freud sul rapporto tra inconscio e letteratura,⁸¹ mettendo in atto un doppio spostamento rispetto ai più diffusi metodi critici di ispirazione psicoanalitica. Il suo approccio si fonda innanzitutto su un rinnovato interesse di tipo marxista per il contesto storico-sociale: l'attenzione passa infatti dal rimosso (che riguarda la psicologia e la biografia dell'autore) al represso (che indica ciò che non è conforme a delle norme istituite a livello sociale).⁸² Il secondo aspetto innovativo del suo metodo critico è che lo studioso non si concentra sulla dimensione astrattamente simbolica delle opere letterarie, ma prende in considerazione la dinamica testuale nella sua specificità

⁷⁹ Anna M. Simm, *Misticismo e passione: incontro con Patrizia Valduga*, cit.

⁸⁰ D'obbligo è il riferimento al libro *Illuminismo e retorica freudiana* (Einaudi, Torino 1982), uscito successivamente in edizione ampliata con il titolo *Illuminismo barocco e retorica freudiana* (Einaudi, Torino 1997). Viene poi in mente il volume *Le Costanti e le Varianti* (Il Mulino, Bologna 1983) che raccoglie diversi saggi di letteratura francese, tra cui alcuni scritti su Mallarmé e Proust. Il titolo del quarto corso rimanda infine esplicitamente al libro *Gli oggetti desueti nelle immagini della letteratura* (Einaudi, Torino 1993).

⁸¹ Il punto di partenza di Francesco Orlando è il saggio di Freud sul motto di spirito risalente al 1905, in tale testo l'autore si occupa in modo più approfondito che altrove il problema del rapporto tra inconscio e letteratura. Il critico ha dedicato a quest'opera un interessante saggio introduttivo: Sigmund Freud, *Il motto di spirito e la sua relazione con l'inconscio*, Boringhieri, Torino 1975.

⁸² Questo aspetto è evidenziato anche da Sebastiano Timpanaro in una lettera indirizzata a Francesco Orlando nel settembre 1971. Riferendosi alla *Lettura freudiana della Phèdre*, il filologo classico afferma che: “Quando tu abbandoni i termini di “rimozione” e di “rimosso” a favore di repressione” e “represso” (p. 23), tu compi in realtà – per dirla grossolanamente – una “marxistizzazione” della psicanalisi: fai entrare in giuoco, come tu stesso avverti, la dimensione sociale [...]. Fondamentalmente diverse mi sembra il tuo giudizio di valore sulla repressione. Freud è in fondo un apologista drammaticamente pessimistico della repressione: senza repressione niente civiltà. Tu, pur essendo giustamente convinto che anche dopo la rivoluzione “molto rimarrà sacrificato al nuovo ordine di cose” [...], consideri fondamentalmente la repressione come il limite di una civiltà. Non mi sembra che tu sia molto più freudiano di Marcuse; e sei probabilmente assai più marxista di lui.” (Sebastiano Timpanaro, Francesco Orlando, *Carteggio su Freud*, Scuola Normale Superiore, Pisa 2001, pp. 20-21). Francesco Orlando risponde qualche giorno sottolineando che: “tu hai benissimo colto una svolta decisiva del mio discorso nell'adozione del termine *represso*, da un certo punto in poi in luogo di *rimosso*. Ho giocato deliberatamente sulla bivalenza semantica del termine, che nell'uso corrente di oggi ha un senso (di origine proprio freudiana) psicologico, e uno politico” (*Ivi*, p. 24). I corsivi sono degli autori.

linguistica e retorica. Il critico perviene quindi a definire il testo letterario come un atto di compromesso nel quale il messaggio razionale si confronta con “il ritorno del represso formale”.

Secondo il critico, il più importante punto di contatto tra retorica e linguaggio dell'inconscio è rappresentato dalla comune esistenza di una “preponderanza del significante”.⁸³ Nei testi letterari l'alto tasso di figuralità altera “la trasparenza del rapporto tra segno e referente”⁸⁴ e suscita piacere. La forte presenza di figure retoriche permette infatti una regressione ad una dimensione giocosa e infantile che, momentaneamente, mette tra parentesi la coscienza razionale violando le sue conquiste e le sue costrizioni.⁸⁵ Lo studioso rileva inoltre che: “il cosiddetto ornamento figurale introdotto nel discorso elargisce piacere al destinatario e serve perciò ad avvincerlo e a sedurlo”.⁸⁶

Tutti questi riferimenti permettono di gettare una luce nuova su alcuni centri nevralgici della poetica valdughiana. Permettono cioè di chiarire attraverso quali stimoli teorici la poetessa sia giunta a mettere in scena sulla pagina un universo poetico scisso tra istanze repressive di contenimento e una tensione trasgressiva al piacere formale, che nel suo caso è soprattutto piacere fonico. Il collegamento tra concentrazione retorica e principio di piacere è così determinante che l'autrice ha proposto di introdurre, accanto alle famose sei funzioni del linguaggio fissate da Jakobson, una nuova funzione linguistica chiamata “erogena”⁸⁷ per indicare appunto la capacità del linguaggio poetico di suscitare piacere tanto nell'autore quanto nel lettore. Nella teoria della letteratura di Francesco Orlando, il richiamo alla violazione delle barriere razionali tramite un ritorno del represso formale non è inoltre senza legame con la questione dell'identità, che nella scrittura valdughiana occupa un posto di primo piano. Se le categorie mentali che fondano l'immaginario della poetessa devono quindi essere messe in relazione con gli strumenti teorici acquisiti sotto la guida orlandiana, non

⁸³ Francesco Orlando, *Per una teoria freudiana della letteratura*, Einaudi, Torino 1973, p. 30.

⁸⁴ *Ivi*, p. 60.

⁸⁵ “In un linguaggio comunicante e sorvegliato dall'io cosciente la figura non potrebbe prodursi che come disturbo ed errore, se per assurdo l'uomo fosse un animale privo di inconscio e avesse come prerogative innate una trasparenza assoluta nell'uso della parola e una logica rigorosa nell'uso del pensiero. L'una e l'altra essendo invece radicalmente per l'uomo *conquiste e insieme costrizioni*, contro queste costrizioni il compiacersi della figura prende il valore di un “ritorno del represso formale”. In altri termini la figura assume come nuova funzione, socialmente istituzionale, un compromesso orientato all'inverso e un piacere trasmissibile ad altri.” (*Ivi*, p. 64). I corsivi sono miei.

⁸⁶ *Ivi*, p. 68.

⁸⁷ Patrizia Valduga, *Lezione d'amore*, cit., p. 54.

bisogna dimenticare che tali elementi di ordine speculativo penetrano nel tessuto linguistico e poetico solo dopo essere stati caricati di una forte tensione emozionale e drammatica. Nei versi della poetessa il soggetto si trova infatti tragicamente diviso tra la tentazione del piacere (retorico ed erotico) e quella del suo razionale controllo.

3. La tentazione tra paura e voglia d'infinito.

La centralità della tematica funebre.

Nel 1985 su "L'Espresso", Franco Fortini iniziava un commento a *La tentazione*, secondo libro di versi di Patrizia Valduga, facendo riferimento alla scelta, alquanto insolita, di riportare in copertina un'immagine dei sotterranei dei Cappuccini di Palermo.⁸⁸ Nelle catacombe del convento benedettino sono infatti conservati i corpi imbalsamati di migliaia di monaci e di personaggi illustri della città. I cadaveri, con i sontuosi abiti originali solo in parte intatti, sono disposti ai lati di alcune gallerie visitabili dai turisti, in una situazione grottescamente teatrale. I corpi sono posizionati per lo più in piedi, alcuni sono seduti, altri distesi all'interno di sarcofagi sistemati sulle pareti laterali.⁸⁹ Recentemente delle immagini di questi stessi luoghi sepolcrali sono state utilizzate per una nuova pubblicazione dell'autrice. L'artista incisore Attilio Stefannoni si è infatti ispirato alle mummie di Palermo per disegnare cinque acqueforti

⁸⁸ Jesse A. Fernandez, *Les momies de Palerme*, texte de Dominique Fernandez, Chêne, Paris 1980. Riferimenti alle catacombe di Palermo si trovano in diverse opere letterarie, puntualmente indicate dalle guide turistiche. Ippolito Pindemonte nei suoi "*Sepolcri*" (vv. 126-136), un'epistola in versi indirizzata all'amico Ugo Foscolo, definisce le catacombe: "[...] spaziose, oscure / stanze sotterra, ove in lor nicchie, come / simulacri diritti, intorno vanno / corpi d'anima voti, e con que' panni/ tuttora, in cui l'aura spirar fur visti. / Sovra i muscoli morti, e su la pelle / così l'arte sudò, così caccionne / fuori ogni umor, che le sembianze antiche, / non che le carni lor, serbano i volti / dopo cent'anni e più: Morte li guarda, / e in tema par d'aver fallito i colpi". (Nadia Ebani, *I "sepolcri" di Ippolito Pindemonte: storia dell'elaborazione e testo critico*, Edizioni Fiorini, Verona 2002, p. 29) Anche Giacomo Leopardi nei suoi *Paralipomeni della Batracomiomachia* (canto VIII, stanza 16) offre una macabra descrizione di una galleria di cadaveri, probabilmente da ricollegarsi al noto cimitero di Cappuccini: "Son laggiù nel profondo immense file / di seggi ove, non può lima o scarpello, / seggono i morti in ciaschedun sedile / con le mani appoggiate a un bastoncello, / confusi insiem l'ignobile e il gentile / come di mano in man gli ebbe l'avello. / Poi ch'una fila è piena, immantinente / da più novi occupata è la seguente."

⁸⁹ A questa galleria di presenze residuali rinvia circolarmente la citazione attribuita a Giacomo Lubrano e posta alla fine del libro: "Volgetevi alla vite pampinosa che abbarbicandosi su le ruine de' tempi decrepiti, conserva presente il passato, vicino il distante, vivo l'estinto di cose che più non sono, che furono; Metropoli d'immaginetto, Galleria d'Idee, Scena muta rappresentativa d'innumerevoli oggetti, albergo capace di tutte l'essenze passeggiere." (Giacomo Lubrano *Prediche quaresimali* (1703), in *La tentazione* Crocetti, Milano 1985, p. 73). Si tratta di una riflessione tutta barocca sulla precarietà della vita («essenze passeggiere»). A ben vedere è però anche un invito a rendere vivo il passato e vicino ciò che è lontano, costituisce un'esortazione ad affermare la forza della vita. La citazione di Giacomo Lubrano è stata espunta dalla successiva ristampa de *La tentazione* nel volume *Cento quartine e altre storie d'amore* del 1997.

che accompagnano *Respice et crede*, traduzione italiana curata da Patrizia Valduga dei *Derniers vers* di Pierre de Ronsard.⁹⁰

Questi elementi di ordine figurativo permettono di mettere immediatamente l'accento sull'importanza che il tema della morte acquista nell'immaginario poetico valdughiano. Non è irrilevante segnalare, a questo proposito, che questa ossessione funebre è esibita in prima persona dalla poetessa che, in una sorprendente confusione tra vita e poesia, si veste costantemente di nero. Di fatto, numerose letture nutrono questa predilezione per la tematica mortuaria dando vita ad un universo poetico estremamente denso. Tra le eclettiche frequentazioni letterarie dell'autrice si devono annoverare poeti tra loro molto diversi come Michelangelo, Giacomo Lubrano, Giovanni Prati, Giovanni Pascoli, Clemente Rebora, Gottfried Benn. Bisogna far riferimento alla prosa di Daniello Bartoli e a quella di altri gesuiti secenteschi,⁹¹ all'opera di autori contemporanei come Louis-Ferdinand Céline, al teatro di Tadeusz Kantor,⁹² agli scritti filosofici di Maurice Blanchot⁹³ e a quelli di Jacques Derrida.⁹⁴ Per tutti questi autori la riflessione sulla morte occupa un posto di primo piano, anche se è approfondita da ognuno da angolature assai diverse. Di ciascuno di questi autori la poetessa riprende gli aspetti che le sono più congeniali.

L'originalità dell'opera della poetessa non risiede tanto nel riprendere questa o talaltra concezione della morte, quanto piuttosto nel far ripetutamente entrare in collisione riflessioni di segno opposto, nell'esplorare con ostinazione quel sistema di tensioni che si crea confrontando delle visioni antitetiche della morte. Nei versi di

⁹⁰ Pierre de Ronsard, *Respice et crede*, trad. Patrizia Valduga, con un testo di Carlo Bertelli e cinque acquaforti di Attilio Stefannoni, Il Fagiolino, Milano 2005. Piace qui ricordare anche la traduzione di Maria Luisa Spaziani: *Ronsard fra gli astri della Pléiade*, Edizioni Radio-televisione Italiana, Torino 1972.

⁹¹ “Leggo la prosa che mi insegna parole e figure retoriche e è quella dei tardo Barocchi di fine seicento. Soprattutto dei Gesuiti che sono i più colti e i quaresimali sono per me una lettura meravigliosa. Le mostrerò che possiedo tutte le opere di Daniello Bartoli. Poi conosco il quaresimale di Paolo Segneri, di Francesco Panigarola che non è un gesuita credo fosse un francescano pure degli inizi del seicento. Conosco Giacomo Lubrano ma lo possiedo solo in fotocopia. Adesso sto leggendo il ‘Trattato dell’acutezza’ di Matteo Pellegrini ...” (Anna M. Simm, *Misticismo e passione, incontro con Patrizia Valduga*, cit.).

⁹² Tadeusz Kantor (1915-1990) pittore e uomo di teatro polacco. Nel 1955 a Cracovia ha fondato il teatro sperimentale Cricot 2. La raccolta di testi *Il teatro della morte* (1977) è considerata come il suo più autentico manifesto. A metà degli anni 80 è a Milano per alcuni stages e a questo periodo risale probabilmente l'amicizia con Patrizia Valduga. Di Tadeusz Kantor la poetessa ha tradotto dal francese l'opera *Stille Nacht* (Ubulibri, Milano 1991), mentre si è occupata della scelta dei testi dell'antologia *Il circo della morte* (con fotografie di Maurizio Buscarino, Art&, Udine 1997).

⁹³ Patrizia Valduga ha tradotto Maurice Blanchot, *L'istante della mia morte*, in “Aut Aut”, n. 268, 1995, pp. 32-37.

⁹⁴ La poetessa pubblica un testo del filosofo nel mensile da lei diretto: *Che cos'è la poesia? Risponde Jacques Derrida*, “Poesia”, novembre 1988, pp. 5-10.

Patrizia Valduga è presente infatti un doppio sistema di polarità, all'interno del quale la morte può essere considerata come un evento negativo oppure positivo, può costituire un fenomeno prettamente fisico o una realtà tutta interiore.

La morte come mancanza o disfacimento.

L'immagine delle catacombe palermitane, che la poetessa accosta ai propri versi nel 1985 e continua a sentire familiare anche nel 2006 durante un lavoro di traduzione, sembra riassumere alcune di queste oscillazioni. Tale immagine sepolcrale sembra infatti rendere conto della compresenza tra un significato puramente esistenziale e metaforico della morte come condizione di sterilità e una dolorosa percezione del processo di disfacimento biologico del corpo.

Facendo riferimento ai miseri cadaveri conservati a Palermo la poetessa dichiara innanzitutto che la vita umana è solo un simulacro di vita. Come manichini gli esseri umani vivono una vita che sta sempre altrove, non possono affrancarsi da una condizione di dolorosa privazione. La voce femminile de *La tentazione* che vorrebbe riscattarsi da questo stato di povertà ed uscire da questa galleria di vuote apparenze, dichiara con decisione: “non voglio queste maschere incompiute” (LT, p. 159). Al giorno e alle sue sterili e inconsistenti presenze si oppone la dimensione notturna del sogno che non si vorrebbe più abbandonare: “Questo il mio schifo, il mio dover tra breve // tirarmi su, venir dove voi siete, / vere ombre e fantasmi e larve vere. / Odio voi, odio il giorno e la sua rete, / ma nel buio so quasi tacere.” (LT, p. 134).⁹⁵ L'immagine delle mummie rinvia quindi in prima istanza a un'idea di mancanza di pienezza vitale (“mi demolisce / e nuoce ciò che manca e ciò che avanza” (LT, p. 147)).

L'orribile processo di deterioramento organico esibito dai poveri resti umani dei cappuccini indica però anche l'interesse della poetessa per una riflessione più strettamente collegata alla dimensione fisica. Il senso di compassione per il torturante sfacelo del corpo è fissato in modo incisivo in alcuni alcuni passaggi de *La tentazione*, in particolare in “e ti snerva ti spolpa e ti disossa” (LT, p. 158)⁹⁶ che richiama un famoso verso petrarchesco “Infin ch'i' mi disosso e snervo e spolpo” (RVF, CXLIII) che ha

⁹⁵ Come ha ricordato Francesca Latini, questi versi vengono ripresi e variati altre due volte nel corso del poemetto, “tra nudi spettri e vane ombre e niente” (LT, p. 138) e “senza ombre vane, senza spettri nudi” (LT, p. 143), e contengono delle allusioni a *I due fuchi* delle *Myricae* pascoliane: “tra le ombre vane, tra gli spettri nudi”. Francesca Latini, *Un esercizio di resurrezione*, cit. p. 43.

⁹⁶ Si veda a questo proposito anche un passaggio del libro successivo, *Donna di dolori*: “bestia da macello scuoiata squartata appesa a scolare”.

goduto di molta fortuna letteraria⁹⁷ ed è stato significativamente ripreso anche da Pierre de Ronsard. Nei *Derniers vers* il soggetto poetico si scopre infatti “décharné, denervé, demusclé, dépoulpé”, verso che Patrizia Valduga traduce con “spolpo, scarnato, sfibrato, snervato”.⁹⁸ La morte e il male divorano l'individuo fin dentro la sua carne, senza possibilità di scampo.⁹⁹

Il tema del mortifero disfacimento del corpo, fondamentale per comprendere la poesia di Patrizia Valduga, può essere ricollegato anche ad alcuni intensi passaggi dei *Canti dell'infermità* (1957) di Clemente Rebora.¹⁰⁰ Il poeta malato, negli ultimi anni di vita costretto a letto, misura tutta la distanza che lo separa dalle prodigiose visioni di San Clemente: “Non m'avviene così; a morte anch'io, / null'altro appare a me, mentre m'umilio, / che il corpo mio che si disfa vivo”.¹⁰¹ Sull'esperienza della sofferenza fisica, il poeta ritorna anche nei versi seguenti: “O ancora inerte e informe giaccio con me stesso”¹⁰² oppure “Ma chiedo al muro, / in fisiche miserie io son confitto”.¹⁰³ Anche durante il calvario, tuttavia, la fede può d'improvviso illuminare l'anima sofferente che proclama: “l'umiliante decompormi vivo / sia l'indizio del Tuo vitale arrivo”.¹⁰⁴ Si tratta di versi che la poetessa senz'altro conosce, visto che a più riprese ha ribadito l'eccezionale valore dei *Canti dell'infermità*, non solo all'interno dell'itinerario poetico reboriano, ma anche nell'ambito più generale della poesia del Novecento. In un verso de *La tentazione* riprende proprio l'ultimo dei passaggi citati: “e «Non ti umilia decomporti viva?»” (LT, p. 169).

Nella poesia di Patrizia Valduga questo irrimediabile dolore della carne che si

⁹⁷ Il verso è citato tra gli altri anche da Veronica Franco nel ventesimo componimento delle sue *Rime* (XX, v. 138): “e mi spolpa, e mi snerva, e mi disossa” (Veronica Franco, *Rime*, a cura di Stefano Bianchi, Mursia, Milano 1995, p. 127)

⁹⁸ Pierre De Ronsard, *Respice et crede*, cit. p.13.

⁹⁹ Negli ultimi versi del poeta della Pléiade, la tortura della malattia è così intensa che la morte può infine essere invocata come un'amica piena di conforto: “Pour chasser mes douleurs ameine moy la mort. / Hà mort, le port commun, des hommes le confort, / viens enterrer mes maux, je t'en prie à mains jointes!” che la poetessa traduce così: “contro i miei mali, portami la morte. / Ah morte, porto comune e conforto, / sotterrati, ti prego a mani giunte.” (Ivi, p. 21). A questi versi di Pierre de Ronsard la poetessa allude in una quartina pubblicata nel 2001: “Ho tanti di quei mali ma, attenzione! / li domo a mani giunte, a tutto giunto, / con tante forme di disperazione / quanti sono i miei mali, per l'appunto” (QSC, p. 60)

¹⁰⁰ È utile ricordare che il tema del disfacimento del corpo compare anche nelle poesie dove Clemente Rebora racconta l'esperienza della guerra. Si veda in particolare la poesia *Voce di vedetta morta* compresa in *Poesie sparse* (1947). L'incipit, molto crudo e diretto, afferma: “C'è un corpo in poltiglia / con crespe di faccia, affiorante / sul lezzo dell'aria sbranata. / [...]” (Clemente Rebora, *Le poesie*, Garzanti, Milano 1988, p. 204).

¹⁰¹ Ivi, p. 269.

¹⁰² Ivi, p. 270.

¹⁰³ Ivi, p. 273.

¹⁰⁴ Ivi, p. 271.

decomponere non è solo compassione per una condizione umana di inarrestabile deperimento, ma è anche repulsione verso uno spaventoso mondo organico dove regnano liquami e ossa, dove ciò che ferisce è la disperata assenza di senso, la mancanza di una possibile redenzione. Così si spiegano i riferimenti biologici che puntellano *Medicamenta*, ma anche il biasimo e il disgusto che ne *La tentazione* il soggetto femminile prova verso la propria “fame di carne grassa di grasso e sangue ...” (LT, p. 133) verso questo macello di carne, sangue e bava “con la smania di un senso che non c'è” (LT, p. 152).¹⁰⁵

La morte come liberazione e ricongiungimento.

Per la poetessa il tema della morte può assumere anche un valore positivo. In quanto esperienza di totale effrazione dei propri confini individuali, la morte può costituire una forma di liberazione dalle torturante prigione del corpo, un ritorno ad una dimensione indivisibile di cui la poetessa sottolinea ora il carattere prettamente materialistico ora la natura essenzialmente spirituale. In una nota a una sua traduzione del *Cimitero marino*, Patrizia Valduga rileva che “Altri poeti prima di Valery, hanno veduto la morte non come fine, ma come trasmutazione e ritorno al tutto indiviso” e si sofferma in modo particolare su Gottfried Benn che “in una poesia scritta a soli ventisei anni, ha fatto della morte una gioiosa redenzione”.¹⁰⁶ A sostegno della propria tesi la poetessa riporta

¹⁰⁵ La terza opera della poetessa, *Donna di dolori* (1991), fisserà questa idea in modo incisivo, in particolare nel seguente passaggio dove la donna protagonista del monologo si vede morta, come un ammasso di materia organica che sta per essere gettato tra i rifiuti: “L'altro pezzo di carne frolla...ossa / filamenti ... e la carriola ... si parte! / Vogliono gettarmi da qualche parte, / io piango ... io carne putrida dal fondo. / E tu mi vedi! ... vedi, porco mondo, / che non sono che lacrima e poltiglia! / Questa cosa che appiccica e rappiglia / e che tremola dentro la carriola / è la mia vita? È la carne sola?” (DD, p. 23). La morte si abbatte su questa massa di carne “frolla” e “putrida” che è la donna protagonista del monologo. L'avanzato stato di decomposizione del personaggio è sottolineato dalla presenza di puntini di sospensione che frantumano di continuo la descrizione. Il soggetto non è che un cumulo disarticolato di tessuti e di ossa, che continua nonostante tutto a desiderare un'esistenza più piena che vada oltre la carne. Quell'aggettivo “sola” (si veda anche il verso dantesco “caddi, e rimase la mia carne sola” (*Purg*, V, 102)) posto all'estremo limite del verso, a chiusura della frase interrogativa, esprime tutta l'insoddisfazione del soggetto per un mondo organico la cui miseria è evidenziata anche dalla rima con il concretissimo termine “carriola”. L'immagine è stata probabilmente ripresa da *Féerie* (1952), un romanzo di Louis-Ferdinand Céline di cui la poetessa ha curato la traduzione e l'adattamento teatrale: *Féerie*, traduzione e riduzione di Patrizia Valduga, a cura di Luca Ronconi, Festival dei due mondi, Spoleto, 12-16 luglio 1989. Lo spettacolo è stato messo in scena anche l'anno seguente al Teatro degli Incamminati di Milano con il titolo: *Féerie. Pantomima per un'altra volta*. In un'allucinante scena del testo céliniano il protagonista è descritto come un ammasso di carne e sangue trasportato dentro una carriola in direzione di una discarica. Su questo tardivo lavoro di Céline si veda la nota della traduttrice, ma anche un interessante commento di Giovanni Raboni, *L'iperbole di Céline*, “Europeo”, 27 giugno 1987, entrambi consultabili all'indirizzo: <http://www.incamminati.it/upload/feerie.pdf>.

¹⁰⁶ Paul Valery, *Il cimitero marino*, trad. di Patrizia Valduga, con un saggio di Elio Franzini, Mondadori, Milano 1995, p. 30.

alcuni versi tratti da *Morgue* (1912), nota raccolta del poeta e medico tedesco:

Un cadavere canta:
passano in me vermi e pianure.
Il suolo ha bocca, bruca: il muro si apre.
La carne cola. E nelle membra oscure
torri, l'eterna terra irrompe in giubilo.
liberato dalla mia lacrimosa
grata. Da spada e fame liberato
e come fuggono i gabbiani a dolci
acque d'inverno: ecco: rimpatriato.¹⁰⁷

Il decomorsi della carne, il suo progressivo ritornare alla dimensione eterna e ciclica della terra costituisce un giubilante rimpatrio. L'ostentazione del corpo in putrefazione, che come in Benn è presente nell'opera di Patrizia Valduga, diventa fascinazione per una materia organica capace di elargire la vita.

A questa fascinazione nei confronti di un mondo biologico indiviso bisogna accostare una tensione ad un affrancamento dei confini dell'io in direzione principalmente spirituale. In questo senso, un fondamentale punto di riferimento nella visione del mondo della poetessa è rappresentato dallo scrittore gesuita Daniello Bartoli, che, in un trattato intitolato *L'uomo al punto cioè l'uomo in punto di morte* (1657), e citato nella stessa *Tentazione*, riflette sull'essenza temporalmente limitata della vita umana opponendoci un'idea religiosa della morte come baluardo sicuro e infinito.¹⁰⁸ Nel titolo dell'opera la parola « punto » evoca un'idea di temporaneità e di frammentarietà riconducibile alla cultura barocca, quel punto diventa però anche il perno fisso attorno al quale ruota tutta la vita dell'individuo. Sola certezza in un mondo di vanità, la morte rappresenta una preziosa occasione per accedere ad una dimensione dove tutto è essere e comunione con Dio. La morte diventa sfolgorante punto di partenza per affrancarsi dal contingente del vivere quotidiano e raggiungere una realtà più autentica.

Gli echi e le filiazioni con gli autori amati sono numerosissimi, ma la specificità della poetica valdughiana sembra affermarsi comunque con forza. Emerge innanzitutto nel tentativo di confrontare con insistenza due opposte concezioni della morte. La sofferenza e l'orrore legati alla tematica funebre vengono ossessivamente avvicinati all'idea che la morte, cancellando i perimetri del soggetto, consenta di raggiungere una

¹⁰⁷ *Ibidem*. La poetessa non dà i riferimenti della traduzione citata. Una buona edizione della raccolta è quella curata da Ferruccio Masini negli anni Settanta e di recente di nuovo ripubblicata: Gottfried Benn, *Morgue*, Einaudi, Torino 2007.

¹⁰⁸ Andrea Battistini, "Guardare fissamente la morte". *La retorica funebre nell' "Uomo al punto" di Daniello Bartoli*, "Esperienze letterarie", n. 3-4, 2005, pp. 151-168.

dimensione più ampia. L'annullamento di sé costituisce un'orribile minaccia ed insieme la promessa di una vita più vera. L'attenzione alla dimensione fisica e lo slancio spirituale assumono di volta in volta valenze negative o positive. Di grande interesse è però anche il fatto che la poetessa intrecci caparbiamente i contenuti funebri con la dimensione erotica e sessuale. La morte, sia in quanto straniante sfacelo, sia in quanto gioiosa liberazione dell'io, ha a che fare con la violenza, con una forza che travolge l'individuo e le fragili barriere della sua identità. Anche l'estasi erotica, in quanto esperienza di esaltante autodistruzione, sembra mescolare piacere e sofferenza, inaudito annullamento del sé e nostalgico desiderio di dissoluzione. La veemenza dell'esperienza sessuale anticipa quella della morte biologica in quanto incrina, seppur momentaneamente, l'identità.

Il dualismo erotismo / morte è fondamentale nel pensiero di Georges Bataille e alcune osservazioni del filosofo francese permettono di inquadrare meglio la poetica valdughiana. Scrive Bataille ne *L'érotisme*:

“A la base il y a des passages du continu au discontinu ou du discontinu au continu. Nous sommes des êtres discontinus, individus mourant isolément dans une aventure inintelligible, mais nous avons la nostalgie de la continuité perdue. Nous supportons mal la situation qui nous rive à l'individualité de hasard, à l'individualité périssable que nous sommes. En même temps que nous avons le désir angoissé de la durée de ce périssable, nous avons l'obsession d'une continuité première, qui nous relie généralement à l'être.”¹⁰⁹

“Essentiellement, le domaine de l'érotisme est le domaine de la violence, le domaine de la violation. [...] Sans une violation de l'être constitué qui est constitué dans la discontinuité – nous ne pouvons pas représenter le passage d'un état à un autre essentiellement distinct. [...] Que signifie l'érotisme des corps sinon une violation de l'être des partenaires? Une violation qui confine à la mort? Qui confine au meurtre?”¹¹⁰

Secondo Georges Bataille, solo un atto di violenza può determinare un passaggio da una condizione di frammentarietà che è tipica dell'individuo a quella di continuità che caratterizza l'essere. Violento però è anche l'abbandono di uno stato di fusione con il mondo e il recupero dei propri rigidi confini individuali. Con la forza infatti si divaricano le frontiere dell'io, ma anche si ristabiliscono per proteggere l'individuo dalla disgregazione. L'opera valdughiana che meglio mette in scena questa irrisolvibile tensione tra la difesa della propria istanza identitaria e l'aspirazione alla continuità perduta è a mio avviso proprio *La tentazione*, alla quale si dedicherà ora un'analisi più circostanziata.

¹⁰⁹ Georges Bataille, *Erotisme*, in Id., *Œuvres complètes*, Gallimard, Paris 1987, vol X, p. 21.

¹¹⁰ *Ivi*, pp. 22-23.

Eros e morte nella prima sezione de "La tentazione".

Il titolo del secondo libro di Patrizia Valduga è un termine semanticamente contiguo a quello già esaminato di seduzione, ma è connotato da una sfumatura nuova, di tipo morale e religioso. La parola "tentazione" indica infatti l'impulso di compiere cose riprovevoli, degne di biasimo. Oltre alla tentazione di Gesù nel deserto, andrà ricordata anche quella di Sant'Antonio, cui sono dedicate numerose trasposizioni pittoriche e letterarie.¹¹¹ Di peccato e di resistenza morale è questione anche ne *La tentazione* di Patrizia Valduga, anche se la prospettiva non è quella cattolica. La tentazione coincide con Nei versi della poetessa le colpe di cui ci si deve rimproverare costituiscono una mancanza verso se stessi, verso la propria individuale ricerca di pienezza che resta svincolata da ogni sistema di valori collettivo. Da questo punto di vista un atteggiamento trasgressivo può rivelarsi più puro e sincero di un comportamento casto, dominato dalla paura.

Il libro, vincitore del premio Clemente Rebora, costituisce una delle opere più dense e difficili dell'autrice. La riflessione è sostenuta da un rigoroso impianto progettuale: l'opera è composta da dieci canti, ognuno dei quali comprende cento terzine incatenate più un verso finale che completa la rima irrelata dell'ultima strofa. Da Dante, oltre al metro, la poetessa mutua anche l'intenzione numerica simbolica: ai cento canti della commedia sostituisce i cento versi di ogni sezione del suo libro.¹¹² Il percorso iniziatico raccontato da Patrizia Valduga non tende alla ricerca della luce come quello dantesco, è al contrario uno sprofondare dentro una notte che è insieme esperienza rivelatrice dei misteri della vita e spaventoso orrore della carne. L'allontanamento de *La tentazione* dal modello dantesco è peraltro dichiarato fin dall'inizio quando nella prima scena viene messo in scena un violento sogno erotico. Durante una notte inaudita il soggetto femminile è assalito da una schiera di uomini che lo posseggono sessualmente:

I.

¹¹¹ Mi si permetterà di ricordare a questo proposito almeno quella di Matthias Grünewald alla quale si riferisce esplicitamente un'opera di un'altra importante poetessa del Novecento. Ne *L'altare di Isenheim* (1980) Margherita Guidacci si ispira infatti ad un ciclo pittorico di Matthias Grünewald conservato al museo di Colmar in Alsazia e raffigurante la tentazione di S Antonio. Sui sentimenti provati di fronte all'opera di Grünewald la poetessa si è espressa in un colloquio pubblicato nel 2001: Graziella Magherini, *Perturbante estetico e creazione artistica. Margherita Guidacci e "l'Altare di Isenheim"*, in Margherita Ghilardi (a cura di), *Per Guidacci. Atti delle giornate di Studio*, cit., pp. 119-134.

¹¹² L'attaccamento ai numeri è evidente in tutta la produzione valdughiana. Basti considerare a titolo d'esempio la raccolta *Requiem*, scritta in memoria del padre morto: la prima pubblicazione del libro comprendeva 28 ottave come i giorni d'ospedale vissuti dal padre ed è stata stampata in 73 esemplari, come gli anni del genitore alla sua scomparsa.

In questa maledetta notte oscura
con una tentazione fui assalita
che ancora in cuore la vergogna dura.

Io così pudica, così compita,
vedevo un uomo a me venire piano
e avvolgermi quasi avido la vita;

un altro ne veniva e con la mano
oh delicatamente lui mi apriva,
e un altro e un altro e un altro ch'era vano

a guerra apparecchiarmi ad arma priva,
già incatenata, e senza una catena,
nel tempo che la vita non par viva.

“Non vuoi? piccola piccola sirena...”
Posso io non volere e star da lato?
“Oh lasciatemi!” e respiravo appena,

il cuore dalla sua sede saltato.
Con cento mani vinte le mie braccia
tutte le ossa mi avevano contato,

ad ogni cavità davan la caccia;
nel denso, nelle viscere spremuta,
in una tomba di carne che schiaccia

e macina e mette al niente ... perduta.
Che mai feci, che mai feci, mio Dio?
mercè, pietà, perdono, chi mi aiuta?

L'irriverente declinazione erotica del modello medievale è sottolineata dal riuso di alcune memorabili rime infernali in -ura e -ita.¹¹³ La scelta valdughiana di invertire l'ordine di apparizione delle prime due uscite rimiche dantesche permette di dare massimo rilievo semantico all'aggettivo “oscura”. Nelle strofe successive, la poetessa riprende inoltre direttamente a fine verso termini come “dura” e “vita”, che, pur essendo foneticamente uguali a quelli danteschi, se ne distanziano dal punto di vista del significato. “Dura”, infatti, non è più un aggettivo indicante il carattere difficoltoso di un'esperienza, ma una forma verbale che comunica un'idea di persistenza temporale, peraltro attestata in altri passaggi del capolavoro dantesco. Il cambiamento più rilevante rispetto alle prime rime della *Commedia* si verifica in corrispondenza del termine “vita” che non fa più riferimento all'esistenza, ma indica, con maggior concretezza, la parte

¹¹³ Come ha sottolineato Arianna Punzi, le rime ura sono le più frequenti nella *Commedia*, ricorrono più precisamente 169 volte: 33 nell'*Inferno*; 59 nel *Purgatorio* e 77 nel *Paradiso*. Alla rima ura “appartengono i rimanti-chiave e ad alta frequenza quali creatura (5); cura (26 di cui 5 verbo); dura (11 di cui 7 verbo); figura (8); misura (9); natura (16); oscura (6); paura (12).” (Arianna Punzi, *Le rime della “Commedia” di Dante Alighieri*, in Roberto Antonelli (a cura di), *La costruzione del testo poetico: metrica e testo*, Aracne, Roma 2004, p. 281).

del corpo situata tra i fianchi e il busto.

Il legame con l'intertesto dantesco è evidenziato anche dalla struttura ritmica e sintattica della prima terzina. Il verso d'apertura de *La tentazione* è infatti costituito da un endecasillabo a maiore che si apre con un complemento di tempo, come nel caso dell'incipit dell'*Inferno*. Il terzo verso della prima strofa de *La tentazione* (“che ancora in cuor la vergogna dura”) può essere interpretato grammaticalmente come una subordinata di tipo consecutivo il cui antecedente non è costituito da un avverbio di quantità, ma da un sintagma comprendente un articolo indeterminativo e un nome. Questa struttura sintattica richiama la frase consecutiva del sesto verso della *Commedia* con la quale condivide anche la presenza di un complemento di luogo e il ricorso alla rima in -ura, “che nel pensier rinnova la paura” (*Inf* I, v. 6).¹¹⁴ Vale la pena ricordare come alla *Commedia* rimandino anche altri versi presenti ne *La tentazione*, in particolare “Avrei voluto venir meno” (LT, p. 153) oppure “A questo punto mi destai e guardai” (LT, p. 151) dove la poetessa pare rovesciare alcuni passi danteschi dove l'eccessiva intensità dell'esperienza determinava una perdita dei sensi del personaggio: “e caddi come l'uom cui sonno piglia” (*Inf*, III, v. 136); “io venni men così com'io morisse. / E caddi come corpo morto cade” (*Inf*, V, vv. 141-142); “Quivi perdei la vista e la parola; / nel nome di Maria finì, e quivi / caddi, e rimase la mia carne sola.” (*Purg*, V, vv. 100-102).

Questo sistema di rinvii e di slittamenti provoca da un lato un distanziamento ironico dal modello dantesco, poiché spesso le tematiche morali e teologiche vengono ricondotte alla sfera apparentemente più limitata del desiderio. D'altra parte però i rimandi intertestuali servono a nobilitare una riflessione sul desiderio erotico che, nel caso di Patrizia Valduga, diventa imprescindibile punto d'appoggio per un serio interrogarsi sul senso stesso dell'esistenza.

La solennità dei riferimenti si accompagna infatti ad una spiccata energia emozionale. I versi sono costellati da inversioni che conferiscono al dettato un'aura preziosa. Si consideri, ad esempio, il verso “a guerra apparecchiarmi d'armi priva” che ricorda vagamente l'endecasillabo petrarchesco “et vorrei fare difesa, et non ò l'arme” (RVF, CCLXIV, v.90) e registra ben due anticipazioni dei complementi (“a guerra” e

¹¹⁴ È probabile che nel processo d'invenzione poetica la fonte dantesca si sia mescolata con altre reminiscenze letterarie. Il motivo del persistere della vergogna è infatti da ricondurre ad un verso dell'epigramma 247 delle *Rime* di Michelangelo: “Mentre che 'l danno e la vergogna dura”. (Michelangelo, *Rime*, a cura di Matteo Residori, Mondadori, Milano 1998, p. 384).

“d'armi”) rispetto ai rispettivi elementi reggenti (“apparecchiarmi” e “priva”). Tuttavia, oltre alla coesione fonica che sostiene le impervie incurvatures delle frasi, alcuni procedimenti di ripetizione sono utilizzati per intensificare la spinta di dolorosa partecipazione agli avvenimenti descritti. Si incontrano così costruzioni come “e un altro e un altro e un altro che era vano” dove uno stesso sintagma compare ripetutamente lungo uno stesso verso. Nel passaggio “nel denso, nelle viscere spremuta, / in una tomba di carne che schiaccia” la triplice ripresa del complemento di luogo si associa ad una graduale precisazione ed intensificazione del nucleo semantico originario. Nei versi “Che mai feci, che mai feci, mio Dio? / mercè, pietà, perdono, chi mi aiuta?”, l'iterazione della domanda e la formazione di una serie sinonimica di tre addendi rendono il ritmo più affannato e rafforzano il tono angosciato dell'implorazione.

L'esperienza erotica assume i contorni di inaudito orrore anche grazie all'inserimento di alcuni riferimenti alla realtà del corpo, enunciati dalla voce poetica oppure nominati direttamente da uno dei demoni della schiera immonda, come nel passaggio che segue:

“Bada a non farmi far troppa fatica,
piccola morta, non lo sai? Dovrai
aprirmi come un fiore la tua fica!”

“Tanto pallore io non vidi mai:
ho quel che serve a farla rinsanguare!”
A mio supremo disgusto, “No! Guai!”

la parte che non voglio nominare
lui mi premeva in bocca con amore
e tutta me la dava da mangiare” (LT, p. 132)¹¹⁵

Il soggetto grida e si ribella, mentre la pagina s'impregna di vertiginoso spavento finché, lentamente, la sdegnata resistenza ai fantasmi del desiderio si muta in godimento, “in piacere si volta il suo gran lutto” (LT, p. 133), e si esperiscono “Altra doglia e delizia insieme miste” (LT, p. 133). L'abbandono alla lussuria sembra trionfare sulla volontà di purezza e di integrità. Finito il sogno, quando all'alba i fantasmi infernali svaniscono, inizia il tormentoso interrogarsi sul desiderio e sul suo significato. Così nel 1985, Franco Cordelli iniziava la sua nota introduttiva al libro di Patrizia Valduga:

¹¹⁵ Vale la pena di segnalare che, secondo Francesca Latini, questo passaggio potrebbe costituire un rinvio alla “forzata nutrizione di Beatrice, da parte di Amore con ben altra nobile parte corporale dell'amante (cf *Vita Nova*, III, vv. 4-6)” (Francesca Latini, “*Un esercizio di resurrezione*” *Pascoli nella poesia di Patrizia Valduga*, cit. p. 52).

Apertura a mozzafiato, trauma dell'apparire: poi il lungo dibattito, il ragionare d'amore e la domanda suprema che getta la sua ombra: a che cosa davvero risponde la tentazione, da che cosa si è tentati: dall'aprire o dal chiudere? Dall'essere violati o dal ricomporre?¹¹⁶

Le terzine diventano lo spazio di un ragionamento che ritorna su se stesso, che procede per andate e ritorni, dove intense confessioni sono seguite da dubbi e turbolenti rovelli. Il personaggio femminile discute con l'amato dell'esperienza del desiderio, cerca di capire “come mi arruolai sotto le insegne / della morte?” (LT, p. 153). Nasce il dubbio che la tentazione da biasimare, quella veramente mortifera, non corrisponda però alla scoperta delle proprie più profonde e trasgressive pulsioni sessuali, ma coincida piuttosto con la chiusa e soffocante difesa dell'io, che, per paura dei propri fantasmi erotici, finisce per seppellirsi vivo dentro una fossa. Il desiderio erotico che sembrava mettere a morte l'individuo, imprigionandolo in un mondo di residui biologici, potrebbe al contrario essere l'unica occasione per resistere alla morte, per combattere l'asfissia di un'esistenza atrofizzata. Così, assediato dai sensi di colpa, il soggetto inizia a rimpiangere il tempo sperduto per paura di soffrire: “degli anni morti in cuore io mi accuso” (LT, p. 154). La violenza dell'esperienza erotica è però talmente inaudita che la voce femminile non può che ripiegarsi nuovamente in sé stessa e dichiarare: “Scelgo la colpa invece del dolore, / chiudo alle andate cose, alle presenti, / e chiudo alle future ancora il cuore” (LT, p. 168).

È significativo che le forme verbali “aprire” e “chiudere”, che Franco Cordelli usa con pertinenza nella sua introduzione, corrispondano a due sfere semantiche sfruttate con una certa frequenza ne *La tentazione*. Alcuni prelievi possono agevolmente dimostrarlo. Al verbo “chiudere” si rifanno direttamente numerosi versi, tra cui per esempio quelli che seguono: “*chiuderemo* il recinto delle menti” (LT, p. 137); oppure “e in poco spazio la mia vita *chiudi*” (LT, p. 143).¹¹⁷ Accanto a questi espliciti riferimenti di ordine verbale si situano immagini che evocano spazi delimitati, spesso di tipo funerario, dove domina un senso di oppressione, di mancanza o di disfacimento: “in una *tomba* di carne che schiaccia” (LT, p. 131); “*spelonche* di spaventi, vuote *urne*” (LT, p. 152); “centro di tenebre, *tomba* d'orrore” (LT, p. 153).¹¹⁸ In altri casi gli spazi

¹¹⁶ Franco Cordelli, *Introduzione* a Patrizia Valduga, *La tentazione*, Crocetti, Milano 1985, p. 7.

¹¹⁷ Ma anche: “*chiudendo* i sogni come in una rete” (LT, p. 139); “*chiude* in un sacco la vita, s'impasta” (LT, p. 145); “unico verme di un sepolcro *chiuso*” (LT, p. 154); “Prima che mi *rinchiuda* in una fossa” (LT, p. 170).

¹¹⁸ Si considerino anche i versi: “si mangia anche i capelli il tuo assassino / coricato con te nella tua *fossa*” (LT, p. 158); “in questa insensata *sepoltura*” (LT, p. 165); “nella *botola* buia di punita” (LT, p. 165).

chiusi vengono qualificati positivamente in quanto simboli di un possibile rifugio, anche se sepolcrale: “mia *roccaforte* in tempo di tortura” (LT, p. 148) oppure “vieni con me nella più *calda tomba*” (LT, p. 149).¹¹⁹

A questo abbondante ricorso a elementi linguistici che evocano l'esistenza di argini si oppone una serie di allusioni al tentativo di aprire o di forzare delle barriere chiuse: “*Apri*, ti prego, fa' che veda il cielo” (LT, p. 139); “*apri* per tempo, la mia vita è corta” (LT, p. 164).¹²⁰ Sono frequenti i verbi che indicano un movimento di espansione: “che qui la notte si ricrea segreta / e *si versa e trabocca e spande* e pare” (LT, p. 153)¹²¹ e i riferimenti a realtà spaziali vaste: “scaglialo il tuo vuoto aggiungilo *agli spazi*” (LT, p. 137); “*leghe e leghe* di vita, *immensa* mole” (LT, p. 170).¹²² Le allusioni alla distruzione delle barriere dell'io possono essere però connotate anche negativamente, indicano allora il carattere informe e spaventoso della materia: “Cresce intanto il *disastro* e *si fa largo*” (LT, p. 159); “*a farmi sugo* della terra nera” (LT, p. 170).¹²³ Il soggetto si trova intrappolato tra la tentazione di smarrirsi nel desiderio e quella di proteggere la propria identità.

Le oscillazioni e gli improvvisi cambi di tendenza si manifestano a livello della struttura sintattica del testo. Dopo la sezione iniziale e la sua incisiva scena erotica, la corrispondenza tra periodo e strofa tipica della versificazione dantesca è quasi sempre assente. Se il discorso trabocca da una terzina all'altra, il flusso linguistico è costantemente spezzato dall'inserimento del discorso diretto. Le voci dei due amanti si incastrano una nell'altra, si contraddicono o riprendono citandosi. Il ricorso al corsivo per la voce maschile mette in evidenza l'alterità dell'amante, accentua la teatralità del testo secondo un procedimento di differenziazione grafica che in seguito sarà adottato anche nel manierato *Carteggio* pubblicato nel 1998.¹²⁴ La difficoltà di un ragionamento

¹¹⁹ “ecco entra *nel tuo riparo d'ossa*” (LT, p. 158); “nel *sepolcro* del tuo corpo sparivo / se no morivo.” (LT, p. 169).

¹²⁰ “In nome di Dio *apri* quella porta!” (LT, p. 164); “In quell'alba che tutti i sogni *smura*” (LT, p. 133); “Mi fa dare la testa *contro i muri*” (LT, p. 137); “sarà tempo che [...] alla fine io *smuri* questa cella” (LT, p. 144); “se decidi di *uscire* dal tuo uovo” (LT, p. 152); “e da tutte le veglie *uscire* indenne” (LT, p. 153)

¹²¹ “voglio un'anima, un'anima soltanto, / però la voglio delle più perdute / che di sé spenda e *spanda* tutto quanto” (LT, p. 158); “io che la vita spendo e *spando* invano” (LT, p. 163).

¹²² Tra gli esempi più rilevanti si vedano anche i seguenti versi: “più *larghe, mare*, dei tuoi *larghi* flutti” (LT, p. 152); “mai, mai, pazza che sono, mai non cessa / il *mare* d'impastare i suoi coralli” (LT, p. 154); “nuota nel *mare* delle cose umane” (LT, p. 166); “*valanga viva* del sangue più vivo” (LT, p. 169).

¹²³ Si leggano anche questi esempi: “*tanta mole di male*, tanta guerra” (LT, p. 152); “Viene l'ora, *alle ceneri mi fondo*” (LT, p. 161); “nel pantano qui fra questi miasmi, [...] *m'impastano col buio* a lenti spasmi” (LT, p. 169).

¹²⁴ Il *Carteggio* è stato scritto dalla poetessa assieme a un poeta ignoto, che Patrizia Valduga rivelerà essere “Un grande critico letterario, massimo conoscitore della poesia italiana, dai lirici del Cinquecento

che non riesce a trovare convincente soluzione è sottolineata dalla mancanza di una chiara progressione diacronica. I tempi verbali dominanti sono l'imperfetto e il presente indicativo che fissano l'azione in un tempo senza fine, in una notte inaudita e nera.

L'isotopia lessicale della notte.

Fin dagli esordi, la riflessione sulla morte e sul desiderio si intreccia con la presenza di atmosfere notturne. Nella prima raccolta *Medicamenta*, la parola chiave "notte" presente a livello strutturale nel nome delle tre sezioni della raccolta, ritorna con regolarità anche nei singoli testi della raccolta. Spesso viene collocata in posizione forte all'inizio del componimento: "*E converrà che la notte mi amichi*" (MAM, p. 33); "*Già una nuova notte si solleva*" (MAM, p. 48); "*La notte quando dormi*" (MAM, p. 60); "*Dal ventre della notte la rugiada*" (MAM, p. 61); "*E bella notte è questa che nel cuore*" (MAM, p. 78). Talvolta il riferimento notturno che inaugura il componimento lo chiude in modo circolare: in particolare nel sonetto "*E nottetempo la gente si arrappa*" sigillato dal verso "il succo della notte invero allappa" (MAM, p. 17) e nel testo "*Dal ventre della notte e la rugiada*", che si conclude con l'endecasillabo "lunghi un turno di guardia nella notte" (MAM, p. 61).

Un caso particolare è costituito dalla sestina "*Al poco giorno la troppa mia notte*" (MAM, pp. 76-77)¹²⁵ che imita nell'incipit un famoso testo dantesco "*Al poco giorno e*

al linguaggio del melodramma, un nome che compare in un paio di acrostici" (*Patrizia Valduga l'allegro dolore* intervista a cura di Giovanni Tesio, cit.). Il nome che si ricava dal componimento "Lasciami, Amore, ch'io non son più io" è quello di Luigi Baldacci. Su questo punto si veda anche: Anna Nozzoli, *Dalla parte di Laura: la scrittura delle donne*, in Rita Guerricchio e Viviana Melani (a cura di), *Letteratura e verità. L'opera critica di Luigi Baldacci*, Bulzoni editore, Roma 2008, pp. 115-127. Un altro scambio dialogico in versi è stato pubblicato dalla poetessa su l'"Almanacco dello specchio", l'interlocutore è questa volta è un giornalista milanese: *Intermezzo per le rime. Patrizia Valduga e Gianni Mura*, "Almanacco dello specchio", 2007, pp. 91-99.

¹²⁵ "Al poco giorno la troppa mia notte / semina rogne in astuzia di senso / e cose nere ... a suo piacere ... e ancora / scalora e del suo buio benda l'anima. / I miei giorni stanno morendo e a te, / a te, mia calma, anche l'amore dura? // Ma lui, lui che diceva? Della dura / tua notte che diceva? ... Oh dolce notte, / oh sogno a dismisura ... Io sento in te / come l'anima preme a prender senso, / per sogno o puara s'inquieti ... L'anima, / cosa di preti! ... o per amare ancora. // Se per la notte un uomo è poco ancora, / il giorno è men che la notte ... Ma dura / l'odore degli amori e a giorno s'anima ... / Dolce notte, più dolce della notte / sognata, entrata in me a insinuar senso / e senno ... Tutto imbranchi e grida in te. // E tutto mi è ormai tormento in te ... / voglie via di memoria o vive ancora, / ami nel cuore, che affiori ... esce al senso / in reti di durata anche più dura ... pensieri nani, per chi mai a notte / domata, pendere di piccola anima. // Poi ti ho avvistata al largo, a volo d'anima, / montar la guardia a vedere per te / quel che non viene ... Ecco nera la notte, / dalle mura ecco si spenzola ancora / il cambio è da venire ... Ecco altra dura / aurora, a sé cattura sogni e senso. // Ora tu vai sulle acque, ogni tuo senso / come in guerra, te ne vai a vela, anima / bella, al vento dell'amore Se dura / ben divora ... Ma l'approdo per te / ancora è lontano, lontano ancora / per me che chiamo terra e giorno e notte. // A te venga, mia calma, tanta notte / dura, ti corra dietro ... eluda il senso ... / Anima grande è in lei, amore ancora." (MAM, pp. 76-77).

al gran cerchio d'ombra". La sestina valdughiana ha in rima parole come "notte", "senso", "ancora", "anima", "te" e "dura" che si ripetono secondo lo schema della *retrogradatio cruciata* e nelle varie stanze vengono ad occupare posizioni sempre diverse. Il componimento è inoltre chiuso da un congedo nel quale compaiono tutte e sei le parola-rima. Questo sistema di fitte ripetizioni e variazioni provoca un arricchimento semantico delle parole in rima: in particolare il termine "notte" diventa simbolo di una realtà aspra e dura, ma può anche nascondere qualcosa di magico e inesauribile.

L'isotopia lessicale notturna occupa un posto di rilievo anche nelle opere poetiche successive, in particolare ne *La tentazione* dove il termine "notte" ritorna una quarantina di volte. I versi del libro sono inoltre fittamente puntellati da aggettivi come "notturno", "nero", "oscuro". Nel poema vengono impiegati spesso sostantivi quali "buio", "tenebra", "ombre", verbi come "oscurarsi", "annerarsi", "annerire", "imbrunare", nonché forme avverbiali come "oscuramente". La dominanza di questa sfera lessicale assicura l'omogeneità del discorso: anche se i riferimenti notturni acquistano di volta in volta connotazioni diverse ruotano tutti attorno a due principali accezioni. La notte in quanto patria dei demoni del desiderio che tormentano il soggetto rappresenta una dimensione infernale. Ciò nondimeno essa può essere descritta come un'esperienza iniziatica che introduce a una conoscenza più profonda del reale, dove il desiderio carnale si volge in purezza e diventa strumento di redenzione.¹²⁶

Queste idee si trovano enucleate già nei primi versi del poema. Il sintagma nominale "notte oscura", che richiama la dantesca "selva oscura", indica in primo approccio un'esperienza di peccato e di traviamiento. La dimensione notturna del primo canto della *Commedia* è stata peraltro rilevata da Giuseppe Ungaretti che ha qualificato il primo canto dell'*Inferno* come "emergente dalla notte, intriso di notte e tutto echeggiante e intimidito di notturno orrore".¹²⁷ L'oscurità dell'abisso infernale è sottolineata dallo stesso Dante, nel quarto canto dell'*Inferno*, dove dichiara: "Oscura e profonda era e nebulosa / tanto che, per ficcar lo viso a fondo, / io non vi discerneva alcuna cosa" (*Inf*, IV, vv. 10-12). A questa terribile notte infernale, paurosa e piena di tormenti, rinviano

¹²⁶ Alcuni punti in comune possono essere individuati con l'orfismo di Dino Campana che apre i *Canti orfici* (1914) con un testo intitolato *La Notte* dove il soggetto si trova immerso in un mondo di allucinazioni, visioni e scene violentemente primordiali che lo mettono di fronte ai misteri più intimi del mondo.

¹²⁷ Giuseppe Ungaretti, *Commento al canto primo dell'Inferno* (1952), in Id., *Vita di un uomo, saggi e interventi*, a cura di Mario Diacono e Luciano Rebay, Mondadori, Milano 1974, p. 372.

anche alcuni versi che la poetessa ha recentemente inserito nella postfazione agli *Ultimi versi* (2006) di Giovanni Raboni. Un suo distico esprime in questo modo l'orrore per la perdita della persona amata: “Oh notte senza stelle, oh caro amore, / miliardi di neuroni è notte oscura.” (UV, p. 41). Solo, senza i propri cari, il soggetto si ritrova immerso in una miriade di terribili cellule senza senso.

È utile ricordare però che l'espressione “notte oscura” non attiva solo risonanze dantesche. Questo sintagma nominale compare ad esempio in un componimento del *Canzoniere* petrarchesco,¹²⁸ in alcuni versi del Tasso¹²⁹ e del Marino,¹³⁰ si ritrova anche ne “*Il giorno dei morti*” delle *Myricae* pascoliane.¹³¹ Come ha intuito Vitaniello Bonito, la “notte oscura” di Patrizia Valduga è tuttavia da ricollegarsi soprattutto alla *Notte oscura dell'anima* di San Giovanni della Croce.¹³² Si tratta di un testo nutrito di misticismo, dove l'esperienza della notte, in quanto sofferta perdita di sé, costituisce il primo passo verso una più piena comprensione dell'esistenza.¹³³ Il riferimento al santo

¹²⁸ “Triste et sole / son le mie luci, et notte oscura è loro” (RVF, 135, v. 56); “quando è 'l di' chiaro, et quando è notte oscura / piango ad ognor: ben o' di mia ventura” (RVF, 265, v. 6).

¹²⁹ Tra le varie occorrenze nelle rime tassiane si segnala in particolare la seguente che presenta la stessa coppia di rime scelta anche dalla poetessa: “Pastor, che vai per questa notte oscura, s'accender forse cerchi il lume spento, / perché di novo non l'estingua il vento / che tutta volta impetuoso dura” (*Rime d'amore, Libro II Rime per Laura Peperara*, ottava 138).

¹³⁰ Il sintagma ritorna con frequenza nell'*Adone*: “Ella il padre ingannò di notte oscura” (canto III, ottava 148); “dannaro gli occhi a lunga notte oscura” (canto IV, ottava 68); “sappi che quel che 'nsu la notte oscura / giacer teco si suole, è un fier serpente” (canto IV, ottava 135); “tra questi indugi ecco la notte oscura” (canto VI, ottava 184); “o di fiaccole fioche e quasi estinte / intorno e per la volta e per le mura / faceano balenar la notte oscura.” (canto XII, ottava 152); “il riso a tranquillar l'aspre tempeste / possente e rischiarar la notte oscura” (canto XII, ottava 218); “né la stella d'Amor quando risorge / insu i principi de la notte oscura, / tanto di luce al'emisperio porge” (canto XVI, ottava 94); “onde porta ciascun di notte oscura / dal diurno splendor tinte le gote” (canto XVI, ottava 111).

¹³¹ “o miei fratelli! Nella notte oscura” (*Il giorno dei morti*, v. 43) e “oscura cosa nella notte oscura” (*Il giorno dei morti*, v.164). L'espressione non compare solo nelle *Myricae*, ma anche nei *Canti di Castelvecchio*, “e l'acqua fruscia, ed è già notte oscura, / e quello ch'era non sarà mai più.” (*In ritardo*, vv. 47-48), e nei *Primi poemetti* ““Anche a que' tempi noi s'aveva paura: / sì, ma non tanta”. "Or nulla ci conforta, / e siamo soli nella notte oscura" (*I due orfani*, II, vv. 4-6).

¹³² Vitaniello Bonito, *Patrizia Valduga*, cit. p. 295.

¹³³ Anche Margherita Guidacci fa riferimento alla *Notte oscura dell'anima* di San Giovanni della Croce. Nella raccolta *Il buio e lo splendore*, nel componimento intitolato *Mappa del cielo invernale*, dichiara: “Con la mappa del cielo invernale, che tu hai disegnato per me, / uscirò prima dell'alba in una piazza ormai vuota / d'uomini e alzerò gli occhi ad incontrare / i viandanti stellari che lentamente si muovono / intorno al polo dell'Orsa. Ai più splendenti / chiederò: “Sei tu Rigel? Sei tu Beltegeuse? / O Sirio? O la Capella?”, restando ancora in dubbio / (tanta è la mia inesperienza nonostante il tuo aiuto) / su quale sia la risposta. E intanto penserò / a San Juan, perché quella sarà la notte di Dio, / dopo la notte dei sensi e dell'anima; e le stelle, / riconosciute o ignote, saranno per me tanti angeli / il cui volo silenzioso mi conduce verso il giorno. E penserò anche a te, che da un altro parallelo contempli, / ugualmente assorto, lo stesso firmamento, / sentendo come un gelo esterno ed un fuoco interiore, / mentre i nostri cuori lontani, che sono ancora imprigionati nel tempo, / scandiscono all'unisono” (Margherita Guidacci, *Le poesie*, cit. p. 437).

Si segnala inoltre che Cristina Campo ha tradotto alcuni passaggi del *Canto spirituale* di San Giovanni della Croce, tra i quali *La notte oscura dell'anima*. Si veda in proposito l'interessante saggio di

carmelitano risulta peraltro giustificato da alcune affermazioni della poetessa che attestano una religiosa ammirazione nei suoi confronti:

“Io ho un’educazione cattolica, sono anche veneta, e amo tantissimo la letteratura italiana che è tutta cattolica da Dante fino a Manzoni e Rebera. Di là ho Sant’Ignazio, Santa Caterina e San Giovanni della Croce in un trittico appesi al muro”¹³⁴

Nella poesia di Patrizia Valduga si avverte una continua esitazione tra la lucida denuncia della violenza subita e il sentimento che tale esperienza, seppur violenta, permetta di accedere ad una dimensione più vicina al segreto della vita. Coscienza dell’espropriazione e senso del mistero vengono avvicinati senza possibilità di sintesi pacificatrice, cosicché la notte viene ora maledetta, ora invocata. La voce poetica si lamenta dei suoi mali notturni in versi come: “lasciar la notte greve e maledetta” (LT, p. 132); “contro il tuo buio invano mi affatico / come un ascesso brucia, è uno sfacelo” (LT, p. 139); “un’anonima notte mi sfigura” (LT, p. 142), “e dentro le caligini notturne / ombre venivano, un gregge di lutti” (LT, p. 142), “oh mia notte per sempre sciagurata” (LT, p. 155). A questa realtà notturna descritta come assedio e rovina si contrappone l’esaltazione della notte in quanto esperienza positiva, densa di significato: “qui tutto un cielo avrai, una notte bella” (LT, p. 135); “Forse la notte ha fasci di splendore” (LT, p. 137); “che qui la notte si ricrea segreta [...] coppa ad altra coppa si disseta” (LT, p. 153); “Oh tenebra splendente al mio pensiero, / in te, mia zolla, mia veggente sfera, / entra profonda l’umiltà del vero”(LT, p. 157).

La notte, come la morte, è per la poetessa caratterizzata da un’intensità terribile ma essenziale. Di notte scompaiono i confini degli oggetti, la realtà si fa indistinta e omogenea, annullando tutti i limiti di spazio e di tempo.¹³⁵ L’individuo si ritrova immerso in un infinito, che è vera vita oppure sua irrimediabile assenza:

“Mi sembra che nel buio ci sia più verità, che il giorno sia più menzognero con i suoi allettamenti, con i suoi mille colori. Nella notte, che poi è il sogno o la morte, tutto è vero. Perché il sogno è il nostro essere più vero, più profondo e la morte è la nostra unica verità.”¹³⁶

Se la notte è simbolo dell’entropia, del frantumarsi dei confini individuali e dell’avvicinarsi ad una dimensione di infinito smarrimento, è necessario esaminare più

Laura Dolfi, *Alla ricerca delle tracce: da San Juan a Borges*, in Monica Farnetti e Giovanna Fozzer (a cura di), *Per Cristina Campo*, Scheiwiller, Milano 1998, pp. 172185.

¹³⁴ Anna M. Simm (a cura di), *Misticismo e passione: incontro con Patrizia Valduga*, cit.

¹³⁵ Come ha sottolineato Stefano Crespi, infatti, nella notte “si cancellano i limiti e le distinzioni delle forme finite. Si annulla ogni svolgimento diacronico. Nell’oscurità di spengono i colori relativi all’ora o alla scena della storia” (Stefano Crespi *L’assenza della luce nel buio delle forme*, “Il sole 24 ore”, 26 maggio 1991).

¹³⁶ Pasqualina Deriu, *Racconti di poesia*, cit. p. 85.

in dettaglio anche il rapporto della poetessa con il divino e con il sacro, con ciò che per definizione supera la realtà limitata della coscienza umana e può essere raggiunto solo tramite il sacrificio di sé. I riferimenti alla sfera religiosa sono infatti ricorrenti nell'opera valdughiana, vengono di solito associati all'esperienza erotica e non di rado assumono una postura blasfema.

Le immagini religiose riprese dalla poetessa sono per lo più ricollegabili alla figura del Cristo. Valduga cita alcune note frasi del Messia come “In verità, in verità ti dico” (MAM, p. 71) cui però fa seguire irriverenti riferimenti “all'ombelico”, “al pube e all'ilio” (MAM, p. 71). Alcuni elementi della cerimonia eucaristica vengono rielaborati sia per indicare la solitudine del soggetto che si sente trascurato dall'amante: “Mentre il tuo dio ti mangi e bevi vino” (MAM, p. 71), sia per sottolineare la sacralità dell'incontro amoroso: “Prendimi e mangiami: questo è il mio corpo. / Bevi tutto il mio sangue: sia il tuo vino” (QSC, p. 81).

Le riprese più frequenti riguardano però la crocifissione¹³⁷ e il martirio. Ne *La tentazione* compare un'allusione alla corona di spine e ai chiodi fissati nelle mani del Cristo: “e poi di vermi ti dipinge e spalma / li conficca come file di chiodi / tra spine e chiodi l'una e l'altra palma” (LT, p. 158). Così nella raccolta *Cento quartine* (1997), la voce poetante si rivolge all'amante: “Fa' presto, immobilizzami le braccia, / crocifiggimi, inchiodami al tuo letto” (CQ, p. 21).¹³⁸ Solo tramite l'umiliazione erotica e il martirio della carne, è possibile raggiungere una sensazione di pienezza: “Dal mio martirio viene questa pace, / questa pienezza dalla tua rapina ...” (CQ, p. 53). L'incisività dei questi due versi è sostenuta dalla loro struttura chiasmica, oltre che dal

¹³⁷ L'interesse per questo particolare repertorio di immagini non può non essere ricollegato all'ispirazione evangelica di Giovanni Raboni, che, presente nei testi giovanili, riaffiora nel poema teatrale intitolato *Rappresentazione della croce* (2000). Da segnalare inoltre che la figlia del poeta, Giulia Raboni, è una studiosa che si è occupata dell'opera poetica dell'abate Angelo Grillo (1550-1629) per lo più incentrata attorno al tema della crocifissione. Oltre alla tesi di laurea della studiosa intitolata *Le rime di Angelo Grillo: studio critico-bibliografico*, discussa all'Università di Pavia nell'anno accademico 1986-1987, si segnala anche il suo seguente saggio: Giulia Raboni, *Il madrigalista genovese Livio Celiano e il benedettino Angelo Grillo*, in “Studi Secenteschi”, vol. XXXII, 1991, pp. 137-88. Proprio a Giulia Raboni è dovuta la breve presentazione di don Angelo Grillo pubblicata sulla rivista diretta dalla poetessa: Angelo Grillo, *Dall'oblio*, “Poesia”, n. 1, 1988, p. 24. È importante ricordare che la stessa Patrizia Valduga riprende alcuni versi di Angelo Grillo ne *La tentazione*: “Ci sono versi interi presi da Angelo Grillo, poeta del Cinquecento in auge ai tempi di Monteverdi che gli aveva musicato molti madrigali, e dopo caduto nell'oblio. Ad esempio dal *Lamento per il Cristo Crocifisso* di cui possiedo un'edizione seicentesca. Sono versi completamente religiosi, esprimono il pianto della Madonna per il Cristo morto” (Pasqualina Deriu, *Intervista a Patrizia Valduga*, cit., p. 88).

¹³⁸ Nonostante questi versi siano lontani dagli slanci tutti platonici del Petrarca non si può non ricordare il seguente verso del *Canzoniere*: “Amor, che m'à legato e tienmi in croce” (RVF 284; v. 5).

rinvio ad un verso del Paradiso dantesco: “e venni dal martiro a questa pace” (*Par*, XV, v. 148). La rapina corrisponde all'espropriazione del sé vissuta durante l'incontro erotico e il superamento dei confini del corpo permette di raggiungere una condizione di pace.

Non si possono non ricordare in proposito due interessanti dichiarazioni dell'autrice:

“ho un'educazione cattolica molto forte. Il mio sentimento religioso è nato a contatto con la natura, in quella fase dell'adolescenza in cui tutti si è panteisti, in cui ci si sente eterni, ci si sente vivi e la natura ha una funzione importantissima se si ha la fortuna, come ho avuto io, di avere un'adolescenza campestre. Conseguentemente anche la sessualità viene vista in questa funzione di annientamento di se stessi con un'altra persona. E allora, da un lato c'è la morte e dall'altro l'eternità. In mezzo c'è un miserabile atto sessuale che se non avesse questi due estremi sarebbe piuttosto squallido.”¹³⁹

“Sono sicuramente una persona religiosa e sento di avvicinarmi al mio modo di sentire più vero quando affermo che in questo momento della mia vita l'inconscio è Dio, il tutto / niente da cui veniamo e a cui torniamo.”¹⁴⁰

La poetessa sovrappone in modo irriverente piani diversi, in particolare nella seconda citazione dove mescola sentimento sacro e inconscio, religione e psicanalisi. Ad accomunare queste due realtà è il concetto stesso di infinito: il tutto o il niente che precede e segue la precaria e limitata vita terrena. L'interesse valdughiano per il concetto di infinito e il sentimento di nostalgia ed insieme di timore che ad esso si ricollega sembra avere diverse affinità con il pensiero di Ignacio Matte Blanco, psicanalista cileno al quale la poetessa si è riferita in diverse occasioni. Durante un'intervista ha infatti dichiarato che: “Negli anni dell'università, grazie alle lezioni di Francesco Orlando, ho conosciuto Ignacio Matte Blanco considerato il più grande teorico della psicoanalisi dopo Freud”.¹⁴¹ Dopo l'università per la rivista “Poesia” riuscirà ad avere un suo scritto di taglio divulgativo.¹⁴²

È utile ricordare che Ignacio Matte Blanco ha sviluppato alcune idee freudiane sull'inconscio dando loro una formulazione logico-insiemistica: la sua opera principale si intitola non a caso *L'inconscio come insiemi infiniti* (1975). Tutto il suo pensiero si sviluppa attorno alla nozione di bi-logica ovvero all'idea che negli esseri umani coesistano due approcci gnoseologici opposti ed incompatibili.

Secondo lo studioso, la logica ordinaria di origine aristotelica, che da lui viene chiamata asimmetrica, convive con un'altra logica tipica dell'inconscio che viene

¹³⁹ *Racconto di poesia*, cit., p. 86.

¹⁴⁰ *Misticismo e passione*, cit.

¹⁴¹ Patrizia Valduga, *Per una definizione di poesia* [1997], cit., p. 105. Francesco Orlando ha fatto spesso riferimento al pensiero di Matte Blanco nelle opere degli anni Ottanta dichiarando di aver trovato nelle teorie di questo psicoanalista delle conferme alle tesi da lui formulate ne *La teoria freudiana della letteratura*.

¹⁴² *Che cos'è la poesia? Risponde Ignacio Matte Blanco*, “Poesia”, gennaio 1988, pp. 3-5.

definita simmetrica. Il pensiero di tipo simmetrico è quello del mondo delle emozioni e si basa su due principi fondamentali che prevedono rispettivamente che delle relazioni inverse vengano trattate in modo identico (“A è opposto di B” coincide con la relazione “A è uguale a B”) e che le parti corrispondano al tutto (“A è parte di B” significa anche che “B è parte di A”). Nella logica simmetrica viene in tal modo meno sia il principio di non contraddizione sia quello di individuazione, che nella logica ordinaria permettono di distinguere gli oggetti di conoscenza e quindi di emettere giudizi. L'approccio simmetrico è dunque caratterizzato da una condizione di simultaneità e da un processo di infinitizzazione che scardinano le comuni categorie spaziotemporali. Da qui, secondo lo psicoanalista, verrebbe il senso di assolutezza che accompagna le esperienze emotivamente intense.

La teoria della bi-logica di Matte Blanco sembra confermare le riflessioni di Francesco Orlando proprio perché restituisce alla logica dell'inconscio e alla sfera delle emozioni un ruolo fondamentale nel funzionamento della mente, stabilisce la sua costante presenza accanto a procedimenti razionali di tipo ordinario. Ogni atto umano si configura quindi come il risultato di un compromesso tra queste due logiche, che oppongono finito ed infinito, differenziato ed indiviso.

Nella poesia di Patrizia Valduga, esiste una continua oscillazione tra paura e voglia di dissolvimento in una realtà infinita e indivisa spesso rappresentata dalla notte stessa. Più di un punto in comune può avvertito con il pensiero di Matte Blanco appena illustrato. In quanto regno dell'indistinto, la dimensione notturna viene a indicare da un punto di vista simbolico la scomparsa della conoscenza analitica e la messa in discussione del principio stesso di individuazione. Non esiste più nessuna distinzione tra l'io e gli oggetti che lo circondano. L'esperienza della notte permette il contatto con il sacro, se è vero, che, per Patrizia Valduga, il divino ha a che fare con la logica simmetrica, ovvero con la tendenza all'infinito e al superamento dei limiti razionali.

4. Una voce femminile in un teatro di parole.

Come può essere ch'io non sia più mia?

Il ricorso alla citazione è una cifra stilistica costante dell'opera di Patrizia Valduga. Come di recente ha dimostrato Francesca Latini, anche il nudo ed essenziale *Requiem*, scritto dalla poetessa per il padre morto in una lingua apparentemente spontanea, è

magistralmente intessuto di riferimenti a versi altrui.¹⁴³ Tra tutte le opere della poetessa è tuttavia *La tentazione* ad esibire al massimo grado quest'ossessione per la tecnica citazionale.

Al momento della pubblicazione quest'opera non era accompagnata da rimandi alle proprie fonti, anche se i critici più avveduti, come Franco Fortini, hanno riconosciuto subito l'intensità del ricorso alla pratica citazionale. Solo tre anni dopo, nel 1988, la poetessa ha deciso di fornire maggiori informazioni su questo fitto lavoro di assemblaggio.¹⁴⁴ Nella già menzionata rubrica "plagi" della rivista « Poesia », la poetessa dichiara infatti che *La tentazione è un centone*,¹⁴⁵ ovvero un testo interamente composto da versi e frammenti altrui, un mosaico di enunciati rubati. L'autrice prende in considerazione la seconda sezione del poema e svela, parola per parola, il collage intertestuale che le trentatré terzine sottendono. Afferma inoltre che lo stesso potrebbe però essere fatto per tutta *La tentazione*. In questo strano caso di autocommento,¹⁴⁶ l'autrice esibisce i propri debiti verso i poeti che le sono cari, rende omaggio alla tradizione sulla quale si è formata. Allo stesso tempo però rivela il carattere altamente letterario, elaborato ed artificiale della sua poesia.

Una delle principali caratteristiche di queste note è che esse si rivelano fuorvianti, insieme troppo minuziose e poco esaustive. Il commento è certo preciso: relativamente alla sezione esaminata la poetessa chiama in causa ben quaranta poeti diversi, non tralascia di commentare nessuna tessera linguistica, talvolta forse anche enfatizzandone l'origine letteraria. Accanto a corpose citazioni di uno o più versi, l'autrice registra, ad esempio, la collocazione di semplici congiunzioni in posizione forte all'inizio del verso e le fa derivare da alcuni versi di Alessandro Manzoni tratti da due *Inni sacri* (*La Passione e La Resurrezione*) e dal coro che chiude il secondo atto del *Conte di*

¹⁴³ Francesca Latini, *Un esercizio di resurrezione: Pascoli nella poesia di Patrizia Valduga*, cit. In *Requiem* la poetessa riprende in particolare le poesie che Pascoli dedica ai propri cari scomparsi.

¹⁴⁴ A proposito dell'indicazione autoriale delle fonti Bice Mortara Garavelli ha ricordato in modo chiaro che "L'effetto citazione scatta se esiste questa condizione preliminare: che sia noto l'autore del passo riportato; in caso contrario, la citazione non viene riconosciuta come tale. Se non si sa che una determinata espressione appartiene a un testo diverso da quello nel quale la si incontra, non si può leggerla come rimando. Lo sanno bene i poeti che si premurano di annotare le loro composizioni per contestualizzarle" (Bice Mortara Garavelli, "L'appropriazione debita": i rimandi intertestuali in poesia, "Prometeo", anno II, n. 1, 1982).

¹⁴⁵ Patrizia Valduga, *La tentazione è un centone*, "Poesia", anno I, n. 9, settembre 1988, pp. 6-18.

¹⁴⁶ La pratica dell'autocommento non è nuova in campo poetico, si considerino i celebri esempi di Umberto Saba e di Giuseppe Ungaretti. A costituire la specificità dell'approccio valdughiano sono le modalità attraverso le quali tale autocommento si realizza, ovvero con la ferma volontà di dimostrare come il testo che ha costruito non le appartenga completamente.

Carmagnola. L'espressione "Ah bene bene!", sebbene piuttosto comune nel registro colloquiale, è invece significativamente indicata come citazione del *Libro di David* (*Salmo* 35, 20-21) nella traduzione di Guido Ceronetti del 1967. Se in alcuni casi le spiegazioni possono quindi sembrare eccessive, d'altra parte l'analisi del sistema citazionale è fortemente lacunosa. Nonostante le altre nove sezioni siano infatti fondate su un identico lavoro di montaggio, nessuna informazione viene offerta sulle fonti utilizzate nelle altre unità testuali.

Ciò sembra suggerire che l'intento della poetessa non sia quello di contestualizzare le singole riprese intertestuali per far comprendere meglio i vari passaggi citati. Attraverso il suo singolare autocommento la poetessa si presenta come una sorta di arcilettore,¹⁴⁷ che offre al lettore reale una breve testimonianza del carattere radicale e totalizzante del suo metodo citazionale. Ciò che conta è l'azione stessa dello smascherare una scrittura che si fonda interamente sull'indebito impossessamento delle parole altrui.

Oltre che rendere palese l'erudizione della poetessa, questo curioso intervento sembra innescare una sorta di processo di purificazione. Quest'idea potrebbe essere confermata da alcune acute riflessioni di Antoine Compagnon. L'opera più famosa dello studioso francese, *La seconde main ou le travail de la citation*,¹⁴⁸ comprende infatti un breve racconto che si riferisce, in modo poco accademico, alla mania di scoprire e repertoriare le citazioni di un testo. In uno scritto intitolato *Questa coda non è di questo gatto*, che allusivamente spiega il personale interesse del critico verso questo preciso ambito della critica che è lo studio delle fonti, sembra offrire alcuni utili strumenti interpretativi per comprendere la poesia di Patrizia Valduga e la sua necessità di denunciare pubblicamente l'appropriazione delle parole altrui. Il protagonista del racconto, Théophile, si dedica infatti allo studio delle riprese intertestuali e sceglie "de parler surtout de la citation, comme de l'aspect propre, le seul licite, d'une affaire louche", dove il losco affare coincide con la letteratura stessa e l'unica operazione lecita è quella di discutere delle citazioni.¹⁴⁹ Lo studioso suggerisce quindi come l'ossessivo voler denunciare i meccanismi citazionali possa essere interpretato come un tentativo di recuperare una condizione originaria di purezza espressiva.

¹⁴⁷ Nel suo metodo critico Michel Riffaterre ha rivalutato in profondità il ruolo del lettore. Secondo lo studioso, un fatto stilistico deve essere analizzato facendo riferimento al contesto semiotico che lo produce. Anche il fenomeno dell'intertestualità non può essere considerato di per sé, ma solo in quanto percepito da un "arcilettore", inteso come somma di lettori.

¹⁴⁸ Antoine Compagnon, *La seconde main ou le travail de la citation*, Seuil, Paris 1979.

¹⁴⁹ *Ivi*, p. 407.

Qualcosa di simile sembra verificarsi nel caso della poetessa. Se per Valduga scrivere coincide con il citare, fare poesia non può che significare rubare e mentire. Denunciare questi furti, dichiarare l'impossibilità di sottrarsi alla diabolica macchina delle citazioni vuol dire cercare una qualche forma di autenticità. Solo nel turbinoso eccesso del montaggio linguistico e della sua esibizione, è possibile essere in qualche modo onesti. Paradossalmente, proprio grazie all'ostentazione dei propri furti ed artifici, la scrittura si fa strumento di resistenza alla morte e alla menzogna.

Questo paradosso non può essere compreso pienamente se non lo si ricollega, come ha fatto con perspicacia Emmanuela Tandello,¹⁵⁰ al tema della violenza erotica messo in scena ne *La tentazione*. Lo spossamento non è solo erotico ma anche retorico, si insinua dentro lo stesso ordito testuale. Al centro del poemetto vi è infatti il dramma di una voce poetica femminile che si misura con l'alterità del linguaggio e per dirsi è costretta a utilizzare le parole di una tradizione che ama, ma che non le appartiene completamente.¹⁵¹ Da questo punto di vista, se rubare versi altrui è una cosa riprovevole, non farlo significherebbe relegare al silenzio la soggettività poetica femminile.¹⁵² È significativo che Emanuela Tandello accosti a *La tentazione* di Patrizia Valduga *La libellula* di Amelia Rosselli, testo che si sviluppa sulla ripresa e variazione di alcuni versi di Campana, Montale e Scipione. Immerse in una prigione di parole, entrambe le poetesse tentano di trovare una possibile via d'uscita. Come ha dichiarato Alessandro Baldacci: «La citazione in quanto luogo dell'altro, della parola altrui, diviene il punto di partenza per l'eccentrica costruzione di una voce e di un'identità propria».¹⁵³ Si tratta di un procedimento che viene sfruttato anche da un'altra poetessa contemporanea come Rosaria Lo Russo. In *Comedia*¹⁵⁴ e *Lo dittatore amore*¹⁵⁵ l'autrice si nutre della lingua della tradizione, ne esibisce impietosamente le maschere, per cercare di trovare nuove e più ricche possibilità discorsive.

¹⁵⁰ Emmanuela Tandello, *Il testo innamorato, il testo posseduto: una riflessione sulla citazione*, in Maria Ida Gaeta e Gabriella Sica (a cura di), *La parola ritrovata. Ultime tendenze della poesia italiana*, Marsilio, Venezia 1995, pp. 200-204.

¹⁵¹ Emmanuela Tandello dichiara che "l'esplicita pratica intertestuale sfida e stimola il dialogo con la tradizione, e interiorizza possesso e alterità come elementi portanti della soggettività poetica" (*Ivi*, p. 210).

¹⁵² "Sono la più grande ladra che esiste oggi in Italia e forse nel mondo. Daniello Bartoli parla di ladroneccio, ma dice che bisogna rubare con avvedimento e riverenza. Rubare, non copiare. A copiare bastano i mediocri" (Giovanni Tesio, *Patrizia Valduga l'allegro dolore*, cit.).

¹⁵³ Alessandro Baldacci, *Amelia Rosselli*, Laterza, Bari-Roma 2007, p. 45.

¹⁵⁴ Rosaria Lo Russo, *Comedia*, con prefazione di Elio Pagliarani, Bompiani, Milano 1998.

¹⁵⁵ Rosaria Lo Russo, *Lo dittatore amore*, Effigie, Milano 2004.

Questo restare impigliati nelle parole dei propri “santi padri” nel tentativo di portare la poesia verso una pronuncia più vera, si realizza anche nel concreto metodo di studio e di scrittura di Patrizia Valduga. Per comporre i propri versi la poetessa parte infatti dalle pagine di alcuni repertori compilati personalmente con le espressioni ritenute più interessanti. Si tratta di un impressionante lavoro di *inventio*¹⁵⁶ da cui prende necessariamente avvio l'avventura della scrittura:

“C'è tutto un lavoro da piccola operaia che sta dietro la mia poesia. Perché io ho le *Selve normali*, le *Selve delle sentenze*, la *Silva rerum*, che è quella che accoglie il materiale che entrerà eventualmente a far parte di alcuni versi e poi ho il *Rimario*. Dalla *Silva rerum et sententiarum* vado direttamente nel *Rimario*, fatto da me con le cose che leggo non solo nei poeti che ho letto e amato, ma che anche leggo nei giornali, che ascolto per la strada. È come se temessi di dimenticare, devo fare tutti questi passaggi”.¹⁵⁷

Queste osservazioni richiamano alla mente illustri raccolte del passato di cui qui si ricorderà solo la *Selva di parole* di Daniello Bartoli, probabilmente conosciuta dalla poetessa.¹⁵⁸ Si tratta di un repertorio che conferma il culto del gesuita per la precisione linguistica, oltre che la sua concezione dello stile come risultato di un lavoro metodico di affinamento dei propri strumenti. In un passaggio dell'*Uomo di lettere difeso ed emendato* lo scrittore critica apertamente coloro che pretendono di poter scrivere velocemente solo con carta, penna e cervello. Solo un lungo e meticoloso processo di rielaborazione può aprire la strada della perfezione stilistica. Non a caso, per il secondo numero della rivista poesia, tra i passaggi di Daniello Bartoli citati, la poetessa seleziona anche questa frase dello scrittore gesuita: “Ogni parola dovrebbe essere una perla, ogni carta un gioiello; sì che chi la legge si facesse un'ora ricco di quello che noi abbiamo raccolto in dieci anni.”¹⁵⁹

Non si può non pensare anche al metodo collezionistico del Marino, sul quale lo stesso poeta barocco si era soffermato in una lettera del 1620. È la poetessa a riportare il seguente passaggio a difesa del collage di citazioni su cui si basa *La tentazione*:

¹⁵⁶ Naturalmente Patrizia Valduga non è l'unica a lavorare in modo così sistematico, Tenere quaderni di citazioni è stata una consuetudine a lungo diffusa tra i poeti. Ciò che colpisce è tuttavia la carica radicale, quasi maniacale, con la quale queste operazioni vengono intraprese.

¹⁵⁷ *Scrittori contemporanei. Incontro con Patrizia Valduga*, a cura di Silvana Tamiozzo Goldmann, cit., pp. 366-367.

¹⁵⁸ Daniello Bartoli, *Selva di parole*, a cura di Bice Mortara Garavelli, premessa di Maria Corti, Università degli Studi di Parma - Regione Emilia Romagna, Bologna 1982. Sulla selva dello scrittore gesuita si veda anche Bice Mortara Garavelli, *La conoscenza delle cose attraverso la parola. Note sul lessico di Daniello Bartoli*, in *Ricognizioni. Retorica, grammatica, analisi dei testi*, Morano editore, Napoli 1995, pp. 83-99. La poetessa ha commentato la ristampa de *La ricreazione del savio* di Daniello Bartoli in un interessante articolo: Patrizia Valduga, *Il saggio, un ottimista. Un gesuita contro i mali del mondo*, “Corriere della Sera”, 11 gennaio 1993.

¹⁵⁹ *Un “critico” del Seicento: Daniello Bartoli*, “Poesia” anno I, n. 2, febbraio 1988, p. 44.

“E qui che posso o che debbo io dire? Dirò con ogni ingenuità non esser punto da dubitare ch'io similmente rubato non abbia più di qualsivoglia altro poeta. Sappia tutto il mondo che infin dal primo di ch'io incominciai a studiar lettere, imparai sempre a leggere col rampino, tirando al mio proposito ciò ch'io ritrovava di buono, notandolo nel mio zibaldone e servendomene a suo tempo, ché insomma questo è il frutto che si cava dalla lezione de' libri. Così fan tutti i valenti uomini che scrivono; e chi non fa non può giammai giammai, per mia stima, pervenire a capo di scrittura eccellente, perché la nostra memoria è debole e mancante, e senza questo aiuto di rado ci somministra perfettamente le cose vedute, quando l'opportunità il richiede.”¹⁶⁰

Oltre all'esposizione del proprio concreto metodo di lavoro, Marino sottolinea come questi “furti” permettano di tirare “al mio proposito” le parole altrui e quindi di raggiungere “una scrittura eccellente”. L'intento comunicativo e le ambizioni stilistiche si sovrappongono. Se le parole a disposizione del poeta sono già state usate e definite da altri, all'interno di questo insieme di parole, nuovi percorsi sono ancora tracciabili. Questa fiducia nelle potenzialità semantiche della parola emerge chiaramente nelle seguenti affermazioni della poetessa:

“Il riposo piacevole che mi dava la matematica ai tempi del liceo scientifico, l'ho ritrovato nella lettura dei vocabolari. Sono l'insieme finito (finito perché lo facciamo finire, dobbiamo farlo finire) delle parole, i sottoinsiemi dei tratti fonologici e semantici, l'insieme infinito delle potenzialità del discorso, espressive e cognitive, dove ogni elemento è la classe contestuale di un lessema. I vocabolari sono l'universo della rappresentazione, l'infinito semantico che posso percorrere secondo itinerari logico matematici, per classi referenziali, per classi semiche, per serie esoteriche, per serie endocentriche, o a caso, alla ventura, alla pazza. Tanto non si dà possibile asemia.”¹⁶¹

A questo lavoro di selezione ed impossessamento di tessere verbali si oppone un movimento di creazione di serie di parole dove le classi linguistiche sembrano aprirsi all'infinito senza mai perdere la loro carica espressiva.

Figure femminili in scena: “Erodiade” e “Fedra”.

Le doti affabulatorie della poetessa si manifestano sia nelle interviste che nelle letture poetiche. Alle domande dei critici o dei giornalisti, Patrizia Valduga risponde spesso con frasi sintetiche, ma di grande effetto.¹⁶² Alle sollecitazioni teoriche impegnative non di rado ribatte con risposte stringate e antintellettualistiche. Quando poi recita i propri versi o quelli degli autori più cari, di solito lo fa a memoria e la sua voce sottolinea voluttuosamente il concatenarsi dei suoni, anche in presenza di

¹⁶⁰ Questa citazione di Giovan Battista Marino viene riportata dalla stessa poetessa per giustificare il proprio ossessivo citazionismo. Patrizia Valduga, *La tentazione è un centone*, cit. p. 6.

¹⁶¹ Patrizia Valduga, *Lezione d'amore*, cit., p. 51.

¹⁶² La vocazione teatrale della poetessa è stata sottolineata da Andrea Cortellessa: “Intervistare scrittori come Patrizia Valduga consegna a una situazione teatrale. Miti fondativi vengono sciorinati con suadente allusività seduttiva e, insieme, patente voluttà affabulatoria. Proprio per questo, però, da considerarsi alla stregua di raso medievale: narrazione che dice la verità dei testi, con un solo gesto dissimula e garantisce.” (Andrea Cortellessa, *La fisica del senso*, cit., p. 321).

contenuti macabri. A colpire però, più della teatralità degli atteggiamenti, sempre in bilico tra il timido e l'audace, è la frequente trasposizione teatrale dei suoi libri.¹⁶³ L'ampio interesse suscitato in tale ambito si spiega facendo riferimento alla struttura stessa delle sue opere poetiche. Alcuni testi, a cominciare da *La tentazione e Corsia degli incurabili*, sono infatti fondati su scambi dialogici. In altri casi invece il lettore è di fronte a veri e propri monologhi. Questo percorso di analisi si concluderà con uno studio di due singolari testi monologati, *Fedra* e *Erodiade*. Si esaminerà in particolare la caratterizzazione dei personaggi femminili incaricati dell'enunciazione.

Alcune considerazioni preliminari sul rapporto tra monologo, teatro e poesia sembrano necessarie per contestualizzare l'analisi testuale. È utile ricordare che in ambito teatrale, il monologo è stato a lungo considerato come un ostacolo allo sviluppo drammatico, a causa del suo carattere statico e riflessivo. In questa tipologia discorsiva, il soggetto dell'enunciazione, esprimendosi alla prima persona singolare, dialoga infatti con se stesso, interrompendo l'interazione con gli altri personaggi, fondamentale per la progressione dell'azione. Se il monologo teatrale e la forma lirica possono essere associati poiché in entrambi i casi il soggetto esprime le proprie riflessioni in prima persona, non bisogna però dimenticare che, in quanto forma di rappresentazione scenica, il monologo dà voce al punto di vista di un personaggio ben identificato, diverso dalla soggettività vaga ed universalizzante tipica della lirica.¹⁶⁴ Il monologo teatrale prevede infatti che le parole vengano enunciate e messe in scena da una *persona* incarnata da un attore. Il più importante elemento che lo distingue dalla forma lirica è quindi l'esistenza di una forma di oggettivazione e di esteriorizzazione del

¹⁶³ I dati raccolti indicano che il primo spettacolo è stato realizzato nel 1986, quando *La Tentazione* è stata messa in scena da Bruno Mazzali, con la partecipazione di Antonella Attili e Alberto Di Stasio, al Teatro Trianon di Roma. Si veda in proposito l'articolo di Tommaso Chiaretti, *Che strano, recitiamo*, "Repubblica", 3 maggio 1986. Al 1992 risale invece lo spettacolo *Donna di dolori* allestito da Luca Ronconi con la partecipazione di Franca Nuti e presentato al Teatro Carignano di Torino. Nel 1997 è la volta di *Corsia degli incurabili* nella versione di Gianfranco Ravetto, in scena al Teatro Santa Chiara di Brescia. Una prima trasposizione scenica della *Fedra* valdughiana è avvenuta invece nel 2000 per la regia di Fabio Battistini e l'interpretazione di Franca Nuti, al Teatro Sperimentale di Trento. Una seconda rappresentazione di questo stesso testo è stata preparata nel 2004 da Lorianò La Rocca, con l'interpretazione di Alessandra Aricò, presso il Teatro Romano di Fiesole.

¹⁶⁴ Nel monologo la differenza tra autore, soggetto enunciativo e pubblico è meglio definita, mentre nella poesia lirica questi confini, seppur indubbiamente esistenti, tendono a sfumare, dando l'illusione di una spontanea coincidenza tra autore e soggetto poetico e di una più facile immedesimazione del lettore con l'io lirico. Si vedano a questo proposito le osservazioni della studiosa tedesca Kate Hamburger. Del suo più importante studio sui generi letterari, *Die Logik des Dichtung*, manca purtroppo una traduzione italiana. Si citano qui i riferimenti di due traduzioni, rispettivamente in francese e in inglese: *La logique des genres littéraires*, Seuil, Paris 1986 e *The logic of literature*, Indiana university press, Bloomington 1993.

discorso in un personaggio.

È nel corso del Novecento che il monologo ha iniziato a godere di una certa fortuna teatrale:¹⁶⁵ basti pensare al teatro di Samuel Beckett, con il quale la poetessa si è confrontata dedicandogli più di una traduzione.¹⁶⁶ Se in diverse opere teatrali contemporanee integralmente costituite su forme monologate, la parola sembra iscriversi nel silenzio, quasi disincarnata dal corpo che l'enuncia,¹⁶⁷ è opportuno chiedersi se invece in poesia, e in particolare nei testi di Patrizia Valduga, il ricorso al monologo, ovvero a una forma discorsiva affidata ad un soggetto ben definito in quanto personaggio, non inneschi effetti opposti a quelli perseguiti in un contesto teatrale. Lo slittamento da una situazione lirica più tradizionale ad un monologo in versi sembra infatti produrre un meccanismo di incarnazione e di oggettivazione della voce. In poesia la creazione di una *persona* risulta in qualche modo contenere quella deflagrazione del soggetto che a teatro si ricollega all'uso del monologo.

Nella poesia di Patrizia Valduga la creazione di *personae* permette infatti di sottolineare la presenza di un'ostinata ricerca d'identità, anche se questa soggettività spesso esibita si presenta sempre come lacerata. Le indicazioni didascaliche che la poetessa fornisce in apertura di *Donna di dolori* (1991) sono piuttosto significative in proposito:

¹⁶⁵ “Sul piano dei contenuti, del rapporto con la storia delle idee, della mentalità e dei grandi temi antropologici ciò che ha sempre caratterizzato i grandi testi drammatici sembra essere la dialogicità. Quello che nelle altre forme letterarie, la poesia e la narrativa, o non si dà o si dà eccezionalmente col rischio di una scrittura caotica, disorganica, che tradisce la debolezza autoriale e la sua irrisoluzione, piuttosto che la sua complessità, nella forma drammatica è la regola e una delle ragioni forse della sua attrattiva [...] A partire dal Novecento le cose cambiano. La scrittura per la scena continua a battere la via della dialogicità, ma accoglie anche ampiamente forme monologiche, e come vedremo, una varietà di piani di coscienza, di solipsismi, di autoreferenzialità di commistione fra vari tipi di testo che rendono il panorama un puzzle, in cui ancora ci si sta orientando.” (Anna Maria Cascetta, Laura Peja, *La parola per la scena*, in Id., *Ingresso a teatro*, Le Lettere, Firenze 2003, p. 144).

¹⁶⁶ Recentemente la poetessa ha dichiarato a proposito di Samuel Beckett: “Il *Teatro* l'ho letto nel 1975. L'ho letto tutto nell'85-'86. Dire che ha influito su di me è alquanto improprio. Mi sono persa nelle sue parole per ritrovarmi tutta intera. Molte le ho fatte e continuo a farle mie – un vero e proprio ladroneggio – ma con «avvedimento e riverenza» come insegna Daniello Bartoli. Due esempi: «ho tempo mi ripeto ho tempo / ma quale tempo osso affamato il tempo del cane» in *Poesie* (Einaudi 1980, p. 27) è diventato «non ancora, ho tempo, dicevo, ho tempo. / Ma quale tempo, osso affamato, il tempo / del cane! Ecco, tutto mi è trascorso» in *Donna di dolori* e «A furia di chiamare questa cosa la mia vita finirò col crederci. È il principio della pubblicità» in *Molloy* (SugarCo 1986, p. 58) è diventato «Ma, a forza di ripeterlo, si sa / si finisce col crederlo, ed è fatta. / È il principio della pubblicità» in *Corsia degli incurabili*.” (Patrizia Valduga, *Persistenze*, in *Tegole dal cielo. L'“effetto Beckett” nella cultura italiana*, a cura di Giancarlo Alfano e Andrea Cortellessa, Edup, Roma 2006, p. 273).

¹⁶⁷ Lydie Parisse, *De Beckett, Tardieur, Novarina au théâtre contemporain: la parole solitaire, entre incarnation et désincarnation*, dans Florence Fix, Frédérique Toudoire-Surlapierre (a cura di), *Le monologue au théâtre (1950-2000): la parole solitaire*, Editions de l'Université de Dijon, 2006, pp. 191-205.

“La donna è una morta sotterrata allo stato colliquativo. È stesa su un invisibile catafalco a destra. A sinistra uno schermo proietta lei viva a grandezza naturale. Nient'altro. Nessuna musica. La faccia della donna non si deve mai vedere completamente.”

La lacerazione del soggetto femminile si manifesta anche dal punto di vista scenico: alla donna morta viene accostata la memoria di com'era in vita. Alla dimensione di disfacimento fisico narrata da un personaggio il cui volto non è mai completamente visibile si accostano le immagini di un'esistenza proiettata su uno schermo, intatta ma virtuale. Questo sdoppiamento che, senza mai dissolvere il soggetto, sempre centrale nell'opera, lo divide tra istanze fisiche e spinte all'astrazione è particolarmente presente nei versi di *Erodiade* e della *Fedra*, che Patrizia Valduga compone rifacendosi a due famosi testi di Mallarmé e di Racine.

L'*Hérodiade* di Mallarmé è profondamente diversa dalla sposa adultera e incestuosa delle Sacre Scritture.¹⁶⁸ Turbata dalla scoperta del mondo organico, Hérodiade si lancia in un'orgogliosa difesa della propria verginità, viene così a rappresentare il culto della bellezza ermeticamente chiusa in se stessa. La decapitazione di Giovan Battista le permette di recuperare l'integrità violata da uno sguardo del santo e ciò ribadisce come la bellezza e il mistero dell'arte non possano essere difesi che a prezzo di funebri separazioni dal mondo del corpo.

Nella *Phèdre* di Racine, il personaggio femminile, già appartenente alla tragedia greca,¹⁶⁹ vive un terribile contrasto tra la propria coscienza morale e la dirompente passione provata verso il figliastro Ippolito. Benché il desiderio incestuoso non venga consumato, la semplice confessione di tali sentimenti giustifica i risvolti luttuosi della vicenda. Respinta da Ippolito e gelosa della giovane rivale Aricia, Fedra si abbandona

¹⁶⁸ Si veda a questo proposito la fonte biblica: “Erode, infatti, aveva mandato ad arrestare Giovanni e lo aveva fatto incatenare in una prigione a motivo di Erodiade, moglie di suo fratello Filippo, che egli aveva sposato. Giovanni, infatti, diceva ad Erode: “Non ti è lecito avere la moglie di tuo fratello”. Per questo Erodiade lo odiava e voleva farlo uccidere; ma non poteva, perché Erode temeva Giovanni e, sapendolo uomo giusto e santo, lo difendeva, faceva molte cose dopo averlo udito e lo ascoltava volentieri. Giunse però il giorno propizio, allorché Erode per il suo genetliaco offrì un banchetto ai principi, agli ufficiali e ai notabili di Gallilea. Presentatasi la figlia della medesima Erodiade, ballò e piacque ad Erode e ai commensali. Erode disse perciò alla fanciulla: “Chiedimi ciò che vuoi e io te lo darò, fosse pure la metà del mio regno”. Allora ella uscì e disse a sua madre: “Cosa devo chiedere?” Quella rispose: “La testa di Giovanni il Battista”. Rientrata subito in fretta dal re, gli disse: “Voglio che tu mi dia subito su un bacile la testa di Giovanni il Battista”. Allora il re pur essendosi fatto molto triste, a causa del giuramento e dei commensali non volle farle un rifiuto. Pertanto mandò subito un carnefice e gli ordinò di portare la testa di Giovanni. Questi andò lo decapitò dentro la stessa prigione e portò la testa di lui su un bacile, la diede alla fanciulla e la fanciulla la diede a sua madre.” (Mc 6, 17-29).

¹⁶⁹ Nella tragedia greca la storia di Fedra è raccontata in un'opera di Euripide intitolata *Ippolito*. Dopo l'esempio euripideo la tragedia venne ripresa anche in ambito latino da Seneca (nella tragedia *Phaedra*) e da Ovidio (in una delle 21 epistole delle *Heroides*).

alla vendetta e lascia che il figliastro sia incolpato di stupro. Le sue menzogne provocano la furia del marito Teseo che invoca l'intervento del dio mare per porre fine alla vita di Ippolito. Alla fine la regina, disonorata e in preda ai rimorsi, si suicida, ma prima di morire confessa la verità al marito.

Sia nell'opera di Mallarmé che in quella di Racine, la riflessione s'incentra sul tema del desiderio¹⁷⁰ e del suo destino luttuoso. Da questo punto di vista, i due personaggi femminili, di cui la poetessa si appropria pubblicando non a caso i due monologhi uno accanto all'altro, appaiono addirittura speculari. Erodiade, turbata dal potere della carne e, secondo Mallarmé, violata da uno sguardo del santo, recupera simbolicamente la propria integrità mettendo a morte Giovan Battista. Fedra, sopraffatta dall'onnipotenza del desiderio e dal dominio dei sensi, uccide se stessa. Che si opponga una ferrea resistenza al richiamo erotico o che si venga sopraffatti dalla passione, in ambedue i casi, la spinta pulsionale è associata ad una carica funebre. È questo stretto intreccio tra eros e morte ad aver probabilmente suscitato l'interesse della poetessa per questi due personaggi femminili. Il suo rapporto con le opere dei due autori francesi è però davvero particolare: sebbene la poetessa riprenda quasi esclusivamente le loro parole, i suoi scritti non costituiscono delle semplici versioni italiane degli originali francesi. L'autrice opera infatti un vertiginoso lavoro di montaggio:

“Dalla *Fedra* di Racine o dall'*Erodiade* di Mallarmé vengono così isolati i monologhi delle protagoniste femminili, rese più “valdughiane” le loro voci, più frante e sopra tono rispetto a quelle ad esempio delle traduzioni di Raboni, e poi significativamente incluse tra i testi della poetessa in proprio: tra *Cento quartine* e la ristampa de *La tentazione*.”¹⁷¹

Come ha sottolineato Andrea Acri, la poetessa non si limita a tradurre le due opere, ma interviene in modo significativo nei testi. Il suo primo macroscopico, ma fondamentale intervento coincide con una riduzione dei personaggi in scena. La situazione enunciativa è più semplice: i testi valdughiani, in quanto monologhi, conferiscono assoluta centralità alla voce femminile. Allo stesso tempo,

¹⁷⁰ Non a caso il nome di Hérodiade appare per la prima volta nella lirica *Fleurs* dove viene associato all'immagine del sangue: “L'hyacinthe, le myrthe à l'adorable éclair / Et, pareille à la chair de la femme, la rose / cruelle, Hérodiade en fleur du jardin clair, / celle q'un sang farouche et radieux arrose” “Giacinto, mirto il cui campo adorare / e, uguale a carne di donna, la rosa / crudele, Erodiade in fiore al parco chiaro, che sangue irroro feroce e radioso!” (Stéphane Mallarmé, *Poesie*, traduzione di Patrizia Valduga, Oscar Mondadori, Milano 2003, pp. 32-35). Come ha sottolineato la critica, al sangue è votata anche la *Fedra* di Racine che dichiara: “je reconnus Venus, et ses feux redoutables / d'un sang qu'elle poursuit, tourments inévitables.” “Riconobbi Venere e i suoi fuochi, tortura / tremenda e inevitabile d'un sangue / insidiato dalla Dea.” (Jean Racine, *Fedra*, introduzione e traduzione di Giovanni Raboni, apparati e note di Riccardo Held, BUR, Milano 2005 [1984], pp. 70-71).

¹⁷¹ Andrea Acri, *Poesia contemporanea dal 1980 a oggi*, Carocci, Roma 2007, p. 66.

impossessandosi delle due opere francesi, la poetessa rende i personaggi femminili più scissi, drammaticamente divisi tra slanci di purezza spirituale e torbida fascinazione dei sensi. Inserendo inoltre i due monologhi in un'antologia di sue opere in versi, afferma la sostanziale continuità tra questi testi e il resto della sua produzione poetica. Riscrivendo *Hérodiane* e *Phèdre* la poetessa spinge i due personaggi al centro del proprio immaginario. L'analisi di alcuni passaggi testuali dimostrerà come, discostandosi dai modelli francesi, la poetessa ponga l'accento su alcuni tratti fondamentali del proprio universo poetico, animato da una forte ricerca identitaria ed insieme consapevole delle insolubili spinte antinomiche che governano il reale.

Il caso del rapporto con il testo mallarmeano è senza dubbio quello più complicato da affrontare.¹⁷² La composizione dell'*Erodiade* di Patrizia Valduga risale al maggio 1991, anno in cui la poetessa dà anche alle stampe presso Mondadori una traduzione delle *Poesie* di Mallarmé,¹⁷³ peraltro ripubblicata nel 2003 per la collana degli Oscar.¹⁷⁴ L'antologia di versi del poeta francese comprende un gruppo di testi riuniti sotto il titolo *Erodiade*: si tratta di *Ouverture ancienne d'Hérodiane*, *Scène* e *Cantique de San Giovanni*. Il primo è un monologo pronunciato dalla nutrice di Erodiade che ha il compito di presentare la fiera principessa ed evocare funesti presentimenti.¹⁷⁵ Il secondo testo è costituito da un dialogo tra la nutrice e la giovane Erodiade, la quale manifesta esplicitamente il proprio turbamento per il mondo sensibile. L'ultimo testo invece è costituito da un breve commiato di San Giovanni che si appresta ad abbandonare le proprie misere spoglie terrestri per raggiungere finalmente Dio. Nonostante alcune varianti nei titoli,¹⁷⁶ le maggiori traduzioni italiane presentano la stessa triade di testi

¹⁷² Sulla fortuna di Mallarmé nella cultura italiana, si rimanda ai preziosi lavori di Luigi de Nardis, *Mallarmé in Italia*, Società Dante Alighieri, Milano-Roma-Napoli 1957 e *I poeti "ermetici" traduttori dei simbolisti francesi*, in Anne-Marie Jaton (a cura di), *Studi in onore di Mario Matucci*, Pacini, Pisa 1993, pp. 305-318. Su Ungaretti traduttore di Mallarmé di veda invece: Luigi de Nardis, *Ungaretti e Mallarmé: la traduzione inedita del "Cantique de Saint Jean"*, "Revue des Études italiennes", XXXV, n. 1-4 gennaio dicembre 1989, pp. 113-119. Laura Toppan si è occupata in particolare dei rapporti tra il poeta francese e Mario Luzi: Laura Toppan, *"Le chinois" Luzi critico e traduttore di Mallarmé*, Metauro, Pesaro 2006. Tra i poeti italiani che si sono interessati a Mallarmé cimentandosi in un lavoro di traduzione dei suoi versi, si ricorda anche Giovanna Bemporad, *Esercizi. Poesie e traduzioni*, Garzanti, Milano 1980, pp. 145-154.

¹⁷³ Stéphane Mallarmé, *Poesie*, trad. di Patrizia Valduga, Mondadori, Milano 1991.

¹⁷⁴ Stéphane Mallarmé, *Poesie*, trad. di Patrizia Valduga, Oscar Mondadori, Milano 2003. In merito alla traduzione valdughiana si è espresso Luca Bevilacqua, nel saggio: *Questioni di traduzione mallarmeana*, in *Stéphane Mallarmé un secolo di poesia*, La città del sole, Napoli 2004, pp. 235-254.

¹⁷⁵ Sul tema della morte e la crisi religiosa vissuta da Mallarmé nel 1866, si veda Giampiero Posani, *Lettura dell'«Ouverture ancienne»*, "Saggi e ricerche di letteratura francese", X, 1969, pp. 229-277.

¹⁷⁶ Il primo testo infatti è più comunemente tradotto con l'espressione *Preludio antico*.

tradotta da Patrizia Valduga.¹⁷⁷ Si tratta di una soluzione alquanto diffusa in ambito italiano, ancorché filologicamente controversa.

Tale scelta privilegia infatti la completezza e la fruibilità del testo, più che l'ultima volontà dell'autore.¹⁷⁸ Non solo queste tre opere non sono mai state pubblicate insieme durante la vita dell'autore, ma nel 1959, sotto il titolo di *Noces d'Hérodiade. Mystère*, sono stati pubblicati postumi degli appunti risalenti alla fine della vita di Mallarmé, in cui il piano dell'opera risulta completamente rivoluzionato rispetto agli scritti di trent'anni prima.¹⁷⁹ In questa pubblicazione, che è poi servita come punto di riferimento per numerose edizioni francesi successive, l'*Ouverture ancienne* risulta infatti cancellata e sostituita da un altro *Prélude*, diviso in tre sezioni, dove quella centrale corrisponde al *Cantique de Saint Jean*. Alle tre sezioni del *Prélude* segue la *Scène* che riprende la versione già pubblicata nel 1871. L'ultimo piano dell'opera comprende poi una *Scène intermédiaire* e un *Finale*. Dal materiale ritrovato, la struttura generale del testo sembra abbastanza chiara, la redazione delle varie parti però è rimasta allo stadio di abbozzo a causa della morte dell'autore. La parte finale è infatti costituita da frammenti con solo le prime e le ultime parole di molti alessandrini e il suo significato resta quindi parziale e sfuggente.

¹⁷⁷ Il medesimo impianto si ritrova nel volume del 1966 curato da Luigi de Nardis, (Stéphane Mallarmé, *Tutte le poesie e prose scelte*, a cura di Luigi de Nardis, Guanda, Parma 1966 che comprende traduzioni di Dommarco, Diego Valeri e Luciana Frezza) è presente nelle traduzioni di Massimo Grillandi (Stéphane Mallarmé, *Tutte le poesie*, trad. di Massimo Grillandi, Newton Compton, Roma 1974), di Cosimo Ortosta (Stéphane Mallarmé, *Poesia e prosa*, trad. di Cosimo Ortosta, Guanda, Parma 1982) e in quella di Luciana Frezza recentemente ripubblicata presso Feltrinelli (Stéphane Mallarmé, *Poesie*, trad. di Luciana Frezza, Feltrinelli, Milano 2007 [1963]).

¹⁷⁸ Mallarmé aveva iniziato a comporre la sua *Hérodiade* nel 1864. Dopo un periodo di accanito lavoro, aveva abbandonato il progetto all'inizio degli anni settanta riprendendolo trent'anni più tardi. L'opera restò incompiuta a causa della morte sopraggiunta nel 1898. Il solo testo pubblicato durante la vita dell'autore è stato quello della *Scène* comparso nel 1871 sulla rivista "Parnasse contemporain". Il *Cantique de Saint Jean* fu pubblicato postumo nel 1913, mentre l'*Ouverture ancienne* uscì nel 1926 su "La Nouvelle Revue Française" a cura del genero del poeta. "La Nouvelle Revue Française", n. 27, 1926, pp. 513-516. Per un'analisi del testo è d'obbligo il rimando agli studi di Nicola Di Girolamo, *Ouverture ancienne d'Hérodiade* (Maia, Siena 1959) e *Cultura e coscienza critica nell'Hérodiade di Mallarmé* (Patron, Bologna 1969). Nell'ultimo periodo della sua vita Mallarmé aveva rielaborato profondamente il piano dell'opera: ma il materiale relativo a questo drastico intervento sul nucleo poetico originario è rimasto inedito fino al 1959, quando vennero pubblicati i testi e gli appunti de *Les nocces d'Hérodiade. Mystère* (édition G. Davies, Gallimard, Paris 1959).

¹⁷⁹ Il senso del cambiamento del progetto e la traccia drammatica della nuova opera di Mallarmé è stato suggerito da Robert de Montesquiou, figura di punta della Parigi mondana dell'epoca, molto legato soprattutto a Marcel Proust: "le secret, le quel je tiens du poète lui-même, n'est autre que la future violation du mystère de son être par un regard de Jean qui va l'apercevoir, et payer de la mort ce seul sacrilège; car la farouche vierge ne se sentira à nouveau intacte et restituée toute entière à son intégralité, qu'au moment où elle tiendra entre ses mains la tête tranchée en la quelle osait se perpétuer le souvenir de la vierge entrevue" (Robert de Montesquiou, *Diptyque de Flandre, Triptyque de France* 1921, p. 235).

Se nelle traduzioni Patrizia Valduga si attiene a una tradizione attestata e diffusa in Italia, nell'*Erodiade* pubblicata in *Cento quartine e altre storie d'amore* il monologo è costituito anche da frammenti prelevati da *Les Noces d'Hérodiade*, in particolare dal *Finale* e dagli altri appunti mallarmeiani, che la poetessa, svincolata da qualsiasi scrupolo di fedeltà, riprende ed unisce liberamente all'*Ouverture ancienne* appartenente al primo nucleo poetico di *Hérodiade* elaborato parecchi decenni prima. L'autrice seleziona dal testo di Mallarmé solo i passaggi che le sembrano più intensi, attribuendo alla principessa anche le parole che la nutrice aveva usato per presentarla, e di fatto eliminando invece il discorso pronunciato da San Giovanni. Patrizia Valduga interviene nel testo non solo tramite un lavoro di selezione, ma anche attuando delle ripetizioni, delle sostituzioni o ancora delle contaminazioni tra frammenti poetici diversi.

Uno dei primi interventi della poetessa è di tipo sostitutivo. All'inizio del monologo al posto del termine “bassin”, che nel secondo verso dell'*Ouverture ancienne* indicava la cristallina riflessività della coscienza che narcisisticamente si specchia in una superficie d'acqua, l'autrice usa la parola “ombra”. Questo termine in realtà è impiegato da Mallarmé in un passaggio della *Scène* dove la nutrice usa la parola “ombre” per definire la principessa. È significativo il fatto che nel testo valdughiano il sostantivo venga collocato quasi in apertura di monologo, sottolineando in tal modo la centralità del concetto. L’“ombra” si definisce infatti in rapporto ad un corpo che la genera e insieme le si oppone in virtù della differenza di peso e di materialità. Riappare qui un'idea chiave dell'universo valdughiano, incentrato sulla ricerca di una condizione di pienezza e sulla denuncia di un'esistenza vana ed inconsistente.

Rispetto al testo francese, nel suo monologo la poetessa accentua subito anche la tematica luttuosa intrecciandola in modo più deciso con la scissione del soggetto tra aspirazione alla purezza e attrazione per la carne. Nella parte iniziale del testo che riprende *L'Ouverture ancienne*, Patrizia Valduga inserisce alcuni frammenti delle *Noces d'Hérodiade. Mystère*. Subito dopo il riferimento al “bagliore vermiglio” dell'aurora che, proiettandosi sui tessuti dentro la camera della principessa, rinvia simbolicamente al desiderio erotico e alla perdita della verginità, la poetessa colloca infatti questo frammento del *Finale* : “O stella e carne qui soltanto!”. Valduga esplicita subito il nodo centrale del poema e riprende un altro verso delle *Noces* dove la principessa turbata ordina la morte di Giovan Battista: “la tua morte, profeta, dico allora!”. Si tratta di un

gesto di difesa del sé che per proteggersi dalla fascinazione della carne, cerca di rinchiudersi nel mondo inumano e stellare dell'arte. Non a caso quando nella seconda sezione del monologo si fa nuovamente riferimento al rosso bagliore del cielo, la poetessa chiede di nuovo immediatamente la testa di San Giovanni servita su un piatto d'oro, simbolo della liberazione del soggetto dai lacci della carne.

Se l'intertesto francese si presenta come incompiuto e frammentario, il testo valdughiano è invece caratterizzato da una formidabile compattezza. Gli accenni alla morte del santo presenti in apertura vengono ripresi in modo circolare alla fine del monologo al momento del perturbante bacio della principessa alla testa di San Giovanni. Dei versi attraversati da una forte spinta ossimorica fissano il momento del bacio che Erodiade posa sugli occhi del santo: “Il mio gelido cuore adesso sente: / scindersi le sue fredde gemme finalmente.” Una dimensione di integrità sembra schiudersi per il personaggio femminile. La morte può paradossalmente aiutare a scavalcare la morte: “la vita si chiude ... il tuo sguardo muore / perché muoia la morte ... sul mio cuore ... / Chiuditi, sguardo, sopra la tua opera!” Giovan Battista muore perché il cuore di Erodiade sia liberato dalla morte e dalla fascinazione per il mondo organico. Solo attraverso la morte è possibile recuperare una qualche forma di coerenza. La chiusa bellezza dell'arte può essere ottenuta solo a prezzo di un sacrificio funebre.

Al monologo di *Erodiade*, la poetessa accosta un testo composto a partire dalla tragedia raciniana.¹⁸⁰ La *Fedra* valdughiana, scritta nel settembre del 1994 comprende essenzialmente delle repliche attribuite da Racine alla protagonista femminile. L'autrice le ha selezionate e riunite, tradotte talvolta liberamente per esigenze espressive o metriche, con l'inserimento di alcuni spostamenti e il ricorso a significative ripetizioni. Il testo, composto da 28 strofe di diversa lunghezza, è costituito da endecasillabi sciolti, che originano talvolta delle rime bacciate, in modo particolare all'inizio e alla fine del monologo. L'analisi di alcune di queste strofe permette di sviluppare delle riflessioni particolarmente interessanti.

Fin dall'inizio Fedra è il solo personaggio presente sulla scena e rivela subito la sua duplicità, il suo tentativo di resistere ad un desiderio travolgente attraverso un atteggiamento ostile verso Ippolito e contrario ai veri suoi sentimenti. La frattura viene

¹⁸⁰ L'interesse per il personaggio è da ricollegare anche a sollecitazioni biografiche: il compagno della poetessa aveva infatti tradotto l'opera di Racine nel 1984, mentre un'interessante lettura della *Phèdre* era stata proposta da Francesco Orlando. Come si evince dall'autocommento a *La tentazione* apparso su “Poesia”, la poetessa cita nel poemetto anche la traduzione raboniana del capolavoro francese.

immediatamente presentata come interna alla soggettività. È opportuno leggere l'inizio del monologo confrontandolo con l'originale francese e la traduzione di Giovanni Raboni, ben conosciuta dalla poetessa:

Il monologo di Patrizia Valduga:

Io sto tremando in ogni mia giuntura.
La luce che rivedo m'impaura.
Ancora vivo ... che mano importuna
ha raccolto e intrecciato i miei capelli?
Questi inutili veli, come pesano!
Tutto mi offende ... cospira ad offendermi
O sole risplendente che ti volgi
alla tua infelicissima progenie
e che arrossisci per il mio scompiglio,
vengo a vederti per l'ultima volta!

Le prime repliche della *Fedra* di Racine:

N'allons point plus avant, demeurons, chère Cœnone
je ne me soutiens plus; ma force m'abandonne:
Mes yeux sont éblouis du jour que je revoi;
Et mes genoux tremblants se dérobent sous moi.
Hélas!

Que ces vains ornements, que ces voiles me pèsent!
Quelle importune main, en formant tous ces noeuds
A pris soin sur mon front d'assembler mes cheveux?
Tout m'afflige, et me nuit, et conspire à me nuire.

Noble et brillant auteur d'une triste famille,
Toi, dont ma mère osait se vanter d'être fille,
Qui peut-être rougis du trouble où tu me vois,
Soleil, je te viens voir pour la dernière fois!

La traduzione di Giovanni Raboni:

Non andiamo oltre cara Enone. Fermiamoci.
Non mi reggo più: la forza m'abbandona.
La luce che rivedo m'abbaglia, le ginocchia
mi vengono meno, tutte tremanti. Ahimè.

Come mi pesano questi vano ornamenti, questi
veli
quale mano importuna, con tanti nodi, sulla fronte
ha voluto riunire i miei capelli?
Tutto mi affligge e mi nuoce, tutto cospira a
nuocermi.

Autore nobile e rilucente d'una triste famiglia,
tu che mia madre osava chiamare padre, e forse
arrossisci, ora vedendo il mio scompiglio
vengo a contemplarti l'ultima volta, o Sole.

Si può innanzitutto notare come il termine “genoux”, tradotto da Giovanni Raboni con “ginocchia”, sia stato reso dalla poetessa con il sostantivo “giuntura”. Si tratta di una parola che oggi ha un'accezione prettamente anatomica e che ribadisce quella tensione alla fisicità che è cifra tematica costante della poesia valdughiana. Non bisognerà dimenticare che il lessema “giuntura” compare più volte nella poesia valdughiana in particolare ne *La tentazione* e in *Cento quartine*, “Erano tronche a giuntura a giuntura, / in agonia di sangue e di salive, / stavano all'agguato di ogni creatura” (LT, p. 152), “Col sangue suo e con le sue giunture / cosa vieni, pazzo, a raccontarmi!” (LT, p. 137)¹⁸¹ e “mi sei nel sangue in ogni mia giuntura (CQ, p. 91). Rispetto all'originale francese inoltre, il testo valdughiano presenta un rilevante cambiamento di prospettiva: a

¹⁸¹ È una citazione di Dante, Pg XXVI, v. 57.

differenza di Racine la poetessa non sottolinea più come il tremare delle ginocchia impedisca di stare in piedi e di camminare, sofferma piuttosto l'attenzione sul tremore che invade e abita in profondità il soggetto, dentro tutti i suoi muscoli e legamenti.

Un altro rilevante esempio di originale riappropriazione del testo raciniano è offerto dalla chiusa del monologo. Mentre l'opera di Racine si concludeva con l'augurio di Teseo di dimenticare le azioni di Fedra e con il suo proposito di proteggere Aricia amata dal figlio, il monologo valdughiano finisce con le confessioni di Fedra ormai morente:

Il monologo di Patrizia Valduga:

Fui io a guardare con occhio incestuoso
Ippolito pudico e rispettoso.
Il cielo mi dannò al fuoco funesto,
l'escrabile Enone ha fatto il resto
per proteggere il mio infame segreto.
E ora la raggiungo al morto greto ...
Ho versato un veleno nelle vene,
lo stesso che Medea portò ad Atene.
È giunto al cuore la vista si oscura ...
io sto tremando in ogni mia giuntura ...
di un gelo strano questa nebbia oscura
toglie gli occhi alla luce e la fa pura.
Accogli adesso tu, morte salvifica,
la figlia di Minosse e di Parsifae. (FD, p.128)

Le ultime repliche della *Fedra* di Racine:

Les moments me sont chers; écoutez-moi, Thésée:
C'est moi qui sur ce fils chaste et respectueux
osai jeter un oeil profane, incestueux.
Le ciel mit dans mon sein une flamme funeste:
la détestable Oenone a conduit tout le reste.
Elle a craint qu'Hippolyte, instruit de ma fureur,
ne découvrit un feu qui lui faisait horreur:
la perfide, abusant de ma faiblesse extrême,
s'est hâtée à vos yeux, de l'accuser lui-même.
Elle s'en est punie, et, fuyant mon courroux,
a cherché dans les flots un supplice trop doux.
Le fer aurait déjà tranché ma destinée;
Mais je laissais gémir la vertu soupçonnée:
j'ai voulu, devant vous, exposant mes remords,
par un chemin plus lent descendre chez les morts.
J'ai pris, j'ai fait couler dans mes brulantes veines
un poison que Médée apporta dans Athènes.
Déjà jusqu'à mon coeur le venin parvenu
dans ce coeur expirant jette froid inconnu;
déjà je ne vois plus qu'à travers un nuage
et le ciel et l'époux que ma présence outrage;
et la mort, à mes yeux déroband la clarté,
rend au jour qu'ils souillaient toute sa pureté.

La traduzione di Giovanni Raboni:

Ogni istante mi è prezioso: ascoltatevi Teseo,
quel vostro figlio casto e rispettoso
io io ho osato guardarlo con occhio empio e
incestuoso.
Il cielo nel mio cuore mise un fuoco funesto;
l'escrabile Enone ha fatto tutto il resto.
Lei temeva che Ippolito saputo il mio furore,
rivelasse una fiamma che gli faceva orrore
ed è corsa, la perfida, abusando del mio male,
ad accusarlo agli occhi di suo padre.
Poi, fuggendo la mia ira si è punita da sola,
cercando nei flutti un supplizio troppo dolce.
Già volevo con la spada troncarmi il mio destino;
ma avrei lasciato tra i sospetti gemere la virtù.
Venendo qui ad esporvi i miei rimorsi, ho scelto
una strada più lenta per scendere fra i morti.
Ho preso, ho fatto scorrere nelle mie arse vene
un veleno che Medea recò un tempo ad Atene.
È giunto, ecco, al mio cuore; già vi infonde
un insolito gelo; ormai non vedo
che dentro una confusa nebbia il cielo
e lo sposo cui è oltraggio la mia vita;
e la morte togliendo ai miei occhi la chiarezza,

alla luce che infangavano rende la sua purezza.

A differenza di Raboni, la poetessa resta fedele al testo originale iniziando la strofa con un riferimento al soggetto, collocato in posizione forte subito dopo il verbo essere. L'uso del passato remoto al posto del presente permette di formare un endecasillabo regolare, ma soprattutto rende l'attacco del verso più incisivo e concitato. Si noterà anche come, nella descrizione degli effetti dell'avvelenamento, la poetessa si serva dell'aggettivo "oscura" per ben due volte. Assente nel testo francese questo qualificativo tipicamente valdughiano è legato, tramite la rima, sia a "giuntura" che a "pura", ovvero a un termine anatomico ed a uno di tipo astratto. La ripresa del verso iniziale del monologo "io sto tremando in ogni mia giuntura" nella parte finale permette alla poetessa di sottolineare la circolarità del testo fissando la riflessione in una dimensione di chiusa ed eterna ripetizione. Un noto verso della Fedra raciniana contenente le origini familiari del personaggio tragico viene prelevato dal primo atto, dove era pronunciato da Ippolito, e collocato dalla poetessa alla fine del monologo proclamando così in modo inalterabile la condizione scissa e lacerata del personaggio femminile. Fedra è infatti figlia di Minosse, Re di Creta, che in virtù della propria saggezza era stato fatto giudice delle pene infernali. Ma è anche figlia di Parsifae simbolo della follia della passione erotica che la spinse ad unirsi ad un toro. Ha dichiarato Francesco Orlando a proposito di questo verso di Racine:

"il padre simboleggiante il rigore infallibile della legge, la madre simboleggiante il desiderio sfrenato, illimitato, perverso, pesano nella coscienza di Fedra e nel suo sangue; [...] Fedra è dunque davvero insieme figlia della Legge e del Desiderio; [...] nella sua genealogia mitica si proietta il suo conflitto interno e viceversa."¹⁸²

Isolare e porre alla fine del monologo questo verso significa mettere l'accento sull'irrisolvibile duplicità del personaggio e sull'impossibilità di liberarsi della propria contraddittoria essenza, anche alle soglie della morte.

Queste brevi incursioni nei due monologhi valdughiani andrebbero certo approfondite. Tuttavia i dati enucleati permettono già di rilevare come la riflessione identitaria approfondita dalla poetessa nei suoi versi influenzi anche la caratterizzazione di questi due personaggi. Se il ricorso ad una forma teatrale come il monologo permette di dare coesione al personaggio femminile, i testi enfatizzano anche il carattere diviso e problematico delle figure messe in scena. Come ha notato, Antonello Borra:

¹⁸² Francesco Orlando, *Lettura freudiana della "Phèdre"*, Einaudi, Torino 1971, p. 33.

“L'Erodiade e la Fedra che la Valduga espropria a Mallarmé e a Racine per inserirle tra *La tentazione e Cento quartine*, e la Egle / Ebe di *Carteggio* sono tutte diverse personae di una identica voce femminile. È quella stessa voce che discende agli Inferi in *Donna di dolori* che ha una visione iniziatica nella *Tentazione* e che narra di amori molto carnali nelle *Quartine* e nei *Medicamenta*. Questa voce, sempre la stessa, è il criterio unificante che conferisce all'opera quel senso di coerenza e compattezza di cui parlavo.”¹⁸³

Il tratto distintivo di questa voce femminile è il suo interrogarsi sul proprio rapporto con il desiderio e con la morte, sulla costante necessità di piegare le parole altrui alle proprie esigenze comunicative. La forza di questo soggetto risiede tutta nella consapevolezza della propria lacerazione e nella tenace ricerca di parole vere. L'unico modo che la soggettività femminile ha per esistere è quello di inserirsi in questo “teatrino di parole” (LA, p. 5), riprendere e assemblare secondo un ordine nuovo i versi altrui, per cercare di mettere finalmente in scena un “teatro di parole ritrovate” (LA, p. 38).

¹⁸³ Antonello Borra, *La novità della tradizione nella poesia di Patrizia Valduga*, “L'anello che non tiene: Journal of modern Italian literature”, vol. 15, Spring-Fall 2003, p. 12.

BILANCIO E CONCLUSIONI

1. La centralità della riflessione metalinguistica.

Una rete di corrispondenze: limiti e poteri del linguaggio.

Con gesto di sfida la poetessa Giulia Niccolai (1930) invita a considerare dei testi poetici anonimi e a indovinare l'identità sessuale dell'autore.¹ Un simile esperimento rischia di essere catastrofico e di rivelare i pregiudizi di chi si trova ad attribuire un testo ad un uomo o a una donna piuttosto che portare utili elementi di discussione sul rapporto tra genere e scrittura così come si configura dentro il tessuto testuale, in modo certo non meccanico. La scrittrice e poetessa Paola Mastrocola ha dato un esempio della complessità della questione confrontando durante un incontro organizzato all'università di Torino due componimenti anonimi: uno incentrato su temi quotidiani e familiari, l'altro attraversato da una forte tensione all'astrazione intellettuale.² Contravvenendo alle più comuni attese che tenderebbero a identificare il componimento a tematica familiare con il femminile e l'astratto con un immaginario di tipo maschile, Paola Mastrocola rivela come il primo testo di ispirazione quotidiana sia di Giovanni Giudici,³ mentre il secondo maggiormente cerebrale appartenga a Cristina Campo.⁴

È probabile che un esperimento di questo stesso tipo, basato su un'individuazione del tipo di autore a partire da testi anonimi, determinerebbe errori di valutazione anche in altri campi d'indagine. Si prendano per esempio dei testi in lingua italiana senza caratteristiche connotate in senso geografico. Siamo sicuri che si saprebbero riconoscere gli autori triestini da quelli siciliani? E se si mescolassero i testi di poeti italiani con quelli di autori stranieri tradotti in lingua italiana, si potrebbe distinguerne l'origine con sicurezza? Probabilmente no, gli studi letterari non sono una scienza esatta

¹ Giulia Niccolai, nelle sue risposte all'inchiesta poetica di Biancamaria Frabotta dichiara: "Propongo di usare dei testi come cavia: testi maschili e testi femminili mescolati all'insaputa del pubblico. Il quale dovrà indovinare quali sono gli scritti di origine maschile e quali sono gli scritti di origine femminile" (Biancamaria Frabotta (a cura di), *Donne in poesia*, Savelli, Roma 1976, p. 161).

² Paola Mastrocola, *Primo incontro*, in Luisa Ricaldone (a cura di), *Incontri di poesia*, Trauben edizioni, Torino 2000, pp. 7-30.

³ Giovanni Giudici: "Una sera come tante, e nuovamente / noi qui, chissà per quanto ancora, al nostro / settimo piano, dopo i soliti urli / i bambini si sono addormentati, e dorme anche il cucciolo i cui escrementi / un'altra volta nello studio abbiamo trovati. Lo batti col giornali, i suoi guaiti commenti. [...]" (*Una sera come tante* in *La vita in versi* (1965) ora in Giovanni Giudici, *I versi della vita* a cura di Carlo Di Alesio, Rodolfo Zucco, Mondadori, Milano 2000, p. 59).

⁴ Cristina Campo: "Nobilissimi ierei, / grazie per il silenzio, l'astensione la santa / gnosi della distanza, / il digiuno degli occhi, il veto dei veli, / la nera cordicella che annoda ai cieli / con centocinquanta volte sette nodi di seta / ogni tremito del polso, l'angusto canone dell'amore incommosso, / la danza divina del riserbo [...]" (*Nobilissimi ierei* in Cristina Campo, *La tigre assente*, Adelphi, Milano 1991, p. 51).

e i quadri interpretativi non possono essere impiegati in modo meccanico e deterministico. Eppure ciò non significa che non si possano elaborare delle riflessioni interessanti sul piano critico. Sulla specificità della linea poetica lombarda, ad esempio, sono state sviluppate diverse ricerche con risultati importanti,⁵ senza suscitare feroci scontri ideologici. In un terreno minato come quello della scrittura femminile, l'indagine risulta più complessa, capace di suscitare ancora oggi i più aspri dibattiti. Si può soltanto far il più possibile riferimento ai dati di fatto e sottolineare come il percorso interpretativo non debba essere inteso in modo rigido.

Nell'ambito di questa tesi, tale ricerca di concretezza, e in qualche modo di oggettività, è stata inizialmente sviluppata attraverso un esame di dati sull'effettiva presenza femminile nelle antologie di poesia più conosciute. Il primo capitolo ha mostrato nei dettagli come il processo di affermazione femminile in poesia sia ancora in corso e come anche oggi per una donna sia più difficile emergere e rendere visibile il proprio percorso di scrittura. Ai margini di gruppi e tendenze, le autrici si confrontano con il codice poetico in modo spesso solitario e anticonformistico. Il senso di disappartenenza che emerge nei loro versi e le spinge a cercare vie poetiche alternative può forse essere ricollegato alla mancanza di riconoscimento dentro la tradizione e dentro i quadri storiografici che la sostengono. L'unica presenza femminile fortemente riconosciuta a livello istituzionale è quella di Amelia Rosselli. Anche se spesso è ancora assente dai manuali scolastici, è ormai un solido punto di riferimento per molte poetesse contemporanee, come è stato dimostrato anche dal questionario. Ma il più deciso tentativo di ancorare questa indagine a dati concreti si sviluppa tramite l'analisi testuale, attuata su un *corpus* di cinque poetesse e articolata nel corso di altrettanti capitoli monografici.

L'esame ravvicinato dei testi ha messo in evidenza l'esistenza di alcuni elementi comuni alle esperienze poetiche esaminate. Si tratta di una rete di corrispondenze, di un sistema di linee di forza che le poetesse del *corpus* frequentano con più insistenza. Dal punto di vista storiografico il fenomeno è senza dubbio rilevante. Una delle costanti più significative è identificabile con la riflessione sul valore del linguaggio. Tale rilievo non è sorprendente se si considera come il soggetto femminile sia un soggetto poetico

⁵ È d'obbligo il riferimento all'antologia di Luciano Anceschi, *La linea lombarda* (a cura di), Varese, Magenta 1952. Sulla cultura letteraria lombarda da Carlo Maria Maggi a Carlo Emilio Gadda, si veda il noto studio di Dante Isella, *I Lombardi in rivolta*, Einaudi Torino 1984.

nuovo che volendosi esprimere si interroga sulla effettiva capacità dello strumento linguistico ad assolvere questo compito. Le poetesse considerate affermano con ostinazione il ruolo fondamentale che la poesia svolge nell'esistenza, ma spesso denunciano anche l'insufficienza del mezzo poetico. La poesia femminile italiana contemporanea sembra svilupparsi proprio attorno all'unione tra urgenza espressiva e constatazione dei limiti della parola poetica.

La prima poetessa ad affermare quest'idea con intensa consapevolezza è Amelia Rosselli. Tutta la sua opera costituisce un dialogo entusiasta e insieme sofferto con la lingua della tradizione poetica, nel duplice tentativo di smascherare i meccanismi falsificanti della poesia, ma anche di far significare davvero la lingua, di portarla a esprimere più pienamente l'esperienza. L'analisi di *Impromptu* (1981), ha permesso di mostrare come la poetessa nel suo ultimo poemetto porti al suo culmine questa riflessione mostrando come la fiducia nel valore utopico della poesia e la scoperta del suo potere di rimozione si capovolgano vertiginosamente una nell'altra. La tragica scoperta che Amelia Rosselli lascia in eredità alle poetesse contemporanee è che la bellezza può essere anche una forma di sopraffazione del reale. Temi e motivi della tradizione vengono ripresi dall'autrice in modo eversivo per cercare di uscire dal sistema di sublimi menzogne che fonda la poesia pur sapendo che non esiste nessuna possibilità di definitivo affrancamento.⁶ La falsificazione del reale è connessa alla stessa natura dell'atto poetico che nasce in una condizione di isolamento e di astrazione, che non è però solo negativa, perché costituisce un meccanismo di difesa e di preservazione del soggetto dal caos dell'informe e dell'irrazionale.

Sul valore della lingua poetica si sofferma anche Alda Merini. In questo caso la poesia risulta essere prepotentemente legata alla vicenda biografica ed esistenziale dell'autrice. Dopo anni di silenzio e di reclusione in manicomio, la poetessa ritorna a scrivere versi a scopo inizialmente terapeutico. Ma accanto a questa fiducia nel profondo potere salvifico della parola vi è il sospetto che proprio la poesia, che dovrebbe riscattare il dolore dell'esistenza, costituisca un devastante abisso e esponga il poeta a terribili tormenti. La poesia non ha un'essenza puramente divina, è anche

⁶ Il rapporto rosselliano con la tradizione può essere avvicinato a quello di Rosaria Lo Russo che riferendosi ai propri "padri" poetici fiorentini parla di "ripudio grottesco ma anche straziata nostalgia dei padri morti ma che ancora evidentemente non giacciono in pace, lasciando in eredità la Beltà come qualcosa di impedito, interdetto e conato." (Rosaria Lo Russo, in *Gruppo 63 Quarant'anni dopo*, Pendragon, Bologna 2005, p. 242.)

demoniaca e può rappresentare una minaccia di disgregazione per il soggetto. Alda Merini non ha gli strumenti culturali di Amelia Rosselli, ma la sua creatività metaforica e il suo straordinario senso del ritmo le permettono, nei suoi momenti migliori, di dire con assoluta perfezione il drammatico e insieme stupendo mondo che la poesia può spalancare. Il malato de *La terra santa* (1984), il folle che Alda Merini paragona ad un ebreo perseguitato e insieme prediletto dal Signore, è infatti anche metafora del poeta che vive in una condizione paradossale di privilegio e di esclusione.

Che la poesia sia come un marchio indelebile, una condanna senza rimedio è convinzione anche di Jolanda Insana, secondo la quale il lavoro linguistico non può essere che ossessivo e senza fine, mai pacificato.⁷ Per questa autrice, fare poesia significa immergersi nei labirinti della materia verbale per cercare di rompere le barriere anguste dentro le quali la poesia è andata narcisisticamente chiudendosi. Nella contaminazione linguistica, che unisce arcaismi, forme dialettali, termini tecnici e neologismi, la poetessa identifica alcuni procedimenti per portare la parola verso la realtà concreta, per darle corpo e vita reali. La poesia è dunque un'irrimediabile condanna perché rappresenta una continua lotta contro l'insufficienza della parola, ma è anche medicina, arma necessaria per proteggere la vita, per denunciare e cercare di correggere le storture del mondo. La parodia e la passione che nutrono la sua scrittura sono ricollegabili rispettivamente alla coscienza del divorzio che esiste tra parola e realtà e al coraggioso tentativo di sanare questo strappo.

Anche la riflessione di Patrizia Cavalli si fonda su un'analisi del potere del linguaggio e del suo rapporto con la realtà. Approfondendo alcune indicazioni di Elsa Morante, Patrizia Cavalli considera la poesia come una finzione: in quanto tale la parola risulta essere allo stesso tempo una vuota menzogna che nasconde il mondo reale e insieme una dimensione più vera e autentica che può salvare il soggetto dalla mancanza di senso di ciò che si vede ad occhi aperti e si chiama realtà.⁸ La condizione di

⁷ Da questo punto di vista estremamente significativa sarà l'analisi del materiale manoscritto che Anna Mauceri sta ordinando presso il Centro di tradizione manoscritta di autori moderni e contemporanei dell'Università di Pavia come indicato durante in convegno organizzato all'Università di Messina da Dario Tomasello (a cura di), *“Nessuno torna alla sua dimora”. L'itinerario poetico di Jolanda Insana*, Sicania Messina 2009.

⁸ Viene in mente a questo proposito un'illuminante dichiarazione di Giulia Niccolai: “La poesia con le sue analogie diventa una visione, un'epifania che annulla il tempo: “Una mente calma, senza più moto ondoso e che sappia riflettere senza essere disturbata dal prepotente lampeggiare dei cinque sensi. L'immagine allora, qualunque essa sia, l'immagine che affiora da “dentro”, ha una tale pregnanza una sua “verità” così profonda, così aderente alla coscienza, da essere, per ognuno di noi, molto più convincente e “reale” di tutto ciò che vediamo a occhi aperti.” (Giulia Niccolai, citata in Cecilia Bello Minciocchi

separatezza del linguaggio può essere valutata positivamente o negativamente. La poesia è ora un inganno, un'inezia vuota senza importanza, ora l'unica cosa che davvero conti e che almeno per un po' fa dimenticare al soggetto la morte che abita il mondo. I versi di Patrizia Cavalli sembrano oscillare proprio nello spazio di questa frattura, esitando tra la lode del numinoso potere della poesia e la diffidenza verso la sua essenza menzognera.

Il corpo a corpo con la tradizione poetica italiana intrapreso da Amelia Rosselli e da Jolanda Insana viene in qualche modo continuato anche da Patrizia Valduga. Amelia Rosselli per le sue perturbanti associazioni linguistiche e per l'invenzione del suo originale sistema metrico fa appello alla sua educazione trilingue e alla sua alta formazione in campo musicale. Jolanda Insana, che ha alle spalle un corso di studi in filologia classica, contamina il linguaggio puro della lirica italiana con i più vari materiali sedimentati nei dizionari. Patrizia Valduga si confronta con la tradizione poetica soprattutto nel campo della metrica e della ripresa intertestuale. Il rapporto con i padri letterari è caratterizzato da un sentimento di venerazione e insieme di trasgressione. L'estremo manierismo formale e l'uso erudito della tecnica citazionale vengono infatti associati ad un eccesso di tipo erotico. Si verifica un doppio sistema di tensioni. La parola poetica è identificata con ciò che è arido, mentre solo la dimensione carnale garantisce un contatto diretto con la realtà. Improvvisamente i valori di queste polarità si invertono e il soggetto riconosce il valore salvifico della parola di fronte ad una dimensione carnale spaventosamente biologica e residuale.

Questo breve riepilogo di alcuni risultati ottenuti dall'esame dei testi poetici permette di sottolineare come, nonostante i percorsi diversi individualmente intrapresi dalle singole poetesse, esistano dei forti punti in comune relativamente alla questione linguistica. È necessario rilevare come per molte poetesse la riflessione sul linguaggio nasca proprio dalla constatazione dell'esistenza di una frontiera tra lingua e realtà, ma soprattutto dal tentativo di capire se tale demarcazione costituisca una necessaria protezione oppure un ostacolo in qualche modo da superare. Anche Antonella Anedda sottolinea l'esistenza di questa separazione in un suo saggio:

“Perché fingere? Davanti a un'immagine o a un foglio scritto, davanti a un quadro o a un libro, la voce, come il corpo indietreggia. Non esattamente silenzio, ma voce che sale e si ferma perché intuisce la distanza di ciò che è verticale, di quello spazio – un grande, un piccolo abisso – che ci separa dalle

Scrivere senza anestesia. La chiarezza di Giulia Niccolai, “Il verri”, n. 25 maggio 2004, p. 160).

cose.”⁹

Come già Amelia Rosselli, a suo modo anche Antonella Anedda, che ha alle spalle una formazione universitaria in Storia dell'arte, associa la realtà poetica a quella pittorica. Foglio e quadro vengono infatti entrambi definiti come spazi separati rispetto alla realtà in cui viviamo. Dall'interrogare questa separazione, “questo grande, piccolo abisso” che separa quotidianità e poesia, nasce una parte importante della poesia femminile contemporanea. Lo spazio della poesia e della pittura è più vero della realtà, è il luogo dell'autentico, dove, secondo Antonella Anedda, vivono davvero le cose. Ma questa separazione può rappresentare anche una condizione di isolamento e di solitudine. Da questo punto di vista, è utile ricordare come la poetessa ricorra con una certa frequenza all'immagine dell'isola, che è certo l'isola sarda delle sue origini familiari, ma diventa anche l'isola del linguaggio, che può spalancare immensi spazi di verità oppure ridursi a una piccola macchia di inchiostro sul bianco della pagina indicando un atteggiamento di pudico ripiegamento in sé stessi,¹⁰ come a dire che la bellezza non può davvero incidere in senso positivo sulla realtà e sulla storia.

Quando si parla di barriere e del loro superamento, è chiaro che si sta parlando anche di potere, potere di difendere e di proteggere, ma anche potere di limitare e dunque di escludere. Pare superfluo ricordare che il potere del linguaggio è proprio quella di “definire”, termine che, come è noto, deriva dal latino ed è formato a partire dal sostantivo “finis”, ossia confine. Uno dei tratti rilevanti della produzione poetica femminile contemporanea è proprio questo approfondimento della riflessione sul linguaggio poetico in quanto strumento di definizione e dunque delimitazione del reale.

La donna e la questione del linguaggio nel Novecento.

La specificità di questa entusiasta ma anche sofferta riflessione sulla lingua poetica può essere colta appieno soltanto se inserita nel suo contesto. Di per sé la centralità del discorso metalinguistico non costituisce una novità nel panorama letterario del ventesimo secolo. Gian Luigi Beccaria ha ricordato infatti che “La potenza del

⁹ Antonella Anedda, *Bonifacio, notte*, in Id. *La luce delle cose*, Feltrinelli, Milano 2000, p. 9.

¹⁰ Lo sintetizza bene Jean-Baptiste Para nella prefazione alla sua antologia di traduzioni in francese di versi della poetessa: “La force d'un livre comme *Nuits de paix occidentale* (1999) semble tenir à une tension toujours ouverte entre un souci de réserve pudique, de royale retenue où le chants révèle sa part d'ombre et de silence, et un élan profond, une ardeur immédiate dans le don de soi, dans l'incandescente offrande de parole” (Jean-Baptiste Para, *Introduction* a Antonella Anedda, *Nuits de paix occidentale*, Escampette, Chauvigny 2008, p. 5).

linguaggio, o il limite: è il tema dei temi del Novecento”¹¹. Le sue osservazioni convergono con quelle di Vittorio Coletti che in *Dietro la parola. Miti e ossessioni del Novecento* individua proprio nella riflessione sul linguaggio uno degli elementi che permettono di definire un'identità organica e coerente del secolo scorso. Vittorio Coletti afferma che:

“di fronte al tema che qui si propone per primo, quello del linguaggio, si vedrà come l'ossessione (devozione e incubo) della parola comporti atteggiamenti contrapposti [...] Il Novecento si è ripetutamente chiesto se il linguaggio è la forza o il limite dell'uomo.”¹²

Nel suo libro, lo studioso dimostra come durante il ventesimo secolo sia in campo letterario che filosofico si possano individuare autori per i quali il linguaggio costituisce un ostacolo che impedisce al soggetto di accedere alla realtà e autori che invece nella parola riconoscono l'unica possibilità di conoscenza e svelamento del reale. Anche Gian Luigi Beccaria vede contrapporsi, nel ventesimo secolo, due grandi gruppi di intellettuali, quelli che dimostrano una profonda fiducia nello strumento linguistico e quelli che ne sentono l'essenza vana o monca:

“Il Novecento (dei poeti, dei critici, dei filosofi) ha continuato a giostrare tra le due inconciliabili polarità: da una parte il linguaggio come indice di potenza, di superiorità, il linguaggio che non è mai una sola, semplice facoltà, ma fondazione; dall'altra, le posizioni di chi considera il linguaggio come un segno di oppressione incumbente o di subdolo inganno, come se il nume che dava ragione del nome fosse fuggito, e fossero rimaste ombre e barlumi, sfocate incertezze.

Da un lato dunque la lingua come l'oggettivo strumento di comunicazione, lo strumento che meglio penetra nella realtà; dall'altro il linguaggio come l'unica dimensione di realtà consentita all'uomo. E qui filosofia, psicanalisi, linguistica, critica letteraria hanno al proprio interno disposte le schiere su fronti opposti.”¹³

Questa citazione permette di contestualizzare alcune idee precedentemente enunciate. Consente infatti di capire meglio quale sia l'originalità della posizione delle poetesse contemporanee rispetto a un contesto novecentesco che ha ripetutamente sviluppato la questione del potere del linguaggio. Le autrici considerate in questa tesi appartengono infatti contemporaneamente a entrambe le schiere: hanno la tendenza a situarsi proprio al centro di questo sistema di opposte polarità. Per diverse poetesse la lingua della poesia è infatti contemporaneamente una forza e un limite, è ciò che garantisce salvezza ma è anche minaccia, rischio di irretimento e di solitudine. È lo strumento indispensabile per un soggetto che vuole capire il mondo e affermare la sua

¹¹ Gian Luigi Beccaria, *Poesia del Novecento: il detto e il non detto*, in Marco Antonio Bazzocchi, Fausto Curi (a cura di), *La poesia italiana del Novecento. Modi e tecniche*, Pendragon, Bologna 2003, pp. 53.

¹² Vittorio Coletti, *Dietro la parola. Miti e ossessioni del novecento*, Edizioni dell'Orso, Alessandria 2002, p. 8.

¹³ Gian Luigi Beccaria, *Poesia del Novecento: il detto e il non detto*, cit., p. 53.

realtà, ma è allo stesso tempo anche un mezzo che potrebbe annientarlo o intrappolarlo, che potrebbe non dire una parte di realtà o non incidere sul mondo.

Che nel Novecento le donne si siano confrontate con il tema del linguaggio in tutta la sua problematicità non è un rilievo completamente nuovo, ma fin'ora è stato esaminato in modo approfondito soprattutto in riferimento alla prosa. Tra gli studi più recenti vi è quello di Paola Azzolini, che sottolinea la presenza della riflessione sul valore del linguaggio in una parte importante della narrativa femminile.¹⁴ Ma già nel 1983, in un convegno svoltosi a Empoli, Anna Nozzoli affermava che:

Quando, infatti, dalla segnalazione di testi emblematici della letteratura femminile che con una definizione di comodo ho chiamato di tradizione, si passi all'esame dell'attuale narrativa femminista, il dato più vistoso riguarda proprio l'accentrarsi dei prodotti più recenti intorno al binomio donne – scrittura, e se si preferisce, sessualità – linguaggio, che finisce per costruire uno dei pochi elementi aggreganti dell'intero panorama. Se infatti nella estrema varietà dei materiali narrativi che caratterizza attualmente il romanzo delle donne un dato possibile è possibile accertare, questo riguarda proprio la presenza insistente della riflessione intorno alla parola e alla scrittura che entra nella struttura narrativa sino a costruirsi come tema dentro il tema, o addirittura come romanzo entro il romanzo.¹⁵

Dopo la fase del “realismo femminista” che Anna Nozzoli aveva analizzato in *Tabù e coscienza*,¹⁶ si assiste ad un periodo di riflusso ed insieme di arricchimento dei percorsi di scrittura intrapresi dalle narratrici che risultano essere caratterizzati da una simbolizzazione anche tematica del motivo della scrittura. Qualcosa di simile potrebbe essersi verificato anche in poesia. In quanto nuovo soggetto letterario, l'affermazione delle donne nel campo dell'elaborazione delle forme poetiche non può che essere accompagnata da una riflessione sul valore del linguaggio. Ciò è evidente in particolare negli anni Settanta e all'inizio degli anni Ottanta, quando escono raccolte d'esordio che fin dal titolo recano traccia in modo esemplare dell'interesse per la questione del valore della poesia. Mi riferisco a libri analizzati in questa tesi come *Le mie poesie non cambieranno il mondo* (1974) di Patrizia Cavalli, *Fendenti fonici* (1982) di Jolanda

¹⁴ Paola Azzolini, *Il cielo vuoto dell'eroina*, Bulzoni, Roma 2001. Si veda a titolo indicativo la descrizione, sintetica e efficace, contenuta nel risvolto di copertina: “Il tema della parola e della scrittura, come ricerca di identità e percorso di coscienza nei testi delle scrittrici – un tema complesso e oggi assai dibattuto – prende l'avvio da una riflessione sul silenzio che caratterizza le raffigurazioni del femminile nella letteratura occidentale. L'archetipo della donna natura, che media il rapporto fra il mondo oggettivo, in cui da sempre viene relegata, e la cultura razionale maschile, si pone come icona muta in una serie di testi esemplari del racconto appena concluso. Ma il silenzio dell'eroina ribadisce ostinatamente la realtà cancellata. Il fantasma femminile muto acquista la parola: nel cielo vuoto spunta l'utopia liberatrice del linguaggio.”.

¹⁵ Anna Nozzoli, *La donna e il romanzo negli anni Ottanta*, in Giorgio Luti (a cura di), *La donna nella letteratura italiana del '900*, “Empoli: rivista di vita cittadina”, serie III, n. 1, 1983, pp. 45-57.

¹⁶ Si veda Anna Nozzoli, *Sul romanzo femminista italiano degli anni Settanta*, “Nuova DWF”, n. 5 ottobre dicembre 1977, poi in *Tabù e coscienza. La condizione femminile nella letteratura italiana del Novecento*, La Nuova Italia, Firenze 1978.

Insana e *Medicamenta* (1982) di Patrizia Valduga. Queste raccolte esplicitano le premesse di alcuni itinerari di scrittura fortemente coerenti al loro interno e ancor oggi fedeli alle proprie origini. Gettando uno sguardo alle opere di altre poetesse che non si è potuto trattare in modo approfondito in questo studio si segnalerà almeno un'altra raccolta che fin dal titolo fa riferimento al duplice valore della lingua poetica. Si tratta di un libro abbastanza recente di Maria Pia Quintavalla: *(Estranea) canzone* (2000).¹⁷ Tale titolo risulta costituito da un'espressione ossimorica che si riferisce alla stessa poesia definendola contemporaneamente come qualcosa di melodioso e cantabile e come un ritmo straniero, non riconosciuto dal soggetto.

Roman Jakobson ha sottolineato con chiarezza come un locutore in genere faccia uso di una lingua già data, configurandosi come utente più che come creatore di parole. Parlando e scrivendo ogni individuo si inserisce infatti in una lingua già elaborata da altri, sia per quanto riguarda la sequenza dei fonemi delle parole utilizzate sia per quanto riguarda i loro significati.¹⁸ Anche il poeta confrontandosi con la lingua della tradizione poetica deve fare i conti con la carica di alterità contenuta nel linguaggio. Non può che cercare di oltrepassarla per inserire anche la propria realtà nella lingua letteraria della comunità. Ammesso dunque che ogni poeta sia in un certo senso estraneo alla lingua nella quale scrive, questa duplice condizione di estraneità e insieme di bisogno di iscrizione nel linguaggio sembra essere amplificata nel caso del soggetto femminile.

Il rapporto che le donne hanno con il mezzo linguistico si presenta infatti come maggiormente contraddittorio. Lo spiega in modo approfondito Patrizia Violi, in un suo libro del 1986. In *Infinito singolare*, la semiologa dimostra come la differenza sessuale sia codificata dentro lo stesso sistema linguistico:

“Uomini e donne non sono infatti ugualmente posizionati nei confronti del linguaggio, perché la differenza fra maschile e femminile non è simbolizzata “alla pari”, cioè in modo conforme alle specifiche differenze, ma è già iscritta secondo la doppia articolazione di soggetto e oggetto, di termine primo e di suo derivato, di definiente e di sua negazione. Le donne si trovano così prese in una situazione paradossale: porsi come soggetti parlanti entro un linguaggio che le ha costruite come oggetti.”¹⁹

Per Patrizia Violi la differenza sessuale entra nella struttura stessa del sistema

¹⁷ Maria Pia Quintavalla, *(Estranea) canzone*, con una nota di Andrea Zanzotto, Manni, Lecce 2000.

¹⁸ “Soltanto una parte delle sequenze di fonemi consentite è utilizzata nel patrimonio lessicale di una lingua determinata. Anche quando altre combinazioni sono teoricamente possibili, il parlante, come regola generale, è soltanto un utente, non un creatore di parole” (Roman Jakobson, *Due aspetti del linguaggio e due tipi di afasia*, in Id., *Saggi di linguistica generale*, Feltrinelli, Milano 2005, pp. 25-26).

¹⁹ Patrizia Violi, *L'infinito singolare. Considerazioni sulla differenza sessuale del linguaggio*, Essedue, Verona 1986, pp. 12-13.

linguistico che attribuisce a maschile e femminile due statuti differenti, dove il femminile è simbolizzato come derivazione, limite e negazione del maschile. L'opposizione maschile-femminile risulta essere già definita gerarchicamente dentro la lingua. Basti pensare, si potrebbe aggiungere, al semplice fatto che nello studio dell'italiano i sostantivi femminili vengono in genere considerati come derivati dal paradigma maschile o che nella formazione del plurale il maschile venga di regola preferito al femminile. Gli esempi della studiosa sono naturalmente più elaborati e convincenti, in questa sede ci si limiterà a riportare una sua conclusione:

“Il rapporto della donna con il linguaggio è intrinsecamente contraddittorio perché la costringe a stare in un sistema di rappresentazione ed espressione che la esclude e la mortifica. Rapporto contraddittorio che tuttavia può rivelare una valenza non solo negativa qualora venga interrogato da un differente punto di vista. Ma per poter operare questo spostamento si rende necessaria una riflessione sul soggetto e sulla relazione che si costituisce fra soggetto e linguaggio.”²⁰

Molte poetesse attive nella seconda metà del Novecento si sono interrogate sul loro rapporto con la lingua della poesia, con il suo codice di temi e di immagini, arrivando ad una condizione di *impasse* evidentissima in Amelia Rosselli (1930) e in altre poetesse nate negli anni Trenta, ma presente anche in poetesse di generazioni successive fino almeno a poetesse nate negli anni Cinquanta come Patrizia Valduga (1953), dove il desiderio di portare la propria realtà nel linguaggio è indissolubilmente associata ad un senso di estraneità. Questo rapporto duplice con il linguaggio²¹ è evidente in poesia più che in prosa perché le poetesse si sono dovute confrontare con un sistema più fermamente codificato sia a livello di forme del contenuto che di forme dell'espressione.

Tale formalizzazione ha determinato un certo ritardo nel riconoscimento della poesia femminile in sede istituzionale. In campo poetico le poetesse si affermano in modo incontestabile, e ci si augura duraturo, soprattutto con Amelia Rosselli nata all'inizio degli anni Trenta. Dopo Grazia Deledda (1871-1936), le prime romanzieri di cui si conserva salda memoria all'interno del canone della letteratura italiana sono nate invece tra la fine dell'Ottocento e la fine della prima guerra mondiale: si pensa in particolare a Gianna Manzini (1896-1974), Elsa Morante (1912-1985), Natalia Ginzburg (1916-1991) e Anna Maria Ortese (1914-1998).²²

²⁰ *Ivi*, p. 126.

²¹ A questo proposito si veda il saggio di Sigrid Weigel, *La voce di Medusa, ovvero del doppio luogo e del doppio sguardo delle donne*, in Daniela Corona (a cura di), *Donne e scrittura*, Atti del Seminario internazionale (Palermo 9-11 giugno 1988), La Luna, Palermo 1990, pp. 51-58.

²² Le prime romanzieri italiane significative nel sono molto più numerose, attive già alla fine del XIX

Nella scrittura poetica di cui l'Italia vanta un primato lungo e illustre, la situazione delle donne è più contraddittoria, richiede un grado di consapevolezza più alto sia in campo tecnico, ovvero metrico e stilistico, sia più in generale sul rapporto con la lingua e l'immaginario della tradizione. Il codice lirico italiano si fonda infatti sulla rappresentazione della tematica amorosa e sull'esaltazione della figura femminile a partire da un punto di vista essenzialmente maschile. Nel momento in cui il soggetto femminile si riappropria dello spazio enunciativo deve confrontarsi con delle immagini sublimi ma falsificanti, come l'Esterina montaliana ripresa in senso parodico da Amelia Rosselli. Non è un caso che la poetessa Rosario Lo Russo scriva un testo come *Musa a me stessa* (1998),²³ che mette a fuoco perfettamente il problema ovvero la difficoltà di diventare finalmente soggetto di discorso poetico confrontandosi con una tradizione che relega il femminile al ruolo di musa ispiratrice.

In poesia più ancora che in prosa il momento della fiducia e quello della disillusione nei confronti del linguaggio si avvicinano più fortemente l'uno all'altro. Laddove come nel campo poetico è stata registrata per un lungo periodo una forte esclusione del femminile, maggiore è l'urgenza di affermarsi e allo stesso tempo di denunciare il carattere falsificante dello strumento linguistico utilizzato. Alcune parole di Romano Luperini siglano con forza questa violenta chiusura dell'istituzione poetica e dunque aiutano a comprendere meglio l'intensità dell'atto di affermazione del soggetto femminile in poesia ed insieme il senso di disappartenenza che lo accompagna:

“La letteratura è un'istituzione e in quanto istituzione ha una serie di norme, di convenzioni – la metrica, la sintassi, il modo in cui si scrive che sono stati determinati al 90% dal sesso maschile – Le donne hanno con tutto questo un rapporto di difficoltà, di contraddizione. Ma se una donna si afferma lo fa entrando nell'istituzione accettandola.”²⁴

Nel corso della stessa intervista, dopo aver ricordato con Walter Benjamin che ogni documento di cultura è documento di barbarie, dichiara inoltre che:

“Non esiste una poesia degli angoli, la poesia passa attraverso la porta stretta dell'istituzione. Dentro la poesia c'è l'orrore. Diceva Saba: “Quante rose a nascondere un abisso”. In questo abisso ci sta anche il modo in cui le donne devono sottomettersi per entrare nell'istituzione”.²⁵

Una parte significativa della poesia femminile contemporanea nasce nella consapevolezza di questa contraddizione. Scrivendo le poetesse si espongono a questa secoloanche se poi oscurate dalla critica. Si veda in proposito Antonia Arslan, *Dame, galline e regine. La scrittura femminile italiana fra '800 e '900*, Guerrini e Associati, Milano 1998.

²³ Si segnala che la raccolta *Lo dittatore amore*, Effigie, Milano 2004 comprende un CD con una lettura di *Musa a me stessa* fatta da Rosaria Lo Russo.

²⁴ Alba Donati, *Intervista a Romano Luperini*, “Il giorno”, 18 maggio 1993.

²⁵ *Ivi*.

scissione, esprimono la necessità di trovare delle parole per esprimere finalmente il proprio mondo, ma anche la consapevolezza che a disposizione hanno una lingua nella quale è iscritta la loro estraneità. Questo bisogno di dire la realtà e questo senso di esilio si avvicinano in una ricerca che non ammette consolazioni, come ricorda la stessa Jolanda Insana:

“Forse è vero che quanto più si vive la mancanza di qualcosa tanto più si diventa onnivori, quanto più si sa tanto più si sa di non sapere, quanto più si sta in esilio si brama di un rimpatrio, e dunque quanto più si avverte l'inadeguatezza dei linguaggi tanto più ossessiva si fa la ricerca di tutti i possibili linguaggi per dare voce al pensiero, all'emozione, alla verità della vita, alla sua parte oscura, alla sua parte luminosa.”²⁶

Certo non tutte le poetesse considerate in questa tesi si rivolgono a tutti i linguaggi, ma la loro ricerca linguistica è animata dalla stessa passione di trovare una lingua più vera e dalla consapevolezza della sua inadeguatezza. La violenza dell'espropriazione subita non solo non può essere dimenticata, ma diventa un avvertimento a non attuare altre forme di esclusione o rimozione. Senza dubbio rilevante è che questa profonda contraddizione sia registrata dentro la stessa struttura dei testi, attraverso la riproposizione di polarità forti a più livelli tematici e formali.

2. La crisi della dialettica: le opposizioni si avvicinano, si rovesciano, ma non si cancellano.

Un secondo elemento accomuna gli universi poetici esaminati ed è costituito dalla presenza di forti antinomie. Le tensioni presenti a livello metalinguistico si diffondono dentro le stesse maglie testuali. Nell'opera di Amelia Rosselli ad essere tematizzata è soprattutto la tensione tra desiderio di superare i confini di spazi chiusi e la necessità di rinchiudersi per proteggersi. Il suo primo libro, *Variazioni belliche* (1964), è dominato dall'immagine della cella intesa sia come prigione da cui fuggire, sia come luogo propizio al raccoglimento spirituale. Questa riflessione sul valore duplice degli spazi chiusi è presente anche nell'ultimo suo libro analizzato in modo approfondito in questo studio, *Impromptu* (1981). Si è cercato di dimostrare come in questo poemetto la riflessione rosselliana sui confini della poesia e sul loro significato si sviluppi in particolare tramite la ripresa del motivo della figura femminile beatamente distesa su un prato / campo. Quest'immagine nel corso della *suite* rivela la propria origine pittorica: il soggetto femminile si rende conto di vivere dentro un quadro e i confini del campo in cui si trova corrispondono con quelli di una tela dipinta. L'immagine del campo

²⁶ Jolanda Insana, *Satura di cartucelle*, Perrone editore, Roma 2009, p. 126.

accarezzato dalla brezza e il ritmo della poesia comunicano un senso di vitalità e allegria, ma allo stesso tempo tutto è già deciso dentro lo spazio asfittico e delimitato del campo, del quadro, del salotto borghese. La campagna dipinta di Amelia Rosselli non si riduce a un luogo idilliaco di pace, è anche scenario di violenza e falsificazione, è un “campo di battaglia”,²⁷ una “campagna militare”.²⁸ Il campo quadrato nel quale si trova il soggetto femminile diventa simbolo della stessa poesia, insieme vitale e mortifera.

Il senso del limite e insieme la spinta verso un suo superamento si ritrova anche nell'opera di Alda Merini, seppur con una declinazione tutta personale. Tutte le prime liriche della poetessa si riferiscono a questa tensione che si instaura tra movimento e fissità, tra desiderio di abbandonarsi all'ebbrezza del movimento e ricerca di solidi confini, sia in campo erotico che religioso. Ne *La terra santa* (1984), qui analizzata nel capitolo meriniano, lo spazio chiuso e delimitato del manicomio è invece invalicabile. Non c'è realtà fuori dalle mura dell'ospedale psichiatrico. Al suo interno si apre un mondo che è insieme inferno e paradiso, luogo di inauditi tormenti ma anche di numinose apparizioni. Questa duplicità è rinforzata dal ricorso a coordinate spaziali indicanti altitudine e profondità, dove una salita verso una dimensione di purezza spirituale si rovescia in una discesa nell'abisso delle sofferenze fisiche. Anche i riferimenti biblici vengono utilizzati in modo duplice: servono ad indicare una somiglianza tra malati e popolo ebraico oppure una loro irriducibile opposizione. A livello stilistico l'uso della congiunzione avversativa “ma” in senso limitativo esprime la tragica compresenza di situazioni contrarie. Sul piano metrico e stilistico la presenza

²⁷ L'immagine del campo di battaglia compare anche negli scritti di Gabriella Sica, penso in particolare al racconto *La cucitrice*, pubblicato in Maria Jatosti, Rosetta Berardi (a cura di), *Nate a lavorare. Racconti inediti di 39 scrittrici italiane*, Edizioni del Girasole, Ravenna 2006. Come precisa la stessa poetessa, anche la copertina di “Prato pagano”, rivista da lei diretta negli anni Ottanta, riportava nella sua cornice alcuni cavalieri combattenti. Una ricostruzione della storia della rivista è contenuta nel libro di Flavia Giacomozzi, *Campo di battaglia. La scuola romana di poesia*, Catselvecchi, Roma 2005. In una lettera Gabriella Sica ha reagito così all'accostamento tra la sua immagine del campo e quella di Amelia Rosselli: “Quanto alla parola campo, ho nutrito una vera ossessione per questa parola, dal campo di battaglia (che è un mio titolo che l'editore con notevole perspicacia ha dato poi all'intero libro) al campo-prato-campagna (prato dell'infanzia e della poesia) al campo santo che torna nelle mie ultime poesie, ma la matrice non è la Rosselli ma il nome stesso di Cristina Campo. Solo negli ultimi anni, ritornando alla Rosselli con altra lena, ho scoperto o ho riscoperto che la battaglia fosse un suo ritmo...” (3 aprile 2007) Bisogna inoltre sottolineare come per Gabriella Sica la battaglia non sia solo quella che devasta il campo, ma anche quella che permette di custodire un luogo di parole sincere autentiche.

²⁸ Questo rovesciamento della bellezza della campagna naturale nella violenza della “campagna militare” si ritrova anche in un'altra poetessa Griselda Pontesilli. Si leggano alcuni suoi versi: «a una battaglia, a una campagna aperta / corsero in giovinezza» (Giselda Pontesilli, *Campagna. 1994-2002*, Moretti e Vitali, Bergamo 2003).

di ritmi percussivi e l'uso insistente di parallelismi e anafore contribuiscono a fissare la poesia in un tempo senza storia né evoluzione.

Nel 1994 Enzo Siciliano ha sottolineato che “Jolanda Insana fa un uso timbrico della parola, percussivo e il lettore percepisce con chiarezza quando l'emozione espressiva oscilla tra forza e contenimento, tra sforzo e uso del limite”.²⁹ Questa duplicità si traduce in una precisa ricerca linguistica segnata da un lavoro di contaminazione verbale. Così come il registro aulico viene rovesciato in espressioni dal sapore terragno, un linguaggio duro e irriverente può sospendersi improvvisamente in momenti inaspettatamente sublimi che sembrano ridare un po' di ossigeno al soggetto, ma certo non possono fargli definitivamente dimenticare i mali del mondo.

Nella poesia di Patrizia Cavalli l'oscillazione tra polarità forti si manifesta sia nella descrizione del rapporto amoroso che nella rappresentazione della realtà urbana. Il mondo è in bilico tra gioia e rovina, tra senso di unitaria corrispondenza e percezione della disgregazione della realtà in un mucchio di frammenti senza senso. Questa duplicità presente su più piani tematici coinvolge direttamente lo stesso soggetto poetico: se da un lato si esalta il suo ruolo forte di osservazione e di analisi del reale, dall'altro può essere d'un tratto destituito di ogni capacità di valutare sé stesso e ciò che lo circonda.

Anche la poesia di Patrizia Valduga si fonda su un sistema di irrisolvibili aporie. Il soggetto poetico è scisso tra nostalgia dell'indivisibile e paura dello smantellamento delle frontiere della propria individualità, tra il desiderio di dimenticarsi in una realtà più ampia e il bisogno di stabilire delle barriere per non annullarsi. Come si è dimostrato ciò viene codificato anche a livello metrico e intertestuale. I componimenti si fondano sull'abbandono al piacevole scorrere dei suoni e il bisogno di stabilire dei saldi perimetri metrici. Anche a livello intertestuale viene sviluppata una riflessione sull'identità, i testi sono formati da un mosaico di parole altrui che esibiscono uno stato di spossessamento, ma esprimono anche nonostante tutto un'ostinata ricerca di affermazione di sé. Come ha sottolineato Luigi Baldacci, la poesia valdughiana: “Non è una dialettica, già pure accelerata verso la catastrofe [...] è una metamorfosi che si origina da se stessa secondo un movimento di sistole e di diastole.”³⁰

²⁹ Enzo Siciliano, “Espresso”, 2 settembre 1994.

³⁰ Luigi Baldacci, *La parola immedicata*, nota introduttiva a Patrizia Valduga, *Medicamenta e altri medicamenta*, Einaudi, Torino 1989, p. VII.

Tra le contraddizioni percepite con più intensità è possibile annoverare l'associazione tra anelito all'infinito e necessità di ciò che è limitato; la tensione all'astrazione e il bisogno di radicamento corporeo; l'oscillazione tra la certezza del rimpatrio in un mondo autentico e la constatazione della condizione di esilio che caratterizza la vita. Queste drammatiche antitesi si traducono in una serie di procedimenti stilistici che variano molto da una poetessa all'altra ma che nelle diverse raccolte si dispiegano attorno a figure e altri mezzi stilistici indicanti un'incancellabile duplicità, in particolare ossimori, paranomasie, antitesi, ma anche congiunzioni avversative e rime stridenti, per non citare che alcuni esempi più diffusi. Ogni poetessa è andata creandosi un proprio stile, ha utilizzato le tecniche più affini alla sua formazione, ma tutti questi percorsi sembrano in qualche modo risponderci, avvertendo la presenza di contrasti insolubili.

Questi elementi non possono naturalmente essere meccanicamente estesi ad altre autrici. Solo studi circostanziati potranno dire se e come quest'idea potrà essere sviluppata in riferimento a un *corpus* più vasto. Tuttavia non è inutile indicare alcune interessanti direzioni di ricerca. Alcune letture sembrano infatti suggerire come un'acuta coscienza delle aporie su cui si fonda la realtà sia rintracciabile anche in altre poetesse contemporanee come Vivian Lamarque e Antonella Anedda.

Alba Donati ha affermato che Vivian Lamarque “porta nella poesia italiana il fascino del gioco, della contraddizione, del rovesciamento di senso.”³¹ Certo nella sua opera la forma leggera del verso e la sua tonalità fiabesca possono capovolgersi improvvisamente nella dolorosa consapevolezza della violenza che caratterizza la vita. La spontaneità e il ritmo infantile possono diventare un falsetto, improvvisamente può manifestarsi una divaricazione tra vita immaginata e mondo reale. Bisognerà inoltre rilevare nell'opera della poetessa la presenza di alcune immagini forti che alludono alla biografia dell'autrice segnata dall'esperienza dell'adozione. Il mondo si presenta come duplice e indecidibile, sospeso tra tragedia ed ironia perché se due sono le madri della poetessa, anche “il primo mio amore / erano due: lui e suo fratello gemello”.³²

Le indagini future dovranno tenere conto del fatto che anche la poesia di Antonella Anedda si struttura su profondi contrasti. Il motivo dell'isola che ritorna con una certa

³¹ Alba Donati, “il giorno”, 18 maggio 1993.

³² “Il primo mio amore il primo mio amore / erano due. / Perché lui aveva un gemello / e io amavo anche quello. / Il primo mio amore erano due uguali / ma uno più allegro dell'altro / e l'altro più serio a guardarmi / vicina al fratello. / Alla finestra di sera stavo sempre con quello / ma il primo mio amore il primo mio amore erano due:/ lui e suo fratello gemello” (Vivian Lamarque, *Poesie*, Mondadori, Milano 2000, p. 19).

frequenza è definito come luogo isolato lontano dal continente e insieme come paesaggio immenso descritto in magica confusione con la steppa russa scoperta durante la lettura giovanile di *Guerra e pace*. L'immagine dell'isola presente già in *Notti di pace occidentale* (1997) ritorna anche nell'opera successiva:

“La maggior parte dei testi de *Il Catalogo della gioia* nasce nella cornice isolana della Maddalena, dove in un ricercato spazio di esilio, di separazione, la poesia di Antonella Anedda ricava il proprio timbro inconfondibile, *quell'alternarsi repentino di aperture e chiusure del respiro*”³³

Accanto alla metafora insulare si ritrova nella poesia di Antonella Anedda un altro tema attraversato da intense oscillazioni semantiche: la notte. A questo proposito diversi sono i punti di contatto con la poesia di Patrizia Valduga. In entrambe le autrici la dimensione notturna simboleggia una realtà più autentica, ma può rappresentare anche il regno della violenza e della mancanza di senso. Riguardo a questo comune duplice valore del motivo notturno andranno sottolineate anche le differenze tra le due poetesse. La prospettiva valdughiana è infatti di tipo essenzialmente erotico anche se, nei testi migliori, è utilizzata come metafora di una condizione più ampia di tipo esistenziale. In Antonella Anedda, il motivo notturno ha una connotazione molto diversa. Compare sia in *Notti di pace occidentale*³⁴ che in un libro di saggi intitolato *La luce delle cose*,³⁵ e definisce da un lato l'abisso freddo della storia dove gli esseri sono ridotti alla loro nuda e fisica esistenza, dall'altro indica una dimensione magica di veglia, dove la solitudine della lettura si rivela possibile e il pensiero può respirare risplendente e fragile come una candela accesa.³⁶

L'interesse per la rappresentazione di fratture e contraddizioni irrisolte sembra essere presente anche in altre poetesse. Una campionatura di giudizi critici può dare un'idea certo parziale, ma significativa dell'esistenza di un fenomeno culturale diffuso che in futuro andrà indagato meglio. A proposito della poesia di Biancamaria Frabotta

³³ Alessandro Baldacci, *Poesia e tragedia in Antonella Anedda*, “Nuovi argomenti”, n. 29 gennaio marzo 2005, p. 297.

³⁴ Antonella Anedda, *Notti di pace occidentale*, Donzelli, Roma 1997.

³⁵ Antonella Anedda, *La luce delle cose. Immagini e parole nella notte*, cit.

³⁶ Certo sull'immaginario di Antonella Anedda pesa l'influenza del poeta Philippe Jaccottet di cui l'autrice ha tradotto alcuni testi in prosa. Nella sua prefazione ai quaderni della *Semaison* Antonella Anedda evidenzia infatti come per l'autore francese esistano due diversi volti della notte e riporta questa osservazione di Philippe Jaccottet a sostegno della propria ipotesi: “Je reviens à la pensée des deux nuits, celle qui est transparente, vaste magique, et l'autre la prison dont on ne sort pas” (Philippe Jaccottet, *Appunti per una semina*, trad. di Antonella Anedda, Piazzolla, Roma 1994, p. 17). Sulla traduzione della *Semaison* si veda anche il breve saggio della poetessa intitolato *Tradurre Jaccottet*, “Semicerchio”, XXX-XXXI, 2004, pp. 14-16. Al poeta francese Antonella Anedda ha dedicato anche lo scritto: *Perdita e attesa nell'opera di Philippe Jaccottet*, in Francesca Melzi (a cura di), *La parola di fronte creazione e traduzione in Philippe Jaccottet*, Alinea editrice, Firenze 1998, pp. 103-110.

(1946) Stefano Giovanardi ha affermato:

“Ma è nella raccolta la *Viandanza* (1995) che le “maniere” prima sperimentate si fondono al meglio in un'unica riconoscibile cifra stilistica, come se la ricerca insistente di un ventennio avesse infine raggiunto uno stabile punto d'approdo: che è ancora fatto di lacune, di discontinuità, di frequentissime spezzature ritmiche che parre eleggersi a modello la frattura, lo stridio di un *conflitto irrisolto*; ma che proprio dall'acquisita capacità di calare all'interno del singolo componimento lo *scontro linguistico fra forze contrastanti e inconciliabili* ritrae la forza per istituirsi in quanto stile.”³⁷

Non è un caso che in un testo piuttosto recente Biancamaria Frabotta abbia chiarito come questa concezione poetica della contraddizione e del conflitto irrisolto possa essere ricollegata ad una personale e tormentata ricerca identitaria che l'ha portata fin dagli anni Settanta ad interrogarsi sulla propria condizione femminile, sul proprio sentirsi attraversata contemporaneamente da forze maschili e femminili, senza possibilità di conciliazione.³⁸

Anche nell'ultimo libro di Giovanna Sicari (1954-2003) pubblicato poco prima della scomparsa della poetessa, la scrittura espone un sistema di ossimori e di antitesi. La poesia si presenta allo stesso tempo come qualcosa di violento e di infinitamente dolce:

“*Epoca immobile* riesce in quanto i versi mettono a nudo un cuore. L'estremismo insito in quella prima intenzione di Baudelaire è realizzato attraverso una musica che è *urto e carezza. Innervata dalla violenza e della benedizione*, la poesia della Sicari si sovrappone alla malattia, all'amore e alla morte.”³⁹

Negli anni Cinquanta, come Giovanna Sicari, sono nate anche Mariangela Gualtieri e Silvia Bre che hanno cominciato ad ottenere una certa visibilità in campo poetico alla fine degli anni Novanta approdando più di recente alla pubblicazione dei loro versi presso la casa editrice Einaudi. Anche nel loro caso la scrittura sembra configurarsi come lacerazione e vertiginoso movimento tra condizioni contrarie:⁴⁰

“È un libro tutto spaccato *sulla dicotomia – non ricomposta, non mai ricomponibile – fra terra e cielo*, l'autoantologia *Fuoco centrale* di Mariangela Gualtieri”⁴¹

³⁷ Stefano Giovanardi, *Biancamaria Frabotta*, in Maurizio Cucchi, Stefano Giovanardi (a cura di), *Poeti italiani del secondo Novecento*, Mondadori, Milano 1996, p. 951.

³⁸ Biancamaria Frabotta, *Ma divampando potesse essere lei una*, “Almanacco dello Specchio”, 2008, pp.189-195.

³⁹ Lorenzo Chiuchiù, recensione a *Epoca immobile*, “Semicerchio”, XXX XXXI 2004, p. 142. Tutta l'opera di Giovanna Sicari è stata recentemente pubblicata nel volume *Poesie (1984-2003)*, Empiria, Roma 2006.

⁴⁰ A proposito della poesia di Maria Pia Quintavalla (1952), anche Marisa Bulgheroni ha rilevato la presenza di polarità forti ed irrisolvibili: “Scoperte o no le dichiarazioni dell'autrice incrociano la pratica del suo poetare su un territorio che è di ricerca, di volontario disorientamento e di conquista di un punto preciso di *ambiguità semantica e sintattica in cui si giocano le polarità simmetria / asimmetria, dissenso / conciliazione*.” Marisa Bulgheroni, *Spazi e tempi nella poesia di Maria Pia Quintavalla*, “Testuale”, n. 17/18, 1994, p. 11.

⁴¹ Cecilia Bello Minciocchi, recensione a *Fuoco centrale e altre poesie per il teatro* di Mariangela Gualtieri (Einaudi, Torino 2003), “Semicerchio”, n. XXIX, 2003, p. 75.

La raccolta *Marmo* (2007) di Silvia Bre è presentata così sul risvolto di copertina:

“Sotto il marmo del titolo, che evoca la tranquilla staticità del definitivo, la nuova raccolta di Silvia Bre è tutta dominata da movimenti vertiginosi: verso il cielo, le stelle, il remotamente lontano o anche solo l'alto a cui tendono « i ciuffi di basilico, gli sguardi, / i quattro girasoli e il pensare »; e poi, con repentini cambi di direzione, impennate verso la terra, il sottoterra, l'abissale (« un po' più sotto è dove stanno i morti / a scalfiare in eterno oltre la vita »). La realtà di chi vive sembra scorrere lungo i *continui tragitti verticali tra queste due dimensioni estreme*, nei salti ciechi tra il corporeo e l'immaginario”⁴²

Questa tensione tra esperienza fisica e dimensione astratta e mentale è presente con forza anche nella poesia di Maria Grazia Calandrone (1964) che ha cominciato a pubblicare versi alla fine degli anni Novanta con risultati subito particolarmente notevoli. I suoi testi sono animati da una forte spinta corale, ritraggono un destino umano costantemente segnato dalla sofferenza e dalla violenza. Il verso di Maria Grazia Calandrone si allunga all'improvviso lungo tutta la larghezza della pagina quasi a voler avvolgere tutto, a voler cercare di registrare e capire anche ciò che è ineluttabile. La cifra stilistica fondamentale di questa poesia, presente anche nell'ultimo libro dell'autrice, *Macchina responsabile* (Crocetti, Milano 2007), può essere identificata in un continuo avvicinare il mondo umano a quello inorganico, accostando immagini di stampo lirico a riferimenti concreti e inorganici. Lo ha rilevato recentemente Andrea Cortellessa:

“L'infestante precisione d'un *lessico materico, proditoriamente antilirico, in una partitura invece così lirica*, è un altro connotato eminente – forse fra tutti il più ammaliante – del peso di questa poesia”⁴³

Questo senso acuto delle contraddizioni della realtà forse non è tipico soltanto delle cinque poetesse considerate nel corpus di questa tesi,⁴⁴ anche se una sua utilizzazione a più ampio raggio dovrà essere accompagnata da prudenti approfondimenti e da precisazioni anche di tipo generazionale.

È interessante ricordare come un'interpretazione della poesia femminile contemporanea sulla base della presenza di forze contrastanti sia stata recentemente

⁴² Quarta di copertina del volume Silvia Bre, *Marmo*, Einaudi, Torino 2007.

⁴³ Andrea Cortellessa, *Maria Grazia Calandrone*, in Franco Buffoni (a cura di), *Nono quaderno italiano di poesia contemporanea*, Marcos y marcos, Milano 2007.

⁴⁴ Si potrebbero fare anche altri esempi. Mi si permetta di indicare ancora due commenti critici su due giovani poetesse nate negli anni Settanta. Sulla raccolta *Il sangue trattenere* di Tiziana Cera Rosco (1973): “Molti i pregi di questa piccola ma organica raccolta. *Una poesia intensa e contrastata*, davvero 'di spirito e carne' (per non citare le abusate categorie di 'sacro' e 'profano', tormento ed estasi, eros e pathos ...); in cui colpisce l'elemento della libido sia verso la vita e la creazione, che verso l'annullamento liberatorio del sé” Caterina Bigazzi, recensione a Tiziana Cera Rosco, *Il sangue trattenere* (Atelier, Novara 2003), “Semicerchio”, n. XXX-XXXI, 2004, p. 133. Sulla poesia di Silvia Caratti (1972) Mario Santagostini ha dichiarato invece: “Il mondo di Silvia Caratti *oscilla infatti tra due estremi*. In alto sta un *Dio absconditus* che viene ingenuamente, disperatamente invocato. [...] In basso c'è invece una sorta di sotto-terreno devitalizzato, morto, fossile.» (Mario Santagostini, *I poeti di vent'anni*, La Stampa, Brunello 2000, p. 53).

suggerita da Irina Possamai.⁴⁵ La studiosa ha sottolineato l'importanza di queste spinte contrarie e totalizzanti riconoscendone la centralità soprattutto in campo erotico. In molte poetesse contemporanee l'esperienza amorosa è infatti vissuta in un alternarsi di vuoti e di pieni, tra appassionata ricerca di fusione con l'altro e la bruciante constatazione della propria insanabile condizione di mancanza. Tale lacerante tematica amorosa è certo ben presente nella poesia femminile contemporanea in modo particolare nei versi di Alda Merini, Patrizia Cavalli e Patrizia Valduga, ma bisogna sottolineare come il tema erotico sia spesso il punto di partenza per una ricerca identitaria ed esistenziale più vasta. Diverse poetesse inoltre accanto al motivo erotico sviluppano contenuti di tipo diverso. In Amelia Rosselli e in Jolanda Insana si registra per esempio una ferma apertura verso temi sociali e civili, che puntualmente emergono anche in altre autrici, per esempio ne la *Corsia degli incurabili* (1996) di Patrizia Valduga. Più che sulla tematica erotica sembra più interessante mettere l'accento sul senso penetrante delle contraddizioni che le generazioni più giovani, nate tra la fine degli anni Cinquanta e gli anni Settanta e fortemente legate al modello rosselliano, approfondiscono lungo una direzione intensamente civile accostando alla ricerca di felicità e di pienezza la lucida e disincantata analisi della violenza che coinvolge sia la sfera personale che la dimensione storica e sociale.⁴⁶ oltre ad Antonella Anedda,⁴⁷ si possono considerare a questo proposito i versi di Maria Grazia Calandrone che nel 2007 dedica due toccanti componimenti alle stragi di Sant'Anna (12 agosto 1944) e Marzabotto (29 settembre 1944).⁴⁸

⁴⁵ Irina Possamai, *La poésie au féminin ou les caprices de Marianne*, in Marie-José Tramuta (a cura di), *D'Italie en France. Poètes et passeurs*, LEIA, Université de Caen, vol. 6 / 2005, pp. 91-100. La studiosa afferma che: "la poésie des femmes s'abandonne facilement à la description du sentiment amoureux. L'amour étant pour l'individu-femme l'expérience fondatrice du monde, il parvient à devenir un sujet poétique privilégié, la véritable forme possible de médiation, peut-être la seule entre le Moi et le monde. La poésie alterne pleins et vides d'amours, moments où le sujet se perçoit rempli par la présence de l'autre ou, au contraire, entièrement vidé par son absence temporaire ou définitive."

⁴⁶ Questa tensione civile è stata registrata anche nell'antologia *Fuori dal cielo*, che raccoglie i versi di alcuni giovani poetesse nate tra gli anni Sessanta e Settanta. In quarta di copertina la curatrice, Sara Zanghì, afferma che: "Una disincantata riflessione sulla realtà odierna accomuna, di là dalle differenze d'ispirazione e di stile, i testi delle autrici qui presenti. Poesia animata da passione civile, priva di retorica, che nomina con pungente ironia le storture del mondo senza cercare consolazione e senza lamenti, ma lascia trasparire le responsabilità e implicitamente resiste nella convinta necessità d'una presa di coscienza collettiva." (Sara Zanghì. *Fuori dal cielo*, Empiria, Roma 2006)

⁴⁷ Antonella Anedda sa bene che il "ritmo del Novecento è quello degli inseguiti", (Antonella Anedda, *Una musica diversa*, in Franco Buffoni (a cura di), *Ritmologia. Il ritmo del linguaggio. Poesia e traduzione*, Marcos y Marcos, Milano 2002, p. 238) e rievoca nelle sue *Notti di pace occidentale* l'orrore della guerra e del male rappresentate dalla guerra del Golfo e da quella nell'ex-Jugoslavia.

⁴⁸ Maria Grazia Calandrone è una grande lettrice, oltre che di Amelia Rosselli e di Antonella Anedda, anche della poetessa russa Marina Cvetaeva. In tutti i suoi libri sono frequenti i riferimenti al mondo

Una precisazione deve essere fatta intorno a termini come “radicalità” e “intensità” che sono stati utilizzati più volte nel corso di questa tesi e si riferiscono alla maniera attraverso la quale le poetesse espongono le contraddizioni del reale. Queste espressioni risultano in qualche modo contigue a quelle di “strazio” e di “lacerazione” utilizzate da alcuni critici contemporanei a proposito di scritture poetiche femminili. Il riferimento allo strazio è ricollegabile a un giudizio che Luigi Baldacci esprime alla fine degli anni Ottanta. Presentando alcune poesie di Patrizia Valduga lo studioso dichiara che: “questa capacità di canto e di strazio è solo delle donne, o meglio della poesia femminile (che è una categoria aperta a tutti).”⁴⁹ Anche Alessandro Baldacci nel corso di un saggio su Antonella Anedda formula alcune riflessioni a carattere generale:

“Con una lingua intessuta da labbra “piene di pastoie, piene di passione” questa poetessa conferma la declinazione prevalentemente femminile del tragico nella poesia contemporanea, l'esemplarità di opere come quelle di Sylvia Plath, Amelia Rosselli, Cristina Campo e Marina Cvetaeva (e molte altre) per testimoniare un'obbedienza alla lacerazione, un iterato “passo d'addio”, un viaggio nell'assenza che invade ogni parola.”⁵⁰

Lo strazio e la lacerazione rilevati dai due critici potrebbero essere legati proprio a questa percezione delle irrisolvibili aporie del reale. L'intensità con la quale vengono avvertite queste fratture non denota eccessi emozionali che una parte importante della nostra tradizione culturale ha inteso ricollegare al femminile usando il nome di isteria, ma sembra piuttosto ricongiungersi a quella carica di energia e di entusiasmo con la quale un nuovo soggetto accede al linguaggio cercando di trovare una parola che dica tutto senza concessioni e mistificazioni anche a costo di lacerarsi.

L'impossibilità della poesia femminile di superare e pacificare le opposizioni della realtà può essere interpretata facendo riferimento ad una messa in crisi del movimento dialettico che, secondo Michel Foucault è un meccanismo di potere e di esclusione.⁵¹ Il

della storia. I due testi che rievocano le due stragi nazifasciste con grande forza ma anche senso del pudore sono apparsi inediti su diversi blog con il titolo *Diecimila civili*. Una nota biobibliografica sulla poetessa è compresa nell'Appendice 4 assieme alle sue risposte al questionario.

È necessario inoltre ricordare la poesia civile di Alba Donati, non sempre alla stessa altezza, ma piuttosto interessante per l'intento e la forza espressiva di alcuni passaggi: *Non in nome mio*, Marietti, Genova 2004.

⁴⁹ Luigi Baldacci, *La parola immedicata*, cit., p. VII. Sugli scritti del critico sulla letteratura femminile si rinvia a Anna Nozzoli, *Dalla parte di Laura: la scrittura delle donne*, in Rita Guericchio, Viviana Melani (a cura di), *Letteratura e verità. L'opera critica di Luigi Baldacci*, Bulzoni, Roma 2005, pp. 115-127.

⁵⁰ Alessandro Baldacci, *Il catalogo del buio. Poesia e tragedia in Antonella Anedda*, cit. p. 301. La categoria di tragico utilizzata da Alessandro Baldacci, può essere molto interessante se impiegata per esprimere non solo il presentimento di destino funesto, ma piuttosto la scissione che nasce dalla ricerca di un mondo autentico e dall'impossibilità di accedervi.

⁵¹ In un testo di uso scolastico, Romano Luperini ha ricordato, in termini chiari e sintetici, alcuni concetti filosofici che possono contribuire a interpretare meglio l'interesse della poesia femminile per la

rifiuto della riconciliazione dialettica e la conservazione di tensioni insanabili potrebbero infatti essere interpretati come rinuncia di semplificazioni violente e rassicuranti in nome di un radicale tentativo di rispetto della realtà.

Secondo Foucault esiste un legame tra il procedimento dialettico e l'affermazione di una soggettività forte. Esaltando le contraddizioni del reale e mettendo in crisi il processo di sintesi dialettica, le poetesse considerate sembrano denunciare le indebite violenze che il soggetto opera sulla realtà al fine di affermarsi. La filosofia contemporanea dominata dal decostruzionismo si è fatta portavoce dell'idea che ci si debba affrancare da visioni metafisiche totalizzanti per accogliere una concezione dell'essere come qualcosa di cangiante e continuamente reinterpretabile. Lo stesso concetto di identità ne è stato rivoluzionato: il soggetto contemporaneo viene in genere descritto come minore, polimorfo e a-centrato. Alle teorie filosofiche di Jacques Derrida, Gilles Deleuze e Jean-Luc Nancy si sono rivolti con intelligenza diversi critici di poesia contemporanea. Non è raro per esempio trovare dei riferimenti a questi filosofi negli scritti critici contenuti nell'antologia *Parola plurale* (2005). Sullo statuto della soggettività⁵² e della lirica⁵³ sono state sviluppate diverse riflessioni in ambito critico, che spesso hanno sottolineato la presenza di forme di soggettività deboli e

lacerante espressione di contrasti: “Foucault che aveva già scritto all’inizio degli anni Sessanta, opere sulla storia della follia e sulla nascita della clinica, si concentra sull’analisi delle istituzioni sociali e della microfisica del potere che diventa onnipervasivo, sorveglia e punisce, organizza l’espulsione e l’esclusione del diverso, crea manicomi ospedali, prigioni, caserme, collegi, penetrando in ogni piega della società. Il potere si lega indissolubilmente al sapere, produce verità scienza e cultura. Sono di questa fase opere come *Sorvegliare e punire* (1976) e *Microfisica del potere* (1977). In esse si prende posizione contro la dialettica: essa è nata dal bisogno dell’uomo occidentale di contrapporsi all’altro da sé (il folle il peccatore il delinquente il diverso), di superarlo e di tornare fortificato a se stesso. La dialettica insomma sarebbe la forma con cui la civiltà occidentale pratica l’esclusione e l’oppressione per raggiungere la pacificazione” (Romano Luperini, Pietro Cataldi, *La scrittura e l’interpretazione : storia della letteratura italiana nel quadro della civiltà e della letteratura dell’Occidente, vol. 3 Dal Naturalismo al postmoderno*, Palumbo, Palermo 1999, p. 1049). È utile sottolineare che nell’altro da sé la cultura occidentale ha spesso identificato anche il femminile.

⁵² In particolare si ricorda Maria Antonietta Grignani, *Derive dell’identità in poesia*, “Allegoria”, n. 34-35, 2000, p. 7-22 che si concentra sulla poesia di Montale, Caproni, Sereni, Orelli, Erba e Rossi. Un punto di riferimento è costituito anche da Mario Moroni, *La presenza complessa : identità e soggettività nelle poetiche del Novecento*, Ravenna, Longo 1998, che dedica un interessante capitolo al soggetto poetico femminile con particolare riferimento alla poesia rosselliana.

⁵³ Alfonso Berardinelli *Poesia e genere lirico. Vicende postmoderne*, in Maria Antonietta Grignani (a cura di), *Genealogie della poesia del secondo Novecento*, “Moderna” III, 2, 2001, pp. 81-92. *Dopo la lirica* è il titolo significativo di un’antologia di poesia curata qualche anno fa da Enrico Testa per la casa editrice Einaudi. In direzione diversa si muove invece lo studio di Guido Mazzoni, *Sulla poesia moderna*, Il mulino, Bologna 2005. Per un inquadramento di queste problematiche si veda anche il numero monografico della rivista elettronica “L’Ulisse” dedicato a *La poesia lirica nel XXI secolo: tensioni, metamorfosi, ridefinizioni*, n. 11 dicembre 2008 disponibile sul sito della casa editrice Lietocolle: www.lietocolle.info/upload/ulisse_11.pdf

residuali nel secondo Novecento.

Non è senza interesse rilevare che il soggetto poetico femminile sfugge in parte all'uso di queste categorie critiche. Anche riguardo alla questione della soggettività, le poetesse sembrano restare imbrigliate dentro una condizione di *impasse*. Se denunciano la violenza di tutte quelle semplificazioni che rassicurano l'identità falsificando la complessità del reale, molte autrici provano però anche una sorta di nostalgia verso forme di soggettività forti. La debolezza del soggetto contemporaneo infatti non è vissuta in senso puramente liberatorio. Patrizia Magli ha posto alcune domande interessanti sul rapporto tra soggettività femminile e filosofia contemporanea facendo riferimento alla filosofa Rosa Braidotti:

“Come si colloca dunque la donna di fronte agli effetti della catastrofe da lei in parte provocata? Come si colloca cioè questo nuovo soggetto forte di fronte al pensiero debole della filosofia contemporanea? Rosi Braidotti tenta di darne una risposta. Tenta di individuare come le versioni contemporanee del “femminile” funzionano come metafora densa per i vari tentativi di ridefinire la coscienza umana. Per Deleuze, ad esempio, il “divenire donna”, come il “divenire - minoranza”, è l'elemento che più radicalmente può contribuire alla decostruzione della soggettività. Ma nessun'altra specificità è concessa alla donna, né alla sua differenza sessuale, né agli itinerari politici e teorici del femminismo. Le attuali discussioni filosofiche sulla morte del soggetto del sapere e le donne viste solo come generico contributo alla sua decostruzione finale, proprio nel momento in cui esse sembrano avervi accesso, è vissuto dal femminismo come paradosso se non come autentica provocazione. “Per decostruire il soggetto – sostiene Rosi Braidotti – si deve innanzitutto già aver ottenuto il diritto di parlare come tale; prima di poter sovvertire i segni le donne devono imparare ad usarli [...] Solo chi ha già una voce può optare per una strategia politica e discorsiva del silenzio e dell'assenza. Tale scelta potrebbe essere suicida per le donne”⁵⁴.

Questa idea è affermata con chiarezza anche da Stella Piccon e Chiara Saraceno:

“Il decostruzionismo suona incoraggiante per le donne perché mostra loro che le categorie che le definiscono sono una finzione. Le scoraggia tuttavia dal cercare di fondarsi come soggetto autonomo, capace di elaborare sistemi di significato e pratiche, anche politiche, proprie, per quanto a validità limitata, locale. Un soggetto autonomo si impegnerebbe in nuove definizioni, che rischierebbero di tramutarsi in nuove finzioni, e ne rimarrebbe catturato.”⁵⁵

Il senso di lacerazione nel quale il soggetto rimane catturato è dovuto proprio a questo bisogno di decostruire un mondo di falsificazioni e allo stesso tempo di affermarsi con energia, per poi mettere di nuovo in crisi questa identità in una vorticoso spirale senza fine. La fiducia nello strumento linguistico in quanto unica possibilità di costruzione di sé è avvicinata alla necessità di attaccare impietosamente tutte queste finzioni. L'intensità delle voci femminili, il senso di lacerazione e la tensione emotiva che spesso le caratterizza sono dovuti a questa drammatica scoperta.

⁵⁴ Patrizia Magli, *Le donne e i segni : scrittura, linguaggio, identità nel segno della differenza femminile*, Il lavoro editoriale, Ancona 1985, p. 17.

⁵⁵ Stella Piccone, Chiara Saraceno, *Il genere. La costruzione sociale del femminile e del maschile*, Il Mulino, Bologna 1996, p. 35.

Riferendosi alla poesia di Alda Merini Niva Lorenzini ha affermato che “Nella mobilità che tutto travolge quel soffrire sul serio non trova spazio”.⁵⁶ Franco Cordelli ha sottolineato invece a proposito di Patrizia Valduga che: “le sue terzine si sentono vibrare d'un fremito notturno, d'un fulgore maledetto, d'una “vita intensa” quale nessun opera postmoderna intende esibire”.⁵⁷ Questa intensità poetica e vitale è ricollegabile all'urgenza espressiva provata dal soggetto femminile nonostante la consapevolezza della mancanza di senso dell'esistenza. Se ne è acutamente accorta la stessa Niva Lorenzini: “Si vuole porre l'accento sulla concretezza emozionale, rimasta solida nella dissipazione dell'io? Certo queste voci femminili la possiedono intensamente”.⁵⁸ Questa solidità emozionale si presenta come il segno concreto di un soggetto nuovo che non vuole arrendersi al male del mondo e punta tutto sulle parole cercando di evitare ogni forma di falsificazione.

3. Le componenti teatrali della poesia femminile contemporanea

La nozione di teatralità in poesia è molto vasta e richiede alcune precisazioni di ordine concettuale. Con questa categoria si indica infatti la presenza di elementi tipici del genere drammatico in altri testi letterari. Naturalmente tale nozione comprende uno spettro abbastanza ampio di caratteristiche a seconda degli aspetti dell'opera teatrale presi in considerazione. Gli elementi teatrali che più ricorrono nelle scritture poetiche esaminate sono soprattutto tre. È presente in primo luogo l'attenzione per la dimensione orale e per l'energia addirittura “gestuale” della parola. Vi è poi l'interesse per la mimesi dialogica e più in generale per la rappresentazione di tensioni e di fratture all'interno della struttura testuale. Non bisogna infine dimenticare un terzo elemento molto importante come il riferimento al mondo del teatro in senso metaforico e lessicale.⁵⁹

Il primo elemento da considerare in modo circostanziato è l'attenzione per il momento dell'enunciazione e per la sostanza fonica del linguaggio. Si tratta spesso di un tentativo di rinnovare la lingua, di conferirle maggior carica espressiva e vitale insistendo su determinati accostamenti fonici e sulla loro pronuncia. L'attenzione all'elemento sonoro è certamente presente in Amelia Rosselli. Nelle sue distorsioni linguistiche e nelle sue associazioni paronomastiche, il dato fonico produce

⁵⁶ Niva Lorenzini, *Presente della poesia*, Il mulino, Bologna 1991, p. 158.

⁵⁷ Franco Cordelli, *Introduzione a Patrizia Valduga, La tentazione*, Crocetti, Milano 1985, p. 7.

⁵⁸ Niva Lorenzini, *La poesia italiana del novecento*, Il Mulino, Bologna 1999, p. 167.

⁵⁹ Véronique Stenberg, *Théâtre et théâtralité: une fausse tautologie*, Anne Laure (a cura di) *Théâtralité et genres littéraires*, “La Liorne” Université de Poitiers, Poitiers 1996, pp. 51-61.

un'associazione semantica tanto significativa quanto aberrante. Interessante a questo proposito è l'ascolto di *Impromptu* nella lettura della stessa poetessa, reso possibile da una recente pubblicazione della casa editrice San Marco dei Giustiniani.⁶⁰ La poetessa legge il poemetto come se la realizzazione fonetica del testo permettesse di compierlo nella sua essenza più profonda, mettendo in evidenza l'allegria e l'ironia della poesia ed insieme la sua pronuncia così inusuale e lontana da una lettura del testo attenta al suo senso denotativo. Nella videocassetta *Più bella è la mia vita* (2003) è possibile ascoltare e vedere anche Alda Merini mentre, in uno stato di violento rapimento, dice il componimento *La terra santa*. Si è visto inoltre tramite l'analisi come alcune tecniche di memorizzazione tipiche dei testi orali siano presenti nell'opera meriniana anche dal punto di vista stilistico, in particolare nel costante uso di anafore e di procedimenti ripetitivi simili come il parallelismo.

Sulla dimensione orale ha lavorato anche Jolanda Insana che scandisce le sue poesie con ridondanze di tipo fonico che sottolineano la forza illocutoria del linguaggio ma esprimono con il ricorso a suoni duri e consonantici lo sforzo di valicare i limiti imposti dalla lingua per raggiungere la realtà delle cose. Anche Patrizia Valduga rivolge la sua attenzione al momento enunciativo, per quanto in questo caso il lavoro sulla sostanza fonica della parola sia usato come arma di seduzione: più che sulla dura e vigorosa pronuncia dei suoni, evidenzia, tramite continue serie allitterative, un accattivante scivolamento dei suoni. La parola ha una funzione erogena nel senso che è capace di produrre piacere nell'interlocutore, è un modo di affascinarlo, di chiamarlo a sé. Anche Patrizia Cavalli è una buona lettrice dei suoi versi anche se nel suo caso la componente teatrale è più presente in campo tematico.

Le capacità performative della Valduga, come quelle di Jolanda Insana sono state sottolineate da molti critici. Molto brava è anche Ida Travi⁶¹ che ha scritto diversi testi per il teatro occupandosi peraltro della loro messa in scena. Vero è che, nonostante le loro molteplici competenze, queste poetesse non possono competere con Mariangela Gualtieri⁶² e Rosaria Lo Russo⁶³ che hanno una vera e propria formazione teatrale.

⁶⁰ Amelia Rosselli, *Impromptu*, San Marco dei Giustiniani, Genova 2003, con allegato un CD con la lettura dell'autrice.

⁶¹ Andrà inoltre ricordato che Ida Travi ha pubblicato nel 2000 un libro significativo a questo proposito: *L'aspetto orale della poesia: scritti e note per un seminario*, Anterem, Verona 2001.

⁶² Franco Nasi, *Ritmi e voci intorno al "Fuoco centrale" di Mariangela Gualtieri*, "Esperienze letterarie", n. 2, 2004, pp. 99-119.

⁶³ Rosaria Lo Russo invece ha più volte allegato delle registrazioni alle proprie pubblicazioni per

Anche nel loro caso, il lavoro sull'enunciazione non è semplice ornamento, ma elemento che partecipa alla stessa riflessione sul potere del linguaggio. La voce permette infatti di rendere vivo il testo, di fargli oltrepassare i limiti della pagina scritta e di ancorare la parola alla realtà concreta. Si tratta di un'ulteriore testimonianza della forte tensione esistenziale e comunicativa con la quale le donne si avvicinano al linguaggio poetico.

Il secondo aspetto della poesia femminile che rimanda al genere drammatico riguarda l'esistenza di fratture interne agli stessi testi. Certo il legame tra teatralità e esistenza di tensioni è molto stretto e fortemente connesso all'elemento dialogico. Le opere drammatiche si sviluppano grazie a tensioni e interazioni conflittuali tra i diversi personaggi presenti sulla scena. I versi di queste poetesse sembrano opporsi sulla pagina proprio come voci e repliche sulla scena. E vale la pena ricordare che nel 1984 Fabio Doplicher ha dichiarato con acume che “la crisi della dialettica esalta la funzione teatrale.”⁶⁴

Sulla costruzione del testo secondo una logica teatrale si è soffermata Lucia Re analizzando *Documento* (1976) di Amelia Rosselli.⁶⁵ La studiosa ha sottolineato come in una parte importante dell'opera rosselliana esista un lavoro di montaggio di segmenti linguistici che si giustappongono sulla pagina come un intreccio di voci diverse che espongono scissioni e fratture. Gli inserti dialogici sono direttamente usati da Jolanda Insana nelle sue prime raccolte, in particolare nella sequenza *Sciarra amara* (1977) e nel primo libro autonomo *Fendenti fonici* (1982) dove la poetessa riprende la forma dialogata del contrasto. Questo interesse per la struttura dialogica ricompare anche in seguito, in particolare nelle ultime prove rappresentate da *La bestia clandestina* (2006). In tale sequenza poetica il personaggio femminile che prende la parola appare sdoppiato, scisso in due opposte voci. Nonostante le comprensibili differenze, i testi

esempio in *Comedia* uscito nel 1998 e in *Lo dittatore amore* del 2004. La poetessa impartisce inoltre dei corsi di lettura di poesia e legge in pubblico dei testi di altre poetesse. Sua è la lettura de *La libellula* di Amelia Rosselli inclusa in: Andrea Cortellessa (a cura di), *La furia dei venti contrari. Variazioni Amelia Rosselli*, con testi inediti e dispersi dell'autrice, con il DVD *Amelia Rosselli... e l'assillo è rima* di Rosaria Lo Russo e Stella Savino e un CD con la lettura integrale della *Libellula* di Rosaria Lo Russo, Le Lettere, Firenze 2007.

⁶⁴ Fabio Doplicher, Umberto Piersanti (a cura di), *Il Pensiero, il corpo*, Quaderni di Stilb, Avezzano 1986.

⁶⁵ Lucia Re, *Frammenti di un discorso amoroso: “Documento 1966-1973” e la poetica dell'eros in Amelia Rosselli*, in Stefano Giovannuzzi (a cura di), “*Se / dalle tue labbra uscisse la verità*”. *Amelia Rosselli a dieci anni dalla scomparsa*, Atti del Convegno del Circolo Rosselli dell'8-9 giugno 2006, “Quaderni del Circolo Rosselli”, n. 3, 2007, pp. 53-66.

giovanili e gli ultimi scritti paiono circolarmente collegati da quest'ansia di esporre le contraddizioni e i conflitti irrisolti dell'esistenza. Questo lavoro sull'opposizione di voci diverse si realizza anche in Patrizia Valduga, in particolare ne *La tentazione* (1985) dove le voci di due amanti si contrappongono in tono incalzante. La poetessa ha peraltro scritto dei monologhi affidati a personaggi femminili come *Erodiade* (1991) e *Fedra* (1994) che prendono la parola per raccontare la loro condizione identitaria scissa e contrastata.

L'ultimo e non meno importante elemento di origine teatrale che si ritrova nei testi di queste cinque poetesse riguarda la ripresa di termini e metafore di origine scenica. Questa tematizzazione di riferimenti teatrali permette in genere di dichiarare la natura ingannevole delle percezioni e dei sentimenti, di esprimere una scissione tra vita e apparenza. La vita è descritta come una commedia e l'io lirico non è altro che un attore in mezzo a tanti altri, irretito in un sistema di vuote convinzioni. Ecco allora che le parole e i movimenti diventano repliche e gesti già previsti da una commedia scritta da altri. È in parte quanto succede in *Impromptu* di Amelia Rosselli. Il campo diventa una scenografia nella quale muoversi secondo un ben preciso copione che porta ad esempio il granoturco ad inchinarsi al passaggio della donna. Ma le due poetesse in cui è maggiormente usato il riferimento al teatro per indicare il carattere vuoto ed ingannevole dell'esistenza sono Patrizia Cavalli e Patrizia Valduga. In entrambe queste autrici la finzione può essere un elemento negativo oppure positivo. Può costituire un momento meraviglioso di ritrovata corrispondenza e unità oppure la scoperta che lo slancio vitale è stato annullato in un mondo di aride convenzioni. L'unico modo di essere autentici è denunciare tutte le maschere, tutte le finzioni.

Alcune poetesse prediligono un tipo di riferimento teatrale piuttosto che un altro. Che la teatralità si configuri come ricerca orale e fonica, come esibizione di fratture e di significati contrastanti oppure come riferimento al teatro in senso metaforico, ciò che risulta comunque significativo è che queste componenti teatrali vengano utilizzate per articolare meglio le altre due costanti già individuate, ossia la riflessione sul potere del linguaggio e la constatazione del carattere ambivalente e paradossale della realtà.

Pur nel necessario rispetto per le differenze delle singoli voci poetiche è possibile affermare, al termine di questo percorso di indagine testuale, che alcune importanti poetesse italiane contemporanee danno vita nei loro versi a un mondo estremamente

ricco e complesso la cui fisionomia comincia oggi a mostrare tratti riconoscibili e leggibili. La specificità individuata può contribuire a collocare meglio sul piano storiografico alcune esperienze poetiche di valore cercando di fissare nella memoria critica dei testi femminili suscettibili di diventare modelli a disposizione di tutti.

APPENDICI

APPENDICE 1: ANTOLOGIE DI POESIA CONTEMPORANEA PUBBLICATE IN ITALIA

Compilatori	Titolo	Case editrice	Anno	Periodo considerato	Numero totale poeti	Donne	%	Presenze femminili (in ordine alfabetico)
Giovanni Papini Pietro Pancrazi	<i>Poeti d'oggi (1900-1920)</i>	Vallecchi	1920 (Ristampa Crocetti, 1996)	1900-1920	46	4	8,69%	Grazia Deledda Amalia Guglielminetti Ada Negri; Annie Vivanti.
Giovanni Papini Pietro Pancrazi	<i>Poeti d'oggi (1900-1925)</i>	Vallecchi	1925 2 ed accresciuta	1900-1925 (nati tra 1863 e 1894)	58	3	5,17%	Grazia Deledda; Ada Negri; Annie Vivanti
Falqui Vittorini	<i>Scrittori nuovi. Antologia italiana contemporanea.</i>	Carabba	1930		21 poeti su 72 autori	0	0%	Nel volume viene inclusa solo una scrittrice in prosa: Gianna Manzini.
Ignazio Drago	<i>Poesia italiana d'oggi</i>	Associazione Dante Alighieri Tunisi.	1932	1912-1932.	31	4	12,9%	Sibilla Aleramo; Ofelia Mazzoni; Ada Negri; Maria Signorile.
Nicola Moscardelli	<i>Le più belle liriche dell'anno 1937</i>	Modernissima	1937	Poesie pubblicate nel 1937	58	4	6,89%	Doria Nella Cambon; Fanny Dini; Lina Galli; Fidia Gambetti
Luciano Anceschi	<i>Lirici nuovi. Antologia di poesia contemporanea.</i>	Hoepli	1943		20	0	0%	
Luigi Fiorentino	<i>Mezzo secolo di poesia</i>	Maia (Siena)	1951		41	1	2,43%	Ada Negri.
Giacinto Spagnoletti	<i>Antologia della poesia italiana (1909-1949)</i>	Guanda	1954 3 ed. aumentata	1909-1949	46	2	4,34 %	Antonia Pozzi; Alda Merini.

Compilatori	Titolo	Case editrice	Anno	Periodo considerato	Numero totale poeti	Donne	%	Presenze femminili (in ordine alfabetico)
Piero Chiara Luciano Erba	<i>Quarta generazione. La giovane poesia (1945-54).</i>	Editrice Magenta	1954	1945-1954	33	5	15,15 %	Margherita Guidacci; Alda Merini; Maria Luisa Spaziani, Biagia Marniti, Luciana Guatelli.
Giovanni Getto Folco Portinari	<i>Dal Carducci ai contemporanei. Antologia della lirica moderna.</i>	Zanichelli	1956		14	0	0%	
Enrico Falqui	<i>La giovane poesia. Saggio e repertorio. Repertorio e saggio</i>	Colombo	1956	Repertorio: nati tra 1915 e 1935	97	8	8,25%	Elena Bono; Perla Cacciaguerra; Margherita Guidacci; Biagia Marniti; Alda Merini; Nella Nobili; Maria Luisa Spaziani; Rina Virgillitto.
Salvatore Quasimodo	<i>Poesia italiana del dopoguerra.</i>	Schwarz	1958	Nati tra il 1905 e il 1931. ? 1950-1958?	43	4	9,30%	Lina Angioletti; Cristina Campo; Margherita Guidacci; Alda Merini.
Ugo Fasolo	<i>Nuovi poeti</i>	Vallecchi	1950		18	0	0%	
Giacinto Spagnoletti	<i>Poesia italiana contemporanea (1909-1959)</i>	Guanda	1964 6 ed.	1909-1959	60	3	5%	Sibilla Aleramo; Margherita Guidacci; Alda Merini.
Giuseppe Robertis	<i>Poeti lirici moderni e contemporanei</i>	Le Monnier	1959 nuova ed. (rist. 1962)	Da metà Settecento fino al Novecento. Da Parini a Mario Luzi.	41	0	0%	
Gianni Pozzi	<i>La poesia del Novecento. Da Gozzano agli</i>	Einaudi	1960		32	0	0%	

Compilatori	Titolo	Case editrice	Anno	Periodo considerato	Numer o totale poeti	Donne	%	Presenze femminili (in ordine alfabetico)
	<i>ermetici.</i>							
Elena Croce	<i>Poeti del Novecento italiani e stranieri : antologia</i>	Einaudi	1960		68 stranieri 9 italiani	4 straniere 0 italiane	6,25% 0%	Edith Sitwell; Marianne Moore; Anna Achmàtova; Marina Cvetàeva.
Giuseppe Ravagnani e Giovanni Titta Rosa.	<i>L'antologia dei poeti italiani dell'ultimo secolo</i>	Martello	1963	Nati tra Carducci e 1930	152	8	5,26%	Vittoria Aganoor Pompilj; Sibilla Aleramo; Luisa Giaconi; Margherita Guidacci; Biagia Marniti; Ada Negri; Maria Luisa Spaziani; Maria Barbara Tosatti.
Luciano Anceschi	<i>Lirici nuovi. Antologia.</i>	Mursia	1964		20	0	0%	
Amedeo Quondam Guido Rispoli	<i>Poesia contemporanea.</i>	Le Monnier	1965	Dalla fine del Romanticismo alla Quarta generazione.	37	0	0%	
Edoardo Sanguineti	<i>Poesia del Novecento.</i>	Einaudi	1969		45	0	0%	
Alberto Frattini Pasquale Tuscano	<i>Poeti italiani del XX secolo</i>	La scuola	1974	Fine XIX e poesia italiana fra le due guerre	75	3	4%	Luisa Giaconi; Ada Negri; Sibilla Aleramo.
Alfonso Berardinelli Franco Cordelli	<i>Il pubblico della poesia.</i>	Lerici	1975	Nati per lo più negli anni Trenta e Quaranta. Testi in genere degli anni Settanta.	Antologia 20 Schedario 64	Antologi a2 Schedari o6	Ant.: 10% Sched. 9,375%	<i>Antologia:</i> Dacia Maraini; Mariella Bettarini. <i>Schedario:</i> Mariella Bettarini; Patrizia Cavalli; Paola Cusumano; Biancamaria Frabotta; Vivian

Compilatori	Titolo	Case editrice	Anno	Periodo considerato	Numero totale poeti	Donne	%	Presenze femminili (in ordine alfabetico)
								Lamarque; Dacia Maraini.
Giancarlo Majorino	<i>Poesie e realtà. 1945-1975</i>	Savelli	1977	1945-1975	36	1	2,77%	Elsa Morante.
Pier Vincenzo Mengaldo	<i>Poeti italiani del Novecento</i>	Mondadori	1978	Da Corrado Govoni a Franco Loi.	51	1	1,96%	Amelia Rosselli.
Giancarlo Pontiggia Enzo Di Mauro	<i>La parola innamorata. I poeti nuovi 1976-1978.</i>	Feltrinelli	1978		17	0	0%	
Antonio Porta	<i>Poesia degli anni Settanta</i>	Feltrinelli	1979	Libri pubblicati dal 1968 al 1979	86	12	13,95%	Mariella Bettarini; Livia Candiani; Marta Fabiani; Biancamaria Frabotta; Jolanda Insana; Marica Larocchi; Dacia Maraini; Elsa Morante; Giulia Niccolai; Rossana Ombres; Amelia Rosselli; Patrizia Vicinelli.
Piero Gelli Gina Lagorio	<i>Poesia italiana il Novecento</i>	Garzanti	1980 (nuova ed. 1988)		77	7	9,09%	Giovanna Bemporad; Elena Clementelli; Margherita Guidacci; Daria Menicanti; Elsa Morante; Antonia Pozzi; Maria Luisa Spaziani.
Emilio Faccioli	<i>Nuovi poeti italiani. 1</i>	Einaudi	1980		6	3	50%	Nella Audisio; Anna Cascella; Gabriella Leto
Giovanni Raboni	<i>Poesia italiana contemporanea</i>	Sansoni	1981	Da Umberto Saba a P. P. Pasolini	12	0	0%	

Compilatori	Titolo	Case editrice	Anno	Periodo considerato	Numer o totale poeti	Donne	%	Presenze femminili (in ordine alfabetico)
Alfonso Berardinelli	<i>Nuovi poeti italiani 2</i>	Einaudi	1982		4	1	25%	Marina Mariani.
Walter Siti	<i>Nuovi poeti italiani 3</i>	Einaudi	1984		6	2	33,3%	Cristina Annino; Alida Airaghi.
Giorgio Luti	<i>Poeti italiani del Novecento La vita, le opere, la critica</i>	La Nuova Italia Scientifica	1985		106	8	7,547 %	Mariella Bettarini; Amalia Guglieminetti; Margherita Guidacci; Daria Menicanti; Ada Negri; Antonia Pozzi; Amelia Rosselli; Maria Luisa Spaziani.
Elio Gioanola	<i>Poesia italiana del Novecento</i>	Librex	1986	Da Govoni a Sanguineti	45	0	0%	
Isabella Vincentini	<i>La pratica del desiderio. I giovani poeti negli anni Ottanta.</i>	Sciascia	1987		23	7	30,43 %	Livia Candiani; Gaia De Beaumont; Marta Fabiani; Sandra Pettrignani; Gabriella Sica; Giovanna Sicari; Patrizia Valduga.
Franco Buffoni	<i>Poesia contemporanea. Primo quaderno italiano</i>	Guerini e associati	1991	Autori nati negli anni Cinquanta e Sessanta	4	0	0%	
Franco Buffoni	<i>Poesia contemporanea. Secondo quaderno italiano</i>	Guerini e associati	1992	Autori nati negli anni Cinquanta e Sessanta	5	0	0%	
Franco Buffoni	<i>Poesia contemporanea. Terzo quaderno italiano</i>	Guerini e associati	1992	Autori nati negli anni Cinquanta e	7	1	14,28 %	Maria Luisa Vezzali.

Compilatori	Titolo	Case editrice	Anno	Periodo considerato	Numer o totale poeti	Donne	%	Presenze femminili (in ordine alfabetico)
				Sessanta				
Franco Buffoni	<i>Poesia contemporanea. Quarto quaderno italiano</i>	Guerini e associati	1993		8	2	25%	Giselda Pontesilli; Paola Zampini.
Romano Luperini Pietro Cataldi Floriana d'Amely	<i>Poeti italiani: Il Novecento (antologia di poesie per le scuole medie superiori)</i>	Palumbo	1994	Da Gabriele D'Annunzio a Edoardo Sanguineti	32	1	3,12%	Amelia Rosselli.
Ermanno Krumm Tiziano Rossi	<i>Poesia italiana del Novecento</i>	Skira	1995	Tutto il XX° secolo	87	7	8,045	Patrizia Cavalli; Jolanda Insana; Vivian Lamarque; Daria Menicanti; Alda Merini; Amelia Rosselli; Patrizia Valduga.
Mauro Bersani	<i>Nuovi poeti italiani 4</i>	Einaudi	1995		7	3	42,85 %	Maria Angela Bedini; Elisabetta Stefanelli; Cristina Filippi.
Maurizio Cucchi Stefano Giovanardi	<i>Poeti italiani del secondo Novecento: 1945-1995.</i>	Mondadori (Meridiani)	1996		60	8	13,3%	Patrizia Cavalli; Biancamaria Frabotta; Vivian Lamarque; Alda Merini; Elsa Morante; Amelia Rosselli; Maria Luisa Spaziani; Patrizia Valduga.
Roberto Galaverni	<i>Nuovi poeti italiani contemporanei</i>	Guaraldi	1996	Autori nati tra il 1949 e il 1962.	18	2	11,11 %	Antonella Anedda; Patrizia Valduga.

Compilatori	Titolo	Case editrice	Anno	Periodo considerato	Numer o totale poeti	Donne	%	Presenze femminili (in ordine alfabetico)
Luciana Notari	<i>Oltre il mare ghiacciato. I poeti e l'oggi.</i>	Campanotto	1996		11	4	36,36 %	Donatella Bisutti; Anna Cascella; Biancamaria Frabotta; Maria Luisa Spaziani.
Giuseppe Langella Enrico Elli	<i>Il canto strozzato</i>	Interlinea	1997 ed. accr.		109	8	7,34%	Cristina Campo, Margherita Guidacci; Vivian Lamarque; Alda Merini; Antonia Pozzi; Amelia Rosselli; Maria Luisa Spaziani; Patrizia Valduga.
Simone Caltabellotta, Francesco Peloso e Stefano Petrocchi	<i>"Ci sono fiori che fioriscono al buio</i>	Frassinelli	1997		34	5	14,70 %	Amelia Rosselli; Patrizia Cavalli; Antonella Anedda; Biancamaria Frabotta; Alda Merini.
Franco Buffoni	<i>Poesia contemporanea Quinto quaderno italiano</i>	Crocetti	1997		6	1	16,66 %	Rosaria Lo Russo.
Franco Buffoni	<i>Poesia contemporanea Sesto quaderno italiano.</i>	Marcos y Marcos	1998	Nati negli anni Sessanta e Settanta	7	1	14,28 %	Elisa Biagini.
Giuliano Ladolfi	<i>L'opera comune: antologia di poeti nati negli anni Settanta</i>	Atelier	1999	Poeti nati negli anni Settanta.	17	2	11,76 %	Elisa Biagini; Laura Pugno.
Carlo Ossola Cesare Segre	<i>Antologia della poesia italiana</i>	Einaudi	1999	Sezione sul novecento	60	2	3,33%	Antonina Pozzi; Amelia Rosselli.
Mario Santagostini	<i>I poeti di vent'anni</i>	Stampa	2000	Poeti nati dopo gli anni Settanta	15	7	46,66 %	Elisa Biagini, Stefania Buiat; Silbia Caratti; Roberta Castoldi; Francesca Moccia; Barbara Pietroni; Silvia Vecchini.

Compilatori	Titolo	Case editrice	Anno	Periodo considerato	Numer o totale poeti	Donne	%	Presenze femminili (in ordine alfabetico)
Davide Rondoni	<i>I cercatori d'oro</i>	La Nuova Agape	2000	Nati negli anni Settanta.	6	2	33,3%	Isabella Leardini; Francesca Serragnoli
Giancarlo Majorino	<i>Poesie e realtà 1945-2000</i>	Marco Tropea editore	2000	1945-2000	81	7	8,64%	Patrizia Cavalli; Marta Fabiani; Jolanda Insana; Elsa Morante; Alda Merini; Amelia Rosselli; Patrizia Valduga.
Franco Loi Davide Rondoni	<i>Il pensiero dominante 1970-2000</i>	Garzanti	2001	1970-2000	158	27	17,08 %	Antonella Anedda; Cristina Annino; Daniela Attanasio; Giovanna Bemporad; Patrizia Cavalli; Rosita Copioli; Bruna dell'Agnese; Nelvia Di Monte; Alba Donati; Bianca Dorato; Lucetta Frisa; Franca Grisoni; Mariangela Gualtieri; Margherita Guidacci; Vivian Lamarque; Daria Menicanti; Alda Merini; Valeria Rossella; Amelia Rosselli; Lisabetta Serra; Giovanna Sicari; Maria Luisa Spaziani; Edda Squassabia; Patrizia Valduga; Ida Vallerigo; Maria Luisa Vezzali; Patrizia Vicinelli.
Franco Buffoni	<i>Poesia contemporanea. Settimo quaderno italiano</i>		2001		7	1	14,28 %	Gabriela Fantato.
Niva Lorenzini	<i>Poesia del Novecento italiano. Dalle avanguardie storiche alla</i>	Carocci	2002	Prima metà del Novecento	29	0	0%	

Compilatori	Titolo	Case editrice	Anno	Periodo considerato	Numer o totale poeti	Donne	%	Presenze femminili (in ordine alfabetico)
	<i>seconda guerra mondiale</i>							
Niva Lorenzini	<i>Poesia del Novecento italiano. Dal secondo dopoguerra a oggi.</i>	Carocci	2002	Seconda metà del Novecento	49	7	14,28 %	Amelia Rosselli; Jolanda Insana; Patrizia Vicinelli; Vivian Lamarque; Biancamaria Frabotta; Patrizia Valduga; Antonella Anedda.
Ciro Vitiello	<i>Antologia della poesia italiana contemporanea. (1980-2001)</i>	Pironti editore	2003	1980-2001 Nati tra il 1914 e il 1949.	29	4	13,79 %	Maria Luisa Spaziani; Jolanda Insana; Alda Merini; Vivian Lamarque.
Silvio Ramat	<i>80 poeti contemporanei. Omaggio a Luciano Erba per i suoi ottant'anni</i>	Interlinea	2003		80 (di cui 4 stranieri)	10	12,5%	Franca Grisoni, Vivian Lamarque, Marica Larocchi, Livia Livi, Alda Merini, Giulia Niccolai, Valeria Rossella, Maria Luisa Spaziani, Bianca Tarozzi, Giovanna Vizzari.
Cucchi Giovanardi	<i>Poeti italiani del secondo Novecento</i>	Mondadori (Oscar Classici)	2004	1945-2004	71	9	12,67 %	Antonella Anedda; Patrizia Cavalli; Biancamaria Frabotta; Vivian Lamarque; Alda Merini; Elsa Morante; Amelia Rosselli; Maria Luisa Spaziani; Patrizia Valduga.
Alfonso Berardinelli Franco Cordelli	<i>Il pubblico della poesia. Trent'anni dopo.</i> (Ristampa del volume del 1975, con alcune variazioni nella scelta antologica, partendo comunque da scelta già fatta nello schedario)	Castelvecchi	2004		Antologia 20 Schedario : 64	Ant. 3 Sched. 6	Ant. 15% Sched. 9,375 %	Antologia: Dacia Maraini; Patrizia Cavalli; Vivian Lamarque. Schedario: Mariella Bettarini; Patrizia Cavalli; Paola Cusumano; Biancamaria Frabotta; Vivian Lamarque; Dacia Maraini.

Compilatori	Titolo	Case editrice	Anno	Periodo considerato	Numero totale poeti	Donne	%	Presenze femminili (in ordine alfabetico)
Giorgio Manacorda	<i>La poesia italiana oggi. Un'antologia critica.</i>	Castelvecchi	2004		41	7	17,07 %	Antonella Anedda; Patrizia Cavalli; Vivian Lamarque; Alda Merini; Amelia Rosselli; Bianca Tarozzi; Patrizia Valduga.
Maurizio Cucchi Antonio Riccardi	<i>Nuovissima poesia italiana</i>	Mondadori	2004	Nati negli anni Settanta.	18	7	38,9%	Elisa Biagini; Silvia Caratti; Anila Hanxhari; Lucrezia Lerro; Francesca Moccia; Barbara Pietroni Francesca Serragnoli.
Franco Buffoni	<i>Poesia contemporanea Ottavo quaderno italiano</i>	Marcos y Marcos	2004		7	1	14,28 %	Annalisa Manstretta
Giuliano Ladolfi	<i>Lavori di scavo</i>	Sito RAI	2004	Nati negli anni Settanta	18	3	16,6%	Tiziana Cera Rosco; Isabella Leardini; Vanessa Sorrentino
Testa Enrico	<i>Dopo la lirica.</i>	Einaudi	2005	1960-2000 Nati tra il	43	5	11,62 %	Antonella Anedda; Patrizia Cavalli; Alda Merini; Amelia Rosselli; Patrizia Valduga.
Daniele Piccini	<i>La poesia italiana dal 1960 a oggi.</i>	BUR	2005	Poeti nati dopo il 1930 che hanno iniziato a pubblicare negli anni Sessanta.	19	2	10,52 %	Amelia Rosselli, Vivian Lamarque.
Giancarlo Alfano; Alessandro Baldacci; Cecilia Bello Minciacchi; Andrea	<i>Parola plurale. Sessantaquattro poeti italiani tra due secoli.</i>	Sossella	2005	1975-2005. Autori nati dopo il 1945.	64	11	17,18 %	Antonella Anedda; Elisa Biagini; Patrizia Cavalli; Biancamaria Frabotta; Giovanna Frene; Florinda Fusco; Franca Grisoni; Vivian

Compilatori	Titolo	Case editrice	Anno	Periodo considerato	Numero totale poeti	Donne	%	Presenze femminili (in ordine alfabetico)
Cortellessa; Massimiliano Manganelli; Raffaella Scarpa; Fabio Zinelli; Paolo Zublena								Lamarque; Rosaria Lo Russo; Rosa Pierno; Patrizia Valduga.
Paolo Zublena	<i>Nuovi poeti italiani</i>	“Nuova corrente” n. 135	Gennaio giugno 2005	Autori nati negli anni Sessanta e Settanta. Testi 1996-2005.	19	5	26,31 %	Elisa Biagini; Florinda Fusco; Giovanna Frene; Laura Pugno; Rosaria Lo Russo.
Francesco De Nicola, Giuliano Manacorda	<i>Tre generazioni di poeti italiani. Un'antologia del secondo Novecento</i>	Caramanica	2005	Nati tra il 1935 e il 1965. Esordio a partire da anni '60.	49	8	16,32	Antonella Anedda; Mariella Bettarini; Patrizia Cavalli; Bianca Maria Frabotta; Jolanda Insana; Vivian Lamarque; Valeria Rossella; Patrizia Valduga.
Giorgio Manacorda Paolo Febbraro	<i>Samizdat Giovani poeti d'oggi</i>	Castelvecchi	2005	Nati tra il 1966 e 1982	10	1	10%	Claudia Siverino.
Franco Buffoni (Comitato di lettura: Franco Buffoni, Umberto Fiori, Fabio Pusterla, Marco Zapparoli)	<i>Poesia contemporanea Nono quaderno italiano</i>	Marcos y Marcos	2007		7	1	14,28 %	Maria Grazia Calandrone.
Andrea Afribo	<i>Poesia contemporanea dal 1980 a oggi.</i>	Carocci	2007	Per lo più poeti nati negli anni Cinquanta	8	2	25%	Antonella Anedda; Patrizia Valduga.

APPENDICE 2: PRINCIPALI ANTOLOGIE SULLE POETESSE ITALIANE DEL NOVECENTO

Compilatori	Titolo	Case editrice	Anno	Periodo considerato	Numero autori	Nomi delle poetesse in ordine alfabetico
Giovanni Scheiwiller	<i>Poetesse del Novecento. Antologia.</i>	All'insegna del pesce d'oro	1951		9	Vittoria Aganoor Pompilj, Luisa Giaconi, Ada negri, Amalia Guglielminetti, Ain Zara Magno, Antonia Pozzi, Margherita Guidacci, Maria Luisa Spaziani, Alda Merini.
Gaetano Salveti	<i>Poesia femminile del '900</i>	Edizioni del Sestante	1964		46	Regina Agnesini; Sibilla Aleramo; Simonetta Bardi; Rosanna Bettarini; Elena Bono; Emma Calabria; Cristina Campo; Valeria Carli; Liana Catri; Agata Italia Cecchini; Elena Clementelli; Maria Teresa Cristofano; Ketty Daneo; Vittoria Dauni; Gina Bonenti Mira D'Ercole; Elsa De Giorgi; Liana De Luca; Donata Doni, Dianello Selvatico Estense; Lina Galli; Luisa Giaconi; Renata Giambene; Amalia Guglielminetti; Margherita Guidacci; Gioia Jelenkovich; Anna Malfaiera; Lucia Marcucci; Maria Teresa Messori Roncaglia Mari; Irene Marusso; Paola Masino; Irene Reitano Mauceri; Daria Menincanti; Alda Merini; Gilda Musa; Ada Negri; Annarosa Panaccione; Simonetta Pentò; Bona Percacini; Vittoria Aganoor Pompilj; Giuliana Poppi Vagaggini; Antonia Pozzi; Mariagloria Sears; Amelia Siliotti; Maria Luisa Spaziani; Else Lugli Totti; Ain Maria Zara Magno.
Biancamaria Frabotta	<i>Donne in poesia. Antologia delle poesie in Italia dal dopoguerra a oggi.</i>	Savelli	1976		23	Antonia Pozzi, Anna Maria Ortese, Margherita Guidacci, Maria Luisa Spaziani, Daria Menicanti, Luciana Frezza, Vera Gherarducci, Rosanna Gerrini, Vivian Lamarque, Patrizia Cavalli, Jole Tognelli, Gilda Musa, Anna Malfaiera, Amelia Rosselli, Rossana Ombres, Giulia Niccolai, Armanda Guiducci, Piera Opezzo, Dacia Maraini, Mariella Bettarini, Ida Vallerugo, Silvia Batisti, Antonella Carosella.
Laura Di Nola	<i>Poesia femminista</i>	Savelli	1978		31	Mara Alessi; Ippolita Avalli; Silvia Battisti; Teresa Campi;

Compilatori	Titolo	Case editrici	Anno	Periodo considerato	Numero autori	Nomi delle poetesse in ordine alfabetico
	<i>italiana</i>					Caterina Casini; Liana Catri; Mariella Bettarini; Beatrix Bracco; Livia Candiani; Marta Fabiani; Marianna Fiore; Rosa Maria Fusco; Biancamaria Frabotta; Mariangela Giusti; Gloria Guasti; Jolanda Insana; Dania Lupi; Rita Marra; Marzia Mealli; Sabina Morandi; Rachele Millul; Dacia Maraini; Ivana Nigris; Sandra Petrigani; Amelia Rosselli; Maria Russo Rossi; Franca Rovigatti; Gabriella Sica; Giorgia Stecher; Maria Grazia Ursini; Luisa Vinci.
Elia Malagò Gianluca Prosperì	<i>Care donne</i>	Forum	1980		15	Marilla Battilana; Marta Bener; Serena Caramitti; Daniela Castelli; Franca Maria Catri; Rosita Copioli; Egidia D'Errico; Raffaella Di Ambra; Maria Grazia Lenisa; Lucilla Antonia Macculi; Alia Malagò; Gabriella Maletì; Marcella Massidda; Matilde Tortora; Giusi Verbarò Cipollina.
Maria Pia Quintavalla	<i>Donne in poesia. Incontri con le poetesse italiane.</i>	Campanotto	1992		37	Cristina Annino; Giovanna Bemporad; Mariella Bettarini; Donatella Bisutti; Anna Cascella; Silvana Colonna; Bruna dell'Agnesè; Antonietta Dell'Arte; Biancamaria Frabotta; Marta Fabiani; Carmela Fratantonio; Milly Graffi; Carmen Gregotti; Margherita Guidacci; Jolanda Insana; Vivian Lamarque; Marica Larocchi; Gabriella Leto; Alda Merini; Piera Opezzo; Maria Pia Quintavalla; Amelia Rosselli; Giorgina Salonia; Gabriella Sica; Giovanna Sicari; Maria Luisa Spaziani; Normanna Valensisi; Patrizia Valduga; Patrizia Vicinelli; Sara Zanghi; Rosita Copioli; Bianca Garavelli; Armanda Guiducci; Rina Li Vigni Galli; Dacia Maraini; Rossana Ombres; Marina Pizzi.

Compilatori	Titolo	Case editrici	Anno	Periodo considerato	Numero autori	Nomi delle poetesse in ordine alfabetico
Francesca Pansa, Marianna Bucchich	<i>Poesia d'amore. L'assenza, il desiderio. Le più importanti poetesse italiane contemporanee presentate da trentasei critici.</i>	Newton Compton	1986		36	Rossana Ombres; Amelia Rosselli; Alda Merini; Margherita Guidacci; Anna Maria Ortese; Giovanna Bemporad; Maria Luisa Spaziani; Daria Menicanti; Anna Cascella; Biancamaria Frabotta; Mariella Bettarini; Patrizia Valduga; Bianca Tarozzi; Loredana Alberti; Gabriella Sica; Vivian Lamarque; Marta Fabiani; Luciana Frezza; Patrizia Cavalli; Jolanda Insana; Marianna Bucchich; Elisabetta Granzotto; Anna Malfaiera; Lucia Drudi Demby; Dacia Maraini; Marina Magaldi; Manuela Andreoni Fontecedro; Franca Bacchiega; Gabriella Sobrino; Elena Clementelli; Rina Li Vigni Galli; Adele Marziale; Lea Canducci; Giuliana Morandini; Edith Bruck; Raffaella Spera.
Catherine O'Brien	<i>Italian women poets of the twentieth century</i>	Irish Academic Press	1996		11	Antonia Pozzi; Daria Menicanti; Margherita Guidacci; Biagia Marniti; Maria Luisa Spaziani; Amelia Rosselli; Alda Merini; Jolanda Insana; Biancamaria Frabotta; Vivian Lamarque; Patrizia Valduga.
Mariella Bettarini	<i>Donne e poesia</i>	"Poesia"	1.	Dal 1963 al 1979	15	<i>Anni Sessanta:</i> Elsa Morante, Amelia Rosselli. <i>Anni Settanta:</i> Mariella Bettarini; Helle Bussacca, Patrizia Cavalli; Margherita Guidacci; Marica Larocchi; Elia Malago'; Anna Malfaiera; Dacia Maraini; Daria Menicanti; Gilda Musa; Giulia Niccolai; Maria Luisa Spaziani; Patrizia Vicinelli.
			2.	Dal 1980 al 1989	15	Cristina Annino; Anna Borra; Nadia Campana; Biancamaria Frabotta; Milli Graffi; Jolanda Insana; Vivian Lamarque; Maria Grazia Lenisa; Gabriella Maletti; Alda Merini; Anna Rosa Panaccione; Giovanna Sicari; Patrizia Valduga; Giusi Verbaro; Sara Virgillitto.

Compilatori	Titolo	Case editrici	Anno	Periodo considerato	Numero autori	Nomi delle poetesse in ordine alfabetico
			3.	Dal 1990 al 1997	16	Nadia Agustoni; Antonella Anedda; Elisa Biagini; Anna Cascella; Nadia Cavallera; Elena Clementelli; Rosita Copioli; Nelvia di Monte; Franca Grisoni; Maria Jatosti; Mia Lecomte; Rosaria Lo Russo; Marta Nurizzo; Donata Passanisi; Maria Pia Quintavalla; Alice Sturiale.
			4.	Ancora gli anni Ottanta Novanta	14	Aliga Airaghi; Franca Bacchiega; Alberta Bigagli; Donatella Bisutti; Cristina Campo; Lea Canducci; Maura del Serra; Lucetta Frisa; Fernanda Romagnoli; Enrica Salvaneschi; Bianca Tarozzi; Ida Travi; Liliana Ugolini; Anna Ventura.
			5.	Altre menti vite e voci	17	Lina Angioletti; Rita Baldassarri; Marilla Battilana; Laura Canciani; Franca Maria Catri; Ketty Daneo; Mariella De Santis; Gabriella Fantato; Luciana Frezza; Bianca Garavelli; Daniela Marcheschi; Paola Mastrocola; Daniela Negri; Rosa Pierno; Marina Pizzi; Chiara Scalesse; Fausta Squatriti.
			6.	Voci del Sud, dal Sud	17	Franca Alaimo; Maria Attanasio; Rossella Cerniglia; Maria Consolo; Assunta Finiguerra; Rosa Maria Fusco; Anna Maria Giancarli; Giuseppina Luongo Bartolini; Giovanna Markus; Biagia Marniti; Marisa Papa Ruggiero; Miriam Pierri; Marisa Righetti; Gianna Sallustio; Anna Santoliquido; Myriam Scasseddu; Matilde Tortora.
Cinzia Sartini Blum, Lara Trubowitz	<i>Contemporary Italian Women Poets</i>	Italica Press	2001		25	Mariella Bettarini; Cristina Campo; Anna Cascella; Patrizia Cavalli; Elena Clementelli; Rosita Copioli; Biancamaria Frabotta; Luciana Frezza; Vera Gherarducci; Margherita Guidacci; Armanda Guiducci; Jolanda Insana; Vivian Lamarque; Gabriella Leto; Dacia Maraini; Daria Menicanti; Alda Merini; Giulia Niccolai; Luciana Notari; Rossana Ombres; Piera Opezzo; Amelia Rosselli; Gabriella Sica;

Compilatori	Titolo	Case editrici	Anno	Periodo considerato	Numero autori	Nomi delle poetesse in ordine alfabetico
						Maria Luisa Spaziani; Patrizia Valduga.
Maria Pia Ammirati Ornella Palumbo	<i>Femminile plurale. Voci della poesia italiana dal 1968 al 2002.</i>	Abramo	2003	1968-2002	51	Elsa Morante, Antonella Anedda, Daniela Attanasio, Marilla Battilana, Giovanna Bemporad, Mariella Bettarini, Elisa Biagini, Tomaso Binga (Bianca Menna), Donatella Bisutti, Silvia Bre, Edith Bruck, Anna Buoninsegni, adia Campana, lea Canducci, Maria Clelia Cardona, Anna Cascella, Patrizia Cavalli, Elena Clementelli, Rosita Copioli, Chiara Coppa Zuccari, Vilma Costantini, Alba Donati, Biancamaria Frabotta, Luciana Frezza, Bianca Garufi, Anna Maria Giancarli, Franca Grisoni, Margherita Guidacci, Rita Iacomino, Jolanda Insana, Maria Jatosti, Vivian Lamarque, Laura Lilli, Rina Li Vigni Galli, Livia Livi, Anna Malfaiera, Dacia Maraini, Daria menicanti, Alda Merini, Giulia Niccolai, Rossana Ombres, Maria Pia Quintavalla, Fernanda Romagnoli, Amelia Rosselli, Gabriella Sica, Giovanna Sicari, Maria Luisa Spaziani, Bianca Tarozzi, Marcia Théophilo, Patrizia Valduga, Carla Vasio.
Anna Maria Giancarli, Nicoletta Di Gregorio	<i>Antologia della poesia femminile italiana</i>	“Tracce: trimestrale di scrittura e di ricerca letteraria”	Marzo giugno 2005		35	Pina Allegrini; Annelisa Alleva; Gladys Basagoitia Dazza; Franca Battista; Maria Angela Bedini; Mariella Bettarini; Tomaso Binga; Brunella Bruschi; Maria Grazia Calandrone; Anna Casalino; Nadia Cavallera; Elena Clementelli; Diana Conti; Nicoletta Di Gregorio; Alba Donati; Anna Maria Farabbi; Biancamaria Frabotta; Giancarla Frare; Anna Maria Giancarli; Claudia Iandolo; Maria Jatosti; Rosaria Lo Russo; Stefania Lubrani; Dania Lupi; Loredana Magazzeni; Wanda Marasco; Nina Marocco; Alda Merini; Stevka Šmitran; Maria Luisa Spaziani; Maria Laura Spinogatti; Fausta Squatriti; Marcia Théophilo; Isabella Tommasi; Anna Ventura.
Alina Rizzi	<i>Donne di parola,</i>	Traven books	2005		32	Annelisa Alleva; Antonella Anedda; Mariella Bettarini; Elisa

Compilatori	Titolo	Case editrici	Anno	Periodo considerato	Numero autori	Nomi delle poetesse in ordine alfabetico
	<i>trentadue poetesse contemporanee.</i>					Biagini; Donatella Bisutti; Antonietta Dell'Arte, Amba Donati; Gabriella Fantato; Anna Maria Farabbi; Biancamaria Frabotta; Giovanna Frene; Lucetta Frisa; Carmen Gregotti; Jolanda Insana; Vivian Lamarque; Idolina Landolfi; Rosaria Lo Russo; Loredana Magazzeni; Paola Malavasi; Gabriella Maletti; Annalisa Manstretta; Dacia Maraini; Alda Merini; Daniela Monreale; Gabriella Musetti; Giulia Niccolai; Maria Pia Quintavalla; Alina Rizzi; Anna Santoro; Gabriella Sica; Maria Luisa Spaziani; Patrizia Valduga.
Sara Zanghi	<i>Fuori dal cielo</i>	Empiria	2006	Nate negli anni Sessanta e Settanta.	7	Maria Grazia Calandrone; Laura Cingolani; Florinda Fusco; Laura Pugno; Veronica Raimo; Lidia Riviello; Sara Ventroni.
Dino Azzalin con introduzione di Francesco Carbognin.	<i>12 Poetesse italiane</i>	Nuova Editrice Magenta	2007		12	Stefania Cadario; Maria Grazia Calandrone; Silvia Caratti; Marisa Ferrario Denna, Evelina De Signoribus, Alessandra Pellizzari, Marina Pizzi, Laura Pugno, Cecilia Rofena; Michela Turra, Paola Turrone, Maria Luisa Vezzali.

APPENDICE 3: RASSEGNE E CATALOGHI SULLE POETESSE ITALIANE CONTEMPORANEE

Compilatori	Titolo	Case editrice	Anno	Periodo considerato	Numero poetesse	Presenze femminili (in ordine alfabetico)
Mimma De Leo	<i>Autrici italiane. Catalogo ragionato dei libri di narrativa, poesia, saggistica 1945-1985</i>	Presidenza del consiglio dei ministri Commissione nazionale per la realizzazione della parità tra uomo e donna	1986	1945-1965	36	Sibilla Aleramo, Lina Angioletti, Flora Antonioni, Elica Balla, Marilla Battilana, Giovanna Bemporad, Cristina Campo, Elena Clementelli, Luciana Frezza, Bianca Garufi, Vera Gherarducci, Margherita Guidacci, Armanda Guiducci, Marica Larocchi, Adriana Ivancich Biagini, Gemma Lucini, Giosi Lippolis, Adele Luzzato, Anna Malfaiera, Dacia Maraini, Biagia Marniti, Paola Masino, Daria Menicanti, Alda Merini, Milena Milani, Elsa Morante, Gilda Musa, Rossana Ombres, Lucia Poli, Antonia Pozzi, Fernanda Romagnoli, Lalla Romano; Amelia Rosselli; Cesarina Rossi, Maria Lusia Spaziani, Jole Tognelli.
				1966-1985	73	Lina Angioletti, Maria Atanasio, Silvia Batisti, Marilla Battilana, Giovanna Bemporad, Clara Beretta, Mariella Bettarini, Donatella Bisutti, Edith Bruck, Marianna Bucchich, Campo Cristina, Livia Candiani, Liana Catri, Patrizia Cavalli, Annalisa Cima, Elena Clementelli, Silvana Colonna, Rosita Copioli, Bruna Dell'Agnese, Alda De Cespedes, Elsa De' Giorgi, Marta Fabiani, Adele Faccio, Letizia Fortini, Biancamaria Frabotta, Carmela Fratantonio, Luciana Frezza, Vera Gherarducci, Angela Giannitrapani, Margherita Guidacci, Armanda Guiducci, Jolanda Insana, Vivian Lamarque, Marica Larocchi, Carla Ionzi, Gabriella Maletti, Anna Malfaiera, Dacia Maraini, Biagia Marniti, Maria Teresa Maschio, Marcella Massida, Daria Menicanti, Alda Merini, Milena Milani, Anna Mongiardo, Elsa Morante, Gilda Musa, Neda Naldi, Giulia Niccolai, Maria Pia Quintavalla, Rossana Ombres, Piera Opezzo, Delfina Provenzali, Nucci Re, Albertina Repaci, Fernanda Romagnoli, Lalla Romano, Amelia Rosselli, Giuliana Ronchi, Giovanna Sandri, Anna Santori, Gabriella Sobrino, Lucia Sollazzo, Maria Luisa Spaziani, Raffaella Spera, Irene Stefanelli, Maria Tesi, Jole Tognelli, Patrizia Valduga, Patrizia Vicinelli, Irma Zorzi.

Compilatori	Titolo	Case editrice	Anno	Periodo considerato	Numero poetesse	Presenze femminili (in ordine alfabetico)
Valeria Cicogna	<i>Scrittrici di poesia in Italia. Rassegna bibliografica: (1980-2002), in Graziella Pagliano (a cura di), Presenze femminili nel Novecento italiano.</i>	Liguori	2003		133	Lada Acquavita; Alifa Airaghi; Emanuela Andreoni Fontecedro; Antonella Anedda; Cristina Annino; Daniela Attanasio; Maria Attanasio; Claudia Azzola; Silvia Batisti; Giovanna Bemporad; Elisabetta Bonaforti; Mariella Bettarini; Elisa Biagini; Donatella Bisutti; Mirella Boeri; Danila Boggiano; Pinuccia Bozzi Garavaglia; Silvia Bre; Lia Briganti; Marianna Bucchie; Nadia Campana; Livia Candiani; Lea Canducci; Anna Maria Carpi; Anna Cascella; Nadia Cavalera; Patrizia Cavalli; Mara Cini; Lorenza Colicigno Laraia; Silvana Colonna; Rosita Copioli; Chiara Coppi Zuccari; Luccia Danesin; Mariolina De Angelis; Maria De Lorenzo; Anna De Rosa; Maura Del Serra; Bruna Dell'Agnese; Pasqualina Deriu; Nelvia Di Monte; Alba Donati; Germana Duca Ruggeri; Marta Fabiani; Annamaria Ferramosca; Gabriela Fantato; Biancamaria Frabotta; Giovanna Frene; Luciana Frezza; Gabriella Galzio; Giovanna Gasperini De Santi; Marina Giovannelli; Simonetta Giunti; Milli Graffi; Elisabetta Granzotto; Carmen Gregotti; Franca Grisoni; Alessandra Guappi; Margherita Guidacci; Armanda Guiducci; Rita Gusso; Jolanda Insana; Gina Labriola; Marica Larocchi; Gabriella Leto; Rina Li Vigni Galli; Laura Lilli; Rosaria lo Russo; Maria Flora Macchia; Marina Magaldi; Gabriella Maleti; Anna Malfaiera; Annalisa Mantretta; Dacia Maraini; Biagia Marniti; Franca Maroni; Gabriella Marnito; Paola Mastrocola; Marilena Menicucci; Daria Menicanti; Alda Merini; Franca Bacchiega; Clara Monterossi; Isabella Moretti; Gilda Musa; Gabriella Musetti; Giulia Niccolai; Elisabetta Niccolini; Milena Nicolini; Maria Grazia Nigi; Luciana Notari; Rossana Ombres; Piera Opezzo; Anna Maria Ortese; Leda Palma; Cleosina Pesiri; Rosa Piperno; Marina Pizzi; Maria Pia Quintavalla; Maria Racioppi; Daniela Rampa; Giuseppina Rando; Fernanda Romagnoli; Lalla Romana; Cristina Rosati; Amelia Rosselli; Piuerangela Rossi; Anna Santoliquido; Dianella Selvatico Estense; Margherita Serfardi; Roberta Serra; Gabriella Sica; Giovanna Sicari; Gabriella Sobrino; Lucia Sollazzo; Maria Luisa Spaziani; Raffaella Spera; Bianca Tarozzi; Silvia Tessitore; Marcia Theofilo; Mary Barbara Tolusso; Caterina Trombetti; Patrizia Valduga; Ida Vallerugo; Patrizia Vicinelli; Sara Zanghi; Aida Maria Zappetti; Luisa Zille; Anna Zoli.

QUESTIONARIO SU DONNE E POESIA

ANTONELLA ANEDDA

Nata nel 1958, vive tra Roma e la Sardegna. È laureata in Storia dell'arte e docente di lingua francese all'Università di Siena (sede di Arezzo). Ha esordito all'inizio degli anni Novanta con la raccolta *Residenze invernali* (Crocetti, Milano 1992). Le raccolte successive hanno confermato la profondità della sua ricerca poetica, si ricordano in particolare: *Notti di pace occidentale* (Donzelli, Roma 1999), *Il catalogo della gioia* (Donzelli, Roma 2003), *Dal balcone del corpo* (Mondadori, Milano 2007). Ha pubblicato anche alcune raccolte di saggi: *Cosa sono gli anni* (Fazi, Roma 1997) e *La luce delle cose. Immagini e parole nella notte* (Feltrinelli, Milano 2000). Sue sono alcune traduzioni di Philippe Jaccottet: *Appunti per una semina. Poesie e prose 1954-1994* (Fondazione Piazzolla, Roma 1994) e *La parola Russia* (Donzelli, Roma 2004). È presente nelle maggiori antologie di poesia italiana contemporanea.

1. Come e quando ha iniziato a scrivere?

Ho iniziato a tardi. A lungo ci sono stati solo conati, tentativi della cui imperfezione ero molto consapevole. Non solo ho pubblicato tardi ma anche mostrato tardi quello che scrivevo. Ai tempi dell'università leggendo le Lettere di Cézanne mi aveva colpito una frase "lavorare in silenzio finché non fossi stato in grado di sostenere il mio lavoro".

2. Che ruolo ha la poesia nella sua vita?

È centrale ma non amo il luogo comune della scrittura-vampiro, dell'artista al di sopra di tutto che si nutre di chi lo circonda. Quando Robert Lowell utilizzò le lettere private per una poesia Elizabeth Bishop che pure gli voleva bene, lo rimproverò duramente. Aveva ragione.

3. Esiste un rapporto tra la sua poesia e la sua esperienza biografia? Di che tipo?

Esiste un nesso ma non almeno per me non immediato, « confessionale ». Credo di essere impressionata da tutto nel bene e nel male, poi è la scrittura che attraverso una scelta che mi sforzo sia rigorosa, prova a restituire.

4. Si è mai posta il problema del rapporto tra scrittura e condizione femminile? Se sì, quando?

Il tempo delle donne si assiepa di colpe, la famiglia in genere incoraggia poco la creatività femminile, ma questo può diventare un alibi. Jane Austen scriveva in anticamera.

5. L'uso dell'espressione "poesia femminile" cosa suscita in Lei? Perché?

Non riesco ad abituarci. Mi provoca stupore. Non mi viene in mente di dire poesia maschile. Esistono condizionamenti storici ma la vera poesia sorprende sempre. Recentemente mi è capitata la traduzione in neo greco di un frammento di Saffo da parte di un grande poeta greco, Elitis. Capovolgeva ogni luogo comune. Sarebbe stato impossibile dire chi fosse l'uomo e chi la donna.

6. *Esiste una poesia femminile? Se sì saprebbe identificarne qualche caratteristica specifica? Se no perché?*

Esistono poesie che sono l'ascia nel mare di ghiaccio invocata da Kafka. Scritte da donne, scritte da uomini.

Forse mancano critiche che abbiano l'autorità di parlare di tutti: libri di donne e libri di uomini. Sono ancora poche. Un nome e un modello? Julia Kristeva. Comunque la qualità delle donne che scrivono è alta ed è destinata a crescere. Forse è l'unico argomento sul quale sono ottimista.

7. *Quali sono i suoi punti di riferimento in ambito poetico e letterario? Quali autori e autrici sono stati/e per Lei più importanti?*

L'Iliade, la Divina Commedia, Guerra e Pace. Le autrici e gli autori russi: da Puskin a Pelevin, le autrici e gli autori greci: Saffo, Mimnermo, Kavafis, Elitis, Kiki Dimulà, le autrici e gli autori anglo-americani: George Herbert, Emily Bronte, Emily Dickinson, Elizabeth Bishop. Samuel Beckett. Sono stati importanti Catullo e Ovidio, Mandel'stam, Kafka e Celan. Philippe Jaccottet che ho tradotto è un esempio etico e non solo poetico.. Negli ultimi dieci anni hanno contato autori polacchi come Zbigniew Herbert e svedesi come Thomas Tranströmer. I miei riferimenti filosofici sono schizofrenici: Spinoza e Kirkegaard!! Ammiro moltissimo Coetzee, Kenzaburo Oe, Alice Munroe. Ecco il Canada è un paese che nel suo s-confinamento, nel suo bilinguismo, crea degli scarti di linguaggio geniali e imprevedibili con autrici straordinarie: Alice Munroe, Ann Carson (che sto traducendo). Il paesaggio detta la scrittura, ci "cinge" come dice in un bellissimo verso Andrea Zanzotto. Mi piacciono i libri di geografia. Recentemente ho letto un bel libro di James Fenton (che è tra l'altro un ottimo poeta) sul Borneo.

8. *Pensa di aver avuto un rapporto privilegiato con le autrici? Se sì, perché? È importante avere dei modelli. Le donne che scrivono poesia hanno riferimenti altissimi di cui andare fiere, basta pensare a Saffo. I nomi? Emily Brönte, Emily Dickinson, Elizabeth Bishop, Anna Achmatova, Marina Cvetaeva. Ma anche Teresa d'Avila e Maria Zambrano. Tra le autrici italiane certo Amelia Rosselli e Anna Maria Ortese, ma anche Caterina da Siena Angela da Foligno.*

9. *Alcune poetesse e scrittrici, tra le quali ad esempio Amelia Rosselli ed Anna Maria Ortese, hanno affermato di non essersi sposate e di non aver avuto figli per potersi dedicare pienamente alla letteratura. Anche Lei si è trovata di fronte a questa scelta? Che rapporto esiste tra scrittura e vita familiare?*

Non ho mai scelto (ma poi si sceglie davvero?) di rinunciare ad avere un figlio per potermi dedicare completamente alla scrittura. Però avere un figlio e scrivere significa sostenere due grandi responsabilità. Sono sempre stata consapevole di quanto possa essere rischioso. Chi scrive ha a che fare con il dolore, deve attraversarlo mantenendo la lucidità. Deve esporsi e rinunciare alla consolazione, deve saper affrontare il fallimento, l'infelicità. Allo stesso tempo se amiamo qualcuno cerchiamo di non ferirlo con la nostra sofferenza, cerchiamo di proteggerlo. A volte vivo drammaticamente questo conflitto, ma per ora condivido con mia figlia un umorismo che ci fa da recinto. Anche il rapporto tra scrittura e vita familiare è complesso perché è complesso il rapporto tra lavoro delle donne e famiglia. Le donne devono essere tante, troppe cose, guadagnare, essere attraenti, buone mamme. Il risultato è un funambolismo costante.

Per quanto mi riguarda lavoro, leggo, studio, scrivo anche in autobus o in treno. Certo elimino molto, non esco praticamente mai la sera.

10. Quali sono i temi fondamentali della sua poesia?

Mi interessa (e del resto lei lo ha notato) lo spazio e il tempo in relazione allo spazio. Mi interessa il nesso tra la nostra interiorità e il paesaggio come in Hopkins, come in Zanzotto. Mi interessa il dialogo con i morti che la scrittura non smette mai di tessere.

11. Ci sono delle immagini e delle sfere semantiche più ricorrenti e sfruttate di altre?

Credo che il vento sia un'immagine ricorrente. Il vento soprattutto nelle isole è un grande maestro. Ci insegna l'insignificanza (la nostra). Ci espone per usare le parole di Celan a proposito della poesia.

Poi ci sono parole che vedo ritornano come coraggio, silenzio, pazienza.

12. Il tema della finzione nelle sue connotazioni positiva e magica (sogno/ incantesimo) ma anche negativa (menzogna/ mistificazione) è importante nella sua poesia?

No, ma i sogni per me non sono affatto delle finzioni.

13. Le sembra che la sua poesia sia fondata su un sistema di opposizioni forti (ad esempio: paradiso/inferno, amore/guerra, sogno/realtà, grazia/rovina, ordine/disordine, pubblico/privato, libertà/ prigionia, alto/basso....)? Se sì, potrebbe esplicitare il senso di tali opposizioni? Vi si potrebbe leggere qualcosa di tragico ed ironico allo stesso tempo?

Non ci ho mai pensato, ma siamo tutti in bilico tra queste opposizioni.

Si ci si potrebbe leggere sicuramente qualcosa di tragico e ironico.

14. Come definirebbe lo sguardo che tramite la sua poesia posa sul mondo?

Uno sguardo attento, spero.

15. Il corpo è centrale nella sua produzione poetica?

Ho visto la prima persona morta quando avevo sette anni e l'ultima un anno fa. Erano persone che amavo. Il corpo è importante e allo stesso tempo il corpo è nulla.

17. Nel 1974 in un componimento della raccolta "Donne mie" Dacia Maraini, considerando la condizione di soggezione e degradazione della donna nella società, afferma che "una donna che scrive poesie e sa di/ essere donna, non può che tenersi attaccata /stretta ai contenuti perché la sofisticazione/ delle forme è una cosa che riguarda il potere/ e il potere che ha la donna è sempre un/ non-potere, una eredità scottante e mai del tutto sua". Come commenterebbe questi versi trenta anni dopo?

Credo che storicamente e socialmente sia stata una riflessione importante. Però io penso si possano usare le forme del potere maschile. Le donne possono permettersi di usare le forme della tradizione così come gli uomini si sono messi nei panni di Madame Bovary o di Albertine. Emily Dickinson ha usato forme del potere maschile e ha scritto una poesia rivoluzionaria. Si potrebbe dire che il contenuto nelle donne è spesso così potente da dettare forme inusuali, di grande forza e originalità.

18. Qual è il rapporto che nella sua poesia esiste tra i contenuti che vuole esprimere e la forma con cui si realizzano?

Un rapporto dialettico, spero. Sono sarda e l'italiano per me è comunque una lingua frontale non esattamente materna. Questo credo che mi abbia evitato l'assuefazione nei confronti della tradizione poetica italiana. Ogni volta leggo con stupore come se bevessi.

MARIA GRAZIA CALANDRONE

Nata nel 1964 a Milano, vive a Roma. È figlia di Giacomo Calandrone (Savona 1909 – 1975), operaio metalmeccanico, sindacalista e deputato comunista della I e II legislatura della Repubblica (1948 – 1958). Maria Grazia Calandrone ha pubblicato i seguenti libri di poesia: *Pietra di paragone* (Tracce, Roma 1998), *La scimmia randagia* (Crocetti, Milano 2003, premio Pasolini opera prima), *Come per mezzo di una briglia ardente* (Atelier, Novara 2005), *Macchina responsabile* (Crocetti, Milano 2007). Altri suoi testi sono presenti in numerose riviste come “Poesia”, “Nuovi Argomenti”, “Almanacco dello Specchio 2006” e antologie come *IX Quaderno italiano di poesia contemporanea* a cura di Franco Buffoni (Marcos y marcos, Milano 2007).

1. Come e quando ha iniziato a scrivere?

Da quando ho iniziato a saper scrivere: dai cinque anni era mio compito, alla chiusura del giorno, scrivere il diario delle avventure appena vissute sotto forma di "Pensierini". Era un'abitudine voluta da mia mamma, insegnante di lettere straordinariamente appassionata delle sue materie e poco incline al gioco.

La scrittura strutturata in versi è invece cominciata spontaneamente nell'adolescenza sulla suggestione di una poesia che per me è rimasta indimenticata e ancora oggi ritengo una delle più belle poesie che siano mai state scritte: il *Notturmo* di Alcmene, che venne letto alla classe dalla professoressa di lettere del ginnasio. Da quei versi notturni è caduta una luce che mi ha spiegato cosa volessi imparare a fare.

Credo anche di avere scelto la poesia per due motivi: il primo è impazienza caratteriale (la poesia mi permetteva di dire in breve quello che svolto in un racconto avrebbe richiesto troppe pagine per le mie possibilità di tenuta) e poi credo sia stata una non-scelta basata sul perdonabile (data l'età di allora) equivoco del diario sentimentale. Forse si comincia tutti credendo che la poesia abbia a che fare con l'elaborazione dei propri turbamenti.

2. Che ruolo ha la poesia nella sua vita?

Ormai è un modo di essere, di stare e di guardare al mondo. Ma se gli obbligatori esercizi infantili invece di annoiarmi mi divertivano e mi prendevano sempre parecchio la mano l'inclinazione forse precedeva l'esercizio.

3. Esiste un rapporto tra la sua poesia e la sua esperienza biografica? Di che tipo?

La scrittura di ognuno credo attinga alla vita, ma soltanto per essere vera: come da un magazzino, per fare di sé un archivio disponibile di esperienza viva al servizio delle vite di altri e, meglio ancora, della interpretazione della storia e del mondo. Si usa la propria esperienza per comprendere. Non per questo un poeta è obbligato ad avere una vita avventurosa, l'esperienza si assume anche nel silenzio e nella solitudine. Ma un poeta è obbligato a osservare, a non lasciarsi sfuggire nulla, ad avere "attenzione", come diceva benissimo Giovanna Sicari. Perché la scrittura abbia minimamente senso credo che l'io dell'autore debba essere reso al suo stato zero, ovvero al suo stato di comunione umana e minerale.

4. Si è mai posta il problema del rapporto tra scrittura e condizione femminile? Se sì,

quando?

Non mi pongo mai questo problema spontaneamente, ma la domanda viene rivolta di frequente a una donna che scrive perché l'argomento è stato a lungo problematico e letteratura e saggistica sono ricche di risposte e documenti sul tema: il compito assegnato alle donne dalla società dei bisogni elementari prima e poi da quella della ripetizione comoda (superata dall'economia e dalla storia ma che non si discuteva per paura e pigrizia mentale) era riproduttivo e domestico. Pareva una minaccia e alle donne stesse un peccato di superbia – anche se ormai tutte le condizioni economiche per lo sviluppo intero di ciascun individuo erano date – concepire in un unico organismo lo svilupparsi della vita cellulare e insieme del pensiero. Voglio credere che oggi le donne abbiano conquistato, grazie alle donne che sono state donne prima di loro e che si sono lentamente abituate a non temere la potenza del proprio essere, il diritto a esprimere la propria intera autorevolezza di creature feconde e intellettive.

5. L'uso dell'espressione "poesia femminile" cosa suscita in Lei? Perché?

Appunto una risposta di complessità biologica. Credo ci sia una temperatura un pochino più alta e corporale nella poesia delle donne, anche quando la loro scrittura è ossificata come quella di Anedda o Biagini.

6. Esiste una poesia femminile? Se sì saprebbe identificarne qualche caratteristica specifica? Se no, perché?

Credo di avere appena risposto, ma desidero spiegarmi meglio: non intendo dire che l'argomento principale della poesia femminile sia il corpo, intendo dire che la scrittura delle donne risulta più aderente, per lessico e struttura, a qualcosa che possa essere toccato, alle cose reali - che è l'esatto contrario del sentimentalismo che è stato a lungo il malinteso campo di competenza del femminile. Intendo dire che la poesia delle donne è corpo, è faccenda reale.

7. Quali sono i suoi punti di riferimento in ambito poetico e letterario? Quali autori e autrici sono stati/e per Lei più importanti?

Dopo il testo di Alcmane che ho citato vennero le *Elegie duinesi* di Rilke, il secondo poeta che mi abbia detto di un mondo che conoscevo e non c'era. La poesia (l'arte in genere, credo) quando è tale parla di qualcosa che sappiamo ma non sappiamo dire. Ecco, diciamo che ho "riconosciuto" le parole di Rilke. E lo stesso è avvenuto con i saggi di Cvetaeva, poi con le nevi, il vento, le ceste e i focolari di Anedda, attraverso la dura passione della quale mi sono avvicinata a sperare in una possibile affinità tra vivi.

8. Pensa di aver avuto un rapporto privilegiato con le autrici? Se sì, perché?

Come appena dichiarato leggo indifferentemente uomini e donne, nella scrittura mi interessa l'evocazione di un universo riconoscibile ma che prima di quella scrittura non era stato pronunciato.

9. Alcune poetesse e scrittrici, tra le quali ad esempio Amelia Rosselli ed Anna Maria Ortese, hanno affermato di non essersi sposate e di non aver avuto figli per potersi dedicare pienamente alla letteratura. Anche Lei si è trovata di fronte a questa scelta? Che rapporto esiste tra scrittura e vita familiare?

Nel mio caso: convivo da molti anni, ho un bimbo di sei anni e un secondo che ancora mi abita. Credo che il confronto stretto e diretto con altri esseri umani, con la dura

fatica che comporta, dia un senso necessario di realtà, tanto più se si tratta di bambini dei quali si è per lungo tempo completamente responsabili: aiutano nell'esercizio primo della scrittura del quale parlavo, ovvero: dimenticarsi.

Comprendo però pienamente la scelta di donne come Ortese e Rosselli che più che alla famiglia credo sfuggissero al ruolo femminile ancora claustrofobico che la stessa, specialmente in Italia, comportava fino a pochissimi anni or sono. Solo da pochi anni le poetesse italiane (Anedda, Sicari, Lo Russo, Cera Rosco,...) oltre a scrivere e a lavorare mettono al mondo figli riuscendo in un ininterrotto esercizio di confine tra ruoli interiorizzati e autenticamente sentimentali, oltre che sociali.

10. Quali sono i temi più importanti nella sua poesia?

La storia, i bambini, l'intersezione della natura di ogni forma vivente.

11. Ci sono delle immagini e delle sfere semantiche più ricorrenti e sfruttate di altre?

Ultimamente la guerra, che specifica nelle ingiuste e inutili morti da conflitto il discorso sugli scomparsi: dalla lettura de *La spiaggia* di Sereni in poi ho cominciato a immaginare e a usare la poesia come un'esca verso l'altro mondo, non necessariamente quello dei morti, dico il mondo non-visibile, quello che percepiamo e non si tocca. Pare a me stessa di mostrare una grande fiducia nella parola.

12. Il tema della finzione nelle sue connotazioni positiva e magica (sogno/ incantesimo) ma anche negativa (menzogna/ mistificazione) è importante nella sua poesia? La mia poesia è per propria natura contraria ad ogni infingimento.

13. Le sembra che la sua poesia sia fondata su un sistema di opposizioni forti (ad esempio: paradiso/inferno, amore/guerra, sogno/realtà, grazia/rovina, ordine/disordine, pubblico/privato, libertà/ prigionia, alto/basso....)? Se sì, potrebbe esplicitare il senso di tali opposizioni? Vi si potrebbe leggere qualcosa di tragico ed ironico allo stesso tempo?

La mia poesia è fondata su un sistema unitario, su un mondo senza frattura. Lo sguardo tende a tenere insieme visibile e invisibile. La consistenza del sogno equivale a quella della realtà e non ci sono linee di scarto o di emarginazione.

14. Come definirebbe lo sguardo che tramite la sua poesia posa sul mondo?

Oltre a quanto ho appena detto, posso indicare il nome del movimento dello spirito che si sporge e vorrei che fosse: compassione, nel senso della identificazione, del "sentire con" – il maggior numero di cose e persone.

15. Il corpo è centrale nella sua produzione poetica?

Il corpo è lo strumento che si usa per scrivere. Scrivere comporta una fatica fisica dunque il corpo sta tecnicamente alla base della scrittura e abita in vari modi la mia poesia, generalmente come dettaglio, frammento organico, osso – o come corpo in amore. Anche il corpo delle cose è presente per intero, così come – io credo – la tramatura molto densa vorrebbe fare della poesia un oggetto quasi tangibile.

16. Potrebbe parlarci brevemente della lingua poetica che caratterizza i suoi testi?

Ho sempre subito un estremo fascino da parte di tutto ciò che è im-poetico: il linguaggio scientifico, astronomico, prosastico, televisivo. La mia è una lingua che esula dalla

letteratura, con inflessioni a volte dialettali ed è insieme estremamente letteraria e analogica, in una commistione che spero sonora.

17. *Nel 1974 in un componimento della raccolta "Donne mie" Dacia Maraini, considerando la condizione di soggezione e degradazione della donna nella società, afferma che "una donna che scrive poesie e sa di/ essere donna, non può che tenersi attaccata /stretta ai contenuti perché la sofisticazione/ delle forme è una cosa che riguarda il potere/ e il potere che ha la donna è sempre un/ non-potere, una eredità scottante e mai del tutto sua". Come commenterebbe questi versi trenta anni dopo?*

Tutte noi numerose poetesse e scrittrici contemporanee dobbiamo a lottatrici della mente come Dacia Maraini la libertà quasi del tutto scevra di pregiudizio che abbiamo ereditato.

Nella scrittura però la cura della forma non necessariamente coincide con la sua sofisticazione, non è questo che si evince dalla letteratura maschile, lo si evince piuttosto dal vero potere, quello economico e politico che agisce nella profondità del mondo. Questo potere è stato troppo recentemente conquistato dalle donne perché esse possano essere del tutto emancipate dai modelli dei colleghi maschi o possano avere agito su larga scala applicando l'esortazione e la constatazione circa i contenuti – gli ideali, diremmo – pronunciata da Maraini.

18. *Qual è il rapporto che nella sua poesia esiste tra i contenuti che vuole esprimere e la forma con cui si realizzano?*

Tendo a una perfetta identificazione tra contenuto e forma: il racconto credo debba essere evocato, soprattutto in poesia, da lingua concetto e musica nello stesso momento.

19. *Qual è il rapporto che intrattiene da una parte con lo sperimentalismo metrico e linguistico e dall'altra con l'uso di forme fisse e chiuse anche se magari inedite?*

Non amo in nessun campo della vita la forma chiusa ma non amo neppure lo slancio vitalistico che si proietta tutto solo avanti. Noi siamo il ponte tra passato e futuro, fra la terzina dantesca, i *Canti di Castelvecchio* e il *Bombardamento* di Marinetti, per rimanere nell'area letteraria. Leggendo Pagliarani e Zanzotto questo si capisce molto bene.

20. *Come descriverebbe più in generale il suo rapporto con la tradizione poetica italiana, con le sue codificazioni tematiche e linguistiche? (Si tratta di un rapporto di riconoscimento, di ironia oppure di aperta rottura?)*

Ripeto: credo che il passato si debba apprendere e lo si debba far avanzare storicamente con il proprio contributo. Non si possono tralasciare lezioni come quella de *Il seme del piangere* di Caproni o dei sereniani *strumenti umani*, del *Pianto della scavatrice* di Pasolini, per parlare soltanto della tradizione più recente. In ognuno dei grandi c'è la voce degli altri più la propria, c'è il *Cantico* di Francesco, ci sono Dante e Manzoni e così dicendo. Senza storia non esistiamo. Ma ciascuno di noi ha il dovere di far progredire la storia con tutta la propria forza innovatrice. In Italia, a differenza degli altri paesi europei, abbiamo a volte patito una eccessiva letterarietà, il timore di sporcarci le mani con la vita come se la poesia fosse un'aristocratica alternativa consolatoria. Ma nessuno tra i grandi poeti italiani ha manifestato la preoccupazione di essere "patetico" e coinvolto: un poeta, ovvero un interprete in versi del proprio tempo e del destino umano, sa che può ancora oggi permettersi *la rima in cuore e amore*.

ANNA MARIA CARPI

Anna Maria Carpi vive a Milano e insegna Letteratura tedesca all'Università Ca' Foscari di Venezia. Ha pubblicato *A morte Talleyrand* (Campanotto, Pasian di Prato 1993), *Compagni corpi* (Scheiwiller, Milano 2004) e *E tu fra i due chi sei* (Scheiwiller, Milano 2007). È autrice di diversi romanzi: *Racconto di gioia e di nebbia* (1995), *E sarai per sempre giovane* (Bollati Boringhieri, Torino 1996) *Principe scarlatto* (La tartaruga, Milano 2002), *Un inquieto batter d'ali. Vita di Heinrich von Kleist* (Mondadori, Milano 2005).

Cara Ambra,

ci vorrebbe un secolo a rispondere una per una alle sue domande. Rispondo ad alcune. Ho cominciato presto a scrivere, poesie nell'adolescenza. Poi ho dato la scalata alla prosa, con dei racconti, Qualcosa ho pubblicato, la maggior parte l'ho tenuta nel cassetto. Fino ad anni recenti in cui ho pubblicato quattro romanzi, *Racconto di gioia e di nebbia* (1995), *E sarai per sempre giovane* (1996), *Il principe scarlatto* (2002), *Un inquieto batter d'ali. Vita di Kleist* (2004). La poesia, scritta via via – scrivo poesia nelle punte del male di vivere – è uscita nel 1993 (*A morte Talleyrand*) e poi, summa del decennio 1990-2002, in *Compagni corpi*, che lei conosce. Adesso è appena uscito, sempre da Scheiwiller, *E tu fra i due chi sei (poesie 2005-06)*.

Non m'iscivo nella poesia femminile, anzi questa dicitura non mi piace. Anche se sono una di quelle donne che si sono sposate sì ma non hanno avuto figli nel sentimento del contrasto fra l'identità di madre e l'identità di scrittore.

Autori cui mi sono ispirata: adoro la Szymborska, ma altri sono, poiché sono di cultura tedesco-russa più che italiana, Gottfried Benn, Paul Celan, Mandelstam, ma s'intende anche Caproni e Penna.

Il "corpo" (vedi *Compagni corpi*) è la presenza fisica degli altri, indispensabile, più potente delle parole. Mi piace viaggiare fra gli ignoti (di qui le mie poesie "ferroviarie"), oggetto del mio sguardo e fonte di calore.

Lo sguardo che la mia poesia posa sul mondo? Ironico-affettivo (una volta, girando, viaggiando, disegnavo dal vero con tocco caricaturale). Ma mi attraversa anche una fede pascaliana in Dio – che in genere non viene rilevata dai lettori. Il quotidiano è trascendente, ciò che è quaggiù deve iscriversi negli archivi di un aldilà che mi guardo dal definire (non mi piacciono le certezze dogmatiche dei cattolici): la nostra storia conta, ma Dio è l'unico spazio rimasto per fantasticare.

Non sono sperimentale: mi piace saltare di registro fra il banale parlato e le inattese metafore del sentire. Voglio essere chiara, non scrivo per gli altri poeti, spero sempre in una comunità che abbia lo stesso linguaggio e lo stesso destino (trascendente). Non credo a un sistema di segni separato dalle cose, le cose ci sono.

Spero le basti. La ringrazio di avermi apprezzata e le auguro buon lavoro.

Un cordiale saluto

Anna Maria Carpi

Cara Ambra,

lei mi chiede perché faccio resistenza a mettermi nella poesia femminile. A parte gli antipatici furori ideologici delle femministe anni 70 e 80, io ho col mio essere donna un nodo freudiano. Mio padre, colto vecchio tradizionalista, mi ha educato a diventare economicamente indipendente, e fin qui bene, ma mi ripeteva anche, da misogino alla Nietzsche, “non essere una donna”. Mia madre, donna dotata ma caotica e masochista, artista andata in fumo, era un essere infelice, e io ho concepito molto presto un’avversione per il matrimonio e coltivato la mia parte maschile. Il che non mi ha impedito di avere molti amori e alla fine un marito.

Sono marcata dal femminile, e come! Ho tenuto diari dai 15 ai 40 anni, e credo siano anche belli, perché non cercavo lo sfogo emotivo ma la forma pulita, vera. Con i diari ho imparato a scrivere. Con la poesia ho cominciato a 15 anni, credo che sia dopotutto la mia vocazione, e alcune delle poesie che vede, verso la fine, in *Compagni corpi* risalgono ad allora. Le nuove, *E tu fra i due chi sei* (Scheiwiller 2007), sono diverse, e diversissime e amarissime le ultime in preparazione.

Diari e poesia sono generi molto femminili, del femminile che è sostanzialmente estraneo alla storia, autoriferito e fatalmente in sofferenza. Non sopporto per es. la visceralità della (bravissima) Merini. E del recente *Marmo* di Silvia Bre cosa ne dice? Bello, no? Nobile estetica. Maschile o femminile?

Io, come vede peraltro dalle poesie, invoco la presenza, il calore del “mondo”. So che il mondo è fantasma, pura proiezione del bimbo che siamo, ma ho il terrore che mi abbandoni.

La mia parte maschile scrive romanzi, forma diciamo più obbiettiva, eteroriferita. Ne ho scritti quattro, pubblicati e con abbastanza successo. L’ultimo (2005) è una vita romanzata di Kleist, un maschio-femmina, durissimo maschio nei suoi personaggi maschili e così rovinosamente capace d’intendere l’abbandono, il perdersi nei suoi personaggi femminili.

Non so se tutto questo le serva, ma gliel’ho scritto volentieri. Può farne l’uso che crede.

Cordiali saluti

Anna Maria Carpi

ALDINA DE STEFANO

Nata a Udine nel 1950 abita a Lestizza (UD). Ha una laurea in filosofia. Tra le sue raccolte poetiche si possono citare: *Fior di stecco* (Campanotto, Pasian di Prato 1991), *Di cauto incanto* (Aviani, Udine 1995), *I passi della luna* (Gazebo, Firenze 1999), *Del silenzio* (con Marina Giovannelli, DARS, Udine 1999). Ha pubblicato il saggio *Le Krivapete delle Valli del Natisone. Un'altra storia* (Kappa Vu, Udine 2003) in cui presenta alcune ricerche su delle misteriose creature femminili presenti nell'immaginario popolare di questa parte del Friuli.

1. Come e quando ha iniziato a scrivere?

Scrivo da sempre, e comunque ho iniziato da piccola. Foglietti sparsi, appunti. Luogo privilegiato la terrazza della mia casa d'infanzia. Un vero osservatorio! Annotavo i piccoli eventi della natura in divenire, le mie trasformazioni, ed il microcosmo intorno, molto vivace.

2. Che ruolo ha la poesia nella sua vita?

Centrale. La poesia è vita. Molto di più che scrivere andando a capo. E' un modo di stare al mondo, di relazionarsi con la realtà ed il sogno.

3. Esiste un rapporto tra la sua poesia e la sua esperienza biografica? Di che tipo?

Cresciamo assieme, in simbiosi. Tra abbandoni e riconciliazioni.

4. Si è mai posta il problema del rapporto tra scrittura e condizione femminile? Se sì, quando?

Tutte le donne dovrebbero scrivere. Riprendere la parola, la voce. Uscire dal silenzio, dalla soggezione, dall'invisibilità.

5. L'uso dell'espressione "poesia femminile" cosa suscita in Lei? Perché?

Un senso di appartenenza, di condivisione. Un riconoscersi per ricompattarci, dialogare.

6. Esiste una poesia femminile? Se sì saprebbe identificarne qualche caratteristica specifica? Se no perché?

Forse la Poesia non è femminile o maschile. Lo sono, invece, maschi o femmine, le persone che scrivono. Riconosco la poesia femminile nella maggior adesione (rispetto a quella maschile) al vero, alla parola autentica che brucia, grida, indica. E' la parola nascente, che irrompe e sgretola accademismi, stereotipi, monolitiche certezze. Proprio perché esce ora da un silenzio e da un isolamento forzato (ad opera della cultura androcentrica), trovo nella poesia femminile forza, energia, freschezza, coraggio, determinazione. E anche tanta autoironia nel guardarsi dentro con appassionato distacco.

7. Quali sono i suoi punti di riferimento in ambito poetico e letterario? Quali autori e autrici sono stati/e per Lei più importanti?

Il mio punto di riferimento è la parola scritta.

Da piccola, a scuola, odiavo la poesia. Ero insofferente a tutti gli autori: tutti maschi, tutti morti, tutti noiosi! Poi, per caso o forse no, ho "incontrato" Evtuschenko, Pavese,

Cardarelli... e la poesia mi si è rivelata in tutto il suo misterioso incantamento.

8. Pensa di aver avuto un rapporto privilegiato con le autrici? Se sì, perché?

Saffo ha dato l'avvio alla mia "iniziazione"! Ho un rapporto privilegiato con le autrici per quel più comune e più profondo "sentire", che è quel "sentire dell'anima" di Maria Zambrano (empatia, sguardo materno, cuore pensante, per altre filosofe).

10. Quali sono i temi più importanti nella sua poesia?

Il tema più sentito, nel quale più mi riconosco è la natura. La vita, la morte, il rinnovamento. Il tempo scandito da piccoli mutamenti. Questo amo cogliere. L'infinitamente piccolo.

11. Ci sono delle immagini e delle sfere semantiche più ricorrenti e sfruttate di altre?

Seguo l'ininterrotto fluire della parola poetica. Il movimento della parola vivente. Il suo continuum che evoca suoni, rumori, odori sospesi.

12. Il tema della finzione nelle sue connotazioni positiva e magica (sogno/ incantesimo) ma anche negativa (menzogna/ mistificazione) è importante nella sua poesia?

Tendo ad incidere la realtà, in ogni sua epifania, per poi trascenderla, semplificandola.

13. Le sembra che la sua poesia sia fondata su un sistema di opposizioni forti (ad esempio: paradiso/inferno, amore/guerra, sogno/realtà, grazia/rovina, ordine/disordine, pubblico/privato, libertà/ prigionia, alto/basso....)? Se sì, potrebbe esplicitare il senso di tali opposizioni? Vi si potrebbe leggere qualcosa di tragico ed ironico allo stesso tempo?

La mia poesia cerca l'integrazione degli opposti, la ricomposizione delle fratture. Fedele alla mia concezione del mondo olistica.

14. Come definirebbe lo sguardo che tramite la sua poesia posa sul mondo? Uno sguardo innamorato. Stupito e curioso, come quello dei bambini, dei filosofi, dei viaggiatori. Ma che vede anche gli orrori.

15. Il corpo è centrale nella sua produzione poetica?

Non sono Puro Spirito (non ancora)! Sì, il mio corpo, il corpo dell'altro da me, il corpo della natura. In quest'unità vivente che si incontra o allontana, che attrae o respinge, si genera la mia poesia. Scrivo con il corpo!

16. Potrebbe parlarci brevemente della lingua poetica che caratterizza i suoi testi?

Amo la parola nuda e incarnata. La mia lingua poetica è vicina al silenzio, al ritmo, alla sonorità. Il mio lavoro, dunque, è di riduzione, sottrazione.

17. Nel 1974 in un componimento della raccolta Donne mie Dacia Maraini, considerando la condizione di soggezione e degradazione della donna nella società, afferma che "una donna che scrive poesie e sa di/ essere donna, non può che tenersi attaccata /stretta ai contenuti perché la sofisticazione/ delle forme è una cosa che riguarda il potere/ e il potere che ha la donna è sempre un/ non-potere, una eredità scottante e mai del tutto sua". Come commenterebbe questi versi trenta anni dopo?

Il cammino delle donne prosegue, tra battute d'arresto e avanzamenti, verso una

consapevole autorevolezza, libertà d'espressione, autonomia di pensiero e scrittura, superamento di limiti e coercizioni.

Il potere esercitato dalle donne è totalmente altro dal potere maschile. Il primo è per, a favore di, e dunque è materno, creativo, costruttivo, risolutivo, nutritivo. Il secondo, mi pare, è distruttivo, aggressivo, violento, si sostituisce a, e al posto di.

Il superamento di questo conflitto di genere sta, credo, nella mutualità, nel rispetto reciproco della diversità.

18. Qual è il rapporto che nella sua poesia esiste tra i contenuti che vuole esprimere e la forma con cui si realizzano?

Forma e contenuto devono combaciare.

È questo il lavoro, quasi maniacale.

19. Qual è il rapporto che intrattiene da una parte con lo sperimentalismo metrico e linguistico e dall'altra con l'uso di forme fisse e chiuse?

Obbedisco soltanto ad una musica che sento dentro, e alla ricerca di verità.

Negli anni, sono naturalmente approdata agli haiku. E' uno stile di vita. Rigore. Disciplina. Sobrietà. Ascolto. Attenzione. Umiltà. Osservazione.

20. Come descriverebbe più in generale il suo rapporto con la tradizione poetica italiana, con le sue codificazioni tematiche e linguistiche? (Si tratta di un rapporto di riconoscimento, di ironia o ancora di aperta rottura?)

Leggo un po' di tutto. Poi me ne distacco. La tradizione poetica italiana è ancora fortemente connotata al maschile. Mi sembra rigida, ferma, invecchiata, autoreferenziale. Ci sono tanti bravi poeti, ma non sono abitati dalla Poesia!

21. Ha qualche altra considerazione da aggiungere?

“Il poeta è cosa leggera e alata” (Platone).

E la Poesia è un tempio sacro, avvolto da un'aura magica, misteriosa, immanente.

Più che essere razionalmente spiegata, scandagliata, interpretata, forse la Poesia esige l'abbandono, l'esporsi al suo contagio.

È il luogo della libertà, della ricerca, della possibilità, del divenire.

23 gennaio 2006, Aldina De Stefano

ANNA MARIA FARABBI

Nata a Perugia nel 1959, è laureata in Lingue e letterature straniere (Letteratura americana, inglese e francese). Ha collaborato con traduzioni e articoli di critica letteraria a varie riviste. Tra le sue raccolte si ricordano in particolare: *Fioritura notturna del tuorlo* (Tracce, Pescara 1996); *Il segno della femmina* (Lietocolle, Faloppio 2000); *La tela di Penelope* (Lietocolle, Faloppio 2003); *Solo dieci pani* (Lietocolle, Faloppio 2009). Ha curato la pubblicazione del seguente libro di Kate Chopin, *Un paio di calze di seta* (Sellerio, Palermo 2004).

1. Come e quando ha iniziato a scrivere?

In un atto di raccoglimento interiore, a 14 anni.

2. Che ruolo ha la poesia nella sua vita?

È poiesis, il fare interiore, il perno dentro cui meditare e sentire la creazione, il suo divenire fisico e spirituale in me. Questa continua respirazione è la preistoria della mia scrittura.

3. Esiste un rapporto tra la sua poesia e la sua esperienza biografia? Di che tipo?

In parte ho già risposto. Bio grafia. La profondità viscerale della poiesis determina prima di tutto la biologia prima ancora della scrittura. Se la propria poiesis è autentica, la scrittura può anche non esserci, nel senso che non la si vive morbosamente, con affanno, con disperazione, ma come gesto naturale e continuazione della propria pienezza.

4. Si è mai posta il problema del rapporto tra scrittura e condizione femminile? Se sì, quando?

Ogni nostro comportamento, ogni nostra comunicazione espressione e relazione – quindi anche la scrittura – nasce dalla coscienza della propria identità, del proprio corpo. E il proprio corpo non può mai prescindere dalla sua sessualità. Per tutto ciò che ne consegue.

5. L'uso dell'espressione "poesia femminile" cosa suscita in Lei? Perché?

E' un modo di dire che, solitamente, in sintesi semplicistica, qualifica e separa la poesia scritta dalle donne. E' un modo come un altro per catalogare. Se è vero che non si applica lo stesso metodo per quella maschile, e le ragioni si possono intuire, non mi suscita violento fastidio. Tuttavia ogni ghezzizzazione è banale e ignorante e genera ignoranza. Tutto è correlato.

6. Esiste una poesia femminile? Se sì saprebbe identificarne qualche caratteristica specifica? Se no perché?

Se l'aggettivo "femminile" intende indicare una riconoscibilità caratteriale, tematica, spirituale, stilistica della poesia scritta da donne ho forti dubbi. E, comunque, sono

contraria a qualunque superficiale generalizzazione. Certamente, ci sono donne che, scrivendo, ma anche agendo in altre forme espressive artistiche, hanno insistito su nidi nevralgici esistenziali e relazionali, immergendosi e sprofondando nel proprio sé sessuato, e tornando alla luce con potenza, al di là del proprio io autobiografico. Illuminando l'umanità tutta. Faccio a caso dei nomi: nella scultura Germaine Richier, Camille Claudel, Niki de Saint Phalle, ...nella poesia e prosa qui in Italia, Anna Maria Ortese, Cristina Campo, Gaspara Stampa, Alda Merini... all'estero, Virginia Woolf, Kate Chopin, Clarice Lispector, Madame d'Aulnoy...

7. Quali sono i suoi punti di riferimento in ambito poetico e letterario? Quali autori e autrici sono stati/e per Lei più importanti?

Lo studio della lingua italiana mi ha obbligata a sostare nella prima soglia storica della lingua: il '200. Disponendomi ad un continuo approccio di stupefazione verso la parola, come se fosse ogni volta un incontro originario. Ma anche lavorando assiduamente nella traduzione, proprio per vivere una relazione di estraneamento dal proprio territorio linguistico e, successivamente, interpretazione, flessione della propria lingua all'altra. Costruire ponti per le due sponde. Per venti anni e più ho lavorato con lente d'ingrandimento per la prosa sulla scrittrice americana Kate Chopin, portandola saggisticamente e in traduzione. Così per la poesia inglese con Peter Russel, e di recente per la prosa francese su Madame d'Aulnoy. Le fondamenta della mia ricerca poetica sono Baudelaire, Rimbaud, Dante, Cecco, Cristina Campo, Emily Dickinson, Saffo, Catullo, Omero, Cvetaeva...

8. Pensa di aver avuto un rapporto privilegiato con le autrici? Se sì, perché?

Non necessariamente. Quando esiste un sentire forte condiviso, un'interezza tra persona e scrittura, un'umiltà praticata e resa poi in poesia, in modo lucente, allora sì: diventa il privilegio di un gioia condivisa. Donne e uomini che siano.

9. Alcune poetesse e scrittrici, tra le quali ad esempio Amelia Rosselli ed Anna Maria Ortese, hanno affermato di non essersi sposate e di non aver avuto figli per potersi dedicare pienamente alla letteratura. Anche Lei si è trovata di fronte a questa scelta? Che rapporto esiste tra scrittura e vita familiare?

Vivere la scrittura amputandosi alcune parti del corpo o uno sviluppo esperienziale o una crescita interiore è farsi del male. La creazione che nasce dal proprio corpo ha bisogno di tutto il corpo. E di tutte le creature con cui intessiamo una relazione forte, nel quotidiano, nella confidenza, nell'intensità, nell'intimità. Tante artiste hanno reciso il proprio corpo dalla testa in giù, proprio per custodire il nitore intellettuale e difendendosi da una cultura maschile che toglie il respiro del tempo alla donna. Il rispetto alla sua attività espressiva, quando questa si sovrappone al fare quotidiano domestico. Credo che la via non stia mai nel farsi violenza per difendersi da. Ma nel liberarsi da inutili redini sociali, esponendo ai propri compagni di viaggio, amanti figli amici genitori, i propri diritti.

10. Quali sono i temi più importanti nella sua poesia?

Non ho temi più importanti degli altri. Ma una disposizione interiore erotica verso il creato. Erotica nel senso che acuisco la mia sensorialità nel ricevere, nel sentire, nel concentrarmi, nell'emozionarmi dentro il verbale e il non verbale.

11. *Ci sono delle immagini e delle sfere semantiche più ricorrenti e sfruttate di altre?*
Forse queste tre mandorle: creato creature interiorità.

12. *Il tema della finzione nelle sue connotazioni positiva e magica (sogno/ incantesimo) ma anche negativa (menzogna/ mistificazione) è importante nella sua poesia? Non esiste.*

13. *Le sembra che la sua poesia sia fondata su un sistema di opposizioni tematiche: paradiso/inferno, mito o fiaba / quotidianità, amore / guerra, sogno / realtà, grazia/rovina, pubblico/privato, libertà/ prigionia, alto / basso.... Se sì, potrebbe esplicitare il senso di tali opposizioni? Vi si potrebbe leggere qualcosa di tragico ed ironico allo stesso tempo?*

Non mi appartiene la dialettica dicotomica, propria di una cattiva cultura occidentale.

14. *Come definirebbe lo sguardo che tramite la sua poesia posa sul mondo?*

Non uno sguardo né un posarsi perché inducono ad una modalità contemplativa, ma indicherei la mia poesia come sensuale e intensamente partecipativa. Più che del mondo, la mia proiezione è cosmica.

15. *Il corpo è centrale nella sua produzione poetica?*

Sì. Fulcro e unità di misura. Palestra senza tregua. Anello relazionale.

16. *Potrebbe parlarci brevemente della lingua poetica che caratterizza i suoi testi?*

No. Sarebbe una descrizione. Meglio che la propria poesia canti e che qualcuno, ascoltandola, la riceva come può. Non voglio essere io a presentarla. Ad analizzarla. A smembrarla. A decomporla. Io creo il canto, l'inverso.

17. *Nel 1974 in un componimento della raccolta Donne mie Dacia Maraini considerando la condizione di soggezione e degradazione della donna nella società afferma che "una donna che scrive poesie e sa di/ essere donna, non può che tenersi attaccata /stretta ai contenuti perché la sofisticazione/ delle forme è una cosa che riguarda il potere/ e il potere che ha la donna è sempre un/ non-potere, una eredità scottante e mai del tutto sua". Come commenterebbe questi versi trenta anni dopo?*

Ogni eredità è scottante perché ci responsabilizza drammaticamente. Io esco dalla dinamica culturale di una nominazione in cui da una parte confermo il potere e dall'altra individuo un non potere. Si può vivere senza ribadire le coordinate culturali dicotomiche di una società gerarchica maschile. Senza affannarsi nelle modalità compartimentali ed esistenziali del vincere o perdere, del protagonismo del successo a tutti i costi. Sono contraria nell'accettare forma e sostanza come componenti diverse e non nella loro coniugazione.

Ci sono molte donne che scrivono poesie. A prescindere dalla qualità raggiunta. L'atto della scrittura può avere molte motivazioni, da quello terapeutico a quello rivendicativo, autovalutativo, di compiacimento. Io lo considererei, come Anna Maria Ortese in *Corpo Celeste*, un diritto alla gioia della propria capacità espressiva. Ma è un punto di vista mio. Credo raro. Il primo passo è la gioia poi il cammino scrittoriale si inoltra nella scuola del sé, e nella responsabilità dell'esposizione.

18. *Qual è il rapporto che nella sua poesia esiste tra i contenuti che vuole esprimere e*

la forma con cui si realizzano?

La relazione tra buccia e polpa. Il rapporto della coniugazione. Ciascuna è imprescindibile dall'altra nell'unicità dell'organismo finale, che è la poesia appunto.

19. Qual è il rapporto che intrattiene da una parte con lo sperimentalismo metrico e linguistico e dall'altra con l'uso di forme fisse e chiuse anche se magari inedite?

È lo stesso della scultrice chiamata da una materia o dall'altra per la creazione di una sua opera. Vale, per me oltre che nella tessitura metrica, anche nell'uso del dialetto.

20. Come descriverebbe più in generale il suo rapporto con la tradizione poetica italiana, con le sue codificazioni tematiche e linguistiche? (si tratta di un rapporto di riconoscimento oppure di ironia e di "citazionismo irrispettoso" o ancora di aperta rottura?) Continuo il fiume.

21. Ha qualche altra considerazione da aggiungere?

La ringrazio.

FLORINDA FUSCO

Nata a Bari nel 1972, è laureata in lingue e ha un dottorato di ricerca in italianistica. La sua prima opera pubblicata è *linee* (Editrice zona, 2001, la versione integrale dell'opera è attualmente disponibile sul sito www.biagiocepollaro.it/poesiaitaliana/FusTes.pdf). Con *il libro delle madonne scure* (Mazzoli 2003) ha vinto il Premio Delfini. Suoi testi poetici e critici sono apparsi in varie riviste italiane: "il verri", "Nuovi argomenti", "Allegoria", "Trasparenze". Ha curato l'edizione critica di Edoardo Cacciatore, *Tutti i poteri (cinque presentimenti)* (Empiria, Roma 2007) e ha scritto una monografia su una delle maggiori voci poetiche del Novecento *Amelia Rosselli*, (Palumbo, Palermo 2007).

1. Come e quando ha iniziato a scrivere?

Domanda difficile: credo di avere sempre scritto, sin da ragazzina scrivevo piccole poesie. E ho anche sempre letto tanto, oltre a fare teatro e quindi a leggere testi teatrali, metterli in scena, inventare piccole sceneggiature. Posso dirti più che altro da quando ho iniziato a scrivere con coscienza. Un trauma che ho subito a circa ventanni mi ha portato a voler fare qualcosa di forte, ho iniziato a sentire l'esigenza di raccontare la complessità e la ferocia che avevo dentro (ferocia per l'impossibilità di espressione d'amore in senso ampio, verso tutte le cose. Questo capita quando c'è un ostacolo forte davanti agli occhi che annebbia tutto). E l'atto di scrittura è diventato per me anche una sorta di riscatto personale (solo in quel momento però). Ho iniziato a scrivere con violenza. E ho iniziato con lo scrivere brevi racconti molto condensati che avevano vere e proprie parti di prosa poetica. Un giorno feci leggere uno di questi miei racconti a un mio professore di contemporaneistica e lui mi disse che la mia scrittura gli ricordava per certi versi una poetessa, allora a me sconosciuta, Amelia Rosselli. Fu così che mi precipitai in libreria curiosissima di leggerla. Ricordo la profonda dolcezza nella lettura della *Libellula*. La leggevo e la rileggevo e non mi stancavo mai. Iniziai a sentire che il suo linguaggio mi entrava nelle vene e mi accarezzava lo spirito. Potevo comunicare con quel linguaggio. E sentivo che mi apparteneva. Fu allora che sentii spontaneamente l'esigenza di scrivere versi e li scrissi naturalmente, di getto, come in un flusso interminabile. Fu così che capii che quello era il mio linguaggio naturale, un linguaggio che avevo come tenuto bloccato in me per tutti quegli anni. Da allora non ho mai spesso di scrivere e di leggere poesia.

2. Che ruolo ha la poesia nella sua vita?

Da quando ho iniziato a scrivere con consapevolezza, quindi da tredici anni circa, la poesia ha avuto un ruolo sempre più forte. A volte ho cercato di rimuovere il flusso poetico come se mi 'distraesse' troppo dalla vita pratica. Poi ho capito che non potevo frenarlo, ho preso atto che aveva avuto il sopravvento. E adesso ho sempre tanti piccoli diari con me e prendo continuamente appunti di frasi o versi che mi passano per la mente. Spesso anche la notte accendo la luce per appuntare delle cose. E' diventata una presenza incredibilmente forte. Adesso inizio a capire pian piano quella che può essere definita la mia 'identità', sebbene non consideri l'identità come qualcosa di formato e ben strutturato, ma come un coagulo di energie potenziali in continua crescita e formazione.

3. Esiste un rapporto tra la sua poesia e la sua esperienza biografica? Di che tipo?

Più scrivo e più capisco che per me è indispensabile scrivere: è come se la mia esperienza biografica mi chiedesse di scrivere per trovare un equilibrio. Qualcuno dice che la poetessa scrive per il padre mancante che non l'ha mai ascoltata. Spesso, leggendo le biografie delle poetesse, è stato così. Non so se è il mio caso, ma certamente ho sofferto questa mancanza. In ogni caso non credo ci possa essere un solo motivo che porti a scrivere, ma una serie di motivazioni complesse e intrecciate. E queste motivazioni forse vanno ad incidere su quelle che sono le potenzialità energetiche della persona: ovvero la tensione a usare la parola.

4. Si è mai posta il problema del rapporto tra scrittura e condizione femminile? Se sì, quando?

Certo che sì, molto spesso. E' una problematica della quale si parla spesso in questi anni. Sicuramente nel Novecento c'è stata un'esplosione di energia artistica da parte delle donne, evidentemente come risultato di una repressione troppo forte e lunga. E devo dire che secondo me i risultati artistici sono stati ottimi. In tutte le forme d'arte le donne hanno saputo dire e stanno dicendo molto.

5. L'uso dell'espressione "poesia femminile" cosa suscita in Lei? Perché?

Dipende dall'accezione che si dà a questa formula. Potrebbe essere un'etichetta molto ristretta, ma se usata in contesti ampi e affrontando una serie di problematiche che attraversano la scrittura al femminile può anche portare a discussioni interessanti, o più che altro a esplorazioni di zone ancora non ben conosciute di quella che è l'espressione artistica umana.

6. Esiste una poesia femminile? Se sì saprebbe identificarne qualche caratteristica specifica? Se no perché?

Credo che si possa parlare di una specificità femminile. E questo è naturale. La poesia è in gran parte qualcosa di biologico e di pulsionale e il corpo e la psiche della donna hanno caratteristiche diverse da quelli di un uomo. Per cui perché non bisognerebbe parlare di specificità della scrittura femminile?

7. Quali sono i suoi punti di riferimento in ambito poetico e letterario? Quali autori e autrici sono stati/e per Lei più importanti?

Domanda difficile, davvero tanti. Eliot, Beckett, Artaud, Gertrude Stein, Symborska, Moore, Milostz, Carrol, Borges, Cortazar, Pizarnik ecc...In Italia Rosselli, Zanzotto e tra le nuove generazioni in particolar modo Giuliano Mesa.

8. Pensa di aver avuto un rapporto privilegiato con le autrici? Se sì, perché?

Sì mi hanno sempre incuriosito molto le poetesse, probabilmente perché m'identificavo molto con quello che scrivevano e sentivo molto, proprio col mio corpo, la loro poesia.

10. Quali sono i temi più importanti nella sua poesia?

Non ho temi più importanti, parlo di tutto, cioè di tutto quello che mi passa per la mente; a volte mi soffermo su minuzie della realtà, cose che addirittura in genere passano inosservate; altre volte cerco di esprimere la mia percezione su problematiche più complesse della realtà.

11. Ci sono delle immagini e delle sfere semantiche più ricorrenti e sfruttate di altre?

Molti critici parlando della mia poesia hanno parlato di una presenza forte del corpo. Forse è vero, il corpo c'è, ma la mia non è solo poesia del corpo. E' poesia che partendo dal mio corpo, come unico mio possibile strumento di conoscenza del mondo, vuole uscire dal corpo stesso, esplorare tutto quello che c'è fuori.

12. Il tema della finzione nelle sue connotazioni positiva e magica (sogno/ incantesimo) ma anche negativa (menzogna/ mistificazione) è importante nella sua poesia?

Il tema della finzione no, ma quello della magia sì, perché per me la magia non è finzione; gran parte della nostra vita è mossa da magia incomprensibile agli occhi umani.

13. Le sembra che la sua poesia sia fondata su un sistema di opposizioni tematiche: paradiso/inferno, mito o fiaba / quotidianità, amore / guerra, sogno / realtà, grazia/rovina, pubblico/privato, libertà/ prigionia, alto / basso.... Se sì, potrebbe esplicitare il senso di tali opposizioni? Vi si potrebbe leggere qualcosa di tragico ed ironico allo stesso tempo?

Non c'è opposizione, anzi spesso quelli che sono generalmente considerati 'contrari' nei miei testi finiscono per fondersi.

14. Come definirebbe lo sguardo che tramite la sua poesia posa sul mondo?

Uno sguardo che cerca di conoscere attraverso la materia lo spirito. È uno sguardo di dolcezza, ho in fondo un'infinita dolcezza per il mondo, nonostante i continui inferni che ci propone.

15. Il corpo è centrale nella sua produzione poetica?

Credo di aver già risposto a questa domanda.

16. Potrebbe parlarci brevemente della lingua poetica che caratterizza i suoi testi?

Non so parlarne, posso dire che è il mio flusso linguistico naturale, spesso ignoto anche a me stessa. Posso anche dire che per me i silenzi sono fondamentali; che nei miei testi do tanto spazio (anche grafico) ai silenzi.

17. Nel 1974 in un componimento della raccolta Donne mie Dacia Maraini considerando la condizione di soggezione e degradazione della donna nella società afferma che "una donna che scrive poesie e sa di/ essere donna, non può che tenersi attaccata /stretta ai contenuti perché la sofisticazione/ delle forme è una cosa che riguarda il potere/ e il potere che ha la donna è sempre un/ non-potere, una eredità scottante e mai del tutto sua". Come commenterebbe questi versi trenta anni dopo?

Sinceramente mi sembra un'affermazione davvero povera. Prima di tutto perché non credo che ci sia alcuna differenza tra contenuti e forma.

18. Qual è il rapporto che nella sua poesia esiste tra i contenuti che vuole esprimere e la forma con cui si realizzano?

Ripeto: non c'è differenza, sono un tutt'uno.

19. Qual è il rapporto che intrattiene da una parte con lo sperimentalismo metrico e linguistico e dall'altro con l'uso di forme fisse e chiuse anche se magari inedite?

Ho letto e ho studiato tanto di sperimentalismo metrico e mi sono anche molto interessata al ritorno delle forme chiuse. L'uso di forme fisse inedite è raro; un caso importante per la nostra letteratura è l'invenzione della forma metrica di Amelia Rosselli, una sua personale invenzione dopo anni e anni di studi: una forma che voleva essere classica evitando di essere neoclassica (uso proprio una sua espressione). Io ho elaborato una mia forma, ma non derivante da studi; è la mia forma istintuale (anche se sicuramente tutto quello che ho letto mi ha consciamente e inconsciamente influenzata), io non 'sento' il verso, ma la 'linea', cioè un vettore energetico spazio-temporale.

20. Come descriverebbe più in generale il suo rapporto con la tradizione poetica italiana, con le sue codificazioni tematiche e linguistiche? (si tratta di un rapporto di riconoscimento oppure di ironia e di "citazionismo irrispettoso" o ancora di aperta rottura?)

Ho difficoltà a rispondere a questa domanda, perché non ho un rapporto solo con la tradizione poetica italiana; ho una formazione di poesia europea e americana, per cui non riuscirei a riferirmi solo alla poesia italiana pensando al termine 'tradizione': ragionando comunque in termini più ampi, che rompono i confini, ho più che altro un forte rispetto verso i grandi maestri. Non sento necessità di rottura, perché la rottura consapevole c'è stata storicamente sin troppe volte. Sento più che altro l'esigenza di rinnovamento, dato che una lingua o un'arte devono continuamente rinnovarsi nello spazio e nel tempo.

21. Ha qualche altra considerazione da aggiungere?

Buon lavoro!

FRANCESCA GENTI

È nata a Torino nel 1975, vive a Milano dove lavora come autrice free lance di pubblicazioni per bambini e teen-agers. Si è laureata in Lettere con una tesi in Storia del teatro sul teatro di strada. I suoi libri di poesia sono: *Bimba urbana* (Emilio Mazzoli, Modena 2001), *Il vero amore non ha le nocciole* (Meridiano Zero, Padova 2004) e *Poesie d'amore per ragazze Kamikaze* (Purple Press, Roma 2009). Ha pubblicato anche: *Il cuore delle stelle. Aggiornatissimo catalogo dei maghi* (Coniglio, Roma 2007).

1. Come e quando ha iniziato a scrivere?

Ho iniziato a scrivere poesie nell'estate tra la prima e la seconda elementare su un quaderno regalatomi dai miei genitori dopo un loro viaggio. La copertina del quaderno raffigurava un puffo con la cetra e mi è venuto spontaneo scrivere la mia prima poesia intitolata *La corteccia*.

2. Che ruolo ha la poesia nella sua vita?

La poesia, intesa come comporre versi, trascende la mia vita, dal mattino alla sera è sempre presente. In tantissime e disparate situazioni capita che mi affiorino immagini e versi che conservo nella mente e poi diventeranno parte di una poesia. Lo scrivere versi, invece, ha un ruolo molto piccolo, perché scrivo poco, in tutta la mia vita, per ora, avrò scritto al massimo un centinaio di poesie, se pensi che ho cominciato a sette anni...

3. Esiste un rapporto tra la sua poesia e la sua esperienza biografica? Di che tipo?

Fin dalla prima infanzia ho sempre pensato di essere un poeta. Questa era una consapevolezza adulta. Mia nonna paterna, che non ho mai conosciuto, perché è morta molto giovane, scriveva anch'essa bellissimi versi. Ho sempre pensato di avere ereditato da lei questo dono, ho cominciato a scrivere per essere come lei, quindi anche per piacere a mio padre. Da lì in poi, la poesia è sempre stata anche un movimento seduttivo verso il mondo.

4. Si è mai posta il problema del rapporto tra scrittura e condizione femminile? Se sì, quando?

Non me lo sono mai posto a livello teorico. Comunque mi sono maggiormente posta il problema del rapporto tra scrittura e la mia condizione esistenziale, al di là del genere sessuale.

5. L'uso dell'espressione "poesia femminile" cosa suscita in Lei? Perché?

Suscita in me un po' di fastidio, sono abituata a pensare al di là del genere. Anche se non nego che ci sia una specificità della voce femminile, che riconosco anche nei miei versi.

6. Esiste una poesia femminile? Se sì saprebbe identificarne qualche caratteristica specifica? Se no perché?

Sì, esiste una poesia femminile. La caratteristica specifica, secondo me, è un rapporto

più disinibito e meno codificato con la tradizione poetica che è appannaggio maschile. Al di là delle voci specifiche, mi sembra che la poesia femminile sia più randagia e autonoma. Ti copio qui sotto quello che intendo dire, usando i versi di Antonia Pozzi, una delle mie poetesse preferite:

Il cane sordo

Sordo per il gran vento
che nel castello vola e grida
è divenuto il cane.

Sopra gli spalti - il lago
protesi - corre,
senza sussulti:
né il muschio sulle pietre
a grande altezza lo insidia
né un tegolo rimosso.

Tanto chiusa e intera
è in lui la forza
da che non ha nome
più per nessuno
e va per una sua
segreta linea
libero.

25 settembre 1933, Antonia Pozzi

7. Quali sono i suoi punti di riferimento in ambito poetico e letterario? Quali autori e autrici sono stati/e per Lei più importanti?

Come ti dicevo, ho cominciato a scrivere poesie, in qualche modo per conoscere e emulare mia nonna Fernanda. Quindi i primi poeti che ho letto (presto, subito a sei anni) sono quelli che ho trovato nei libri ereditati da lei: Corazzini e Prévert, in particolare. Altri poeti e scrittori per me importanti: Torquato Tasso (i suoi madrigali), Giovanni Pascoli, Aldo Palazzeschi, Guido Gozzano, W.H. Auden, Antonia Pozzi, Sandro Penna, Giorgio Caproni (soprattutto *Il seme del piangere*), Pierpaolo Pasolini, Cesare Pavese, Gianni Rodari, Eugenio Montale, Natalia Ginzburg, Patrizia Cavalli, Sarah Kane, Charles Bukowski, Vivian Lamarque, Anna Lamberti Bocconi.

8. Pensa di aver avuto un rapporto privilegiato con le autrici? Se sì, perché?

Il rapporto privilegiato con le autrici è un rapporto anche di amicizia: ho desiderato molto conoscere Patrizia Cavalli e quando ciò è avvenuto ... abbiamo parlato solo di cibo, in particolare di mozzarelle. Anna Lamberti Bocconi, oltre essere uno dei poeti che stimo di più, è anche una delle mie più care amiche.

9. Alcune poetesse e scrittrici, tra le quali ad esempio Amelia Rosselli ed Anna Maria Ortese, hanno affermato di non essersi sposate e di non aver avuto figli per potersi dedicare pienamente alla letteratura. Anche Lei si è trovata di fronte a questa scelta?

Che rapporto esiste tra scrittura e vita familiare?

Io desidero molto farmi una famiglia e avere dei bambini. Se questo non dovesse accadere, non sarà certo per una mia scelta di dedicarmi solo alla letteratura. Tuttavia, alcune volte, in momenti di pessimismo, penso al destino dei poeti come a un destino di solitudine e mi viene in mente una delle mie poesie preferite *The cats will know* di Cesare Pavese.

10. Quali sono i temi più importanti nella sua poesia?

Mi è difficile individuarli, ci provo: il rapporto dell'uomo con il suo ambiente, il momento di passaggio tra l'infanzia e l'adolescenza, la gioia e il tormento amoroso.

11. Ci sono delle immagini e delle sfere semantiche più ricorrenti e sfruttate di altre?

Ci sono molte immagini di alimenti, visioni della società dei consumi, tanti cani e altri animali visti come vittime, la casa intesa, oltre che come luogo di abitazione, come corpo, lo scorrere del tempo, i cambiamenti delle stagioni.

12. Il tema della finzione nelle sue connotazioni positiva e magica (sogno/ incantesimo) ma anche negativa (menzogna/ mistificazione) è importante nella sua poesia?

Quando c'è ha solitamente una connotazione positiva e magica.

13. Le sembra che la sua poesia sia fondata su un sistema di opposizioni tematiche: paradiso/inferno, mito o fiaba / quotidianità, amore / guerra, sogno / realtà, grazia/rovina, pubblico/privato, libertà/ prigionia, alto / basso.... Se sì, potrebbe esplicitare il senso di tali opposizioni?

Vi si potrebbe leggere qualcosa di tragico ed ironico allo stesso tempo?

Non mi sembra di basare la mia poesia su opposizioni, nel senso che gli opposti sono mescolati in un "tutto" talvolta anche drammatico e tragico, ma armonico, nel senso che questi opposti sono spesso accettati come stato delle cose.

"Tragico e ironico allo stesso tempo" è un'espressione che si attaglia perfettamente alla mia poesia.

14. Come definirebbe lo sguardo che tramite la sua poesia posa sul mondo?

Talvolta è uno sguardo molto violento e tragico, altre volte pieno di vitalità, gratitudine e incanto per la vita e il mondo, constato che quest'ultimo è quello che viene più recepito da chi mi legge.

15. Il corpo è centrale nella sua produzione poetica?

Sì, ci sono molte immagini del corpo. Nella mia ultima raccolta ci sono molte metafore dell'ispirazione poetica vista al maschile, come inseminazione e anche appropriazione rapinosa di un qualcosa. Ci sono anche molte immagini o intere poesie dedicate alle mestruazioni, alla masturbazione, all'incontro sessuale e amoroso con l'altro.

16. Potrebbe parlarci brevemente della lingua poetica che caratterizza i suoi testi?

La mia lingua è molto cantabile. Mi piace usare la rima, anche le rime più usurate e banali (cuore\amore) cerco, tuttavia, di usarle non ironicamente, ma di dare loro un nuovo smalto e senso. Nelle mie prime poesie (quelle che ho pubblicato) usavo il verso libero, dopodiché hanno prevalso gli endecasillabi, i settenari e i settenari doppi, non è stata una scelta gran che meditata, è arrivata spontaneamente. Il lessico tende al medio-

basso, parole e immagini prese dal quotidiano, anche "il mito" ha sempre ha che fare con un'esperienza diretta e quotidiana (canzoni, cartoni animati, film).

17. Nel 1974 in un componimento della raccolta Donne mie Dacia Maraini considerando la condizione di soggezione e degradazione della donna nella società afferma che "una donna che scrive poesie e sa di/ essere donna, non può che tenersi attaccata /stretta ai contenuti perché la sofisticazione/ delle forme è una cosa che riguarda il potere/ e il potere che ha la donna è sempre un/ non-potere, una eredità scottante e mai del tutto sua". Come commenterebbe questi versi trenta anni dopo?

Io non voglio nessun potere. Sposo totalmente la tesi che Pasolini mette in versi in *Teorema* nella celebre *Cosa fanno i giovani del '68*. Qualsiasi forma di autorità e potere mi fa orrore. Non riesco a ragionare in termini di "potere-non-potere", mi sento un cane sordo.

18. Qual è il rapporto che nella sua poesia esiste tra i contenuti che vuole esprimere e la forma con cui si realizzano?

Cerco spesso uno straniamento dato dallo scarto tra una ritmica infantile e dolce e contenuti dirompenti.

19. Qual è il rapporto che intrattiene da una parte con lo sperimentalismo metrico e linguistico e dall'altra con l'uso di forme fisse e chiuse anche se magari inedite?

Sono più portata a usare le forme fisse e chiuse, ma non è una scelta: lo constato rileggendo le mie poesie.

20. Come descriverebbe più in generale il suo rapporto con la tradizione poetica italiana, con le sue codificazioni tematiche e linguistiche? (si tratta di un rapporto di riconoscimento oppure di ironia e di "citazionismo irrispettoso" o ancora di aperta rottura?)

Mi figuro i poeti che mi hanno ispirata come dei parenti, mi piacerebbe essere la nipote di Sandro Penna, non mi interessa rompere con la tradizione (anche per il discorso del potere: rompere con un tipo di tradizione e di potere, per creare un altro tipo di tradizione e di potere non mi interessa), se cito non me ne accorgo al momento, ma rileggendo dopo e non è mai con intento ironico. La tradizione, i poeti che mi piacciono e ammiro li vedo come parte di me, di una famiglia di cui io faccio parte. Voglio dialogare con loro attraverso le mie poesie.

21. Ha qualche altra considerazione da aggiungere?

Grazie per avermi dato l'occasione di riflettere sulla mia poesia. Ciao.

MARINA GIOVANNELLI

È nata nel 1941 a Udine dove vive tutt'ora. Ha ottenuto una laurea in Materie letterarie e ha lavorato come insegnante nelle scuole medie inferiori e superiori. Si è occupata di storia del Friuli e il primo libro di narrativa pubblicato, *Sotto le ali del Leone* (Gremese, Roma 1990), comprende racconti ambientati nel Friuli del XVI secolo. I successivi romanzi sono: *Il segno della vipera* (Loescher, Torino 1991), *La Comugna* (Gremese, Roma 1994), *Iacoba ancilla. Biografia imperfetta di una ragazza nel Cinquecento*, (con prefazione di Loredana Magazzeni, Kappa Vu, Udine 2005). Scrive poesia da sempre, ma ha pubblicato la sua prima raccolta alla fine degli anni Novanta: *(An)estesie* (Campanotto, Udine 1998). Sono seguiti altri libri di poesia tra cui *Una condizione ablativa* (Joker, Novi ligure 2003) e *Alga alla riva* (con prefazione di Nelvia Del Monte, Mobydick, Faenza 2006). Sono stati più volte rappresentati i suoi testi teatrali *Siamo in tante! Dizionario per un decennio (1967-77)* (2006) e *Domande alla Pizia* (2006). Ha curato il libro *Niente come prima. Il passaggio del '68 tra storia e memoria* (Kappa Vu, Udine 2007). Sulla poesia femminile ha pubblicato il saggio: *La mela avvelenata* ("Le voci della luna", novembre 2007).

LA COSCIENZA E L'IDENTITÀ

Se scrivere è stata un'attività sempre presente nella mia vita, pensare che avrei pubblicato quello che scrivevo e farlo non era nei progetti e nemmeno nei desideri perché quello che contava era amare ed essere amata, rendermi libera dai condizionamenti familiari, trovare una mia strada autonoma che pensavo fosse l'insegnamento, insomma vivere.

La scrittura – non importa se in poesia o nella forma del diario o del racconto breve – era un'estensione del mio stato d'animo quando emozioni e sentimento eccedevano.

La mia data di nascita spiega la costrizione in cui mi sentivo senza saperne il perché (il "problema senza nome" di Betty Friedan, e solo dopo il '68 e gli anni settanta si sono aperte per me vie più praticabili di autocoscienza che mi hanno fatto riflettere sulla mia condizione in quanto donna. Da quel periodo cominciano le letture sul femminismo e l'apertura ad una visione diversa del rapporto fra i sessi, con la conseguente rivoluzione anche nel leggere i testi e nel rendermi conto che quelli delle donne erano praticamente assenti dalla letteratura nazionale.

Mi accorsi che dopo un'infanzia e adolescenza passate a leggere romanzi di donne (Montgomery, Alcott, Austin, E. e C. Bronte) senza avvedermi che si trattava di scrittrici e non di scrittori, la scuola mi aveva portata senza eccezioni verso 'maestri' tutti maschi, fossero italiani o stranieri. Fino all'università.

Da parte mia a poco a poco riscoprii le 'grandi' italiane del Novecento, soprattutto narratrici (Manzini e Banti soprattutto), e cominciai negli anni ottanta a leggere poesia con attenzione al genere in modo metodico.

Dagli anni ottanta le filosofe francesi (Irigaray) e italiane della differenza (Muraro, Cavarero soprattutto) sono state determinanti per la mia scrittura.

Tra le poete ammiro, venero Amelia Rosselli ma non posso dire di seguirne la strada.

Comunque non avrei mai scambiato la vita per la scrittura, anche perché si intrecciano da vent'anni almeno in modo tale che l'una è l'altra senza soluzione di continuità, però

devo riconoscere che a volte famiglia e lavoro possono rallentare l'attività creativa, mai però inibirli o sopprimerli.

I TEMI E L'IMMAGINARIO / LE FORME

Mi piacerebbe essere più ironica che tragica ma non ci riesco. È forte in me il sentimento del disincanto, dello scacco rispetto ad una realtà che non accetto.

Forse l'ironia è intrinseca ai versi stessi, nel senso che i contenuti pessimisti, la drammaticità dei fatti e delle situazioni che osservo, propongo, si stemperano inevitabilmente in una forma 'leggera', a volte perfino musicale (contro la mia volontà), soprattutto nell'ultima raccolta "Alga alla riva" che uscirà in novembre.

Qui, ma anche nelle altre raccolte (*Una condizione ablativa*, *Cantata per la donna al telaio*, ma anche nel primo libro (*An)estesia*, faccio spesso riferimento al 'mare', come elemento di continua trasformazione e riproposizione dell'esistente. Allegoria dunque, della vita e anche della scrittura nella sua valenza creativa. Che per me significa invenzione di possibilità alternative.

L'affermazione di Maraini mi lascia perplessa, perché proclamarsi ingenua riguardo alla crisi dell'Umanesimo con tutto quel che segue non si risolve con l'affermazione che siamo donne e magari che siamo madri (e perciò scriviamo 'verità').

Dato che il rischio d'essere parlate piuttosto che parlare è costante, sfuggire la metafora e privilegiare il nesso metonimico per non precipitare nell'astrazione, ricercare un avvicinamento consapevole alla scrittura fanno parte di un atteggiamento vigile che mi sembra utile a donne e uomini.

Certo capita spesso che aspiranti poeti, ma anche poeti, democraticamente ammesse/i nel coro rifiutino non solo maestri/e ma anche informazione culturale.

JOLANDA INSANA

Per i riferimenti biografici si rimanda al capitolo IV di questa tesi. Delle informazioni complete sulle pubblicazioni di Jolanda Insana e sui contributi critici esistenti sulla sua opera sono contenute nella bibliografia allegata alla fine del volume.

Gentile Ambra Zorat,

grazie dell'attenzione e dell'interesse per il mio lavoro.

[...] Naturalmente sono disponibile e a sua disposizione per tutto quello che può essere utile alla sua ricerca. Ma se è di tipo sociologico, temo che il mio contributo sarà molto, molto scarso.

Certo lei ha fatto uno sforzo portentoso per mettere insieme l'allegato questionario ... ma io che non amo gli incasellamenti o le gabbie ... E non mi piacciono 'le poete', lo lasci dire alle poverette, per le quali non esiste forma, non esiste tradizione, esiste il bisogno di dire ... per cui non è necessario, credo, il verso. 'Poeta' è parola neutra all'origine (Saffo era poeta, e basta), e tale può (o deve) essere soprattutto oggi, nella forma predicativa o appositiva: "Pinca Pallina è poeta..." o "Pinca Pallina, poeta, dice che non c'è differenza tra le voci dei poeti, fermo restando che i corpi sono femminili o maschili, e che anzi i poeti di genere maschile sono, non tutti per fortuna, le poetesse petrarchesche di ieri...".

E poi, francamente, farebbe un questionario per i poeti di genere maschile? Li metterebbe nelle gabbie delle scimmiette? È vero, tutti i poeti, di qualsiasi genere, sono scimmie allo zoo, protetti ...

Quali sono le donne che ha preso in considerazione?

Comunque ci faremo una bella chiacchierata una volta che capiterà a Roma o io a Parigi.

Con moltissimi auguri,

Jolanda Insana

ROSARIA LO RUSSO

È nata nel 1964 a Firenze, dove vive. Si è laureata in Lettere moderne con una tesi in Storia del teatro su Luigi Pirandello. Ha frequentato delle scuole di recitazione. È poetessa, traduttrice, lettrice-performer, attrice e insegnante di poesia. Tra i suoi libri di poesia si ricordano in particolare: *L'estro* (Cesati, Firenze 1987), *Comedia* (Bompiani, Milano 1998), *Penelope* (Edizioni d'if, Modena 2003), *Lo Dittatore Amore Melologhi* (Effigie, Milano 2004), *Crolli* (Battello stampatore, Trieste 2006). Assieme a Stella Savino ha curato un documentario su Amelia Rosselli: il dvd è contenuto in Andrea Cortellessa (a cura di), *La furia dei venti contrari*, Le Lettere, Firenze 2007. Sul sito internet dell'autrice ci sono numerose altre informazioni sulle sue pubblicazioni: www.rosarialorusso.it

1. Come e quando ha iniziato a scrivere?

Da molto giovane, a 10 anni. Durante una giornata di godurie alimentari.

2. Che ruolo ha la poesia nella sua vita? Ci vivo.

3. Esiste un rapporto tra la sua poesia e la sua esperienza biografica? Di che tipo?

La poesia fu sempre un fatto della carne, ha scritto Maria Zambrano. Nessuna poesia, anche la più astratta, può realmente prescindere dalla biografia. A maggior ragione la poesia scritta dalle donne, le quali storicamente sono approdate alla letteratura da pochi secoli.

4. Si è mai posta il problema del rapporto tra scrittura e condizione femminile? Se sì, quando?

Essendo cresciuta culturalmente negli anni della maturità del femminismo mi sono posta il problema da sempre, con naturalezza, sin dagli anni del liceo classico. Allora esisteva una alta cultura poetica diffusa e specie nei collettivi femministi la poesia era di casa, insieme ai fiorellini, ma anche con letture serissime. Io amai e approfondii sin da subito tali letture. Dopo il mio percorso critico e poetico mi ha reso un'esperta della questione.

5. L'uso dell'espressione "poesia femminile" cosa suscita in Lei? Perché?

Deve suscitare sdegno, se si rivela un'altra forma di ghettizzazione culturale. Molte femministe hanno fatto questo errore per ipercorrettismo, diciamo così. Io la uso come espressione di comodo, occupandomi di poesia scritta da donne.

6. Esiste una poesia femminile? Se sì saprebbe identificarne qualche caratteristica specifica? Se no perché?

Esiste poesia femminile in quanto che esiste una serie di tematiche comuni alla poesia scritta da donne. Non è una questione di linguaggio, insomma, ma di temi. Non esiste un linguaggio femminile e maschile quanto a strutture linguistiche, ma quanto a temi e dunque campi semantici, sì.

7. *Quali sono i suoi punti di riferimento in ambito poetico e letterario? Quali autori e autrici sono stati/e per Lei più importanti?*

La poesia europea e angloamericana sono quelle che ho frequentato di più. Le autrici italiane e non contemporanee a cui mi sento più vicina sono Amelia Rosselli, Sylvia Plath, Anne Sexton, Vivian Lamarque, Iolanda Insana, Patrizia Valduga.

8. *Pensa di aver avuto un rapporto privilegiato con le autrici? Se sì, perché?*

Ho avuto un rapporto privilegiato con la Sexton: tradurre un poeta da poeta è come diventare la testualità dell'Altra. Ho poi un rapporto di privilegiata incarnazione con la poesia essendo una Poettrice, una poetessa-performer leggo in pubblico, performo, incarno la voce degli altri poeti da Dante in poi!

10. *Quali sono i temi più importanti nella sua poesia?*

Il tema che tutti li contiene è quello della ricerca dell'identità. Per me la poesia è ricerca e scendere in sé, ovvero nel proprio linguaggio, significa ricercare la 'verità'.

11. *Ci sono delle immagini e delle sfere semantiche più ricorrenti e sfruttate di altre?*

Questo lavoro di ricerca lo deve invece fare il o la studioso/a!

12. *Il tema della finzione nelle sue connotazioni positiva e magica (sogno/ incantesimo) ma anche negativa (menzogna/ mistificazione) è importante nella sua poesia?*

Sì.

13. *Le sembra che la sua poesia sia fondata su un sistema di opposizioni tematiche: paradiso/inferno, mito o fiaba / quotidianità, amore / guerra, sogno / realtà, grazia/rovina, pubblico/privato, libertà/ prigionia, alto / basso.... Se sì, potrebbe esplicitare il senso di tali opposizioni? Vi si potrebbe leggere qualcosa di tragico ed ironico allo stesso tempo?*

Tragedia e ironia nella 'poesia delle donne' spessissimo convivono e anche nella mia.

14. *Come definirebbe lo sguardo che tramite la sua poesia posa sul mondo? Di ricerca.*

15. *Il corpo è centrale nella sua produzione poetica? Ovviamente sì.*

16. *Potrebbe parlarci brevemente della lingua poetica che caratterizza i suoi testi?*

Mi immetterei criticamente nella scia rosselliana se dovessi studiare il mio linguaggio che è profondamente allegorico-parodico.

17. *Nel 1974 in un componimento della raccolta "Donne mie" Dacia Maraini considerando la condizione di soggezione e degradazione della donna nella società afferma che "una donna che scrive poesie e sa di/ essere donna, non può che tenersi attaccata /stretta ai contenuti perché la sofisticazione/ delle forme è una cosa che riguarda il potere/ e il potere che ha la donna è sempre un/ non-potere, una eredità scottante e mai del tutto sua". Come commenterebbe questi versi trenta anni dopo?*

Direi che sono formalmente brutti, non è poesia, e contenutisticamente sbagliati. Le forme linguistiche della poesia femminile importante sono assai elaborate e complesse.

18. *Qual è il rapporto che nella sua poesia esiste tra i contenuti che vuole esprimere e*

la forma con cui si realizzano? Di corporale interdipendenza.

19. Qual è il rapporto che intrattiene da una parte con lo sperimentalismo metrico e linguistico e dall'altro con l'uso di forme fisse e chiuse anche se magari inedite?

Molto intenso: credo che la prima cosa che possa definire un testo poesia è il potervi vedere uno stile: ovvero il segno preciso di un lavoro sperimentale di tipo propriamente metrico-retorico.

20. Come descriverebbe più in generale il suo rapporto con la tradizione poetica italiana, con le sue codificazioni tematiche e linguistiche? (si tratta di un rapporto di riconoscimento oppure di ironia e di "citazionismo irrispettoso" o ancora di aperta rottura?)

Come ogni poeta "serio" ho un forte rapporto con le forme e i temi della tradizione, un rapporto al tempo stesso di citazionismo amore e rottura.

21. Ha qualche altra considerazione da aggiungere?

Reputo indispensabile che si realizzino studi di tipo linguistico e semiotico sulla poesia delle donne, che prescindano da pregiudizi di "genere" e da sterili biografismi, ma che non perda il senso della storia (e quindi anche della biografia), altrettanto importante perché si possa realizzare un approdo solido di tali studi.

LOREDANA MAGAZZENI

Loredana Magazzeni è nata a Pescara nel 1957 e vive a Bologna. Ha una Laurea in Lettere Moderne. È insegnante, critico letterario, poeta. Ha pubblicato i seguenti libri di poesia: *Carte provvisorie* (La volpe e l'uva, Bologna 1998) *La miracolosa ferita* (Archivi del Novecento, Milano 2001), *Canto alle madri e altri canti* (DARS, Udine 2005). Fa parte del Gruppo '98 con cui organizza incontri dedicati alla poesia delle donne. Con questo stesso gruppo femminile ha curato il volume: *Progetto Patchwork, una rete di poesia delle donne*, Futurcopy, Bologna 2007. Con Andrea Sirotti ha curato il volume: *Gatti come angeli. L'eros nella poesia femminile di lingua inglese* (Medusa, Milano 2006).

1. Come e quando ha iniziato a scrivere?

Ho iniziato a scrivere tardi, a 40 anni, con un gruppo di donne, il Gruppo '98, che credeva e crede nell'importanza e nella diffusione della scrittura delle donne, e nella pratica delle relazioni fra donne e dell'ascolto. È una pratica di nonviolenza, che accetta il confronto, la lentezza dello stare assieme per uno scopo comune, l'imperfezione stessa delle proprie scritture, attraverso cui si deve passare, che si arrivi o non si arrivi mai ad essere uno scrittore, per giungere a produrre scrittura e, nel nostro caso, poesia. Proprio per metterci in relazione con le altre donne nel 2004 abbiamo avviato un progetto che abbiamo chiamato "Patchwork", dall'abilità delle donne di mettere insieme frammenti, anche della propria vita (e dei tanti ruoli che vi sono chiamate a svolgere con uguale intensità, e qui sta il primo enorme dispendio di energie creative che non è ancora stato riconosciuto alle donne), per costruire arte, bellezza.

2. Che ruolo ha la poesia nella sua vita? Un ruolo crescente negli anni.

3. Esiste un rapporto tra la sua poesia e la sua esperienza biografia? Di che tipo?

Ho scritto poesie nell'età dell'adolescenza. Ho iniziato a scoprire la scrittura e il fascino che emanava leggendo a caso poesie che scoprivo da sola nella corposa antologia in uso nella mia scuola media. L'insegnante, che amavo molto, ci faceva scoprire i classici (Carducci, Pascoli, Foscolo), io subivo il fascino della poesia straniera. Ricordo l'impressione indelebile che mi procurò l'allora per me sconosciuto João Guimarães Rosa. Si intitolava "Rosa che non ha mai visto il mare" e per me, che il mare lo avevo sotto casa e lo vedevo tutti i giorni, fu una scoperta prodigiosa, quella dell'esistenza di sensazioni così lontane dalle mie e così intensamente narrate. Ho continuato a scrivere poesie durante gli anni del liceo, non ritenendole però degne di essere divulgate. Ho scelto la facoltà di Lettere come continuità ideale con la passione che internamente vivevo, accantonando però la produzione lirica proprio in quegli anni che mi vedevano impegnata a scoprire altri fronti di lotta e di passione: il movimento studentesco, quello delle donne, la pratica dell'autocoscienza nei gruppi femminili, la scoperta difficile e tumultuosa di una sessualità negata. Gli anni universitari sono stati anni di un fare poesia attraverso "l'azione nel mondo". Mi volevo concreta, tesa al raggiungimento di obiettivi che ritenevo doverosi: la laurea in tempi brevissimi, l'indipendenza economica, il lavoro e finalmente una casa, cioè un mio stare nel mondo.

In quegli anni di efficienza e di sogno ho incontrato la poesia, quella performativa di Adriano Spatola e Giulia Niccolai, quella militante di Roberto Roversi, le stesse parole della musica anni 70 e 80, ma non ho frequentato gli ambienti poetici. La poesia è scomparsa nei lunghi anni di ricerca di un lavoro, di faticosa costruzione di legami amorosi, di nascita di un figlio, poi una figlia.

Per un decennio ho dimenticato la poesia, tutte le energie di cui disponevo impegnate nel quotidiano e contingente che sentivo doveva strutturarmi come persona. Con la crescita della seconda figlia ho ritrovato la necessità della scrittura, cercando attorno a me ambienti e gruppi che potessero offrirmi occasioni di confronto e di pratiche di ricerca di senso comune, politico, di un essere nel mondo appagante e pieno. Questo mi ha indotto a insistere nella pratica della scrittura poetica, incrociando maestre che mi hanno reso possibile la ripresa della parola con una più alta consapevolezza. Poesia e pratica politica si sono intrecciate, riunificando le parti di me che erano rimaste disgregate.

4. Si è mai posta il problema del rapporto tra scrittura e condizione femminile? Se sì, quando?

Il problema della scrittura è fortemente intrecciato con quello della condizione femminile, basti guardare alle antologie letterarie per verificare come la presenza delle donne scrittrici sulla scena culturale aumenta con l'aumentare del loro "peso" e della loro presenza nel mercato del lavoro.

5. L'uso dell'espressione "poesia femminile" cosa suscita in Lei? Perché?

Mi piace perché connota subito la produzione di uno scrittore donna, non mi piace perché, agli occhi di chi non ha una formazione del pensiero della differenza, può connotarsi di attributi negativi e ghezzanti.

6. Esiste una poesia femminile? Se sì saprebbe identificarne qualche caratteristica specifica? Se no perché?

Le mando la risposta che avevo dato nel questionario del Progetto Patchwork:

"Pur appartenendo a una donna o ad un uomo, la scrittura non è mai totalmente maschile o totalmente femminile, conserva il carattere di ambiguità e ambivalenza che appartiene ad ogni essere umano. Credo che la scrittura sia androgina, ma essendo espressione di un corpo sessuato ne conserva i caratteri, i temi, gli sfondi, esplicitati o mai venuti alla coscienza.

La specificità è dentro la scrittura come parto del corpo sessuato scrivente ed è fuori la scrittura come sfondo che crea le premesse sociali, culturali, biologiche dello scrivente.

La specificità non è nello strumento in sé, la lingua, che è generata dall'esperienza di una comunità di scriventi allargata nel tempo e nello spazio e dunque contiene archetipi femminili e maschili in larga parte condivisi, ma anche fondamentalmente riconoscibili nelle scelte delle varianti di genere (le parole maschili che non hanno femminile, la mancanza di alcuni termini femminili) e nella loro fondamentale arroganza di classe (la pedagogia sta indagando quest'uso sessista della lingua e propone aggiustamenti verso un uso più democratico del linguaggio). Basti pensare a come venivano chiamate alcune persone che svolgono mansioni più umili e come si stia sentendo socialmente il bisogno di "rinominare" il mondo, operazione a cui il movimento delle donne ha contribuito in grande misura."

7. Quali sono i suoi punti di riferimento in ambito poetico e letterario? Quali autori e

autrici sono stati/e per Lei più importanti?

Le voci che mi compongono sono voci femminili e maschili appartenenti al mio vissuto e al mio immaginario. Ci sono voci sorelle in cui mi ritrovo perfettamente a mio agio, quelle di scrittrici filosofe e mistiche che hanno posto l'accento sul tema dell'indicibile sulla soglia del sacro, delle radici interiori del bene e della grazia. Queste sono le madri da cui attendo una parola carica di senso, Simone Weil, Maria Zambrano, Luisa Muraro, Etty Hillesum e poetesse che hanno fatto vibrare il corpo fra dolore e beatitudine massima, una beatitudine come intesa possibile col tutto, capacità fusionale, che è delle mistiche e delle sante. Il sentimento di fusione è quello più vicino al sentimento di felicità. Dovremmo tornare a indagare sul significato profondo per noi delle parole felicità e gioia, bene e ricerca del bene, di uno e di molti. Ma vorrei aggiungere le voci multietniche di autrici di lingua inglese che ho incontrato e apprezzato negli anni e che mi hanno aperto un rapporto con la parola più aderente agli oggetti della realtà quotidiana.

8. Pensa di aver avuto un rapporto privilegiato con le autrici? Se sì, perché?

Ho avuto un rapporto privilegiato con alcune autrici che ho conosciuto personalmente e che sono state per me scuola di parola e di senso, penso a Rosaria Lo Russo, Mariella Bettarini, Paola Febbraro, Anna Maria Farabbi, Elisa Biagini e tante altre.

9. Alcune poetesse e scrittrici, tra le quali ad esempio Amelia Rosselli ed Anna Maria Ortese, hanno affermato di non essersi sposate e di non aver avuto figli per potersi dedicare pienamente alla letteratura. Anche Lei si è trovata di fronte a questa scelta? Che rapporto esiste tra scrittura e vita familiare?

La maternità ha condizionato la mia scrittura congelandola prima che diventassi madre. Così ho cominciato a scrivere dopo la nascita dei figli, come se il mio corpo, dopo aver dato il massimo di se stesso, potesse dedicarsi pienamente alla scrittura. In termini di tempo la maternità ha nociuto e nuoce alla scrittura perché ne toglie, così come toglie concentrazione, energie e spazi. Ma in termini di maturazione personale mi ha dato così tanto da essere stata per me irrinunciabile. La maternità ha completato quella consapevolezza di me senza la quale non ci sarebbe stata scrittura. Essa è poco presente nella mia scrittura per una sorta di intimità e pudore, ma ha come affinato la mia sensibilità ad essere "materna" verso la scrittura delle altre, che è diventato il mio più gradito campo di indagine, in cui credo di poter leggere come su un libro aperto, così come i miei sensi sono stati aperti dalla maternità.

10. Quali sono i temi più importanti nella sua poesia? Il rapporto con la madre, il rapporto con il corpo e con l'altro da sé, l'amore, l'immaginazione, il senso del tempo, l'esperienza.

11. Ci sono delle immagini e delle sfere semantiche più ricorrenti e sfruttate di altre? Le metafore dell'ombra e della luce, della fiamma, della lampada ardente, dell'animale che si trasforma o che si riscatta.

12. Il tema della finzione nelle sue connotazioni positiva e magica (sogno/ incantesimo) ma anche negativa (menzogna/ mistificazione) è importante nella sua poesia? La poesia è insieme finzione e verità, come ogni opera creativa.

13. Le sembra che la sua poesia sia fondata su un sistema di opposizioni tematiche:

paradiso/inferno, mito o fiaba / quotidianità, amore / guerra, sogno / realtà, grazia / rovina, pubblico / privato, libertà / prigionia, alto / basso.... Se sì, potrebbe esplicitare il senso di tali opposizioni? Vi si potrebbe leggere qualcosa di tragico ed ironico allo stesso tempo?

Le opposizioni sono fondanti nella poesia delle donne, dove lasciano emergere la capacità tutta femminile di conciliare gli opposti e di mediare in una posizione culturale e innata di vita e nonviolenza.

14. Come definirebbe lo sguardo che tramite la sua poesia posa sul mondo?

Uno sguardo che mentre guarda è guardato, mentre osserva ricrea, si fa paesaggio, come scrivono Etty Illesum o Antonia Pozzi.

15. Il corpo è centrale nella sua produzione poetica?

Le mando la risposta che avevo dato per il Progetto Patchwork:

“Il corpo è la penna della scrittura. La mano che regge la penna, il corpo intero che scrive e duole dalla posizione fisica e mentale di costrizione che è connessa allo scrivere. L’immobilità dell’atto della scrittura ha nelle sue immediate vicinanze l’immobilità dello studiare, del leggere i testi. decidere di scrivere comporta certo una diminuzione della vitalità fisica del corpo, una diminuzione forzata del suo dinamismo spontaneo, della sua gioia barattata per una gioia più interiore ed organica, un nutrimento che sazia nella profondità.

Il corpo esprime se stesso nella scrittura, trasferisce le sue sensazioni, i suoi vissuti, i suoi desideri nello spazio della pagina. Il corpo dell’uomo e della donna esprime se stesso nella fatica della pagina, dalle sudate carte leopardiane, alle dolorose riflessioni della bianca signora di Amherst, dalle ossessioni metamorfiche di Kafka, ai sintomi organici descritti da Magrelli.

La scrittura narrativa e poetica delle donne sa forse mettere al centro del proprio scrivere una sessualità più dirompente, più consapevole, derivando da una maggiore confidenza col proprio corpo e con la propria sessualità, mentre la generazione degli scrittori cosiddetti “cannibali”, la sperimentato nel linguaggio l’attraversamento della violenza sessuale sentita come trasgressione dirompente le regole di una società rigida, mutuata da codici di altri generi letterari come il fumetto o il cinema. Trovo che a differenza maggiore consista nel fatto che il corpo delle donne pone loro richieste diverse ma impellenti di cambiamento e ridefinizione di sé nelle varie fasi della vita, cambiamento che condiziona pesantemente il proprio sentire, anche se si va, con gli anni, verso una saggezza ironica e gentile, una leggerezza che migliora la visione delle cose.”

16. Potrebbe parlarci brevemente della lingua poetica che caratterizza i suoi testi?

La parola della mia poesia è voce immessa nella scrittura ed energia che contiene voce. Penso sempre la voce, che dice, mentre scrivo. Lallazione e canto, nenia e ritmo primordiale, la voce è il timbro del respiro. Eppure la poesia che scrivo non è performativa, non è scritta per essere detta, se non come intreccio corale di altre voci, di altri silenzi. Sento la parola dentro di me come eco di altre voci, di altre parole sedimentate nel tempo e nello spazio. Il mio rigenerarle è sottrarle alla lontananza. Mentre la voce parla interroga se stessa e tutti gli io che l’hanno generata. Interroga anche essenzialmente la madre, la madre che abbiamo lasciato, la madre dentro di noi e la figlia in noi e dentro di noi.

Ma interroga anche il padre, e il lettore, inteso come lettore-mondo. Nel silenzio della

scrittura generano i semi di senso, la forza profonda delle parole.

La parola ha un altro alfabeto, rispetto alla musica, al cinema, alla grafica, che pure hanno influenzato molto la poesia delle giovani generazioni. C'è in comune lo stesso battito profondo di una conoscenza interiore mai scontata e sempre perseguita per avvicinamenti progressivi.

17. Nel 1974 in un componimento della raccolta "Donne mie" Dacia Maraini considerando la condizione di soggezione e degradazione della donna nella società afferma che "una donna che scrive poesie e sa di/ essere donna, non può che tenersi attaccata /stretta ai contenuti perché la sofisticazione/ delle forme è una cosa che riguarda il potere/ e il potere che ha la donna è sempre un/ non-potere, una eredità scottante e mai del tutto sua". Come commenterebbe questi versi trenta anni dopo? Sono ancora attuali, anche se di strada le donne poete ne hanno fatta tanta e la poesia prodotta da donne, oggi, è molta e di altissima qualità.

18. Qual è il rapporto che nella sua poesia esiste tra i contenuti che vuole esprimere e la forma con cui si realizzano?

I contenuti non devono, nella mia poesia, prevalere sulla forma che li veicola, ma ci deve essere un profondo equilibrio fra suono e senso, detto e non detto, conservando il potere evocativo della parola che aspetta il lettore per essere svelata completamente e dona ad ogni lettore una sua verità.

19. Qual è il rapporto che intrattiene da una parte con lo sperimentalismo metrico e linguistico e dall'altra con l'uso di forme fisse e chiuse anche se magari inedite?

Lo sperimentalismo ha aperto la strada al rapporto più democratico che c'è oggi tra parola e autore, le forme fisse e metriche sono ancora molto solide all'interno delle nostre coscienze letterarie, ma vanno a mio parere usate solo reinventandole, come stanno facendo molti autori giovani.

20. Come descriverebbe più in generale il suo rapporto con la tradizione poetica italiana, con le sue codificazioni tematiche e linguistiche? (si tratta di un rapporto di riconoscimento oppure di ironia e di "citazionismo irrispettoso" o ancora di aperta rottura?)

C'è in me riconoscimento della tradizione, da cui mi è derivato l'amore per la scrittura, non saprei prescindere dai padri e dalle madri letterarie, pur dovendo, come ogni figlio, esiliarmi ed emanciparmi per trovare la mia voce.

21. Ha qualche altra considerazione da aggiungere?

Sono molto contenta che giovani donne come lei abbiano pensato di intraprendere a livello universitario questo cammino di consapevolezza dell'autorità femminile anche nella parola poetica e la ringrazio di cuore per averlo fatto. Spero di poter restare in contatto con lei e conoscere i risultati della sua ricerca. Auguri di cuore!

ERMINIA PASSANNANTI

È nata a Salerno e vive a Oxford. Nel 1988 si è laureata in Letterature moderne con una tesi sulla poesia di Sylvia Plath. In Inghilterra ha conseguito un dottorato di ricerca su Franco Fortini. Tra i suoi libri si ricordano *Noi Altri* (1993, inclusa nell'antologia "I 5 Poeti del Premio Laura Nobile"), *Macchina* (Manni, Lecce 2000, vincitrice del Premio "Laura Nobile 1995"), *Extasis* (Lietocolle, Fallopio 2003), *Mistici* (Rispostes, Salerno 2003), *La realtà* (2004), *Il rovetto* (Troubadour, Leicester 2005), *Il torsolo del ventre ed altre fandonie* (Troubadour, Leicester 2007). Sulla sua poesia è uscito il saggio di Laura Incalcaterra McLoughlin *La macchina dell'Estasi* (Lietocolle, Fallopio 2007).

1. Come e quando ha iniziato a scrivere?

Ho iniziato a scrivere versi nel 1987, all'epoca in cui stavo compiendo i miei studi universitari in letterature Straniere Moderne, a Salerno, presso la Facoltà di Lettere e Filosofia (1984-1988), e iniziavo a redigere la mia tesi su Sylvia Plath. All'epoca ero in una relazione amorosa con Jamie McKendrick, il poeta inglese che pubblica con Faber and Faber, e lettore di inglese a Salerno, rapporto problematico e intenso protrattasi per cinque anni, fino al 1988, con ripercussioni fino al 1991. Le raccolte di McKendrick, *The Scirocco Room* e *The Kiosk on the Brink* sono fitte di poesie sul nostro amore difficile e sofferto. Questa scrittura così intensamente autobiografica non l'approvavo sul piano etico: nemmeno sul piano della espressività artistica apprezzavo questo rappresentare così esplicitamente vicende personali che Jamie Mckendrick aveva scelto come suo stile, alla maniera "confessional" di Robert Lowell. Lo stile di Jamie ha rappresentato per me un punto di partenza, ma in negativo, come modello da NON seguire.

Nello stesso periodo, avevo un altro caro amico poeta, il tedesco Hans-Ulrich Treichel, anch'egli lettore a Salerno, con cui avevo un'amicizia. Treichel mi appariva un modello molto più elegante, con il suo umorismo e la sua posa decadente. Oggi Treichel è romanziere, avendo abbandonato in toto la poesia come genere, avendola (a suo dire), "superata".

Quando ho veramente iniziato a scrivere poesia, concependo una raccolta (*Noi Altri*) avevo già tradotto molte poesie di Sylvia Plath per la tesi e tradotto per un'antologia di Ripostes, un centinaio di poesie delle sorelle Brontë, pubblicate con una mia introduzione nel 1999.

Sono stata inizialmente influenzata dalla Plath, ma solo dal punto di vista stilistico, e non per le scelte tematiche. Mi ha soprattutto influenzato attraverso la pratica della traduzione, e non attraverso la biografia di un Io suicida. Nella mia tesi ho affrontato il problema della presenza nella Plath di una rete di metafore ossessive, impiegando la psicocritica di Charles Mauron. Dunque l'aspetto psicologico della poetica plathiana, per quanto avvincente, non mi attraeva. Mi attraeva innanzitutto la sua potenza retorica. Questo mi era chiaro fin dall'inizio.

Quando nel 1990 ho incontrato a Salerno Amelia Rosselli, in occasione della Rassegna Poesia, e trascorsi una serata in sua compagnia, invitata nella sua camera d'albergo, al Jolly Hotel, discutemmo tutta la sera delle sue traduzioni della Plath e della mia tesi,

con molte riflessioni sulla connessione forse troppo stretta tra la poesia della Plath la sua vicenda umana.

La Rosselli riteneva un limite un'aderenza troppo stretta tra biografia e poesia lirica, soprattutto quando vi siano preoccupazioni di rivendicazioni femministe, che secondo la Rosselli andavano affrontate al di là dell'angusto autobiografismo dell'io auto-ossessionato, ovvero tramite la forma e la sua trasgressione.

2. *Che ruolo ha la poesia nella sua vita?*

La poesia ha un ruolo essenziale nella mia vita: subentra alla dote che ho in me innata, quella del disegno, dote che non ho tuttavia coltivato, avendomi i miei genitori dissuaso dal frequentare l'Accademia delle Belle Arti per un corso di studi più concreto, quello linguistico-letterario.

Mio padre era uno scultore di qualche talento, ma non ha mai fatto l'artista di professione per vivere, bensì l'insegnante, come mia madre. Dunque, ho cercato di seguire il loro esempio, privilegiando i campi disciplinari della parola applicata all'arte piuttosto che le arti visive, verso le quali avevo una maggiore inclinazione.

Pertanto, la poesia è una forma alternativa al disegno, per me, un mondo della rappresentazione fantastica, che si fonda su un elemento concreto come la parola, strumento equivalente al pennello e alla tela, alla carta e al carboncino. Nella poesia cerco lo spazio libero dell'espressività. Cerco la gratificazione della forma, oltre al dovere della testimonianza.

Non perseguo la naturalezza, ma l'artificio, la sregolatezza, non per amore mio, ...per amore della poesia. Che ci guadagno io? Io poeta è sempre incompreso, soprattutto se la sua è poesia di ricerca, "sperimentale".

3. *Esiste un rapporto tra la sua poesia e la sua esperienza biografia? Di che tipo?*

Vorrei citare Rosselli, innanzitutto, per chiarire dei presupposti da cui personalmente non prescindo:

"Nessuno ha voglia di scrivere di sé, salvo che trasfigurando l'esperienza e nascondendosi quanto più possibile dietro le scene evitando addirittura la parola *l'io*. E spesso io ho avuto il problema di evitare la parola "tu"(...) Se il rapporto diventa plurale, si può parlare di un discorso ad un pubblico; se non è al plurale, tanto vale non farlo."¹

Non scrivo poesia lirica per esprimere il disagio e la gioia dei miei sentimenti. Non è questo il mio progetto, il mio proposito (o poetica) Probabilmente inizialmente l'ho anche fatto, per dare espressione ad un dolore circostanziale, altrimenti incomunicabile. Ma questo per me è uno stadio che ho voluto abbandonare, da cui ho voluto emanciparmi, da poesia "chiusa nel cassetto", che *non si vuole* e nemmeno *si può* mostrare. Per essere meno teorica, dirò che un rapporto tra la mia biografia e la poesia esiste, certo, come educazione al verso, nel senso che oltre al disegno, la prima nozione che ho appreso è stata la poesia. Mia madre, da bambina, prima che iniziassi le scuole elementari, quando la nostra vecchia balia era indisposta, mi portava a scuola con sé, e mi sedeva in un banco, tra le sue allieve, per tutto il tempo della lezione: il mio primo ricordo vivido è di avere imparato a memoria all'età di quattro anni le poesie di Leopardi e di Pascoli, sentendole ripetere cento volte dalle allieve di mia madre, che le

¹ Cfr. Intervista rilasciata a Mariella Bettarini e presentata al convegno *Un'apolide alla ricerca del linguaggio universale*, tenutosi a Firenze presso il Gabinetto Vieusseux in data 29 maggio 1998, a cura di Stefano Giovannuzzi. Gli atti del convegno sono raccolti nel n. 17, 1999, dei "Quaderni del Circolo Rosselli".

faceva recitare a memoria a ciascuna di loro per dare il voto all'interrogazione. La poesia orale mi è giunta dunque prima di quella scritta e non avevo problemi a fissarne la forma mentalmente. Mio padre ad esempio, mi recitava versi dalla Divina Commedia per farmi addormentare. Probabilmente ne approfittava per ripassarli a memoria egli stesso prima della lezione del giorno successivo. Fatto sta, che per quanto possa sembrare anomala dall'esterno, questa situazione era per me perfettamente normale. Mi addormentavo, ad esempio, al ritmo delle terzine dell'episodio del Conte Ugolino recitate dalla voce cavernosa di papà: L'incipit "La bocca sollevò dal fiero pasto" è quello che ricordo più vivamente facendomi all'epoca un po' paura quella orrenda scena alla declamazione della quale cadevo stremata tra le braccia di Morfeo. Presumo che durante questi anni prescolastici, essendo stata esposta alla poesia come evento meramente orale, e non avendo avuto davanti, per lungo tempo, il testo scritto di quelle difficili poesie che recitavo a memoria, il riprodurle mnemonicamente abbia messo in evidenza il loro senso tramite le immagini e abbia inoltre privilegiato la loro dimensione fonico-prosodica. La poesia la vedo più come un evento vocale, sonoro, drammaturgico, che coinvolge interamente il corpo: tendo oggi a fare poesie di complessi scenari e a creare persone recitative, altre da me.

La poesia per me è essenzialmente memoria che si trasporta nel presente, archeologia rivivificante, come in *North* di Seamus Heaney, connessione con la tradizione e suo inevitabile superamento, conoscenza, assunzione di responsabilità, la quale è il presupposto per la successiva scelta di trasgressione, ovvero di emancipazione da una data forma ritenuta prescrittiva, che deve potere ipoteticamente avvenire solo dopo un saldo apprendistato.

Immagino Icaro come poeta. Avrebbe dovuto avere maggiori lezioni di volo prima di lanciarsi dalla torre per tentare il volo verso il sole: è tutta colpa di Dedalo se è caduto in mare. La sua morte simbolica designa la mancata assunzione dell'istruzione di Icaro ai criteri del volo come disciplina, da parte di Dedalo, e non dell'incapacità di Icaro di volare. Con questo nego la possibilità di una poesia naive, incolta.

La scrittura poetica per me procede come la memoria proustiana, di ipotesi in ipotesi, si aggancia ad innumerevoli realtà, al tempo e allo spazio dell'esistenza di altri poeti, a quelli della mia vita vissuta e a quelli dell'esistenza immaginata, al linguaggio proprio e a quello altrui, alle forme che assumono queste interazioni. Io scrivo e ho scritto sempre pensando di dare voce ai morti. Per me la poesia è insieme annuncio di salvezza, profezia, ed epitaffio: incontro di opposti, come insegnavano Fortini e Pasolini.

4. Si è mai posta il problema del rapporto tra scrittura e condizione femminile? Se sì, quando?

Per pormi questa questione dovrei innanzitutto sapere cosa sia l'essere "al femminile", e sapere rendere conto in modo onesto di come questo essere femminile si esprima in me. Vale a dire, dovrei sinceramente avere coscienza di cosa sia, di cosa significhi e di cosa implichi. Purtroppo, sono molto confusa in merito. So cosa sia il mero orientamento eterosessuale/femminile che è in me, e cosa mi induce a fare: ovvero, ne potrei parlare in modo descrittivo, come di una serie di atteggiamenti, o maschere, osservabili, volte a un guadagno, e anche commentarne gli aspetti psicologici, ma non so come la "psiche" di questi miei atteggiamenti e mie aspettative si traduca effettivamente in senso scritturale in un Io femminile o maschile: mi vedo più sfumata, più polivalente (non bivalente) nell'uso del linguaggio e della forma poetica: infatti, uso

dramatis personae di qualsiasi sesso. Uso figure dell'artificio e della denaturalizzazione sessuale.

Sul piano esistenziale e della sensibilità, riscontro in molti uomini le stesse idee e aspirazioni che io e le mie amiche coltiviamo. Non sono in grado di tracciare una demarcazione netta, non al momento, tra scrittura maschile e scrittura femminile, in quello che io personalmente faccio. Dico: vedo l'essere nella sua totalità con varie gradazioni di coscienza legata al genere. In me convivono sul piano etico uomo e donna. Io scrivo da una prospettiva essenzialmente etica in cui maschio e femmina si fondono. Mi farebbe orrore, da un punto di vista morale, dissociarmi dagli uomini, da quella grande parte di uomini sensibili che sono per tanti versi simili a me, come donna. È con questo tipo di individui che condivido i mie interessi: è tramite loro che vedo molti punti di contatto tra identità maschile e identità femminile. La brutalità contro cui mi scaglio è quella della società cosiddetta maschilista che ha, secondo Foucault, base economica. Noi chiamiamo maschilista, sciovinista, e patriarcale la logica del potere economico: abbiamo attribuito a questo complesso disumano di poteri il genere "maschile".

Oggi l'essere o l'appartenere ad un dato genere sta diventando sempre più una questione di *look*, e sempre meno una questione di realtà genetica o identità psicologica. Verrà il momento in cui si potrà liberamente adottare atteggiamenti pansessuali, una via intermedia tra questi due poli schiacciati e limitanti.

In letteratura si sono da sempre superate queste distinzioni tramite l'assunzione di quella che chiameremo "Vested Voice". Insieme a Rossella Riccobono abbiamo appena redatto un volume, dal titolo appunto *Vested Voice. Literary Transversitism in Italian Literature*, sulla possibilità che lo scrittore ha di dissimulare il proprio genere, come ha fatto Virginia Woolf in *Orlando*, o Alberto Moravia, ne *La Ciociara*, di eludere il dilemma di dover rendere conto della propria identità sessuale psicologica, genetica o socialmente imposta.

Il mio impiego delle *dramatis personae* tuttavia non rappresenta una riflessione sull'ambiguità del genere in quanto tale, ma sull'ambiguità dell'esistenza e del pensiero in sé.

5. L'uso dell'espressione "poesia femminile" cosa suscita in Lei? Perché?

Per le ragioni sopra elencate, ho una certa riluttanza a parlare della mia poesia come poesia femminile. La definizione non si può applicare se non in senso marginale, ferma restante la possibilità di definire o di pervenire ad una intesa su cosa si intenda oggi per "femminile" e "maschile", oltre il concetto di Natura. Verso i miei figli mi sento insieme padre e madre. La tradizionale dicotomia maschio-femmina è diventata un ambito molto ambiguo.

6. Esiste una poesia femminile? Se sì saprebbe identificarne qualche caratteristica specifica? Se no perché?

Un esempio: Sylvia Plath - e non la Woolf - scrive al femminile. La Woolf è pansessuale, come del resto Simone De Beauvoir. Plath nega la parità. Vuole stabilire una discrepanza o meglio un abisso tra i sessi reciprocamente fatale sia per l'uomo che per la donna. Non vuole risolvere questo abisso, solo denunciarlo. Dunque, si offre come vittima del mondo persecutorio maschile, come leggiamo in "Daddy" e "Fever 108". Ha una scrittura psicologica ed edipica. Espone il complesso di castrazione. Lo critica in sé e lo disprezza, disprezza il mondo che lo induce. Vi cerca rimedio

marginalmente con il “mito del mondo delle api”. Ma in fondo non lo conferma né assume a modello. A livello profondo rimane soggiogata dal padre oppressore, dal “Colossus”. Muore e si immola per l’uomo, per protesta ed amore irrisolto.

10. Quali sono i temi più importanti nella sua poesia?

Il corpo come istanza poetica, l’immaginazione, la meta-scrittura, la ferita del vivere, l’essere per la morte: sono temi esistenzialisti, giocati sul piano espressivo surreale ma soprattutto ultimamente espressionistico. La bruttezza e l’indecenza, l’ingiustizia, il mondo come prigionia. La libertà offerta dal logos, come irriverenza. La eterna rivolta e l’eterna infanzia. La martirologia. L’artificio. Il mondo della caducità. Il dubbio. L’inconscio.

12. Il tema della finzione nelle sue connotazioni positiva e magica (sogno/ incantesimo) ma anche negativa (menzogna/ mistificazione) è importante nella sua poesia?

Sì, il tema dell’artificio è molto importante: centrale. Tendo ad un’idea di poesia tendenzialmente formalista.

13. Le sembra che la sua poesia sia fondata su un sistema di opposizioni tematiche: paradiso/inferno, mito o fiaba / quotidianità, amore / guerra, sogno / realtà, alto / basso.... Se sì, potrebbe esplicitare il senso di tali opposizioni? Vi si potrebbe leggere qualcosa di tragico ed ironico allo stesso tempo?

La scrittura poetica, come ogni arte, appartiene all’effimero e all’intemporale, si erge oltre la vita e oltre le circostanze concrete, umane che l’anno motivata, istigata. Non per niente, la poesia ha connaturata in sé una tendenza postuma. Questa tendenza non è certo inedita, attuale, tutt’altro. La poesia che viene dal mondo e va oltre il mondo assolve proprio a questo doppio ufficio di soddisfare la tensione estetica e di rimandare alla verità che le fa da fondamento, una verità spesso rimossa, presente unicamente in effigie. Si tratta di domini interconnessi, come quelli del maschile e del femminile, di cui si parlava innanzi, polivalenti ed ineffabili, che per comodità e vizio di giustizia spesso definivamo con il termine negativo “ambiguità”.

14. Come definirebbe lo sguardo che tramite la sua poesia posa sul mondo?

La mia Weltanshaug sul mondo è ironica, assurdistica, ludica, drammatica, essenzialmente etica, post-cattolica, apparentemente irriverente, ma alla base, profondamente affettivo, se non addirittura di venerazione. Come della figlia che attacchi la madre per troppo amore e troppa compenetrazione. Deve attaccare per distaccarsi, per recidere il cordone e dare a sé via libera. È come se nei miei versi ci fosse teorizzata questa pulsione adolescenziale, che porta la mia poesia ad assumere atteggiamenti di scontro, irrispettosi, verso ciò che so averla generata (quei versi che a 4 anni recitavo a memoria). In questa lotta perpetua, intestina con tutto ciò che in me convive, sta anche tutto il rispetto e la consapevolezza del valore di ciò che mi precede e che mi forma. Ma questa Weltanshaug non la ritengo in nessun modo definitiva, fissa, stabile, in quanto l’avverto piuttosto come un desiderio in itinere, verso il mondo e verso il linguaggio: il mio ideale è quello di cambiare, o meglio evolvere, di continuo il mio modo di scrittura sul piano dell’immanenza, tramite questi scontri con le realtà del presente che fluttuano nella cultura e modificano la mia scrittura. Insomma, la mia Weltanshaug è una sorta di cantiere.

15. Il corpo è centrale nella sua produzione poetica?

Centralissimo. La parola è per me il corpo. Dal punto di vista speculativo del rapporto corpo e parola, sono stata molto condizionata dalle filosofie di Merleau-Ponty, Lacan, Foucault e Kristeva. Se sul piano dei contenuti tematici sono stata influenzata da Artaud, De Sade, Ford, Bataille, Kierkegaard, sul piano formale sono debitrice per l'organizzazione del linguaggio e dello stile a Dylan Thomas, Beckett, Ionesco. L'uso retorico estremista dell'immagine e della visionarietà la ricavo dalle lezioni di Bunuel, Pasolini, i surrealisti in genere, e i grandi mistici (soprattutto dalla martirologia).

16. Potrebbe parlarci brevemente della lingua poetica che caratterizza i suoi testi?

Sperimentale: meticcata, un misto di lessico ed espressioni colte e di lessico ed espressioni popolari (l'ha affermato Guido Guglielmi e l'ha ribadito Luca Lenzini nelle loro introduzioni a *In Jugoslavia con i piedi a terra* (Guglielmi) e *Il Roveto* (Lenzini).

Si tratta di una lingua meticcata (Lenzini), con varietà lessicali e di espressioni, anche dall'inglese (Guglielmi) e da vari generi interconnessi: poesia, saggistica, monologo drammatico, discorso pubblico, eccetera.

Uso delle espressioni popolari come lingua del corpo e recupero dell'espressività del basso-corporale. Uso di lingue specialistiche (linguaggio ad esempio, religioso, commisto a linguaggi tecnico-protocolliari (Lenzini)

Impiego di rime e di cadenze classiche alternate ad altre poesie che impiegano ritmi del "parlato, con esasperazione e caricamento della forza espressiva. (Guglielmi).

MARINA PIZZI

È nata nel 1955 a Roma dove vive e lavora come bibliotecaria. Tra le sue pubblicazioni si ricordano in particolare i seguenti libri di poesie: *Il giornale dell'esule* (Crocetti, Milano 1986), *Gli angoli patrioti* (Crocetti, Milano 1988), *La devozione di stare* (Anterem, Verona 1994), *Le arsurre (2000-2002)* (Lietocolle, Faloppio 2004)

1. Come e quando ha iniziato a scrivere?

Durante un seminario universitario per assolvere ad una esercitazione di metrica il 22 febbraio del 1978 ma, come si usa in questi casi, prestavo già attenzione alla lettura, alla letteratura e alla “buona” scrittura.

2. Che ruolo ha la poesia nella sua vita?

Direi, purtroppo e di grazia, fondante e fondamentale.

3. Esiste un rapporto tra la sua poesia e la sua esperienza biografica? Di che tipo?

Non mi piace essere nata né, tanto meno, essere vissuta dal 5.5.1955. La poesia mi dà senso e oltraggio, giro di malia, indice di esistenza ché, altrimenti, resterebbe in bianco.

4. Si è mai posta il problema del rapporto tra scrittura e condizione femminile? Se sì, quando?

Non più di tanto. Conosco e sopporto e avverso e lotto questa difficoltà ulteriore ma, ed è più importante, la poesia non ha sesso specifico: è già “colma” di sé senza altre dittature.

5. L'uso dell'espressione “poesia femminile” cosa suscita in Lei? Perché?

Rammarico, senso d'idiozia, come la “Festa della donna” o “Le pari opportunità” imposte per legge.

6. Esiste una poesia femminile? Se sì saprebbe identificarne qualche caratteristica specifica? Se no perché? Non esiste una poesia femminile, mi andrebbe stretta. Sarebbe un'offesa al senso ultimo della Persona.

7. Quali sono i suoi punti di riferimento in ambito poetico e letterario? Quali autori e autrici sono stati/e per Lei più importanti?

Dante Alighieri, Amelia Rosselli, Le Avanguardie, I Dizionari, Il Cinema, L'Arte, gli autori “difficili” quali, per es. Gadda, Pizzuto. La modernità quale distacco dal melenso “poetese”, ecc. Ecc.

8. Pensa di aver avuto un rapporto privilegiato con le autrici? Se sì, perché?

No, amo le illuminazioni degli artisti.

9. Alcune poetesse e scrittrici, tra le quali ad esempio Amelia Rosselli ed Anna Maria Ortese, hanno affermato di non essersi sposate e di non aver avuto figli per potersi dedicare pienamente alla letteratura. Anche Lei si è trovata di fronte a questa scelta?

Che rapporto esiste tra scrittura e vita familiare?

La mia vita è stata, purtroppo e per scelta e per sfortuna o fortuna, così. Ma è un mancamento non una conquista. Il fuori da sé non si può elemosinare solo nell'arte propria e altrui è, quindi, di tutti, chi più chi meno, analfabeti compresi. Stare ed essere in compagnia e soli è impossibile o quasi. La poesia è, anche, tirannide e tiranna: esige attenzione e rigore assoluti, esclusivi, devastanti/edificanti...

10. Quali sono i temi più importanti nella sua poesia? La morte, l'infanzia, lo struggimento della tenerezza, la solitudine, il muro, il confine, il mare, l'abaco, il tempo, la cenere, il buio e via di questo passo.

11. Ci sono delle immagini e delle sfere semantiche più ricorrenti e sfruttate di altre?

Sì: il cortile, le persiane, il balcone, la panchina, le voci di tutto e tutti. l'orizzonte dello/dallo/nello steccato, il parco giochi, le teche, le girandole, il dolo, il sopruso, l'inganno, l'eco...

12. Il tema della finzione nelle sue connotazioni positiva e magica (sogno/ incantesimo) ma anche negativa (menzogna/ mistificazione) è importante nella sua poesia? Tutta l'arte è finzione e, proprio per questo, più vera del vero.

13. Le sembra che la sua poesia sia fondata su un sistema di opposizioni tematiche: paradiso/inferno, mito o fiaba / quotidianità, amore / guerra, sogno / realtà, grazia/rovina, pubblico/privato, libertà/ prigionia, alto / basso.... Se sì, potrebbe esplicitare il senso di tali opposizioni? Vi si potrebbe leggere qualcosa di tragico ed ironico allo stesso tempo?

L'opposizione tematica o contraddizione è uno dei fulcri. Il criterio dell'orientamento. Ma amerei tanto la penna di un Penna e il piano irrevocabilmente tragico di un Pasolini poeta alle volte così "mancato" e mancante, così all'avanti nella radura del nulla e del blasfemo insito anche nella preghiera.

14. Come definirebbe lo sguardo che tramite la sua poesia posa sul mondo? Senza speranza, un disperato amore, una prigionia, un coma, un abbraccio di agonia, ecc.

15. Il corpo è centrale nella sua produzione poetica? Ne farei a meno, vorrei farne a meno e, invece, lo spunto della parola è materico, è sangue, è sudore, è fame, è sonno, è spunto disadorno di una mancanza e di un dispiacere perpetui.

16. Potrebbe parlarci brevemente della lingua poetica che caratterizza i suoi testi? È una lingua franta, sottratta, fortemente connotativa e di stasi-soqquadro fotografico.

17. Nel 1974 in un componimento della raccolta "Donne mie" Dacia Maraini considerando la condizione di soggezione e degradazione della donna nella società afferma che "una donna che scrive poesie e sa di/ essere donna, non può che tenersi attaccata /stretta ai contenuti perché la sofisticazione/ delle forme è una cosa che riguarda il potere/ e il potere che ha la donna è sempre un/ non-potere, una eredità scottante e mai del tutto sua". Come commenterebbe questi versi trenta anni dopo?

Quale Persona non mi ci riconosco anche se ne conosco e sopporto l'eredità antropologica; quale poeta amo la poesia del contumace, della penombra, dell'urlo

calibrato, del segno indimenticabile: quindi la sofisticazione per/dell'eccellenza e senza togliere nulla all'impulso. La gioia del lutto? Il lutto della gioia?

18. Qual è il rapporto che nella sua poesia esiste tra i contenuti che vuole esprimere e la forma con cui si realizzano?

È il punto fondante: ma per ottenerlo alle volte occorre ridurre il contenuto a favore della forma atta in più o meno al "fu" del contenuto.

19. Qual è il rapporto che intrattiene da una parte con lo sperimentalismo metrico e linguistico e dall'altra con l'uso di forme fisse e chiuse anche se magari inedite?

Di armonia: cerco di fonderle.

20. Come descriverebbe più in generale il suo rapporto con la tradizione poetica italiana, con le sue codificazioni tematiche e linguistiche? (si tratta di un rapporto di riconoscimento oppure di ironia e di "citazionismo irrispettoso" o ancora di aperta rottura?)

Amo tutti i veri poeti e, ovviamente, i poeti che sono in grado di leggere nella mia lingua madre. Amerei avere il dono di tutte lingue madri o paterne che dir si voglia. Cerco di non avere pregiudizi, ogni briciola consola la mia fame.

21. Ha qualche altra considerazione da aggiungere?

La poesia è rinuncia e rigore, cialda del dado mai tratto.

LAURA PUGNO

È nata nel 1970 a Roma. Ha una Laurea in Scienze Politiche e una in Lettere. Lavora come addetto coordinatore linguistico per la promozione culturale presso il Ministero degli Affari Esteri. Nel 2001 ha raccolto le sue poesie, con alcune prose di Giulio Mozzi, nel libro *Tennis* (Nuova Magenta, Varese 2001). Nel 2005 è stata finalista al premio di poesia Antonio Delfini. Nel 2007 è uscito un suo poemetto *Il colore oro* con una prefazione di Stefano Dal Bianco (Le Lettere, Firenze 2007). È inclusa in diverse antologie, tra cui *Fuori dal cielo* (a cura di Sara Zanghì, Empiria, Roma 2006) e *Nuovi poeti italiani, 1996-2005*, a cura di Giancarlo Alfano e Paolo Zublena ("Nuova Corrente", n. 135, gennaio-giugno 2005). Il suo primo libro di racconti, *Sleepwalking*, è uscito nel 2002 per Sironi editore. Il suo primo romanzo *Sirene* è stato pubblicato nel 2007 (Einaudi, Torino), il secondo *Quando verrai* è uscito nel 2009 (Minimum Fax, Roma 2009).

1. *Come e quando ha iniziato a scrivere?*

Le prime poesie risalgono a quando avevo sette anni; la volontà di fare della poesia il mio percorso, ai quattordici; la consapevolezza di quello che stavo facendo, ai ventiventuno.

2. *Che ruolo ha la poesia nella sua vita?*

Rimane la mia prima forma d'arte, anche adesso che scrivo anche prosa, la mia prima disciplina.

3. *Esiste un rapporto tra la sua poesia e la sua esperienza biografica? Di che tipo?*

La regola che ho seguito fino ad ora è di non usare mai la parola "io". Certo, le regole sono fatte per essere trasgredite prima o poi....

4. *Si è mai posta il problema del rapporto tra scrittura e condizione femminile? Se sì, quando?*

Io mi sono posta molto presto – ero ancora una bambina – il problema della condizione femminile in generale, sono sempre stata femminista, anche perché sono cresciuta in una famiglia dove il potere era declinato al femminile. "Dalla parte delle bambine" l'ho trovato nella libreria di casa.

Più avanti, ho approfondito la questione della scrittura femminile all'Università, prima in Inghilterra e poi in Italia.

5. *L'uso dell'espressione "poesia femminile" cosa suscita in Lei? Perché?*

Per me la differenza di genere è una delle caratteristiche fondamentali della persona che scrive, ma è una di esse. Non è l'unica, non sempre è la più importante.

6. *Esiste una poesia femminile? Se sì saprebbe identificarne qualche caratteristica specifica? Se no perché?*

È come il tono di voce al telefono. Si sente se è un uomo o una donna a parlare, ma poi

bisogna vedere quello che dice.

7. *Quali sono i suoi punti di riferimento in ambito poetico e letterario? Quali autori e autrici sono stati/e per Lei più importanti?*

Celan, Char, Rilke.

8. *Pensa di aver avuto un rapporto privilegiato con le autrici? Se sì, perché?*

No, non necessariamente.

9. *Alcune poetesse e scrittrici, tra le quali ad esempio Amelia Rosselli ed Anna Maria Ortese, hanno affermato di non essersi sposate e di non aver avuto figli per potersi dedicare pienamente alla letteratura. Anche Lei si è trovata di fronte a questa scelta? Che rapporto esiste tra scrittura e vita familiare?*

Oggi ho 36 anni. Non sono sposata, convivo. Non ho avuto figli, e non so se desidero averne – mi resta ancora qualche anno per fare questa scelta, oppure potrebbe essere già tardi. Tuttavia, nella mia mente, non è la pratica della poesia a essere difficilmente conciliabile con una vita familiare, o anche con la vita lavorativa: è la prosa. Da quando scrivo prosa la fatica di scrivere è aumentata senza limiti.

10. *Quali sono i temi più importanti nella sua poesia?*

Negli ultimi anni ho smesso di scrivere “per frammenti” e ho iniziato a scrivere raccolte/poemetti. In questo percorso, le dominanti tematiche sono diventate più esplicite. Il tema de “Il colore oro” è la pienezza e la felicità nonostante il male; di “hacker/aidoru”, la fondazione di un mondo correlata/contrapposta alla fondazione del corpo; di descrizione del bosco, la nascita del linguaggio e di conseguenza l’ominazione di *homo sapiens*. Questi tre testi, una raccolta e due poemetti, sono in corso di pubblicazione presso Le Lettere nella nuova collana Fuoriformato curata da Andrea Cortellessa. Il titolo complessivo sarà con tutta probabilità “Il colore oro”.

11. *Ci sono delle immagini e delle sfere semantiche più ricorrenti e sfruttate di altre?*

Tendo a evitare termini astratti, quindi predomina la sfera dell’esperienza concreta, sensoriale, del soggetto. Il senso della vista, il senso del tatto.

12. *Il tema della finzione nelle sue connotazioni positiva e magica (sogno/ incantesimo) ma anche negativa (menzogna/ mistificazione) è importante nella sua poesia?*

No, non è uno dei miei temi particolari.

13. *Le sembra che la sua poesia sia fondata su un sistema di opposizioni tematiche: paradiso/inferno, mito o fiaba / quotidianità, amore / guerra, sogno / realtà, grazia/rovina, pubblico/privato, libertà/ prigionia, alto / basso.... Se sì, potrebbe esplicitare il senso di tali opposizioni? Vi si potrebbe leggere qualcosa di tragico ed ironico allo stesso tempo?*

La mia è più una poesia fondata sulla metamorfosi. L’ironia sostanzialmente è assente.

14. *Come definirebbe lo sguardo che tramite la sua poesia posa sul mondo?*

Una poesia che cerca di essere l’esperienza di cui parla.

15. *Il corpo è centrale nella sua produzione poetica?*

Il corpo, nella mia produzione poetica, è centrale e soprattutto, è legato alla mente. Cerco di ricucire la frattura, come del resto cerco di fare anche nella mia vita.

16. *Potrebbe parlarci brevemente della lingua poetica che caratterizza i suoi testi?*

Una lingua il più possibile concentrata, condensata, rivolta a un tu ma che al contempo nasconde l'io, perché è nello stesso tempo detta e ricevuta. L'io nascosto è contemporaneamente nella posizione di chi parla e di chi ascolta (dunque, è contemporaneamente il tu).

17. *Nel 1974 in un componimento della raccolta "Donne mie" Dacia Maraini considerando la condizione di soggezione e degradazione della donna nella società afferma che "una donna che scrive poesie e sa di/ essere donna, non può che tenersi attaccata /stretta ai contenuti perché la sofisticazione/ delle forme è una cosa che riguarda il potere/ e il potere che ha la donna è sempre un/ non-potere, una eredità scottante e mai del tutto sua". Come commenterebbe questi versi trenta anni dopo?*

Sono versi legati, naturalmente, al loro tempo. Ora, molte cose sono cambiate dagli anni Settanta, e molte no – e sarebbe bene che cambiassero, che le facessimo cambiare – ma oggi forse una donna è più libera di scegliere la sua lingua. Anche se una lingua poetica è solo fino a un certo punto qualcosa che si sceglie. Ognuno di noi definendo uno stile si assume un certo compito.

18. *Qual è il rapporto che nella sua poesia esiste tra i contenuti che vuole esprimere e la forma con cui si realizzano?*

Sono la stessa cosa. Per me la poesia è uno strumento per spingere la lingua agli estremi limiti, arrivare là dove nessuno è mai giunto prima. Altrimenti, uso la prosa, che è uno strumento ricchissimo. Il territorio proprio della poesia, per me, è ciò che non potrebbe essere detto altrimenti.

19. *Qual è il rapporto che intrattiene da una parte con lo sperimentalismo metrico e linguistico e dall'altra con l'uso di forme fisse e chiuse anche se magari inedite?*

Ho sempre lavorato sul versante di ricerca della lingua, dalla parte dello sperimentalismo quindi, senza però intendere con questo necessariamente un riferimento al Gruppo '63 (al limite, a Porta). Il lavoro sulla prosa mi ha portato ad aprire maggiormente il linguaggio in direzione di una dicibilità e di un recupero del senso (senza negare l'attinenza all'indicibile come specifico della poesia).

20. *Come descriverebbe più in generale il suo rapporto con la tradizione poetica italiana, con le sue codificazioni tematiche e linguistiche? (si tratta di un rapporto di riconoscimento oppure di ironia e di "citazionismo irrispettoso" o ancora di aperta rottura?)*

Io amo molto la poesia italiana, da Dante e Leopardi a Montale, Sereni, Luzi, Zanzotto, De Angelis; è una tradizione altissima, e dunque è una sfida averla alle spalle. Allo stesso tempo però, per mia formazione, sono poco "italiana", anche nel modo di usare la lingua poetica.

21. *Ha qualche altra considerazione da aggiungere?*

Grazie.

MARIA PIA QUINTAVALLA

È nata nel 1952 a Parma e vive a Milano dove lavora come insegnante. Il suo primo libro è uscito nel 1984 con il titolo *Cantare semplice* (Tam Tam, Mulino di Bazzano 1984). Dal 1985 al 1989 ha curato per il comune di Milano la rassegna *Donne in poesia* da cui nel 1988 uscirà l'omonima antologia, ristampata in edizione accresciuta nel 1992 per l'editore Campanotto. La sua seconda raccolta poetica è *Lettere giovani (1982-1987)* con un'introduzione di Maurizio Cucchi (Campanotto, Pasian di Prato 1990). Escono poi *Le Moradas*, con introduzione di Giancarlo Majorino (Empriria, Roma 1996); *Estranea (canzone)* con una nota di Andrea Zanzotto (Manni, Lecce 2000) e *Album Feriale*, con una prefazione di Franco Loi (Archinto, Milano 2005). Nel 2008 è uscita un'antologia bilingue delle sue opere: *Selected Poems - Antologia poetica (1982-2007)* (Gradiva, New York 2008).

1. Come e quando ha iniziato a scrivere?

Ho iniziato a scrivere poesie a otto anni, senza averne una seria consapevolezza, s'intende; per magia, secondo un mio pensiero "in musica", come dettato e come ritmo, misura. Ho proseguito poi, sotto forma di versi e, sporadicamente, di poesia in forma di diario, ma la coscienza di fare testi poetici inizia dopo la lettura di altri poeti, dunque sempre dal confronto con un poeta, che riconoscendoti ti autorizza per auto identificazione: questo avvenne dopo i ventitré anni.

2. Che ruolo ha la poesia nella sua vita?

Direi di fundamenta, di formazione, di espressione, di ricerca: per dare forma alla materia vitale più urgente in me, interna ed esterna. Un centro etico e necessario, per vivere, oltre che di bellezza.

3. Esiste un rapporto tra la sua poesia e la sua esperienza biografica? Di che tipo?

In tutta la mia opera è iscritto: dal vagare come "sottomarini a noi stessi", esperienza del sé profondo fino alla sua emersione / significazione. Il simbolico dove dimorò tale nesso era quello degli iniziali anni Settanta che, con altre mitologie personali riscoperte, si sono scritte in un'epica corale, e in una narratività dopo la verticalità lirica dei primi libri.

4. Si è mai posta il problema del rapporto tra scrittura e condizione femminile? Se sì, quando?

A ventidue anni, mentre in Europa esplodeva, contagioso, il movimento delle donne, dalle sue prime matrici politiche, antropologiche, filosofiche e psicanalitiche, anche molto "scum", radicali e poi letterarie, mi sono trovata davanti lo scenario perfetto per averne sufficiente curiosità e passione. Una data certa è la lettura de "Il secondo sesso" di Simone De Beauvoir, divulgato in Italia proprio negli anni sessanta. Ero allora poco più di un'adolescente: me ne innamorai perdutamente, aprendomi la mente e un cammino, non più interrotti.

5. L'uso dell'espressione "poesia femminile" cosa suscita in Lei? Perché?

Un limite toccato dalle donne, allora non evitabile, era quello di testimoniare “da dove si parla”, come soggetto, e come soggetti; l’emersione di una genealogia, dunque, di un cammino già segnato da altre, scrittrici e pensatrici che venivano prima, una nuova autorizzazione al procedere, uno specifico che la Storia non aveva ancora illuminato, ma sbucava dal buio, improvviso e che, per una nostra decisione, restituiva radicalità politica, oserei dire di gesto e di pensiero, alla scrittura, reincarnando l’altissima spinta di libertà e disubbidienza di quegli anni. Dove vederne tratti “comuni”, se non in una vocazione, almeno allora, di disappartenere nel profondo ad ordini costituiti, rompendo così il simbolico della tradizione patriarcale e occidentale, rompendo antiche dicotomie del pensiero, un discorso che riguardava la cosiddetta visione occidentale del mondo di allora, già in forte crisi.

Crede, è comunque sempre un fatto legato ad una fede. Crede o meno nella scrittura femminile è legato a una centralità dell’amore per altre donne, ma non è un dogma, non è un cliché, citabile per accademie. Né comprovato da teoria scientifica esaustiva.

6. Esiste una poesia femminile? Se sì saprebbe identificarne qualche caratteristica specifica? Se no, perché?

Esiste come bellezza, per me, come fascino e specifico di un’identità forte che, se risplende e quando lo fa, aggiunge un quid di inedito al pensiero, testimonia della differenza sessuale prima muta, ora in dialettica e sovversione di certo pensiero debole, legatosi poi alla omologazione. Quanto a descriverne uno specifico, azzarderei, (ma procedo per quanto io vi leggo, per affinità elettive): una maggiore libertà da cartelli e correnti (vedi le poetiche del novecento), traducibile spesso in ricerca di soluzioni innovative della relazione corpo - mente, non dualistica, in una intelligenza relazionale umana che sostiene e sostanzia il quotidiano, senza rinunciare al suo trascenderlo verso assoluti della mente, eppur tuttavia in una minore intellettualizzazione dell’immaginario, eccetera. Il che non esclude che poeti e scrittori possano presentare talune di queste capacità “femminili” di sentire il mondo, di tradurlo in una analogia poeina.

7. Quali sono i suoi punti di riferimento in ambito poetico e letterario? Quali autori e autrici sono stati/e per Lei più importanti?

8. Pensa di aver avuto un rapporto privilegiato con le autrici? Se sì, perché?

Tra i classici, unirei Lucrezio a Houellebecq, Eschilo a Sarah Kane, la Dickinson alla Bachmann, la Weil alla Lispector, la Ortese a Montale, Pessoa; tra i contemporanei molto Zanzotto e tanta Rosselli. Amo rileggermi Nadia Campana, carissima amica e poeta, scomparsa nel 1985; penso tuttavia che questi elenchi, con gli anni, si possano allungare di parecchio, in realtà.

9. Alcune poetesse e scrittrici, tra le quali ad esempio Amelia Rosselli ed Anna Maria Ortese, hanno affermato di non essersi sposate e di non aver avuto figli per potersi dedicare pienamente alla letteratura. Anche Lei si è trovata di fronte a questa scelta? Che rapporto esiste tra scrittura e vita familiare?

Certamente è un dilemma, ma c’è anche l’arsenale di affetti passioni travolgenti che una storia familiare insegna; come buona parte della narrativa israelita, ed extra europea contemporanea testimonia.

10. Quali sono i temi più importanti nella sua poesia?

11. Ci sono delle immagini e delle sfere semantiche più ricorrenti e sfruttate di altre?

Partirei dalla relazione primaria io-tu inaugurale della relazione col mondo. “Differenza” titola una delle mie prime poesie, dove si parla di una “montagna” che si eleva sopra di sé, come un ritmo bicolore, è il primo tu della vita, e da questo appartenere disappartenere esce il rapporto con la madre della donna, il primo specchio del sé. Altri temi sono la soledad e gli altri, sorellanze e comunanze, più o meno iscritte nella storia; poi le amicizie, storiche e poetiche come “i fiumi” nella poesia di altri poeti, da Dante ad Ungaretti, a Celan. Anche le nubi, il confine tra campagna e città, la civiltà contadina e quella metropolitana nelle immagini che dal passato ci rotolano incontro nel mescolarsi eterno.

12. Il tema della finzione nelle sue connotazioni positiva e magica (sogno/ incantesimo) ma anche negativa (menzogna/ mistificazione) è importante nella sua poesia?

I temi della fiction pertengono a tutta la creazione letteraria, anche al sogno, o all’inconscio pertiene l’origine della parola di poesia, in una logica simmetrica e matematica, che Matté Blanco spiega molto bene, a partire dal funzionamento dell’inconscio.

13. Le sembra che la sua poesia sia fondata su un sistema di opposizioni tematiche: paradiso/inferno, mito o fiaba / quotidianità, amore / guerra, sogno / realtà, grazia/rovina, pubblico/privato, libertà/ prigionia, alto / basso.... Se sì, potrebbe esplicitare il senso di tali opposizioni? Vi si potrebbe leggere qualcosa di tragico ed ironico allo stesso tempo?

Ho sempre trattato tutte le possibili opposizioni come forze ossimoriche, ponendole già in uscita da antichi dualismi; una di quelle, qui citate: “alto-basso” è incarnata dall’uomo stesso, secondo il modello leonardesco.

14. Come definirebbe lo sguardo che tramite la sua poesia posa sul mondo?

Uno sguardo trapassato dal timore alla meraviglia, dall’amore all’interrogazione sul mondo per attraversare “il bosco sacro” della vita.

15. Il corpo è centrale nella sua produzione poetica? Credo lo possa essere per ogni poesia che parta, o vada in direzione dell’umano. Certamente è il territorio da cui muoviamo, non soltanto, è la garanzia e legittimità di una certa percezione emozionale, di un radicamento di giudizio e memoria che ci rende unici, nel cammino di conoscenza del nostro viaggio terreno; ma anche prossimi (il prossimo nostro) a un coro, un’amicizia fatta di somiglianti.

16. Potrebbe parlarci brevemente della lingua poetica che caratterizza i suoi testi?

Essa è in azione, per il poeta, dunque arduo vederla dall’esterno, se non con l’ausilio di quei poeti o critici che l’hanno letta con chiavi di lettura, le più varie. Io stessa ne parlo, nelle diverse poesie di poetica, tentando avvicinamenti: ad es. parlo di un lingua apneica, poi “godiva”, specificando stazioni fra il trattenere il respiro nel ritmo della lingua o l’andare sotto, “sottomarini a noi stessi” e il suo lussureggiare dionisiaco entro la sua stoffa e addentellati, spesso preziosi. Andrea Zanzotto parla di un oscillare mio entro una gravitas e una levitas, per svagate aree di “commemorazioni di certa area cubo futurista e surrealista più europea che italiana, e vicina a temi della poesia degli

anni settanta italiana” degli esordi, fino ad arrivare all’oggi di una mia ritrovata lingua, arata dal tempo (“la sensazione del tempo che passava/nello spazio/la pettinava e arava a lungo, quella/ incantevole tenera e scintilla”). Una riscoperta narratività delle stagioni dopo le stazioni di sosta de *Le Moradas*, dedicata gli invisibili della mia generazione, fino agli ultimi libri: *Estranea (canzone)* e fino ad *Album feriale* ai futuri *China* e *Il Compianto*, inediti.

Come si svolga la mia lingua poetica, dall’interno, non saprei dire: essa opera in me, e non viceversa. Lascio alla bontà dei lettori, e al gusto, il giudizio. Per me, tende a funzionare più come gesto, come una seconda mano della mente, il miracolo è operato nella parola stessa nelle sue selezioni. So che la mia lingua è presa, oggi, dal gusto delle presenze interne, dalle figure, in tempo e spazio popolati da moltitudini, piuttosto che dall’alveo lirico dell’io scrivente.

18. Qual è il rapporto che nella sua poesia esiste tra i contenuti che vuole esprimere e la forma con cui si realizzano?

19. Qual è il rapporto che intrattiene da una parte con lo sperimentalismo metrico e linguistico e dall’altra con l’uso di forme fisse e chiuse anche se magari inedite?

20. Come descriverebbe più in generale il suo rapporto con la tradizione poetica italiana, con le sue codificazioni tematiche e linguistiche? Si tratta di un rapporto di riconoscimento, di ironia oppure di aperta rottura?

Spero sempre che la forma sia fedele al dettato, sperimentandola, volta per volta, come canzoniere o come poemetto, oppure come semplice lirica, il veicolo più consono a trasportare la materia umana e poetica di cui scrivo. Non ho mai eseguito programmi di poetica predefiniti, bensì, libro per libro, è accaduto che le forme, metriche o le misure ritmiche e di respiro, precedentemente adottate, cadessero da sole, sacrificatesi da se stesse, ne concreassero altre, per assecondare i nuovi contenuti in atto. Un processo vitale ed organico, direi interno al poiein stesso, che è un fare con la materia stessa della parola, delle sue particelle, incessante. Dai frammenti iniziali de “Cantare semplice” quasi greci, nella brevità, alle lettere, alle lasse poematiche o al romanzo in versi degli ultimi libri. Conosco e apprezzo, ovviamente, la tradizione italiana poetica fino ai momenti delle sue rotture, o pseudo tali, ben sapendo essere presente in questo un ciclo di corsi e ricorsi vichiani, destinato a ricreare la storia del moderno per esempio, o la decostruzione del post moderno: per canoni e contro canoni, in una costante che diventa la storia della lingua letteraria italiana, corrente.

Tuta la grande tradizione del moderno e del Novecento mi ha avuta come prosecutrice, spero; ma anche e senza dubbio la tradizione italiana della poesia che dal dolce Stilnovo, a Dante, Ariosto, e Tasso, fino al rinnovarsi della forma canzone in Leopardi e fino alla “satura” montaliana, scorre come vene, tante, della metamorfosi della nostra lingua; che, dopo Rosselli e Zanzotto, Caproni e altri, ha raggiunto vette difficilmente superabili.

VALERIA ROSSELLA

Valeria Rossella è nata nel 1954 a Torino dove vive tutt'ora. Ha pubblicato i seguenti libri di poesia: *Discanti e incanti* (Genesi, Torino 1981), *L'usignolo meccanico* (prefazione di Fabio Doplicher, Edizioni del leone, Spinea 1991), *L'anima del violino* (Galleria Pegaso, Forte dei marmi 1996), *Il luminaio* (Crocetti, Milano 2003). Ha curato un'edizione delle *Lettere* di Fryderyk Chopin (Il quadrante, Torino 1986), il volume *Vita di Chopin attraverso le lettere* (Lindau, Torino 2003) e un'antologia di versi di Czeslaw Milosz, *La fodera del mondo* (Fondazione Piazzolla, Roma 1986).

1. *Come e quando ha iniziato a scrivere?* Da bambina, per imitazione delle filastrocche. Ma vera poesia – cioè con la coscienza di quello che stavo facendo – ho iniziato a scriverla intorno ai vent'anni.

2. *Che ruolo ha la poesia nella sua vita?*

Quello che si prende. Nasce da me, ma è altro da me. Io mi sento a disposizione.

3. *Esiste un rapporto tra la sua poesia e la sua esperienza biografica? Di che tipo?*

Diciamo che non mi sembra che la mia biografia abbia una grande importanza per la mia poesia. È un pretesto come altri. La poesia non può fare a meno di quel pretesto che è la nostra vita, la nostra storia: tengo a precisare però che la poesia non ha niente a che fare con i nostri stati d'animo, le nostre filosofie, le nostre vicissitudini, non parla mai di noi come soggetti.

4. *Si è mai posta il problema del rapporto tra scrittura e condizione femminile? Se sì, quando?*

No, non me lo sono mai posto.

5. *L'uso dell'espressione "poesia femminile" cosa suscita in Lei? Perché?*

Direi fastidio. È un perfetto modo per ghezzare la poesia scritta da creature di sesso femminile. Io voglio stare in classe mista, è più rassicurante per il mio senso di parità.

6. *Esiste una poesia femminile? Se sì saprebbe identificarne qualche caratteristica specifica? Se no, perché?* No, non credo nell'esistenza di una poesia "femminile" così come in quella di una poesia "maschile". Certo possono esistere in alcuni casi diversità tematiche, ma il tema in una poesia è sempre un pretesto. Indispensabile, ma un pretesto. Io non vedo differenze che non siano stereotipi.

7. *Quali sono i suoi punti di riferimento in ambito poetico e letterario? Quali autori e autrici sono stati/e per Lei più importanti?* Alla rinfusa. Eschilo e Lucrezio. Cavalcanti. I poeti barocchi con l'ossessione del tempo (Ciro di Pers, Giacomo Lubrano, Giovan Leone Sempronio. Gongora). Foscolo e Leopardi. Saba e Caproni. Mio marito Fabio Doplicher. Fra gli stranieri, Miłosz e John Donne, Benn e Baudelaire. Trakl. Elizabeth Bishop. Emily Dickinson. Céline e Dostojewskij. Il Boris Godunov di

Mussorgskij. Il teatro di Kantor. I quartetti di Beethoven e quelli di Brahms. Il quintetto di Schubert con il doppio violoncello. Mozart e Chopin. Tintoretto. Chagall e Van Gogh.

8. *Pensa di aver avuto un rapporto privilegiato con le autrici? Se sì, perché? No.*

9. *Alcune poetesse e scrittrici, tra le quali ad esempio Amelia Rosselli ed Anna Maria Ortese, hanno affermato di non essersi sposate e di non aver avuto figli per potersi dedicare pienamente alla letteratura. Anche Lei si è trovata di fronte a questa scelta? Che rapporto esiste tra scrittura e vita familiare?*

Non è così per tutte, ad esempio Sylvia Plath e Marina Cvetaeva si sono sposate e hanno avuto figli, ma hanno fatto una brutta fine. C'è un alto tasso di poetesse suicide, in genere. Dev'essere l'atroce dicotomia imposta dalla società e dalla natura, un vero stritolamento.

Io mi sono sposata ma non ho avuto figli, per me la famiglia è la coppia. Non avevo alcun interesse a riprodurmi. Probabilmente non ce l'avrei fatta ad occuparmi di un figlio. Certo, le opere sono dei figli in un certo senso: ma nascendo diventano estranei perfetti.

10. *Quali sono i temi più importanti nella sua poesia? Come dico in un verso, lo sciupio di ciò che sta nel tempo. Così tento di metterlo in salvo. Poi, direi che sento di vivere in un universo instabile.*

11. *Ci sono delle immagini e delle sfere semantiche più ricorrenti e sfruttate di altre? Non tocca a me, credo, scovarle. Ne so poco, di quello che scrivo.*

12. *Il tema della finzione, nelle sue connotazioni positiva e magica (sogno/incantesimo), ma anche negativa (menzogna/ mistificazione), è importante nella sua poesia? Ho risposto al punto 11).*

13. *Le sembra che la sua poesia sia fondata su un sistema di opposizioni forti (ad esempio: paradiso/ inferno, amore/guerra, sogno/realtà, grazia/rovina, ordine/disordine, pubblico/privato, libertà/ prigionia, alto/basso....)? Se sì, potrebbe esplicitare il senso di tali opposizioni? Vi si potrebbe leggere qualcosa di tragico ed ironico allo stesso tempo? Anche qui, vedi 11).*

14. *Come definirebbe lo sguardo che tramite la sua poesia posa sul mondo? Pietoso, nel senso latino. A volte sgomento. Spesso innamorato.*

15. *Il corpo è centrale nella sua produzione poetica? Innanzi tutto, direi i corpi. La fisicità non è solo umana o animale. Poi, il corpo è affare ben complesso. Non è tutta materia, è abitato da uno spirito (in un verso, parlo di materia angelicata). Che però è mortale.*

16. *Potrebbe parlarci brevemente della lingua poetica che caratterizza i suoi testi? Nei miei versi c'è un contesto di rime e ritmi non in forma chiusa, e che però sono, credo, molto riconoscibili. La poesia è una voce che parla, non bisogna dimenticarlo mai. O canta, anche se in modo atonale.*

17. *Nel 1974 in un componimento della raccolta "Donne mie" Dacia Maraini, considerando la condizione di soggezione e degradazione della donna nella società, afferma che "una donna che scrive poesie e sa di/ essere donna, non può che tenersi attaccata /stretta ai contenuti perché la sofisticazione/ delle forme è una cosa che riguarda il potere/ e il potere che ha la donna è sempre un/ non-potere, una eredità scottante e mai del tutto sua". Come commenterebbe questi versi trenta anni dopo?*

Non sono d'accordo. C'era all'epoca, probabilmente, questa urgenza "contenutistica", ma se il potere non sta nei contenuti, ma nelle forme, com'è vero, perché fare una scelta perdente? E non si tratta di sofisticazione, anzi: è solo nel magistero della forma che ciò che viene espresso trova pace. Senza forma non c'è espressione, non c'è niente, per dar voce al Caos bisogna fargli parlare la lingua del Cosmo. Nell'opera d'arte, è la bellezza (= la forma) che ci protegge dalla devastazione: solo ciò che non riusciamo ad esprimere ci distrugge. Quindi non è vero che bisogna "tenersi attaccati ai contenuti", al contrario bisogna indovinare la forma "giusta", perché il modo è sostanza.

18. *Qual è il rapporto che nella sua poesia esiste tra i contenuti che vuole esprimere e la forma con cui si realizzano?*

Non capisco la domanda. Non esiste contenuto separato dalla forma.

19. *Qual è il rapporto che intrattiene da una parte con lo sperimentalismo metrico e linguistico e dall'altra con l'uso di forme fisse e chiuse anche se magari inedite? Credo di avere già risposto al punto 16).*

20. *Come descriverebbe più in generale il suo rapporto con la tradizione poetica italiana, con le sue codificazioni tematiche e linguistiche? Si tratta di un rapporto di riconoscimento, di ironia oppure di aperta rottura?*

Mi sento parte naturale della nostra cultura, però ho avuto frequentazioni meticce, soprattutto per quello che riguarda il Novecento. Scrivo senza pensare a proclami di poetica, lasciando che ogni poesia si cerchi il suo linguaggio, pur conscia che prende in prestito la mia voce e io sono responsabile per come la faccio parlare.

21. *Ha qualche altra considerazione da aggiungere?*

Il poeta lotta con la poesia come Giacobbe con l'Angelo. Nella poesia la realtà cambia di grado. O meglio, la poesia è la realtà che cambia di grado. La poesia è una forma alternativa di conoscenza. Un oggetto fatto di parole, che passano dal loro lato diurno a quello notturno. La poesia è scritta ogni volta per chi la legge. Mentre la legge.

FRANCESCA SERRAGNOLI

È nata nel 1972 a Bologna dove vive. Si è laureata in Lettere e lavora presso il Centro di poesia contemporanea dell'Università di Bologna. Ha pubblicato la raccolta: *Il fianco dove appoggiare un figlio* (Re Enzo editrice, Bologna 2003). È presente in diverse antologie, tra cui *Nuovissima poesia italiana* a cura di Maurizio Cucchi e Antonio Riccardi (Mondadori, Milano 2004).

1. Come e quando ha iniziato a scrivere?

Quando ho incominciato l'Università ho realizzato che poteva dire qualcosa, prima pensavo che i poeti e le poesie fossero mondi sacri invalicabili e iperuranici, dei quali io non potevo essere degna per timore reverenziale.

2. Che ruolo ha la poesia nella sua vita?

Una grande responsabilità che mi sento e che non mi molla mai, è come se dovessi fare qualcosa che non ho ancora fatto, è una presenza.

3. Esiste un rapporto tra la sua poesia e la sua esperienza biografica? Di che tipo?

Tutto, tutta la poesia proviene dall'esperienza biografica, non c'è un tema più importante di un altro secondo me perché anche se ci fosse sarebbe intriso della quotidianità e degli oggetti di tutte le giornate vissute.

4. Si è mai posta il problema del rapporto tra scrittura e condizione femminile? Se sì, quando?

Mai, o almeno solo quando leggo di raduni di donne e non ne capisco l'auto ghettizzazione.

5. L'uso dell'espressione "poesia femminile" cosa suscita in Lei? Perché?

Suscita noia e mi fa venire in mente i gruppi di poesie di donne che volontariamente insistono sul corpo e tutte quella normalità della poesia delle donne che sarebbe come dire che una donna è così così eccetera.

6. Esiste una poesia femminile? Se sì saprebbe identificarne qualche caratteristica specifica? Se no perché?

Esiste la donna che fa la donna e ha esperienze più intense del proprio corpo e che inevitabilmente ricadono sulla poesia. Ma è come dire che un operaio parla della fabbrica, che un viaggiatore dei viaggi, una donna che tutti i giorni si trucca parlerà di ciglia, unghie. Sono caratteristiche scontate. Oggi poi siamo nel momento peggiore per la donna, peggio di prima del femminismo. Chissà quale movimento ha ridotto la donna a oggetto. La donna che nelle poesie si guarda come oggetto, si considera solo come corpo e non come spirito fa solo tristezza e rispecchia l'inferno dei giornali dove il corpo di una donna nuda è scontato e oramai poco interessante. È un problema sociale e di vita. Io vorrei solo segnalare tramite qualche poesia l'inferno dove è caduta la donna oggi attraverso le tracce riscontrate, ma in questo momento non ho sotto i testi.

7. *Quali sono i suoi punti di riferimento in ambito poetico e letterario? Quali autori e autrici sono stati/e per Lei più importanti?*

Ci sono autori che rimangono capisaldi come Ungaretti, Achmatova e autori che di anno in anno sconvolgono e s'impongono. Al momento solo due Adelia Prado e Yehuda Amichai. Anni fa amavo l'Anedda.

9. *Alcune poetesse e scrittrici, tra le quali ad esempio Amelia Rosselli ed Anna Maria Ortese, hanno affermato di non essersi sposate e di non aver avuto figli per potersi dedicare pienamente alla letteratura. Anche Lei si è trovata di fronte a questa scelta? Che rapporto esiste tra scrittura e vita familiare?*

Viene prima la vita e tutte le sue faccende che c'entrano con il fare poesie in maniera misteriosa. Se pensiamo a quelli che han scritto bellissime poesie dedicate a mogli, mariti e figli...

10. *Quali sono i temi più importanti nella sua poesia?*

L'amor che move il sol e l'altre stelle.

11. *Ci sono delle immagini e delle sfere semantiche più ricorrenti e sfruttate di altre? Sicuramente sì e ritornano fastidiosamente sempre ma adesso non ricordo quali.*

12. *Il tema della finzione nelle sue connotazioni positiva e magica (sogno/ incantesimo) ma anche negativa (menzogna/ mistificazione) è importante nella sua poesia?*

Se avviene è naturale e l'immagine è sincera nell'ambito dell'immaginazione.

13. *Le sembra che la sua poesia sia fondata su un sistema di opposizioni tematiche: paradiso/inferno, mito o fiaba / quotidianità, amore / guerra, sogno / realtà, grazia/rovina, pubblico/privato, libertà/ prigionia, alto / basso.... Se sì, potrebbe esplicitare il senso di tali opposizioni? Vi si potrebbe leggere qualcosa di tragico ed ironico allo stesso tempo?*

Mi piacerebbe essere ironica, ma è difficilissimo. L'ironia è quella forma di distanza sana che permette di vedere senza impazzire.

14. *Come definirebbe lo sguardo che tramite la sua poesia posa sul mondo?*

Sguardo che prega Dio di avere fiducia.

15. *Il corpo è centrale nella sua produzione poetica?*

Come lo è nella vita.

16. *Potrebbe parlarci brevemente della lingua poetica che caratterizza i suoi testi?*

La sto ancora studiando.

17. *Nel 1974 in un componimento della raccolta "Donne mie" Dacia Maraini considerando la condizione di soggezione e degradazione della donna nella società afferma che "una donna che scrive poesie e sa di/ essere donna, non può che tenersi attaccata /stretta ai contenuti perché la sofisticazione/ delle forme è una cosa che riguarda il potere/ e il potere che ha la donna è sempre un/ non-potere, una eredità scottante e mai del tutto sua". Come commenterebbe questi versi trenta anni dopo?*

Mi sembra un non-problema e una elucubrazione mentale perché penso ad esempio che un potere è quello di fare figli. Non capisco il degrado di allora perché penso che oggi sia stato toccato il fondo. Non capisco quel che dica la Maraini. Mi è molto più chiara la Fallaci in *Lettera a un bambino mai nato*. Ma io non ho letto *Donne mie* e quindi potrei avere preso un granchio nel dire quel che ho detto. Certamente, se lo faccio leggere a mia madre o alla nonna di mio marito che ha 91 anni non capisce a quale periodo storico stiamo facendo riferimento.

18. Qual è il rapporto che nella sua poesia esiste tra i contenuti che vuole esprimere e la forma con cui si realizzano?

È un dramma che se mi metto ad analizzare divento pazza. È il contenuto che conta, la forma serve o insegue per essere, per esistere. Quando la forma si gira su se stessa rendendosi ridicola e attirando l'attenzione per 2 secondi e mezzo senza lasciare nulla... quando la forma è utilizzata per spaventare (vedi performance, video tal dei tali, art contemporary e nomi simili che racchiudono il vuoto), quando è utilizzata per comunicare il nulla, allora è meglio una buona birra.

19. Qual è il rapporto che intrattiene da una parte con lo sperimentalismo metrico e linguistico e dall'altra con l'uso di forme fisse e chiuse anche se magari inedite?

Nessuno, sono molto ignorante, devo studiare e sto studiando. Penso solo che sono dei geni quelli che han saputo scrivere nel contesto delle forme chiuse.

20. Come descriverebbe più in generale il suo rapporto con la tradizione poetica italiana, con le sue codificazioni tematiche e linguistiche? (si tratta di un rapporto di riconoscimento oppure di ironia e di "citazionismo irrispettoso" o ancora di aperta rottura?)

L'Italia è un paese poeticamente geniale. Onore e rispetto assoluto per la nostra tradizione e speranza che nessuno offenda la nostra letteratura. Con un Padre come Dante non possiamo non trattenerne la poesia come un bene comune e condivisibile da tutti.

GABRIELLA SICA

È nata a Viterbo nel 1950 e vive a Roma dove insegna all'Università "La Sapienza". Ha diretto la rivista "Prato Pagano" dal 1980 al 1987. Le sue principali raccolte di poesia sono: *La famosa vita* (Il melograno, Roma 1986), *Vicolo del Bologna* (Pegaso, Fonte dei marmi 1992), *Poesie Bambine* (La vita felice 1996), *Poesie familiari* (Fazi, Roma 2001), *Le lacrime delle cose* (Moretti & Vitali, Bergamo 2009). In prosa sono usciti due suoi libri: *Scuola di ballo* (Rotundo, Roma 1988) e *È nato un bimbo* (Oscar Mondadori, Milano 1990). Ha pubblicato i seguenti saggi: *Scrivere in versi. Metrica e poesia* (Pratiche 1995, ed. ampliata Il saggiatore 2003), *Sia dato credito all'invisibile: prose e saggi* (Marsilio, Venezia 2000).

1. Come e quando ha iniziato a scrivere?

Ho percorso un sentiero faticato per arrivare alla prima pubblicazione, venuta dopo un lungo apprendistato fatto di studio e letture, di anni universitari prima e, dopo, di articoli letterari che ho scritto con una certa intensità tra il 1975 e il 1977, quando ho deciso di smettere ogni collaborazione con i giornali, almeno momentaneamente, per fare spazio e silenzio, se volevo trovare un'armonia nel caos da cui mi sentivo circondata, una parola più autentica e personale. Decidere di essere un autore, intraprendere la via della pubblicazione non è stato per niente facile, anzi è stato nella mia vita uno sconvolgimento sradicante. Altre volte nella mia vita ci sono stati sconvolgimenti, allagamenti, temporali, ma mai come in quel momento sono dilagati in tutti gli aspetti della mia vita fino alle radici: culturale, familiare, sentimentale e perfino sociale. Con la conseguente e inevitabile rottura di molti rapporti culturali che a volte non sono più riuscita o non ho voluto ricucire, quasi dovessi espiare una colpa. A volte mi pare di sentire ancora il fiato di quel tempo: è solo una mia fantasia ma realissima, come un karma che non se ne va. Recentemente la moglie di uno scrittore ricordando i bei tempi lontani mi ha detto, con mio grande stupore, che ero una che spariva. Niente era trapelato dunque della mia voglia di cambiare, di svincolarmi da un certo modo di scrivere, di inventarmi un percorso. Smettere di essere quello che ero, camminare verso una lingua, arrivare a dire noi al posto di io. E' stata certo un'avventura singolare che improvvisamente è diventata di altri giovani poeti, che ho avuto la ventura di incontrare proprio in quegli anni a Roma, come una nuova primavera, inaspettata e rigogliosa.

Pensare all'inizio, a una nuova nascita è stato però laborioso. C'è sempre un padre che ti vuole più umile, modesta, non accetta segni troppo evidenti di indipendenza a suo scapito. Quando comincia a pubblicare Anna Maria Ortese vede in questo fatto il "superamento delle barriere familiari e civili che non volevano che *io fossi qualcuno*". Amelia Rosselli in un'intervista racconta come l'amico che aveva vicino la scongiurasse dal pubblicare: "...per me prendere una decisione di pubblicare fu quasi *blaspheme*...". E in una poesia: "Tu hai la mia mano intrappolata". Anche il mio pubblicare lo è stato, blasfemo e scandaloso, impreveduto dalle cose, scorretto verso il mondo, un reset non richiesto, un'inopportuna sottrazione alla trappola. C'è sempre un uomo o una famiglia o un gruppo di amici, nella vita di una donna che comincia a pubblicare (e anche che continua a pubblicare), a cui non fa piacere un tale scatto di autonomia. E non è mai finito, nonostante le apparenze, un certo sospetto per la donna

che scrive. Un membro della famiglia che si pone come una che scrive, che potrebbe scrivere anche di loro, è un'estranea, suscita allarme: se vuole sopravvivere deve mantenere un profilo basso.

E si aggiungeva anche un mio spirito contrario a un certo clima sovrabbondante e sterile del tempo, una mia voglia di defilarmi e isolarmi, di non frequentare gli ambienti letterari perché non mi piacevano (cosa che ho pagato cara), o forse perché volevo recuperare una mia ingenuità anti-intellettuale, in quel tempo così esorbitante di teorie e parole d'ordine, volevo fare spazio al silenzio. Aggiunge la Rosselli: "non era mia intenzione far parte di un ceto intellettuale" perché non si sentiva "all'altezza" e anche perché "non mi piaceva l'ambiente letterario in quanto borghese". Oggi non c'è più niente che somigli a un apparato letterario, diluito in tanti piccoli o grandi poteri. Almeno in questo mio defilarmi radicale dall'enclave romana, un far parte per me stessa, liberamente, c'era una verità che le cose (e il tempo) hanno poi sancito.

Date queste premesse di rottura, non ho avuto alcuna protezione o avallo letterario, all'inizio, se non da parte di compagni di strada. Non che non ci fossero state occasioni. Ricordo per esempio una sosta al bar del Pantheon, c'era Giancarlo Pontiggia che mi chiedeva qualche poesia per *La parola innamorata* che stava per uscire. Ma le cose sono andate in altro modo, probabilmente più giusto. Ho raccolto la forza necessaria tra le mie mani. Ed è stato un esordio per così dire frazionato nel genere (tra poesia e prosa) e nelle situazioni. La prima poesia in assoluto, una poesiola breve intitolata *L'eroica* (sì, fui davvero eroica) uscì nel 1978, se ricordo bene, senza il mio consenso, in un'antologia di donne per Savelli, a cura di Laura Di Nola, che infatti non conoscevo. Le poesie giravano in dattiloscritto, in quei mesi, ci si vedeva tra donne che scrivevano nella mia nuova casa in vicolo del Bologna (dove ero appena andata a vivere da sola), estreme e già improbabili propaggini di abitudini politiche tipiche di quegli anni. C'erano Sandra Petrignani, Anna Cascella, Biancamaria Frabotta, Ippolita Avalli, molto diverse per storia e formazione, si pensava di pubblicare qualche cosa insieme, ma non a caso se ne fece niente. Un mio testo corporale, *La clandestina*, fu messo in scena con un certo clamore in una rassegna teatrale a Milano nel gennaio del 1979: c'erano Michelangelo Coviello, Paolo Prestigiacomo, Valerio Magrelli, con cui si pensò a una rivista tutta nostra, che infatti uscì alla fine del 1979 (ma la data messa in fondo alla rivista è gennaio 1980) con il nome di "Prato pagano" dove uscì, di fatto, un mio primo manfello di poesie, *Primavera del '79*. Ecco, di fatto il mio esordio reale è avvenuto su "Prato pagano", come il mio primo libretto, *La famosa vita*, allegato più tardi alla rivista. Un segno di indipendenza ma anche di una necessità poetica, di una urgenza culturalmente nuova, che non poteva essere raccolta da chi mi era stato fino ad allora vicino. Fui premiata: se la decisione di pubblicare era stata sofferta, gli inizi indipendenti diedero molti e immediati frutti, inaspettati.

2. Che ruolo ha la poesia nella sua vita?

Vivo due vite contemporanee, forse è questa la libertà del poeta e il suo fardello a volte insostenibile. Scrive Salvia in un bellissimo verso: "...Sembra d'aver / qui nella casa un'altra casa, d'ombra, / e nella vita un'altra vita, eterna." Una vita dunque "normale", come quella di tante persone, e la vita di quella compagna profonda e a volte esclusiva che è la poesia, che ci cammina accanto, severa ed esigente, a cui dobbiamo dare continuamente soddisfazione, con passi regolari e assoluti. Quando ero più giovane scrivere una poesia era una gioia e una parentesi nella vita. Forse per questo sono tanti i poeti giovani che poi smettono davanti al dilagare della vita con le sue esose richieste

ed esigenze ogni giorno, ogni ora. Continuare a scrivere poesie mentre il tempo si restringe e sferra il suo assedio richiede un corpo a corpo ininterrotto e doloroso, febbrile, che a volte quasi non lascia respirare. Come se ogni respiro debba diventare per forza il respiro di una poesia. Un lavoro continuo. Scrivere una poesia, e poi correggerla, aggiustarla, portarla con grande pazienza alla sua forma giusta, cosa che richiede una giornata, ma a volte una settimana e anche mesi, perché si lasciano e poi si riprendono, fino al raggiungimento di quello che neppure io so e che devo trovare attingendo al serbatoio fatto dal mio corpo, dalla mia storia, dai poeti che ho letto e magari dimenticato, ma che non sfuggono alla memoria inconsapevole. E poi leggere le poesie degli altri poeti, cosa per cui vorrei ancora avere tutta una vita, e rileggerle (rileggo sempre ormai gli stessi autori, ma le novità, che magari si erano già sfiorate, non mancano), provare a tradurne qualcuna, cosa che purtroppo non ho mai fatto molto. In questo lavoro incessante (scrivere e continuare a imparare) che ormai richiede un sacrificio immenso, se ne va la giornata. Tutto è veloce intorno a me ma io sono sempre troppo lenta, parola su parola, è un perfezionamento continuo. La passione richiede un lungo lavoro di lima e scalpello per estrarre dalla materia sonora e visiva una forma. Nel mio ormai ricco bestiario vedo il poeta dialogare non solo con l'oca o il salmone ma anche con la tartaruga: spero sempre che lei alla fine riesca a essere più veloce, anche se quel famoso paradosso ancora mi sfugge.

3. Esiste un rapporto tra la sua poesia e la sua esperienza biografica? Di che tipo?

Non credo, non in modo clamoroso. Non credo neppure che un'esperienza biografica possa portare alla poesia. Perché si arrivi a scrivere poesia, perché io ci sia arrivata non saprei dirlo. In fondo mi considero ormai una ferrata artigiana di versi, e gli artigiani sono tanti, anche gli artigiani mettono in quello che fanno il cuore e il loro tempo. Ai tempi del liceo già scrivevo piccole poesie ungarettiane, ma in questi giorni mi è tornato alla mente un episodio che potrei considerare come il mio primo moto personale verso la poesia. Sono seduta al banco, accanto alla finestra aperta, in seconda o terza elementare, potrebbe essere un 21 marzo, l'inizio della primavera. Si legge in classe, sul libro di scuola, una poesia breve e semplice sulle rondini che sono anche disegnate, la maestra è vicina al mio banco, una gentile e brava maestra dai capelli neri con un taglio a caschetto. I profumi degli orti e del Tevere poco lontano arrivavano dentro l'aula. Ricordo bene solo il tema, non l'autore. E in quel momento le vidi, nere e bianche, volare nel pezzo di cielo azzurro che potevo vedere dal banco, garrivano e guizzavano, era una meraviglia vederle nei loro voli allegri misteriosi, forse tormentati. Ne ricavai un sentimento gentile e festivo, e anche la punta segreta di un desiderio: essere libera come quelle rondini, riuscire a volare senza trovare ostacoli. Quel simultaneo leggere versi sulle rondini e sperimentarne la vista deve essere stato determinante, quasi un presagio e il nucleo del mio futuro scrivere mentre si sperimenta la vita. Sarà un caso che tra le mie prime poesie sia comparso il nome della primavera? E se fosse stata di Pascoli, mi chiedo, quella poesia? E se avessi letto: "Dunque, rondini rondini, addio! / .../ Oh, se rondini rondini anch'io...". Si tratta solo di una fantasia, ma neppure troppo peregrina perché a pensarci bene in quei primi anni di scuola forse la brava maestra ci faceva leggere proprio lui, Pascoli, che così bene univa la natura e l'inquietudine già allora tanto prossime.

4. Si è mai posta il problema del rapporto tra scrittura e condizione femminile? Se sì, quando?

Le donne sopportano il peso maggiore della vita, anche le donne della mia generazione (che è stata la prima di donne libere e emancipate) si sono poi viste cadere addosso molte responsabilità e pesi, senza scampo. Per un po' aiuta qualche privilegio economico ma a lungo andare neanche questo basta a dispensarle dai tanti obblighi affettivi e curativi. Scrivere in questa situazione diventa arduo, una prova del fuoco quotidiana, un equilibrismo continuo tra incombenze e assilli ora pratici e ora assoluti, l'urgenza di mettere su carta quello che si è pensato o immaginato o vissuto diventa una questione di lotta con i minuti. Si passa da una pentola a uno schermo con una disinvoltura che è ormai ai miei stessi occhi incredibile. Scriveva la Campo: "io non sono una scrittrice, ma una donna di casa che quando ha tempo scrive". Niente e nessuno ci dispensa dai compiti quotidiani.

Mettere qualche parola su carta, la speranza che non tutto vada sprecato è sempre di grande conforto per una donna, ma si pagano prezzi molto alti. A volte l'insieme può essere esplosivo, come nel caso della Plath. Quel preparare il latte per la colazione prima di mettere la testa nel forno dice di quel fragoroso squilibrio tra l'essere donna di casa-madre e donna che scrive poesie, in pericoloso bilico tra compiti e poesia, quotidiano e assoluto.

Si tratta comunque di questioni che riguardano la donna che scrive (e anche gli uomini devono avere le loro disinvolture!), ma non la lingua, non il grumo profondo e più autentico, la sua forza creativa che non è in niente diversa da quella prodotta da uomini, né nella genesi né negli esiti. Che la poesia sia una è assodato per me da sempre, non ha un'identità femminile (o maschile), almeno non per ragioni di genere.

5. *L'uso dell'espressione "poesia femminile" cosa suscita in Lei? Perché?*

C'è una difficoltà storica ancora attualissima nell'identificare perfino lessicalmente la donna che scrive poesie. Poetessa viene dal greco *poetria*, da cui il *poetry* inglese, ma era un termine già confuso. Oggi si usa, ma non è affatto bello e non mi piace. La Morante insorgeva indignata a sentire parlare di poetessa. E anche la Rosselli. E tuttavia è perfino preferibile alla locuzione "poesia femminile", davvero restrittiva per la poesia e per chi la scrive, come se ci fossero argomenti femminili e maschili o una lingua femminile e maschile, cosa davvero assurda. Sono argomenti che derivano dagli anni Settanta. Non si può parlare di sesso degli angeli. Si sono usate le diciture tra le più varie, come *Donne in poesia* o *Donne di parola* o più sbrigativamente *autrici*. Davide Rondoni sta preparando un'antologia di poesia di donne di tutti i tempi e l'ha chiamata, mi pare, *Antologia di poeti con il nome di donna*. Rimane quello di poeti, e basta.

D'altronde per quanto mi riguarda non posso davvero pensarmi come poeta, nome troppo alto se proporzionato al mio lavoro di scrivere versi. Anche Caproni, che pure poeta lo era, non amava farsi chiamare poeta, e se lo chiamavano maestro precisava che era in effetti maestro, maestro di scuola. Meglio ancora restare discepoli, discepoli per la vita, come diceva Ungaretti, imparare rimane per me un'esperienza più appassionante che insegnare. Forse le donne sono meno inutilmente sussiegose. In un'intervista la Rosselli così risponde alla faticosa domanda: "La donna non prende troppo sul serio i ruoli. La donna non vuole fare il poeta con la *p* maiuscola, la donna tende addirittura a celare nella sua poesia il suo essere donna". Cosa che non era, naturalmente, affatto vera. Ma scrivere senza ruoli, in tutta l'ampiezza possibile, questo sì che era vero.

6. *Esiste una poesia femminile? Se sì saprebbe identificarne qualche caratteristica*

specifica? Se no perché?

Premesso, come già detto, che non ha proprio senso parlare di poesia femminile, se mi guardo attorno in Italia siamo in tante a scrivere poesie, molte con una intensità e una forza che sono più rare tra gli uomini. Mi pare una vera fioritura. La poesia più interessante, oggi, anche maschile, è quella che ha un passo aperto e largo, un ritmo accogliente e gentile, un passo generoso e materno, il passo degli umanisti, che è delle donne e degli uomini quando sono poeti. La poesia è madre, già diceva Saba. E la poesia delle donne ha slancio, cuore e affettività ma anche pensiero, severità, intelligenza. C'è tanta poesia così in questi anni, che prova anche a sfondare muri di un pensiero conformista con affondi verticali e analogici o con la forza della lingua. Anche se cova il rischio di una nuova retorica.

Però esiste, a mio parere, un antagonismo degli uomini con le donne che scrivono, certi uomini di lettere ancora esercitano un potere maschile, o semplicemente il potere dell'omertà: stilano elenchi di scrittori o poeti novecenteschi in cui neanche una donna compare, a volte invece stilano infiniti elenchi-ghetti di donne e si addolciscono davanti a un bel viso.

7. Quali sono i suoi punti di riferimento in ambito poetico e letterario? Quali autori e autrici sono stati/e per Lei più importanti?

Tanti e diversi nel corso degli anni, alcuni ritornano ciclicamente, altri s'inabissano. A volte ci sono sempre stati: tra gli autori che leggevo durante l'adolescenza e che sono rimasti nel volgere del tempo ci sono i lirici greci e Omero, e poi l'amato Virgilio, che si traducevano a scuola con passione, Pascoli che vedevo in un suo decoro non formale e sentivo vicino per umori e luoghi, anche più accessibile dei poeti-vati; e poi Saba e Ungaretti, i due poeti del novecento che leggevo già negli anni dell'adolescenza, naturalmente anche i francesi e, in modo singolare, ho amato da ragazzina il *Cimitero marino* di Valéry. Ho letto nella giovinezza molti scrittori, alcuni continuano a essere vere passioni, come Joseph Conrad e Thomas Hardy (e ho amato Robert Walser, Henry James e Dostoevskij) e poi molti libri di argomento filosofico o religioso o orientale che occupano una parte notevole delle mie librerie. Ormai leggo e rileggo solo poeti, gli inglesi (da Keats a Seamus Heaney), i russi (da Mandelstam a Brodskij) e gli americani (dalla Dickinson a Stevens) e, naturalmente, sempre gli italiani, a cominciare da Petrarca. A volte mi pare che per amare di più la nostra poesia, latina e italiana, bisognerebbe essere inglesi o russi che sempre rileggono quella tradizione. A volte bisogna seguire strade tortuose per arrivare al centro

8. Pensa di aver avuto un rapporto privilegiato con le autrici? Se sì, perché?

Strano, ma nel tempo della mia formazione poetica, negli anni Settanta, quando le femministe rileggevano in una nuova luce le autrici non ero affatto interessata alla cosa, così come non sono mai stata femminista mentre intorno a me fiorivano gruppi di ogni genere. Troppi erano d'altronde gli autori che premevano per essere letti, a prescindere dall'identità maschile o femminile. Certo leggevo Emily Dickinson, e tra le scrittrici amavo molto Katherine Mansfield mentre Virginia Woolf non mi ha mai toccato. E poi c'erano a Roma in quegli anni la Morante e la Rosselli.

Strano, ma solo nella maturità ho cominciato a intrattenere rapporti privilegiati con le autrici, dialoghi fitti con le donne attraverso le pagine, come vere madri. E dunque i poeti donne sistematicamente esclusi dal nostro Novecento, penso a Cristina Campo soprattutto e poi a Antonia Pozzi, Margherita Guidacci, o stranieri, da Marianne Moore

a Elizabeth Bishop e alla Bachmann. Ci sono anche mie coetanee che non ci sono già più e mi capita di rileggere, la Sicari e Nadia Campana; ora sto leggendo le poesie di Paola Malavasi, una gentile meteora nel cielo romano, scomparsa all'improvviso poco tempo fa.

Recentemente ho riletto tutta la Dickinson: un'esperienza straordinaria ed entusiasmante. E c'è il filo che unisce Inés de la Cruz a Teresa d'Avila. Grande importanza nelle mie letture hanno da molti anni Simone Weil e Maria Zambrano, anche se ora sono di moda. C'è una pienezza nel loro pensiero e una altezza tale in cui il femminile accresce e amplia il pensiero, anziché sminuirlo come vorrebbe la vulgata. Una fiamma generatrice e lievitante attraversa i loro scritti smantellando ermetismi, purificando dolori e offrendo pietà là dove la storia ha potuto annientare, generose nel mettere il peso dell'amore e della misericordia a controbilanciare il male del loro tempo.

9. Alcune poetesse e scrittrici, tra le quali ad esempio Amelia Rosselli ed Anna Maria Ortese, hanno affermato di non essersi sposate e di non aver avuto figli per potersi dedicare pienamente alla letteratura. Anche Lei si è trovata di fronte a questa scelta? Che rapporto esiste tra scrittura e vita familiare?

Aggiungerei la Morante: un bel trio! Vivissimo in quegli anni in cui ho cominciato a scrivere e a vivere da sola, dopo aver lasciato la mia famiglia. Un trio che certamente ha dominato la mia fantasia di ragazza con il loro esempio vivente di donne sole e tanto autorevoli. All'inizio non ho avuto dubbi: la scrittura richiedeva il sacrificio della vita, poesia e famiglia erano due esistenze in contrasto e rigorosamente alternative. Per qualche tempo sono stata una ragazza molto interessata alla scrittura, non ero certo una nemica dei maschi che ho al contrario amato, ma ero ben lontana da qualsiasi pensiero matrimoniale o di maternità. In questa sperticata decisione (che la vita ha poi vanificato) quell'influenza è stata decisiva. La Morante, reclusa in via dell'Oca e che si mostrava ormai a pochi privilegiati, era un modello inavvicinabile: in lei vedevo comunque l'esempio del fallimento della coppia letteraria, cosa che avevo già potuto, in piccolo, infelicitamente sperimentare sulla mia pelle. La Rosselli, più disponibile agli incontri, costituiva un esempio di assoluta e severa dedizione alla poesia, che non ammetteva rivali. Mi riconoscevo facilmente nella sua difficile ricerca giovanile dell'"uomo cavalleresco", nel naufragio amoroso dietro l'angolo, nel pensiero che fosse "la scienza degli amori la mia debolezza". Il periodo in cui l'ho frequentata di più è stato proprio quello dei miei inizi, del resto abitavamo entrambe da sole su sponde opposte del Tevere e lei aveva ancora voglia di vedere persone, di pranzare insieme, anche se già ritirata. Se possibile, direi che l'influenza della Rosselli allora la sentivo più nella vita che nella poesia: almeno l'idea di poeta solitario e già grande, autonoma (così lei appariva, come certe signore inglesi), non poteva non affascinare una ragazza agli esordi. Anche se incombeva il "rischio" concreto della poesia, cosa che lei non nascondeva certo essendone anzi un'emblematica rappresentazione, anche se non mi sono mai adattata troppo alla sua follia, a quella vita di poeta malato e un po' personaggio (molto novecentesco) che presto ho cominciato a fuggire. A volte capita che la persona faccia ombra alla sua stessa poesia. Solo nell'ultimo decennio sono tornata, io come tanti, a rileggere i suoi magnifici versi, a entrare davvero dentro quei meandri tortuosi e tanto personali per ritrovarne il bellissimo, strepitoso filo. E a capire meglio come dietro il poeta che seguiva la vocazione e per questo non si sposava, ci fosse stato in realtà un desiderio intenso perfino di famiglia e figli, diventato presto

impossibile, esacerbato nella sua situazione tanto drammatica.

10. Quali sono i temi più importanti nella sua poesia?

Forse il titolo del mio primo libretto è un primo sigillo della mia poesia, *La famosa vita*, la vita di cui si parla, leggendaria, bellissima e terribilmente caduca, questo è il primo tema. I miei temi sono comunque sempre realisti, mai inventati. Solo recentemente sta affiorando una strana vena immaginaria che (ho capito solo questo) ha a che fare con la mia infanzia.

11. Ci sono delle immagini e delle sfere semantiche più ricorrenti e sfruttate di altre?

La natura: più che le piante stanno però prendendo il sopravvento gli animali, gli uccelli in particolare con la capacità meravigliosa del volo, movimento che mi ha sempre attratto. Sollevarsi è un modo per non andare giù, il movimento più bello. Nelle poesie più recenti tornano dal passato, dalla mia infanzia immagini inconsuete, visionarie, e anche gli animali non sono più solo domestici.

Altri temi sono quelli che corrispondono ai nodi centrali dei nostri anni: la fine della famiglia, la scomparsa del padre e, quasi una derivazione, la fuga-assenza dell'uomo-padre nel mondo contemporaneo, i figli e la morte. Ne deriva l'altro tema importante: la maternità. La stessa poesia è maternità. E infine l'infanzia, vissuta in campagna già da straniera (in vacanza), ma diventata presto il luogo centrale della mia immaginazione. Più in generale è la memoria che mi muove e mi fa scrivere, la memoria di persone che non ci sono più o di eventi sfumati.

12. Il tema della finzione nelle sue connotazioni positiva e magica (sogno / incantesimo) ma anche negativa (menzogna / mistificazione) è importante nella sua poesia?

Ho vissuto un periodo letterario in cui si parlava e si elogiava continuamente la menzogna, l'artificio, il formalismo, si è fatto scialo critico della letteratura come menzogna che suona non a caso in alcuni titoli, da Manganelli alla Morante. Che la poesia non sia direttamente naturale è evidente, eppure può tonare a essere natura, con una sua esistenza autonoma. Noi non siamo nella menzogna, noi non mentiamo. Sarà pure una scommessa, ma scelgo l'incanto al disincanto, più difficile e più raro, intendo l'incanto della natura, a partire dal grado zero, anzi dal *ground zero*.

13. Le sembra che la sua poesia sia fondata su un sistema di opposizioni tematiche: paradiso/inferno, mito o fiaba/quotidianità, amore/guerra, sogno/realtà, grazia/rovina, pubblico/privato, libertà/prigionia, alto/basso... Se sì, potrebbe esplicitare il senso di tali opposizioni? Vi si potrebbe leggere qualcosa di tragico ed ironico allo stesso tempo?

I temi che privilegio nel contrasto? La famiglia e la non-famiglia, il quadro e il dettaglio, il verticale e l'orizzontale, la vita e la morte, il passato che ha la forza della tradizione e il futuro, due cose di cui si parla e che non si toccano se non nell'assoluto. Tra i binomi che lei indica mi interessano più di altri questi: amore / guerra (è il fondamento della nostra vita, vorremmo essere interamente per l'amore ma la guerra ci incalza, non a caso tra i libri che amo di più in assoluto c'è l'Iliade) e libertà / prigionia (siamo sempre in acrobatico squilibrio tra i due poli). Ma riflettendoci ne trovo altre di opposizioni che caratterizzano, forse, il mio mondo: misura e verità, tecnica ed etica, metrica e autenticità, cautela e sincerità, forma e umanesimo, colto e popolare, gravità e

levità, disciplina e spontaneità, poesia e prosa, lavoro e natura. Non amo il binomio ironico e tragico, che sono in fondo due aspetti della stessa medaglia. Se potessi proverei a trovare una certa iconicità alla singola poesia.

14. Come definirebbe lo sguardo che tramite la sua poesia posa sul mondo?

Uno “sguardo creatore”, locuzione che ho recentemente usato in un verso, uno sguardo che non vuole, almeno nelle intenzioni, appropriarsi o distruggere. Uno sguardo attento, che prova a mettere a fuoco l’insieme e i dettagli, a creare come un pittore un’immagine, a farla risuonare come un musicista. Vorrei anche aggiungere come un architetto e come un regista, due tecniche che chissà perché si sono impadronite del mio modo di scrivere poesie. Vedere è per me il centro di una poesia dove c’è sempre chi guarda o chi è guardato, forse anche per questo ho fatto alcuni lavori con il video, mi piace usare la telecamera che ferma il movimento, meno la macchina fotografica che congela le cose. Il poeta in fondo, quello a cui penso, miscela istintivamente queste diverse tecniche nel mettere insieme le parole in un certo modo. Potrei aggiungere anche altri mestieri somiglianti: la sarta (cuce, infila, ripara) e il cuoco (miscela gli ingredienti in modo misterioso, con tatto).

15. Il corpo è centrale nella sua produzione poetica?

C’è un gran parlare del corpo in poesia, pare un tema quasi seriale in questi anni. La cosa è interessante ma mi stupisce molto per due ragioni. La prima è che parlare di corpo per un poeta significa mettere in atto una strategia inevitabile se è vero che la poesia è una seconda pelle: tutto sta a sapersela strappare senza ferirsi troppo, come faceva Dante nell’inferno. L’altra ragione è che negli anni Settanta si parlava molto di corpo, faceva parte del cosiddetto “basso”, e mi stupisce il ritorno dal passato di questo argomento del corpo. Già la Rosselli (nella cui poesia “corporale” molto c’era di incorporeo) scriveva che all’inizio degli anni Sessanta “si parlava molto del corpo femminile che doveva entrare nell’arte, ma anche il corpo maschile deve entrare nell’arte”.

Il tema del corpo, soprattutto in tanta poesia femminile, vuole richiamare l’attenzione su questa ultima zattera nel mondo, va bene, il corpo delle donne è terra d’uso del mercato e della moda, va bene, il corpo femminile è sanguinante e scomposto, va bene, ma così esposto ha già il suo limite, è cieco, se non si trasforma in pensiero, in anima, in lingua. Che ci sia il corpo, che sia la nostra zattera, è scontato. Che nei versi, anche nei miei, sia disteso-disperso il mio corpo è scontato. Il corpo lascia sempre la sua traccia nel ritmo vivente della poesia. La stessa poesia è corpo esposto, lingua fisica, fatta di umori, nervature, carne, sangue e lacrime. Non si dice anche un *corpus* poetico?

16. Potrebbe parlarci brevemente della lingua poetica che caratterizza i suoi testi?

Una lingua piana e semplice, forse anche povera apparentemente, non ha torsioni né spiazziamenti, spontanea e chiara e con una grammatica elementare. Chissà se le parole pur dimesse non siano anche memoria delle parole di altri poeti del passato. Mi piacerebbe se scorresse sotto la cortecchia il fiume di parole popolari e contadine, “analfabete” le chiamava la Rosselli, che piegava le parole a una fantasia strepitosa che solo il popolo ha avuto in passato.

17. Nel 1974 in un componimento della raccolta “Donne mie” Dacia Maraini, considerando la condizione di soggezione e degradazione della donna nella società,

afferma che “una donna che scrive poesie e sa di / essere donna, non può che tenersi attaccata / stretta ai contenuti perché la sofisticazione / delle forme è una cosa che riguarda il potere / e il potere che ha la donna è sempre un / non-potere, una eredità scottante e mai del tutto sua”. Come commenterebbe questi versi trenta anni dopo?

Che le donne scrivendo siano più concrete, meno astratte o retoriche o fumose, è possibile ma non è affatto una regola. Spero sempre che non ci sia “sofisticazione” delle forme. Quanto al potere le donne per istinto o per coraggio fortunatamente lo amano meno degli uomini. Non si può amare il potere. L’uguaglianza di uomo e donna davanti al potere, se anche ci fosse, potrebbe durare per qualche tempo, magari anni, ma poi prevale la verità, la donna conserva se stessa più che il gruppo. E il gruppo è formato da uomini che ancora oggi, a loro piacere, lo offrono per un breve assaggio a una donna. Quando una donna fa parte di un gruppo, duole dirlo, è un fatto passeggero o legato a un rapporto personale o a un potere personale e reale. In gran parte questa cosa riguarda anche gli uomini, che però sanno e vogliono stare di più in gruppo, il che fa già la differenza.

18. Qual è il rapporto che nella sua poesia esiste tra i contenuti che vuole esprimere e la forma con cui si realizzano?

Non c’è differenza: questa è la scommessa. Il tema incontra la sua forma, almeno spero, diventano sposi meravigliosi, un’unità di corpo e di anima, di maschile e femminile. La poesia è la ricomposizione di questa armonia. O almeno il tentativo.

19. Qual è il rapporto che intrattiene da una parte con lo sperimentalismo metrico e linguistico e dall’altra con l’uso di forme fisse e chiuse anche se magari inedite?

Intanto un poeta è sempre sperimentale, non fa altro che sperimentare nel suo laboratorio dove convergono lingua, ritmo, misura metrica, memoria della poesia, esperienza. Sperimenta il metro, la lingua, il ritmo, la vita stessa, e soprattutto sperimenta la tradizione che si trova davanti (non alle spalle). Certo per scrivere versi è necessaria l’invenzione di un proprio spazio metrico, uno spazio ideale, morale, uno spazio con il suo spazio e il suo tempo, i cui elementi si vanno saggiando nel tempo del lavoro. Dopotutto le poesie sono studi, componimenti fluttuanti dall’uno all’altro, prove di assestamento e avvicinamento a un nucleo essenziale. Io sperimento sempre forme metriche diverse, giro intorno a certe forme fisse per trasformarle e piegarle.

All’inizio ho avuto bisogno di puntelli metrici come la rima o di misure canoniche come l’endecasillabo, su cui non si può non tornare. A questo mio lavoro ha corrisposto la stesura di *Scrivere in versi Metrica e poesia*, libro che se contiene informazioni e argomenti anche divulgativi è nato però da un bisogno, ideale prima che tecnico, di metrica, avvertito di nuovo all’inizio degli anni Ottanta, da me e da altri poeti. Questo bisogno di metrica non nasceva da un gusto per la tecnica o per l’anacronismo o per la forma, ma da un’urgenza anche ideale. Ora provo a scrivere poesie più aperte, poesie discorsive, poesie-sermoni in senso oraziano, poesie con un loro ritmo dove i versi vanno a capo senza spezzarsi. Forse ho provato un certo fastidio per il “fare” poesia. Ho sempre bisogno di maggiore naturalezza. Forse è una maniera diversa che mi permetterà di sciogliere la tensione che ho sempre avvertito nello scrivere sia prosa che poesia. A lungo ho dovuto scrivere dello stesso tema sia in prosa che in poesia, che sono, ormai è evidente, affluenti di uno stesso fiume.

20. Come descriverebbe più in generale il suo rapporto con la tradizione poetica

italiana, con le sue codificazioni tematiche e linguistiche? (si tratta di un rapporto di riconoscimento oppure di ironia e di "citazionismo irrispettoso" o ancora di aperta rottura?)

Pensare di nuovo alla tradizione come essenza, come lingua della poesia è stato lo scatto iniziale per scrivere e ascoltare i poeti del passato non come morti ma come figure vivissime che possono dialogare con noi, riconoscersi in un autore dei nostri tempi. C'è un solco unico tra gli antichi e i futuri che passa per il presente. Con il mio libro, *Scrivere in versi*, ho provato a illuminare il fiume che mette in comunicazione il passato e il presente e dove scorre la tradizione greca e latina che trova il suo compimento nella tradizione italiana, per una volta senza quella frattura insanabile che, qualche tempo fa, pareva esserci tra il novecento e il passato. Direi dunque che la tradizione prepara questo riconoscimento di se stessi, come una fonte vivissima a cui attingere. Potrebbe sembrare singolare ma questa idea di tradizione, davvero desueta trent'anni fa, mi era venuta non solo dai nostri classici ma da autori come René Guenon (con la sua idea fondante di tradizione, di un tempo continuo, ciclico senza fratture) che avevo potuto scoprire e apprezzare in un lungo viaggio in Egitto. La tradizione non è il passato, non è neppure conformismo (d'altronde tendo sempre a mettermi un po' in controtendenza con le parole d'ordine egemoniche), è una luce per illuminare il futuro. Le stesse forme metriche della tradizione sono echi di questa tradizione, non trastulli o espedienti per rinsanguare il moderno. Le forme metriche, note o inedite, senza una lingua sono forme morte e inutili. Solo uno spirito di carità le tiene vive. Solo allora il poeta è poeta, quando, come Orfeo, si volge indietro per intonare sulla sua lira un canto affine all'aldilà, alla vita ultraterrena dei morti. Il poeta usa le parole dei morti per le sue composizioni e nello stesso tempo presta la voce ai morti perché possano continuare a parlarci dall'aldilà, darci istruzioni e consigli, tramandare le loro intuizioni, trasferire le loro speranze non compiute. Ade, viene dal greco *Aides* ed era il luogo dove continuano a vivere le ombre dei morti, come l'ombra che intravede Odisseo e che inutilmente cerca di abbracciare, e *Aides* era l'Invisibile. Il poeta guarda quello che è invisibile e che ricorda di aver visto. Mi accorgo che il titolo di una mia raccolta di saggi sui poeti del passato e dunque sullo spirito della morte-vita è proprio *Sia dato credito all'invisibile*.

21. Ha qualche altra considerazione da aggiungere?

No, le domande sono state molte, mi hanno offerto un'occasione.

Gabriella Sica, febbraio 2008

IDA TRAVI

È nata nel 1948 a Cologne (Bs) e vive a Verona. Ha lavorato come direttrice didattica. È poetessa e ha scritto per il teatro curando personalmente la regia e la messa in scena delle sue opere. Ha pubblicato i seguenti libri di poesia: *Regni* (Anterem Edizioni, Verona 1993); *Il Distacco* (Anterem Edizioni, Verona 1998); *La corsa dei fuochi - Poesie per la musica* (Moretti & Vitali, Bergamo 2006), *Neo/Alceste canto delle quattro mura* (Moretti&Vitali, Bergamo 2009). Suo è anche il saggio: *L'aspetto orale della poesia* (Anterem, Verona 2001) e lo scritto *Diotima e la suonatrice di flauto* (La Tartaruga - Baldini Castoldi, Milano 2004).

1. Come e quando ha iniziato a scrivere?

Una specie di scrittura invisibile, senza alfabeto è cominciata nella prima infanzia: era una scrittura per immagini, una specie di scrittura scritta con le dita nel buio, nel dormiveglia. : della scrittura invisibile si alzavano le immagine e le immagini avevano il loro ritmo, una strana risonanza.

Come fossero immagini con l'eco. Lì, in quelle immagini sospese, lo capisco adesso, c'era una copia personale del mondo. Infatti il mondo veniva a me stesa nel letto attraverso immagini vere e proprie : io le seguivo nel loro nel loro fluire e a loro modo 'mormoravano'. In me l'immaginazione aveva questa forma.

La scrittura visibile invece è cominciata con la scuola. Ho fatto fatica a imparare a scrivere. Non ero brava. I quaderni erano pieni di macchie e di orecchie. Ricordo ancora una goccia di sudore che cadendo ha sciupato come un pianto le prime aste tracciate con la matita sul quaderno a quadretti: di lì a poco sarebbero arrivati altri metodi e la biro, ma a quei tempi ancora non c'erano, e si imparava a scrivere così.

2. Che ruolo ha la poesia nella sua vita?

La poesia coincide con il mio stesso essere. È un modo di pensare e di guardare, insistente, continuo e niente affatto limpido. È un modo di entrare nelle cose senza tentare di uscirne. O meglio è come immergersi in una pozzanghera sperando di uscirne prima o poi, però più più lindi. L'impresa è impossibile a chiunque : la cosa infatti non avviene mai.

3. Esiste un rapporto tra la sua poesia e la sua esperienza biografia? Di che tipo?

La mia poesia è la mia biografia trasfigurata. Dentro, sotto sta scritto : vivo a...sono nata a...È il fardello che mi tiro dietro col necessario.

È un fardello da difendere perché intorno a me c'è sempre rischio di saccheggio : segreto e silenzio stanno certamente nella mia poesia, e ci stanno anche perché è viva in me la paura del saccheggio.

La poesia, anche la mia, se ne sta in equilibrio su quello che vien detto e quello che vien taciuto,

ma in me l'esperienza la base che regge questo equilibrio , ed è quella che parla più forte.

4. *Si è mai posta il problema del rapporto tra scrittura e condizione femminile? Se sì, quando?*

Se la mia poesia è la mia biografia trasfigurata, la poesia d'un uomo dovrebbe essere la sua biografia trasfigurata, e quindi la poesia d'un uomo non mi somiglia affatto.

Vivo un'altra condizione. Siccome non posso fingere di essere differente da quel che sono o non voglio adeguarmi a logiche che non mi appartengono, cerco con tutte le mie forze di tenermi distante dalla cosiddetta neutralità della storia e dei suoi frutti : parlo solo dal punto di vista e dalla condizione in cui sono, il resto mi interessa poco. Nessuno può confondermi con un uomo.

5. *L'uso dell'espressione "poesia femminile" cosa suscita in Lei? Perché?*

È un termine con cui, in questa fase storica, si tenta di uscire dalla nebbia neutrale per arrivare a riconoscere la propria differenza.

Alcuni usano questo termine in forma 'riduttiva' anche un po' dispregiativa ma dovranno cambiare idea. Col cambiare dell'idea cambierà anche il senso del termine che alla fine vorrà dire solo quel che è : poesia scritta da una donna.

Condivido il pensiero di Irigaray: il linguaggio non è mai neutro. Di più: il linguaggio è sempre portato da un soggetto. E bisogna pur avere presente quale.

6. *Esiste una poesia femminile? Se sì saprebbe identificarne qualche caratteristica specifica? Se no perché?*

Sì, certo, esiste una poesia femminile, e ne esiste tanta nel Novecento.

È caratterizzata da una voce aderente al proprio stato. Alla propria condizione.

Ma sta ancora cambiando, si lega al suo tempo.

Nel nostro tempo è poesia ancora nuova perché rispetto alla quantità di poesia scritta e trasmessa dagli uomini è davvero poca, e dunque poco considerata.

Il lavoro da fare nei prossimi anni sarà proprio questo: cercare e dire gli elementi che le sono propri, indicare gli elementi che la caratterizzano oggi, e l'hanno caratterizzata nel tempo. Illuminarli di senso.

8. *Pensa di aver avuto un rapporto privilegiato con le autrici? Se sì, perché?*

Con le filosofe e le poetesse del novecento condivido il punto di vista fondamentale dato dalla comune condizione di partenza: essere soggetti a lungo ammutoliti dalla storia, ora in grado di parlare ed esporsi in un discorso pubblico. Il discorso pubblico esprime una differenza di genere, anche quando la differenza di genere non è l'oggetto del discorso : la differenza, essendo un dato di fatto, a ben guardare si rivela comunque. Non posso tacere i nomi delle nostre sorelle nel pensiero: Simone Weil, Hannah Arendt, Maria Zambrano per la filosofia, Cvetaeva, Plath, Rosselli...

E ora mi viene da pensare: chissà perché le filosofe sopravvivono, si tengono legate alla vita, e le poetesse del Novecento invece no...non sempre ce l'hanno fatta, o hanno fatto un'estrema fatica.

Comunque sono sempre stata molto attratta dal teatro. Curo da me la regia della messa in scena dei miei lavori. Mescolo poesia, teatro e letteratura, anche in maniera non proprio ortodossa. Nelle pubblicazioni e nella vita. Infatti *Diotima e la suonatrice di flauto atto tragico scritto per il teatro* è stato pubblicato nel 2004 da La Tartaruga-Baldini Castoldi, casa editrice che non ha una collana di teatro. La nota introduttiva è di Luisa Muraro.

(Ho scritto molto per il teatro, alcune tragedie e atti unici, ma ho pubblicato solo *Diotima e la suonatrice di flauto*. Pubblicare in Italia è molto difficile, guarda caso è quasi un caso.)

9. *Alcune poetesse e scrittrici, tra le quali ad esempio Amelia Rosselli ed Anna Maria Ortese, hanno affermato di non essersi sposate e di non aver avuto figli per potersi dedicare pienamente alla letteratura. Anche Lei si è trovata di fronte a questa scelta? Che rapporto esiste tra scrittura e vita familiare?*

Mi sono 'sposata' due volte. Ho avuto due figli. Ho sempre scritto e studiato nei ritagli di tempo, ma quasi mai di notte. Ho sempre ricavato il tempo per la scrittura tra un dovere e l'altro. Ho sempre cercato di portare a termine quelli che ho ritenuto i miei doveri. Non ho mai messo davanti la letteratura, almeno finché ho avuto figli piccoli. All'inizio consideravo la poesia come un lusso. Avevo casa, famiglia e lavoravo a scuola. Ho dovuto fare i salti mortale per non smettere.

Il rapporto tra scrittura e vita in genere, non solo familiare, è strettissimo. Difficilissimo.

Tutto quello che scrivo lo traggio dalla mia stessa esistenza. Anche un'idea che trovo in un libro è per me esperienza. Eppure... c'è stato un tempo in cui ho odiato i libri.

Questo è successo particolarmente nel periodo in cui (tra il '96 e il 200) ho scritto *L'aspetto orale della poesia*. Odiavo tanto i libri, proprio mentre ne stavo scrivendo uno. Ma in quel periodo ho deciso di rinunciare per sempre, anche nella forma della prosa e del saggio, alle citazioni e alle note fuori testo.

10. *Quali sono i temi più importanti nella sua poesia?*

I temi fondamentali della mia poesia sono tre :

Il primo tema è quello della lingua materna intesa come lingua orale in grado di trasmettere la maggior parte di informazioni sul mondo senza passare attraverso lo stretto significato delle parole.

E' una lingua che si 'parla' nascendo, nella relazione col corpo-voce materno.

È la prima lingua. Non coincide con la madrelingua perché sottostà a tutte le lingue del mondo.

Viene infatti prima della disseminazione della lingua nei suoi significati. È 'femminile', libera, irriducibile alla ragione. Quella che si impara a scuola è la seconda lingua. Rimando comunque a quanto espresso nel saggio *L'aspetto orale della poesia* (Anterem Edizioni, Verona 2000). In questo saggio ho ben presente *La rivoluzione del linguaggio poetico* di Julia Kristeva e il suo ragionamento mutuato dal Timeo di Platone su 'la chora', termine qui inteso come spazio di relazione. 'Chora ' che Kristeva chiama, appunto, semiotica. Riporto alcuni versi da *Il distacco* (Anterem Edizioni 1998): "Là nella rosa alchemica, tracce di come/partecipammo al mondo quando ancora non eravamo vivi. / Traspare nel muscolo d'una lingua madre, la mappa dei regni attraversati nel dormiveglia / C'è del terrore alla luce dell'ordine, è poco amorosa la mano che non sfascia. Ascia? / Sfrondano i rami senza /..."

Il secondo tema riguarda il tragico inteso come rappresentazione nella sua versione più pura, così come lo conosciamo attraverso la tragedia greca, ma anche come categoria dell'esistenza in cui il fatto tragico consiste nel dover nascere e morire, senza sapere 'come e perché' se non alla fine dell'opera. L'eroe tragico va in cerca della verità,

colpevole e innocente insieme, Edipo non sa chi è, e quando scopre chi è, si toglie la vista. Il tragico è condanna e via di salvezza : proprio attraverso la sua rappresentazione è possibile il suo superamento. Certo questo, la psicanalisi è ripartita da lì.

La Grecia antica nella mia scrittura compare come riferimento preciso, circostanziato ed esplicito (in *Diotima e la suonatrice di flauto*. Compare come effetto alone in *La corsa dei fuochi* - poesie per la musica. E compare come categoria dell'esistenza in *Il distacco* e tutti gli altri scritti.

Il terzo tema è quello che io chiamo 'il canto mancato'. C'è una musica nelle parole, anche scritte. Ma nella pagina la musica va a disperdersi a partire dai segni ... così ho cercato di dare voce alla nostalgia di quel canto, proprio scrivendo poesie da cantare. 'La corsa dei fuochi'. è una raccolta di poesie per la musica. Contiene CD con lettura, sì, ma anche tre poesie musicate e cantate.

11. Ci sono delle immagini e delle sfere semantiche più ricorrenti e sfruttate di altre?

Sì. C'è l'immagine della tazza, che Luisa Muraro riprende da 'L'aspetto orale della poesia e riporta anche in apertura del suo 'Il dio delle donne' (Mondadori 2003) L'immagine rimanda alla relazione tra latte e sangue bianco. C'è l'immagine della madre, del padre, del bastone.

Sintomatico il titolo dell'opera poetica e musicale rappresentata con mia regia al Teatro Romano di Verona: 'Canto del moribondo e del neonato' testi su partiture edite Suvini e Zerboni SugarMusic 2003.

C'è l'immagine della donna che chiama. E aspetta.

Ma soprattutto c'è la costante delle poesie scritte per essere dette: in poesia ho messo in pratica quel che ne 'L'aspetto orale della poesia' ho tentato di esprimere in teoria.

Ho tentato di farlo in prosa ma non è andata proprio così: molti infatti continuano a considerarlo un libro di poesia.

12. Il tema della finzione nelle sue connotazioni positiva e magica (sogno/ incantesimo) ma anche negativa (menzogna/ mistificazione) è importante nella sua poesia?

Nella mia scrittura evito la finzione, piuttosto inseguo il sogno.

13. Le sembra che la sua poesia sia fondata su un sistema di opposizioni tematiche: paradiso/inferno, mito o fiaba / quotidianità, amore / guerra, sogno / realtà, grazia/rovina, pubblico/privato, libertà/ prigionia, alto / basso.... Se sì, potrebbe esplicitare il senso di tali opposizioni? Vi si potrebbe leggere qualcosa di tragico ed ironico allo stesso tempo?

Paradiso e inferno, amore e odio, sogno e realtà, capovolgono continuamente uno nell'altro: per questo non si oppongono. Amore e odio vanno sempre insieme. Tutto va sempre 'insieme'. Antico e contemporaneo vanno insieme Sì, anche il tempo non è uno solo e dunque non si oppone a un altro.

Da qualche parte Maria Zambrano scrive che se il tempo presente fosse un tempo solo noi non saremmo in questa confusione.

Tragico e ironico insieme? Sì se per tragico si intende l'ironia d'un destino, d'una sorte.

14. Come definirebbe lo sguardo che tramite la sua poesia posa sul mondo? Tragico e vittorioso: insieme. Lo sguardo poetico si mantiene aperto e vede come la tragedia di qualcuno sia la vittoria di qualcun altro. E viceversa

15. *Il corpo è centrale nella sua produzione poetica?*

È centrale non il corpo, ma l'intero soggetto femminile.

16. *Potrebbe parlarci brevemente della lingua poetica che caratterizza i suoi testi?*

È una lingua che prima parla, e dopo scrive, almeno nell'intenzione più pura.

Il mio rapporto con i libri è ancora fermo all'odio-amore.

17. *Nel 1974 in un componimento della raccolta "Donne mie" Dacia Maraini considerando la condizione di soggezione e degradazione della donna nella società afferma che "una donna che scrive poesie e sa di/ essere donna, non può che tenersi attaccata /stretta ai contenuti perché la sofisticazione/ delle forme è una cosa che riguarda il potere/ e il potere che ha la donna è sempre un/ non-potere, una eredità scottante e mai del tutto sua". Come commenterebbe questi versi trenta anni dopo?*

Stringersi ai contenuti vuol dire esercitare potere morale, sul mondo e sugli uomini, se non nell'immediato sicuramente a lungo andare.

18. *Qual è il rapporto che nella sua poesia esiste tra i contenuti che vuole esprimere e la forma con cui si realizzano? Vanno insieme. Non sono separabili.*

19. *Qual è il rapporto che intrattiene da una parte con lo sperimentalismo metrico e linguistico e dall'altra con l'uso di forme fisse e chiuse anche se magari inedite? Non lo so. Non mi interessano queste questioni. Mi tengo libera.*

20. *Come descriverebbe più in generale il suo rapporto con la tradizione poetica italiana, con le sue codificazioni tematiche e linguistiche? (si tratta di un rapporto di riconoscimento oppure di ironia e di "citazionismo irrispettoso" o ancora di aperta rottura?)*

Non mi riconosco : o meglio, non cerco di riconoscermi. Vado per conto mio.

Nei miei scritti cerco di evitare le citazioni. Traduco in amore.

Tutto quel che ho imparato l'ho anche curato, allevato, e poi allontanato, dimenticato (come dire' il dovere è compiuto') e dunque il momento in cui scrivo è sempre una rinascita

21. *Ha qualche altra considerazione da aggiungere? Grazie.*

PAOLA TURRONI

Nata a Monza nel 1971, vive a Luino (VA). Ha la maturità classica e lavora come educatrice. Ha collaborato a diverse produzioni teatrali. Ha pubblicato i seguenti libri di poesia: *Animale* (Fara, Santarcangelo 2000) e *Il vincolo del volo* (Raffaelli, Rimini 2003). È stata inserita nel libro-agenda per il 2006 “Il segreto delle fragole” edito da Lietocolle. È redattrice della rivista *Le voci della luna*.

1. Come e quando ha iniziato a scrivere?

Per quanto posso ricordare da sempre. Addirittura prima di apprendere la scrittura. Faccio un esempio: quando ero piccola avevo un grande cesto pieno di giocattoli, pupazzetti, palline; lo rovesciavo sul tappeto, nel mezzo della stanza, poi rimettevo dentro le cose, a una a una, in ordine sparso; a seconda di quello che mi capitava nelle mani, costruivo una storia suggerita dalla sequenza degli oggetti. Ho un ricordo molto preciso della sensazione che provavo, una totale immersione nella costruzione di un linguaggio per aderire al reale. Quella stessa che provo quando scrivo, bellissimo e dolorosissimo. Poi, con la scuola, è arrivata la penna e la carta, scrivevo poesie alle elementari, temi allucinati alle superiori, non ho mai voluto fare altro. Non ho mai pensato di essere altro. Scrivo molto più di quello che mostro e molto meno di quello che ho in testa.

2. Che ruolo ha la poesia nella sua vita?

Formativo, è la prima parola che mi viene in mente. Mi educa all’ascolto, di me e del mondo, all’apertura della domanda sul reale, allo scandaglio dell’emotività. Mi riferisco sia allo scrivere che al leggere poesia. È un rapporto molto forte con lo stare al mondo, lucidi e frementi. Scrivo per essere esigente, scrivo per rendere evidente non per riempire, per chiedere non per rispondere, scrivo per fare meglio, per fare un passo, scrivere è un ponte tra lo sguardo e il gesto.

3. Esiste un rapporto tra la sua poesia e la sua esperienza biografica? Di che tipo?

Da quello che ho detto prima è evidente la risposta. Ho attraversato la mia storia, per altro abbastanza difficile e turbolenta, con il linguaggio. Non necessariamente in maniera pubblica, ma con molta severità, proprio per darmi testimonianza, per fare il passo successivo, per dire parole quando le frasi della vita non avevano detto.

4. Si è mai posta il problema del rapporto tra scrittura e condizione femminile? Se sì, quando?

Non in maniera programmata. Ma credo che nelle donne ci sia un forte legame tra la propria posizione nel mondo (e quindi nella famiglia, nel lavoro, nella società) e la scrittura, molto più che negli uomini. Perché l’interrogarsi femminile è molto più ancorato al reale, al corpo, ai gesti (è necessario che sia così, per il proseguimento della vita che incarnano, e per la rivendicazione storica dei diritti che hanno dovuto lottare). È un discorso molto lungo e complesso, da una parte necessario perché serve a tracciare un percorso, dall’altra anche didascalico, perché è sacrosanto che un maschio scriva da

maschio e una femmina da femmina. La testimonianza del proprio sesso è inevitabile, e tutto sommato anche doverosa!

5. L'uso dell'espressione "poesia femminile" cosa suscita in Lei? Perché?

Se l'espressione è da intendere come categoria letteraria a parte, come spesso storicamente è stata intesa, allora la trovo ridicola e maschilista a livello basso, poco interessante.

6. Esiste una poesia femminile? Se sì saprebbe identificarne qualche caratteristica specifica? Se no perché?

Se si intende come Voce Femminile, allora sì che esiste, e in modo molto forte. Non darei una caratteristica predefinita, se non le implicazioni che ho già detto. Potrei aggiungere che forse il tipo di linguaggio, di rapporto con il gesto e la carne che sono della donna, danno alla poesia in questa fase epocale una gravidanza e una ricerca che sono quelle di cui c'è bisogno, e per questo è in generale più interessante e più aderente alle domande che dobbiamo porci.

7. Quali sono i suoi punti di riferimento in ambito poetico e letterario? Quali autori e autrici sono stati/e per Lei più importanti?

Dovrei fare tanti nomi, prima in assoluto è Marina Cvetaeva. A mio parere una delle scritture più forti e perfette della storia della letteratura. Mi sono accostata a lei anche perché la Russia ha sempre fatto parte della mia vita (mio padre vi ha lavorato per trent'anni, io stessa ci ho vissuto qualche tempo) e ne conosco l'intensità. Poi la Dickinson, Amelia Rosselli, la Yourcenar, la Szymborska, la Plath. Poi Rimbaud, Eliot, Ungaretti, Pasolini, Kafka. Poi... dipende dai momenti...

8. Pensa di aver avuto un rapporto privilegiato con le autrici? Se sì, perché?

Se intende le autrici contemporanee che ho conosciuto o che sono diventate amiche o con le quali mantengo uno scambio fertile, allora sì, è un privilegio. Il dialogo nasce dalla consapevolezza del fare-voce-femminile, con la volontà di rivendicare anche il genere della voce che siamo.

9. Alcune poetesse e scrittrici, tra le quali ad esempio Amelia Rosselli ed Anna Maria Ortese, hanno affermato di non essersi sposate e di non aver avuto figli per potersi dedicare pienamente alla letteratura. Anche Lei si è trovata di fronte a questa scelta? Che rapporto esiste tra scrittura e vita familiare?

Oh sì! è una scelta cui si arriva prima o poi, e quando non si sceglie in modo radicale si costruisce un compromesso. Ho sempre letto le biografie delle scrittrici, oltre che le loro opere, proprio cercando la risposta che ognuna di loro aveva dato a questa scelta. Ho sempre riscontrato sofferenza e sono cresciuta sapendo che avrei potuto scegliere solo la sofferenza più sopportabile. Ho scelto di scrivere. Se non si è ricchi e si deve lavorare è impossibile pensare di avere anche una famiglia, è già alquanto difficile così, riuscire a dedicare alla scrittura e allo studio il tempo e lo spazio che si vorrebbe, che si dovrebbe. La parola richiede la stessa dedizione di un figlio, un figlio richiede tutta la dedizione possibile. La maggior parte delle scrittrici che hanno avuto una famiglia hanno distrutto la loro vita o quella dei figli. I padri possono permettersi di essere assenti in modi diversi dalle madri, e possono essere scrittori sempre.

10. *Quali sono i temi più importanti nella sua poesia?* Sono cambiati nel corso degli anni, dal rapporto con la terra e il corpo, a quello con il mondo e la storia. Ritengo sia necessario conoscersi, scandagliarsi, misurarsi, e poi sapersi lasciare, andare fuori, verso l'altro (inteso come uomo e come evento) con onestà, radicalità e domande.

11. *Ci sono delle immagini e delle sfere semantiche più ricorrenti e sfruttate di altre?* Probabilmente ci sono di libro in libro, in ogni fase biografica, niente è valido sempre. Potrei dire che la fisicità, sia personale che delle persone che indago attraverso la poesia, è sicuramente la lente con cui misuro.

12. *Il tema della finzione nelle sue connotazioni positiva e magica (sogno/ incantesimo) ma anche negativa (menzogna/ mistificazione) è importante nella sua poesia?*

Non sicuramente nella connotazione positiva, come ho già detto è la realtà nuda e cruda che mi interessa, anche la realtà che sta sotto le vesti e sotto le ceneri; invece mi interessa molto nella connotazione negativa, menzogna e mistificazione rimangono contro.

13. *Le sembra che la sua poesia sia fondata su un sistema di opposizioni tematiche: paradiso/inferno, mito o fiaba / quotidianità, amore / guerra, sogno / realtà, grazia/rovina, pubblico/privato, libertà/ prigionia, alto / basso.... Se sì, potrebbe esplicitare il senso di tali opposizioni? Vi si potrebbe leggere qualcosa di tragico ed ironico allo stesso tempo?*

Più che nell'opposizione frontale credo nell'ossimoro. Mi affascina linguisticamente, ma anche come indagine sulla realtà. È nell'ossimoro che c'è fremito, domanda e stupore. L'opposizione serve a conoscere quanto dell'altra parte c'è in questa, l'opposizione è solo il primo passo.

14. *Come definirebbe lo sguardo che tramite la sua poesia posa sul mondo?*

Sguardo teso. Nel senso proprio di tensione, ansia. E nel senso di direzione, verso.

15. *Il corpo è centrale nella sua produzione poetica?*

Non riesco nemmeno a immaginare un linguaggio che non sia fisico, non nel senso stretto di parole che hanno a che fare col corpo, ma un linguaggio che abbia sul reale la stessa incidenza di un corpo. Ogni parola è un gesto, ogni parola è un verbo. Ho scritto un saggio intitolato "la poesia è il corpo", nel quale analizzo il linguaggio di alcune poetesse, scrivo: "Il corpo qui non serve a conservare una forma, serve a testimoniare un contenuto. (...) Ognuna di loro un contenuto, o la negazione del contenuto, la ricerca di un contenuto. La forma è il contenuto, ma forse meglio, la forma è la rappresentazione del contenuto - con tutta la forza simbolica e lo sforzo simbiotico della rappresentazione." (Cartapesta n°4, gennaio 2001)

16. *Potrebbe parlarci brevemente della lingua poetica che caratterizza i suoi testi?*

Credo che la lingua debba essere continuamente sperimentata e ricercata, misurandosi sia con i codici che con lo sperimentalismo. Il mio percorso è appena cominciato se lo metto in prospettiva a quando vorrei camminare, ho cominciato con qualcosa di molto libero, cercando una forma anche visiva che supportasse la forza del contenuto che andava spaccato. Poi sono rientrata in una forma più semplice e lineare, che lasciasse alle immagini evocate la libertà di prevalere sulla forma scelta. Ora sto lavorando a un'opera che ha un significato corale, un canto disperato e indagatore, per cui sto

lavorando sul suono e sul ritmo.

17. Nel 1974 in un componimento della raccolta "Donne mie" Dacia Maraini considerando la condizione di soggezione e degradazione della donna nella società afferma che "una donna che scrive poesie e sa di/ essere donna, non può che tenersi attaccata /stretta ai contenuti perché la sofisticazione/ delle forme è una cosa che riguarda il potere/ e il potere che ha la donna è sempre un/ non-potere, una eredità scottante e mai del tutto sua". Come commenterebbe questi versi trenta anni dopo?

Direi che sono parole che valgono tutt'ora, che valgono a mio parere come una rivendicazione e non come una sconfitta. Rivendicare la differenza, il non-potere, anche qualcosa che non è del tutto proprio, qualcosa che scotta e che non è facile sistemare, mi sembra una posizione essenziale per rimanere ancorati alla realtà e all'altro. Ovviamente tutto ciò ha senso se la possibilità di gestire questa posizione è una scelta e non la conseguenza di un degrado.

18. Qual è il rapporto che nella sua poesia esiste tra i contenuti che vuole esprimere e la forma con cui si realizzano?

Credo di aver già risposto con la domanda numero 16....

19. Qual è il rapporto che intrattiene da una parte con lo sperimentalismo metrico e linguistico e dall'altra con l'uso di forme fisse e chiuse anche se magari inedite?

Mi interessa tutto, anche se tendenzialmente diffido degli estremi in un senso e nell'altro. Quello che cerco, quando leggo o quando scrivo, è la forma come conseguenza inevitabile, come modo di illuminare quel dire, non viceversa.

20. Come descriverebbe più in generale il suo rapporto con la tradizione poetica italiana, con le sue codificazioni tematiche e linguistiche? (si tratta di un rapporto di riconoscimento oppure di ironia e di "citazionismo irrispettoso" o ancora di aperta rottura?)

Sicuramente di riconoscimento, passare attraverso la propria tradizione è un atto fondamentale. Poi è chiaro che la scrittura nel corso del tempo si trasforma, deve trasformarsi, altrimenti rimane vuota e superficiale, se vuole aderire al reale deve modificarsi come il reale. Senza conoscenza non c'è capacità di comunicare un pensiero. Perché questo voglio dire in conclusione: la poesia non è sensazione, è un atto concreto, è un pensiero del mondo e degli uomini. Fatto con sentimento e con fisicità, ma un pensiero. Gli svolazzi e le ispirazioni astratte non mi interessano.

BIBLIOGRAFIA

1. IL CORPUS POETICO DI RIFERIMENTO

1.1. Amelia Rosselli

Opere

Variazioni belliche, Garzanti, Milano 1964.

Serie ospedaliera (1963-1965), Il Saggiatore, Milano 1969.

Documento (1966-1973), Garzanti, Milano 1980.

Primi scritti, (1052-1963), Guanda, Parma 1980.

Impromptu, San Marco dei Giustiniani, Genova 1981.

Appunti sparsi e persi (1966-1977), Aelia Laelia, Reggio Emilia 1983.

La Libellula, Studio Editoriale, Milano 1985.

Antologia poetica, a cura di Giacinto Spagnoletti, Garzanti, Milano 1987.

Sonno-Sleep (1953-1966), traduzione italiana di Antonio Porta, Rossi e Spera, Roma 1989.

Diario ottuso (1954-1968), prefazione di Alfonso Berardinelli, Istituto Biografico Napoleone, Roma 1990.

Sleep. Poesie in inglese, traduzione italiana e postfazione di Emmanuela Tandello, Garzanti, Milano 1992.

Impromptu, a cura di Antonella Anedda con una lettura del poeta incisa su cassetta, Mancosu, Roma 1993.

Variazioni belliche, a cura di Plinio Pirilli, Fondazione Piazzolla, Roma 1995.

La Libellula, con una nota di Pier Paolo Pasolini, SE, Milano 1996.

Diario ottuso (1954-1968), prefazione di Alfonso Berardinelli, con una nota di Daniela Attanasio, Empiria, Roma 1996.

Appunti sparsi e persi (1966-1977), Empiria, Roma 1997.

Le poesie, a cura di Emmanuela Tandello, Garzanti, Milano 1997.

Sonno sleep (1953-1966), versione italiana di Antonio Porta, con prefazione di Niva Lorenzini, San Marco dei Giustiniani, Genova 2003.

Impromptu, con una lettera inedita di Amelia Rosselli all'editore e una lettura di Amelia Rosselli su CD, San Marco dei Giustiniani, Genova 2003.

Liriche non incluse nelle opere in volume

Affascinata dalla praticità osservai un, in Nanni Balestrini, Alfredo Giuliani (a cura di) *Gruppo 63. La nuova letteratura*, Feltrinelli, Milano 1964, p. 310.

Pavone / Prigione, “La terra vista dalla luna”, n. 5, 1995, p. 123.

Saggi e lettere di Amelia Rosselli

Giacomo Leopardi, in Francesca Pansa (a cura di), *Amore Amore I poeti e gli scrittori italiani contemporanei raccontano il loro poeta più amato e ne presentano i versi a loro più cari*, Newton Compton, Roma 1988, pp. 144-146.

Una scrittura plurale. Saggi e interventi critici, a cura di Francesca Caputo, Interlinea, Novara 2004.

Lettere a Pasolini (1962-1969), a cura di Stefano Giovannuzzi, San Marco dei Giustiniani, Genova 2008.

Materiale sulla famiglia Rosselli

Vieri Dolara (a cura di), *Amelia Pincherle Rosselli*, “Quaderno del circolo Rosselli”, n. 3, 2006.

Giuseppe Fiori, *Casa Rosselli. Vita di Carlo e Nello, Amelia, Marion e Maria*, Einaudi, Torino 1999.

Pierluigi Petrobelli, Antonio Rostagno (cura di), *John Rosselli nella cultura italiana*, “Quaderno del circolo Rosselli”, n. 4, 2005.

Amelia Pincherle Rosselli, *Memorie, i ricordi della mamma dei fratelli Rosselli*, a cura di Marina Calloni, Il Mulino, Bologna 2001.

Aldo Rosselli, *Prove tecniche di follia*, Empiria Roma 2000, in particolare su Amelia Rosselli si veda il capitolo XII, pp. 62-77.

Silvia Rosselli, *Gli otto venti*, a cura di Cristina Zaremba, postfazione di Zeffiro Ciuffoletti, Sellerio, Palermo 2008, in particolare su Amelia Rosselli si veda il capitolo *Mia cugina Melina*, pp. 234-239.

Traduzioni di scritti di Amelia Rosselli

Impromptu, traduzione di Charles Vegliante, Tour de Babel, Paris 1987.

War Variations, traduzione di Lucia Re e Paul Vangelisti, Green Integer, Los Angeles 2006.

Espaces métriques, traduzione di Philippe Audegean, in *30 ans de poésie italienne*, « Po&sie », n.110, gennaio 2005, pp. 502-505.

La Libellula nella versione di Theresia Prammer, “Testo a fronte: rivista semestrale di teoria e pratica della traduzione letteraria”, n. 1 giugno 2007, pp. 167-207.

Amelia Rosselli, trad. Jean-Baptiste Para in Bernard Simeone, *La jeune poésie italienne*, Le temps qu'il fait, Cognac 1995, pp. 68-78.

Amelia Rosselli, trad. Jean-Charles Vegliante, “Poésie 92”, février 1992, pp. 14-21.

Interviste

Maria Pia Ammirati, *Amelia Rosselli. Improvisi / lapsus*, in Id., *Madamina: il catalogo è questo*, Rubbettino, Messina 1995 pp. 93-108.

Aurelio Andreoli, *È possibile far poesia al femminile?*, “Paese sera”, 28 agosto 1980.

Mariella Bettarini, *Per un'intervista inedita ad Amelia Rosselli* [1979] in Stefano Giovannuzzi (a cura), *Un'apolide alla ricerca del linguaggio universale*, Atti della giornata di studio, Gabinetto Vieusseux, 29 maggio 1998, “Quaderni del circolo Rosselli”, n. 17, 1999, pp. 82-86.

Francesca Borrelli, *Partiture in versi, Intervista ad Amelia Rosselli*, “Il Manifesto”, 14 maggio 1992.

Marina Camboni, *Incontro con Amelia Rosselli* (intervista del 20 febbraio 1981), “Donna Woman Femme”, n.1 gennaio-marzo-1996, pp. 64-83.

Adele Cambria, *Cuore maestro di poesia, Intervista a Amelia Rosselli*, “Quotidiano Donna”, 20 marzo 1981.

Marco Caporali, *Intervista ad Amelia Rosselli*, “Poesia”, a. III, n. 28, aprile 1990, pp. 8-9.

Pasqualina Deriu, *Amelia Rosselli*, in Id., *Racconto di poesia*, CUEM, Milano 1998, pp. 61-70.

Paolo Di Stefano, *Amelia Rosselli sulle palafitte*, “La Repubblica”, 2 febbraio 1992.

Paolo Di Stefano, *Amelia Rosselli: in nome del padre*, “Corriere della sera”, 11 giugno 1994.

Ambrogio Dolce, *Amelia Rosselli: poesia non necessariamente ascientifica* (intervista), "Idea", gennaio-febbraio, 1988, pp. 37-45.

Licia Liotta, *Amelia Rosselli: la parola e la musica*, "L'informatore librario", n. 8-9, agosto settembre 1979.

Renato Minore, *Il dolore in una stanza*, "Il messaggero", 2 febbraio 1984.

Plinio Perilli, *Intervista con l'autrice*, in Amelia Rosselli, *Variazioni belliche*, Fondazione Piazzolla, Roma 1995, pp. 212-218.

Sandra Petrignani, *Non mi chiedete troppo, mi sono perduta in un bosco*, Intervista a Amelia Rosselli, "Il messaggero", 23 giugno 1978, poi in Amelia Rosselli, *Una scrittura plurale*, a cura di Francesca Caputo, Edizioni Interlinea, Novara 2004, pp. 289-292.

Giovanni Salviati, *Nel linguaggio dinamico della realtà, Conversazione con Amelia Rosselli*, "ClanDestino", X, I, 1997.

Gabriella Sica, *La poesia oggi non ha ruolo, è un piacere strettamente privato*, "Avanti", 19 giugno 1977.

Giacinto Spagnoletti, *Intervista ad Amelia Rosselli*, in Amelia Rosselli, *Antologia poetica*, Garzanti, Milano 1987, pp. 148-163.

Paola Zacometti, *Ma la logica è il cibo degli artisti*, "Il Giornale di Napoli", 12 maggio 1990.

Studi sulla poesia di Amelia Rosselli

La rassegna bibliografica che segue non è esaustiva e comprende solo i testi effettivamente utilizzati per la preparazione di questo lavoro. Alcuni repertori bibliografici dettagliati e affidabili sono già disponibili con pubblicazioni in ordine cronologico che permettono di verificare la fortuna critica dell'autrice. Si rinvia in particolare alle bibliografie stabilite da Florinda Fusco (Amelia Rosselli, Palumbo, Bari) e da Carmelo Princiotta (Archivio della Novecento disponibile sul sito dell'Università La Sapienza).

Stefano Agosti, *La competenza associativa di Amelia Rosselli*, in Id. *Poesia italiana contemporanea*, Bompiani, Milano 1995, pp. 133-151.

Antonella Anedda, *Introduzione a Amelia Rosselli, Impromptu*, Mancosu, Roma 1993, pp. 7-8.

Antonella Anedda, *Versi ancorati a quieti miraggi*, "Poesia", marzo 1996, pp. 22-23.

Daniela Attanasio, Emanuela Tandello (a cura di), *Amelia Rosselli*, "Galleria", Editore

Sciascia, Caltanissetta, gennaio - agosto 1997.

Alessandro Baldacci, *Il Petrarca di Amelia Rosselli: da Mallarmé verso Celan*, in Andrea Cortellessa (a cura di), *Un'altra storia, Petrarca nel Novecento italiano*, Bulzoni, Roma 2005, pp. 271-277.

Alessandro Baldacci, *Fra tragico e assurdo: Benn, Beckett e Celan nella poetica di Amelia Rosselli*, Edizioni dell'Università di Cassino, Cassino 2006.

Alessandro Baldacci, *Amelia Rosselli*, Laterza, Bari-Roma 2007.

Marina Bargone, *La lingua universale di Amelia Rosselli*, "Semicerchio", n. 20-21, 2002, pp. 92-98.

Laura Barile, *Amelia Rosselli*, in *Antologia della poesia italiana*, diretta da Cesare Segre e Carlo Ossola, Einaudi Gallimard, Torino 1999, pp. 1629-1642 e pp. 1872-1874.

Silvia Bellotto *Il tormento della forma. Questioni strutturali e spaziali negli scritti di Amelia Rosselli*, "Poetiche", n. 4-5 1996, pp. 71-86.

Silvia Bellotto, *'Io, il fluire'. L'autobiografismo in versi di Amelia Rosselli*, in Marco Antonio Bazzocchi (a cura di), *Autobiografie in versi. Sei poeti allo specchio*, Pendragon, Bologna 2002, pp. 121-148.

Alfonso Berardinelli, *Prefazione a Amelia Rosselli, Diario ottuso*, Istituto Biografico Napoleone, Roma 1990, poi con il titolo *Amelia Rosselli con maestà e furore*, in Id. *La poesia verso la prosa*, Bollati Boringhieri, Torino 1994, pp. 169-174.

Alfonso Berardinelli, *Il mondo rovesciato di Amelia Rosselli*, in Franco Brioschi e Costanzo Di Girolamo (a cura di), *Manuale di letteratura italiana, Storia per generi e problemi*, vol. IV, Bollati Boringhieri, Torino 1996, pp. 469-471.

Tatiani Bisanti, *Fra analfabetismo e letterarietà: alcune osservazioni sulla lingua di "Variazioni belliche" di Amelia Rosselli alla luce del "Glossarietto esplicativo"*, in *Ex traditione innovatio. Miscellanea in honorem Max Pfister septuagenarii oblata*, vol. II, *Miscellanea sociorum operis in honorem magistri conscripta*, Edd. G. Holtus - J. Kramer, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt 2002, pp. 257-271.

Tatiana Bisanti, *La poesia di Amelia Rosselli: il silenzio disturbato, la comunicazione assoluta*, in Irmgard Scharold, *Scrittura femminile, Italienische Autorinnen in 20. Jahrhundert zwischen Historie, Fiktion und Autobiographie*, Gunter Narr Verlag, Tübingen 2002, pp. 261-280.

Tatiana Bisanti, *L'opera plurilingue di Amelia Rosselli, "un distorto, inesperto, espertissimo linguaggio"*, ETS, Pisa 2007.

Paolo Cairoli, *Spazio metrico e serialismo musicale. L'azione dell'avanguardia postweberniana sulle concezioni poetiche di Amelia Rosselli*, in *Amelia Rosselli*

“Trasparenze”, cit. pp. 289-300.

Paolo Canettieri, *Impromptu*, in *La letteratura italiana. Dizionario delle opere*, Einaudi, Torino 1999, p. 570.

Francesco Carbognin, *Le armoniose dissonanze. Spazio metrico e intertestualità nella poesia di Amelia Rosselli*, Gedit edizioni, Bologna 2008.

Chiara Carpita, *La metrica tridimensionale di Amelia Rosselli*, “Soglie”, n. 2, 2004, pp. 45-58.

Chiara Carpita, *Amelia Rosselli e il processo di individuazione: alcuni inediti*, “Allegoria”, n. 55, 2007, pp. 146-179.

Cesare Catà, *Il lapsus della critica novecentesca: il caso letterario “Amelia Rosselli”*, “Italianistica”, n. 1 gennaio aprile 2009, pp. 149-174.

Andrea Colasanti, *Amelia dolcissima Gorgone*, “Nuovi argomenti”, 8, 1996, p. 12.

Andrea Cortellessa, *Il bosco, il sonno, la sipida musica*, in Daniela Attanasio, Emanuela Tandello (a cura di), *Amelia Rosselli*, “Galleria”, editore Sciascia, Caltanissetta, gennaio - agosto 1997, pp. 96-111.

Andrea Cortellessa, *Amelia Rosselli. Recondita disarmonia*, “Poesia”, n. 113, 1998, pp. 45-47.

Andrea Cortellessa *Amelia Rosselli, La figlia della guerra*, “Poesia”, n. 205 maggio 2006, p. 46.

Andrea Cortellessa, *Con l'ascia dietro le spalle: dieci anni senza Amelia Rosselli*, Radio 3 Suite, puntata del 11/2/2006:

http://www.radio.rai.it/radio3/radio3_suite/view.cfmQ_EV_ID=162287&Q_PROG_ID=68

Andrea Cortellessa (a cura di), *La furia dei venti contrari. Variazioni Amelia Rosselli*, con testi inediti e dispersi dell'autrice, con il DVD *Amelia Rosselli... e l'assillo è rima* di Rosaria Lo Russo e Stella Savino e un CD con la lettura integrale della *Libellula* di Rosaria Lo Russo, Le Lettere, Firenze 2007.

Maria Corti, *Amelia che rubò il tempo e fu sconfitta*, “Repubblica” 11 marzo 1996.

Maurizio Cucchi, *Improvvisa perfetta sapiente poesia*, “Unità”, 7 maggio 1981.

Silvia De March, *Amelia Rosselli tra poesia e storia*, introduzione di Andrea Zanzotto, L'ancora del Mediterraneo, Ancona 2006.

Stefano Dal Bianco, *Amelia Rosselli*, in Ermanno Krumm, Tiziano Rossi, *Poesia italiana del Novecento*, Skira, Milano 1995, pp. 925-927.

Giorgio Devoto, Emmanuela Tandello (a cura di), *Amelia Rosselli*, "Trasparenze", n.17-19, 2003.

Marco Forti, *La poetica del lapsus*, "Corriere della sera", 21 ottobre 64.

Franco Fortini, *Amelia Rosselli*, Id., *Breve secondo Novecento*, Manni, Lecce 1996, pp. 55-56.

Biancamaria Frabotta, *Amelia Rosselli. Melodiosa burrasca*, in Sandra Petrigiani, *Una donna un secolo*, Il ventaglio, Roma 1986, pp. 108-113.

Biancamaria Frabotta, "Serie ospedaliera" di *Amelia Rosselli*, in *Letteratura italiana*, diretta da Alberto Asor Rosa, *Il secondo Novecento. Le opere dal 1962 ai giorni nostri*, Einaudi – La biblioteca di Repubblica - L'espresso, vol. 17, 2007, pp. 303-319.

Florinda Fusco, *Amelia Rosselli, disorientamento e contrappunto*, in Giuliano Mesa (a cura di), *Akusma Forme della poesia contemporanea*, Metauro, Fossombrone 2000, pp. 204-210.

Florinda Fusco, *Amelia Rosselli*, Palumbo, Palermo 2007.

Nicola Gardini, *Amelia Rosselli e lo spazio della fuga*, "Italianistica", n. 2-3 maggio - dicembre 2002, pp.125-130.

Stefano Giovanardi, *Amelia Rosselli*, in Maurizio Cucchi, Stefano Giovanardi (a cura di), *Poeti italiani del secondo Novecento 1945-1995*, Mondadori, Milano 1996, pp. 457-459 e pp. 1187-1189.

Stefano Giovannuzzi (a cura di), *Amelia Rosselli: un'apolide alla ricerca del linguaggio universale*, Atti giornata di studio tenuta a Firenze al gabinetto Vieusseux 29 maggio 1998, "Quaderni del Circolo Rosselli", n. 17, 1999.

Stefano Giovannuzzi, *Una poetica prima della poesia*, in Id., *Gli anni '60 e '70 in Italia: due decenni di ricerca poetica*, San Marco dei Giustiniani, Genova 2003, pp. 333-356.

Stefano Giovannuzzi, "La Libellula": *Amelia Rosselli nel labirinto degli anni sessanta*, "Giornale storico della letteratura italiana", anno CXXII fascicolo 597, primo trimestre 2005, pp. 69-92.

Stefano Giovannuzzi (a cura di), "Se / dalle tue labbra uscisse la verità". *Amelia Rosselli a dieci anni dalla scomparsa*, Atti del Convegno del Circolo Rosselli dell'8-9 giugno 2006, "Quaderni del Circolo Rosselli", n. 3, 2007.

Stefano Giovannuzzi, *Amelia Rosselli a Pasolini. Frammenti di una biografia letteraria*, postfazione a Amelia Rosselli, *Lettere a Pasolini (1962-1969)*, Stefano Giovannuzzi (a cura di), San Marco dei Giustiniani, Genova 2008, pp. 89-165.

Giovanni Giudici, *Prefazione a Amelia Rosselli, Impromptu*, San Marco Giustiniani, Genova 2003, pp. 11-19.

Daniela La Penna, *Tracce di un dialogo poetico: Amelia Rosselli e Arthur Rimbaud*, "Trasparenze", n. 9, 2000, pp. 23-33.

Daniela La Penna, *Aspetti stilistici e linguistici della poesia di Amelia Rosselli*, "Stilistica e metrica italiana", n. 2, 2002, pp. 235-272.

Daniela La Penna, *La mente interlinguistica. Strategie dell'interferenza nell'opera trilingue di Amelia Rosselli*, in Vincenzo Orioles, Furio Brugnolo (a cura di), *Plurilinguismo e letteratura*, tomo II, Atti del XXVIII convegno interuniversitario di Bressanone (6-9 luglio 2000), Il calamo, Roma 2002, pp. 397-415.

Niva Lorenzini, *Amelia e Gabriele: esercizi di "misreading"*, in Id., *La poesia tecniche di ascolto. Ungaretti, Rosselli, Sereni, Porta, Zanzotto, Sanguineti*, Manni, Lecce 2003, pp. 65-91.

Niva Lorenzini, *In margine a una riflessione*, in Id., *La poesia tecniche di ascolto*, cit., pp. 92-100.

Manuela Manera, *Il sistema metrico di Amelia Rosselli*, in Marinella Pregliasco (a cura di), *Nove Novecento Studi sul linguaggio poetico*, Edizioni dell'Orso, Alessandria 2007, pp. 127-145.

Manuela Manera, *L'"ydioma tripharium" di Amelia Rosselli. Ricognizioni linguistiche*, "Lingua e stile", n. 2, 2003, pp. 233-268.

Guido Mazzoni, *Le poesie di Amelia Rosselli*, n. 29-30 maggio-dicembre 1998, pp. 300-301.

Barbara Meazzi, *L'anima trilingue di Amelia Rosselli: la guerra interiore per la riconquista dell'unità poetica*, in Bart Van den Bossche, Michel Bastiaensen e Corinna Salvadori Lonergan (a cura di), *Lingue e letterature in contatto*, Atti del XV congresso dell'Associazione Internazionale Professori di Italiano, Brunico 24-27 agosto 2002, Franco Cesati, Firenze 2004, vol. 1, pp. 235-244.

Pier Vincenzo Mengaldo, *Amelia Rosselli*, in Id. *Poeti italiani del Novecento*, Mondadori, Milano 1990, pp. 993-1004.

Nelson Moe, *At the margins of dominion: the poetry of Amelia Rosselli*, "Italica", vol. 69, n. 2 summer 1992, pp. 177- 197.

Silvia Mondardini, *La lingua della madre considerazione per la lettura degli scritti inglesi di Amelia Rosselli*, "Trasparenze", n. 20, 2003, pp. 39-60.

Catherine O'Brien, *Amelia Rosselli*, in Id., *Italian Women Poets of the Twentieth Century*, Irish Academic Press, Dublin 1996, pp. 150-161.

Pier Paolo Pasolini, *Notizia su Amelia Rosselli*, "Il Menabò", giugno 1963, poi in Amelia Rosselli, *Variazioni Belliche*, Fondazione Piazzolla, Roma 1995, pp. 8-10.

Erminia Passannanti, *La poesia dell'afasia linguistica: una nota su Amelia Rosselli*, "Punto di vista", n. 39, gennaio-marzo 2004.

Erminia Passannanti, *Logos, afasia e spazialità poetica nella poesia di Amelia Rosselli* in Laura Incalcaterra McLoughlin (a cura di), *Spazio e spazialità poetica nella poesia del Novecento. Saggi su Fortini, Montale, Rosselli, Ungaretti*, Troubador Publishing, Leicester 2005, pp. 67-87.

Clara Pellacini, *Una storia tra i versi: "Impromptu" di Amelia Rosselli*, "Trasparenze", n. 33 2008, pp. 43-56.

Daniele Piccini, *Amelia Rosselli: le grandi correnti della lingua*, "Poesia", n. 205 maggio 2006, pp. 47-48.

Giovanni Raboni, *Poesia di donna e sibilla*, "La stampa", 6 giugno 1976.

Giovanni Raboni, *Gioia di vivere male di vivere*, "Messaggero", 30 novembre 1983.

Lucia Re, *Variazioni su Amelia Rosselli*, "Il verri", IX serie, n.3-4, settembre - dicembre 1993, pp. 131-150.

Lucia Re, *Poetry and Madness*, in Luigi Ballerini (a cura di), *Shearmen of sorts italian poetry (1975-1993)*, "Forum italicum", 1992, pp. 132-152.

Lucia Re, *Amelia Rosselli e la liberazione del canone*, "Semicerchio", n. 38, 2009, pp. 41-47.

Antonello Satta Cettanin, *Sola come un soldato in guerra*, "Poesia", n. 93 marzo 1996, p. 23.

Raffaella Scarpa, *"and I crumb who'd not coagulate" avvicinamenti alle prose di Amelia Rosselli*, "Istmi", n. 11-12, 2002, pp. 105-117.

Siriana Sgavichia (a cura di), *Dossier Amelia Rosselli*, "Il caffè illustrato", n. 13-14 luglio 2003, pp. 40-71.

Enzo Siciliano, *Qualcuno ha ferito la Sibilla*, "Il tempo", 30 maggio 1976.

Emmanuela Tandello, *Amelia Rosselli. Cortocircuiti del senso*, in Biancamaria Frabotta (a cura di), *Poeti della malinconia*, introduzione di Antonella Anedda, Donzelli, Roma 2001, pp. 179-189.

Emmanuela Tandello, *Doing the spilts: Language(s) in the poetry of Amelia Rosselli*, "The journal of the Institute of Romance Studies", n. 1, 1992, pp. 363-373.

Emmanuela Tandello, *Amelia Rosselli. La fanciulla e l'infinito*, Donzelli, Roma 2007.

Emmanuela Tandello, *Il testo innamorato, il testo posseduto. Una riflessione sulla citazione*, in Maria Ida Gaeta, Gabriella Sica (a cura di), *La parola ritrovata. Ultime tendenze della poesia italiana*, Marsilio, Venezia 1995, pp. 200-204.

Enrico Testa, *Amelia Rosselli*, in Id., *Dopo la lirica. Poeti italiani 1960-2000*, Einaudi, Torino 2005, pp. 197-203.

Caterina Verbaro (a cura di), «*Scrivere è chiedersi come è fatto il mondo*». *Per Amelia Rosselli*, Atti della giornata di studi, Università della Calabria, 13 dicembre 2006, Rubbettino, Soveria Mannelli 2008.

Gabriella Veschi, *Innovazione e tradizione nella poesia di Amelia Rosselli*, in Marina Camboni, Renata Morresi (a cura di), *Incontri transnazionali. Modernità, poesia, sperimentazione, polilinguismo*, Le Monnier, Firenze 2005, pp. 146-155.

Gabriella Veschi, *Un caso di «identificazione proiettiva»: Amelia Rosselli traduce Sylvia Plath*, in Carla Gubert (a cura di), *Nuovi frammenti d'Europa. Riscritture, traduzioni, riviste del Novecento*, Metauro Edizioni, Pesaro 2005.

Andrea Zanzotto, *Amelia Rosselli: "Documento"*, "Corriere della sera", 18 luglio 1976, poi in Id., *Aure e disincanti del Novecento letterario*, Mondadori, Milano, 1994 e in Id., *Scritti sulla letteratura*, tomo II, Mondadori, Milano 2001 pp. 127-129.

Ambra Zorat, *Intorno a libertà e prigionia: alcune riflessioni su "Variazioni belliche" di Amelia Rosselli*, in Ana Pano (a cura di), *Formes et antiformes dans la poésie de la deuxième moitié du XXe siècle*, "RiLUnE", Revue des Littératures de l'Union Européenne, rivista elettronica dell'Università di Bologna, www.rilune.org, numero 2, settembre 2005, pp. 1-11.

1.2. Alda Merini

Principali libri di poesia

La presenza di Orfeo, Schwarz, Milano 1953.

Paura di Dio, Scheiwiller, Milano 1955.

Nozze romane, Schwarz, Milano 1955.

Tu sei Pietro. Anno 1961, Scheiwiller, Milano 1962.

Destinati a morire, Lalli, Poggibonsi 1980.

Le rime petrose, Edizione privata, 1983.

Le satire della Ripa, Laboratorio Arti Visive, Taranto 1983.

Le più belle poesie, Edizione privata, 1983.

La Terra Santa, a cura di Maria Corti, Scheiwiller, Milano 1984 (1983).

La Terra Santa e altre poesie, a cura di Giacinto Spagnoletti, Lacaïta, Manduria 1984.

Fogli bianchi, Biblioteca Cominiana, Livorno 1987.

Testamento, a cura di Giovanni Raboni, Crocetti, Milano 1988.

Vuoto d'amore, Einaudi, Torino 1991.

La palude di Manganelli o il monarca del re, La vita felice, Milano 1992.

Titano amori intorno, La vita felice, Milano 1993.

Ballate non pagate, a cura di Laura Alunno, Einaudi, Torino 1995.

La volpe e il sipario, Milano Girardi Legnano 1997 (ristampa Rizzoli, Milano 2004).

Fiore di poesia, a cura di Maria Corti, Einaudi, Torino 1998.

La poesia luogo del nulla, Manni, Lecce 1999.

Superba è la notte, a cura di Ambrogio Borsani, Einaudi, Torino 2000.

Corpo d'amore. un incontro con Gesù, Frassinelli, Piacenza 2001.

Magnificat. Un incontro con Maria, Frassinelli, Piacenza 2002.

Folle, folle, folle d'amore per te, Salani, Milano 2002.

Magnificat: un incontro con Maria, Frassinelli, Milano 2002.

La carne degli angeli, Frassinelli, Milano 2003.

Più bella della poesia è stata la mia vita, Einaudi, Torino 2003.

La clinica dell'abbandono, Einaudi, Torino 2004.

Dopo tutto anche tu, San Marco dei Giustiniani, Genova 2004.

Poema della croce, Frassinelli, Milano 2004.

Nel cerchio di un pensiero, Crocetti, Milano 2005.

Le briglie d'oro. Poesie per Marina (1984 - 2004), Scheiwiller, Milano 2005.

La presenza di Orfeo - La Terra Santa, Scheiwiller, Milano 2005.

Scritti in prosa

L'altra verità. Diario di una diversa, Scheiwiller, Milano 1986.

Delirio amoroso, Il Melangolo, Genova 1989.

Il tormento delle figure, Il Melangolo, Genova 1990.

Le parole di Alda Merini, Stampa Alternativa, Roma 1991.

Ipotenusa d'amore, La vita felice, Milano 1992.

Reato di vita. Autobiografia e poesia, a cura di Luisella Veroli, Associazione Melusine, Milano 1994.

La pazza della porta accanto, Bompiani, Milano 1995.

Il ladro Giuseppe. Racconti degli anni sessanta, Scheiwiller, Milano 1999.

L'anima innamorata, Frassinelli, Milano 2000.

La nera novella, Rizzoli, Milano 2007.

Lettere a un racconto. Prose lunghe e brevi, Rizzoli, Milano 1998.

Collaborazione con il supplemento letterario "La posta letteraria"

Spoglio effettuato da Amedeo Anelli:

- due poesie "*Ma tu che non conosci*" (1951) e "*Maddalena pentita*" (1953), "La posta letteraria", n. 10, 11 luglio 1953;

- l'articolo *Il "suicidio poetico"*, "La posta letteraria", n. 12, 5 settembre 1953;

- l'articolo *Il Lusso*, "La posta letteraria", n. 13, 19 settembre 1953;

- la recensione *Girola*, "La posta letteraria", n. 16, 31 ottobre 1953;

- l'articolo *Il fulcro "denaro"*, "La posta letteraria", n. 9, 8 maggio 1954;

- tre poesie *Possederti in Dio; Solo una mano d'angelo; Oggi ti rivedrò.*, "La posta letteraria", n. 10, 13 maggio 1954;
- la poesia *Pax* (21 aprile '54), "La posta letteraria", n. 17, 2 ottobre 1954;
- lo scritto *Il problema della scelta nell'artista*, "La posta letteraria", n. 18, 16 ottobre 1954;
- quattro poesie "*Le nozze di Canaan*", "*Mentre invece da me*", "*Un accento d'amore*", "*E ripetermi inviti*", "La posta letteraria", n. 15, 3 settembre 1955.

Principali pubblicazioni audio e video

Più bella della poesia è stata la mia vita, a cura di Vincenzo Mollica, Einaudi Stile libero / video, Torino 2003.

La voce di Alda Merini. La dismisura dell'anima. Audiolibro. CD audio, a cura di Anna Buoninsegni, testi letti da Mariangela Melato, Crocetti, Milano 2004.

Sono nata il 21 a primavera. Milva canta Merini, Nar international, Milano 2004.

Traduzioni

Testament, trad. Berard Simeone, Editions de l'Impatiente, Aizy-Jouy 1992.

Alda Merini, trad. Bernard Simeone in *Lingua. La jeune poésie italienne*, Le temps qu'il fait, Cognac 1995, pp. 54-58.

Les ongles brûlants de la douleur, trad. Monique Baccelli, "Europe", n. 858, 2000, pp. 257-261.

La folle de la chambre à côté, trad. Monique Baccelli, "Arsenal", n. 5, 2001, pp. 62-68.

The holy land, trad. Stefanie Jed, Pasquale Verdicchio, Guernica, Toronto-Buffalo-Lancaster 2002.

L'autre vérité. Journale d'une étrangère, trad. Franck Merger, "Conférence", n. 26 printemps 2008, pp. 279-304.

Interviste

Maria Pia Ammirati, *L'amorosa folle corsa della vita*, in Id., *Madamina: il catalogo è questo*, Rubbettino, Messina 1995, pp. 77-91.

Chicca Gagliardo, Guido Spaini, *La conversazione*, in Alda Merini, *La poesia il luogo del nulla*, Piero Manni, Lecce, 1999, pp. 11-26.

Paolo Di Stefano, *Le mie prigioni: poesia e castigo*, "Corriere della sera", 10 dicembre 1992.

Paolo Di Stefano, *Alda, una polveriera sul naviglio*, "Corriere della sera", 15 agosto 1994.

Andrea Galli, *Alda Merini: torturata 46 volte*, "Corriere della Sera", 15 febbraio 2008.

Antonio Gnoli, *A volte mi sento un uomo di carattere*, "La Repubblica", 21 marzo 2001.

Studi sull'opera di Alda Merini

Roberta Alunni, *Alda Merini: l'io in scena*. Società Editrice Fiorentina, Firenze 2008.

Laura Alunno, *Introduzione*, in Alda Merini, *Ballate non pagate*, Einaudi, Torino 1995, pp. 1-4.

Ferdinando Bandini, *La Musa Commentata*, "L'indice", n. 6 giugno, 1992, p. 11.

Elisa Biagini, *Nella prigione della carne: appunti sul corpo nella poesia di Alda Merini*, "Forum italicum", n. 2 2001, pp. 442-456.

Donatella Bisutti, *Alda Merini: una pietà tumultuosa e selvaggia*, "Millelibri", novembre 1991, p. 17.

Ambrogio Borsani, *Introduzione a Alda Merini, Superba è la notte*, Einaudi, Torino 2000.

Patrizia Bruni Bossio, *Alda Merini: La Terra Santa*, Tesi di laurea in Letteratura italiana e contemporanea, Prof. Franco Contorbia e Prof. Vittorio Coletti, Università degli Studi di Genova, anno accademico 1999-2000.

Benedetta Centovalli, *Il volume del Canto*, "Nuovi Argomenti", aprile-giugno, 1996, p. 48.

Andrea Cortellessa, *Alda Merini, La felicità mentale*, "Poesia", luglio-agosto 1998 pp. 30-37, ora in Id., *La fisica del senso. Saggi e interventi su poeti italiani dal 1940 a oggi*, Fazi, Roma 2006, pp. 158-163.

Maria Corti, *Follia e Poesia*, "Il cavallo di Troia", inverno 1982 - primavera 1983, pp. 79-80.

Maria Corti, *Introduzione a Alda Merini, La Terra Santa*, Scheiwiller, Milano 1984.

Maria Corti, *L'altra verità. Diario di una diversa*, "Autografo", n. 9 ottobre 1986, pp. 87-89.

Maria Corti, *Prefazione a Alda Merini, Vuoto d'amore*, Einaudi, Torino 1991, pp. V-X.

Stefano Crespi, *Alda Merini quella parola vitale che non vuole argini*, "Il Sole 24ore", 17 maggio 1998.

Stefano Crespi, *Dove la vita diviene scrittura*, "Il Sole 24 ore", 5 gennaio 1997.

Stefano Crespi, *Il "Montale" di Alda Merini*, "Il Sole 24 ore", 10 ottobre 1993.

Stefano Crespi, *Merini Alda "La poesia come luogo del nulla"*, "Il Sole 24 ore", 15 agosto 1999.

Stefano Crespi, *Gesti d'amore in baci di Paride*, "Il Sole 24 ore", 1 dicembre 1991.

Stefano Crespi, *Alda Merini*, "L'indice dei libri del mese", XV, n. 6. 1998.

Giuseppe De Marco, *Le stagioni dell'epifania poetica di Alda Merini*, Ed. Ripostes, Salerno 1995.

Alba Donati, *Diario interiore combattuto tra paura e coscienza*, "Il giorno", 8 ottobre 1995.

Alba Donati, *Una poesia radicale alimentata dai miti e da brucianti passioni*, "Il giorno", 26 giugno 1997, p. 19.

Paolo Di Stefano, *Alda Merini. "Ho visto l'angelo della poesia"*, "Corriere della sera", 14 marzo 2003.

Fasoli, *Comunicare Gesù Cristo nella letteratura contemporanea*, "Ricerche teologiche", 14, n. 1. 2003, pp. 177-188.

Biancamaria Frabotta, *Poeti del secondo Novecento: tre generazioni a confronto*, in Walter Padullà, Nino Borsellino (a cura di), *Storia generale della letteratura italiana*, volume XI, Motta, Milano 1999, pp. 384-385 (su Alda Merini).

Alice Friscelli, *L'evoluzione poetica di Alda Merini tra ermetismo e psicoanalisi*, "Allegoria", n. 47, 2004, pp. 73-79.

Stefano Giovanardi, *Alda Merini*, in Maurizio Cucchi, Stefano Giovanardi (a cura di), *Poeti italiani 1945-1995*, Mondadori, Milano 1996, pp. 286-287 e pp. 1131-1133.

Angelo Guarnieri, *Introduzione a Alda Merini, Dopo tutto anche tu*, San Marco dei Giustiniani, Genova 2003, pp. 7-15.

Carla Gubert, *Dall'assenza come rifiuto di limiti all'essenza ritrovata. La ricerca di identità nelle poesie giovanili di Alda Merini*, "Galleria", a. II, n. 1, gennaio - aprile 1998, pp. 24-43.

Carla Gubert, *La bellissima eresia. Materialità e spiritualità nelle poesie di Alda*

Merini (dal 1947 al 1961), "Gradiva. International Journal of Italian Literature", vol.7, n. 1 1999, pp. 16-35.

Srecko Jurisic, *Gli amorosi delitti. La dialettica maschile -femminile nella Nera novella di Alda Merini*, in Silvia Contarini (a cura di), *Femminile / Maschile nella letteratura italiana degli anni 2000*, "Narrativa, n. 30, 2008, pp. 195-213.

Franco Loi, *Una poetessa che sa ascoltare il vento*, "Il sole 24 ore", 26 novembre 1995.

Giorgio Manganelli, *Versi trovati dentro l'angoscia*, "Corriere della sera", 22 agosto 1984.

Giorgio Manganelli, *Nel manicomio tutto è sacro*, "Alfabeta", n. 52 settembre 1983, poi ripubblicato come *Prefazione a L'altra verità diario di una diversa*, Scheiwiller, Milano 1986, pp. 7-8.

Paolo Mattei, *Alda Merini Prigioniera della libertà*, "Poesia", giugno 1997.

Jaroslav Mikolajewski, *Alda Merini. L'altra verità. Diario di una diversa*, "Critica letteraria" 53, 1986, pp. 814-815.

Francesca Mazzoni, *La "folie douce" di Alda Merini e Undici lettere di Alda Merini (1951-1952 / 1982-1985) con un'appendice di testi dispersi o rari*, in Anna Dolfi (a cura di), *Lettere a Simeone. Sugli epistolari di Oreste Macrì*, Bulzoni, Roma 2002, pp. 70-79 e pp. 411-431.

Arnoldo Mosca Mondadori, *Nota introduttiva a Alda Merini, Magnificat: un incontro con Maria*, Frassinelli, Piacenza 2002.

Catherine O'Brien, *Alda Merini*, in Id., *Italian Women Poets of the Twentieth Century*, Irish Academic Press, Dublin 1996, pp. 174-185.

Catherine O'Brien, *Alda Merini: poesia e psicoanalisi*, in Id., *Sguardi sull'Italia, La società per gli studi italiani*, Leeds 1997, pp. 195-207.

Remo Pagnanelli, *Alda Merini. Nella pozza di Betesta*, in Daniela Marcheschi (a c. di) *Studi critici Poesia e poeti italiani del secondo novecento*, Mursia, Milano 1991, pp. 162 - 165.

Francesca Parmeggiani, *La folle poesia di Alda Merini*, "Quaderni di Italianistica", n. 1 2002, Vol. XXIII, pp. 173-191.

Pier Paolo Pasolini, *Una linea Orfica*, "Paragone", n. 60 dicembre 1954, pp. 82-87.

Franca Pellegrini, *La tempesta originale. La vita di Alda Merini in poesia*, Franco Cesati editore, Firenze 2006.

Flaviano Pisanelli, *La folie entre autobiographie et fiction. "L'altra verità. Diario di*

una diversa” d'Alda Merini, “Cahiers d'études italiennes”, n. 7, 2008, pp. 319-333.

Theresia Prammer, *“Una donna decomposta”: Alda Merinis Liebes- und Lebenslyrik* “Italienisch”, n. 2, 2005, pp. 64-71.

Giovanni Raboni, *Introduzione* a Alda Merini, *Testamento*, Crocetti, Milano 1988.

Giovanni Raboni, *Alda, la perfezione del dolore*, “Corriere della sera”, 21 gennaio 1990.

Giovanni Raboni, *Un urlo nel silenzio*, “Corriere della sera”, 22 settembre 1991 ora in Id., *La poesia che si fa. Cronaca e storia del Novecento poetico italiano (1959-2004)*, a cura di Andrea Cortellessa, Garzanti, Milano 2005, pp. 369-371.

Gianfranco Ravasi, *Canto un amore chiamato Gesù*, “Corriere della Sera”, 31 agosto 2001.

Gianfranco Ravasi, *Prefazione* a Alda Merini, *Corpo d'amore. Un incontro con Gesù*, Frassinelli, Piacenza 2001, pp. VII-XV.

Gianfranco Ravasi, *Prefazione* a Alda Merini, *Poema della croce*, Frassinelli, Piacenza 2004, pp. IX-XVIII.

Gianfranco Ravasi, *Prefazione* a Alda Merini, *Francesco: canto di una creatura*, Frassinelli, Piacenza 2007, pp. VII-XV.

Marilena Rea, *“Laggiù dove morivano i dannati” di Alda Merini*, “Per leggere”, n. 9 2005, pp. 81-90.

Riccardo Redivo, *Alda Merini: il percorso poetico (1947-2005)*, tesi di laurea in stilistica e metrica italiana, relatore: dott.ssa Grazia Misano, Università degli studi di Trieste, Anno accademico 2004 - 2005.

Paolo Saggese, *Alda Merini, Saffo e la passione d'Amore*, “Riscontri”, n. 2 - 3, 2003, pp. 70 -71.

Domenico Scarpa, *Una voce alle spalle*, “L'indice”, n. 5, maggio 1996, p. 9.

Antonio Spadaro, *“Altrove è il canto, altrove è la parola”. L'ispirazione religiosa della poesia di Alda Merini*, “La civiltà cattolica”, n. 3704 ottobre 2004, pp. 119-132.

Giacinto Spagnoletti, *Alda Merini*, in Id., *Poesia contemporanea 1909-1949*, Guanda, Parma 1950.

Giacinto Spagnoletti, *Introduzione* a Alda Merini, *La Terra Santa e altre poesie*, Lacaia, Mandria 1984, pp. 7-15, ora con il titolo *Alda Merini: da “La presenza di Orfeo” a “La Terra Santa”* in Id., *Poesia italiana contemporanea*, Spirali, Milano 2003, pp. 634-644.

Giacinto Spagnoletti, *La Letteratura italiana del nostro secolo*, Mondadori, Milano 1985, p. 1136.

Enrico Testa, *Alda Merini*, in Id. *Dopo la lirica. Poeti italiani (1969-2000)*, Einaudi, Torino 2005, pp. 315-317.

Brigitte Urbani, *Folie d'amour ... Aimer à la folie. Dans le monde d'Alda Merini*, "Italies", n. 3, 1999, pp. 40-67.

Roberto Vecchioni, *Prefazione a Alda Merini, Folle folle folle di amore per te: poesie per giovani innamorati*, Salani, Milano 2002.

Giancarlo Vigorelli, *La poesia della Merini e "la tentazione dei vivi"*, "La fiera letteraria", 5 giugno 1955, pp. 1-2.

Teresio Zaninetti, *Alcuni motivi per entrare in merito*, in Alda Merini, *Poesie*, ed privata Milano 1981.

Ambra Zorat, *Nei giardini del manicomio : "La terra santa" di Alda Merini* : tesi di laurea in storia della letteratura moderna e contemporanea, relatore: Prof.ssa Cristina Benussi, corelatore: Prof. Marzio Porro, Università degli Studi di Trieste, anno accademico 2001-2002.

Ambra Zorat, *Vers et prose de l'internement: l'œuvre d'Alda Merini entre réalisme cru et puissance symbolique*, dans *Récits de prison et d'enfermement*, Colloque international (5-6-7 juin 2008), Université d'Angers. (in corso di stampa).

1.3. Jolanda Insana

Opere in volume

Fendenti fonici (1979-1980), Società di poesia, Milano 1982.

Il collettame (1980-1982), Società di poesia, Milano 1985.

La clausura, Crocetti, Milano 1987.

Medicina carnale, Mondadori, Milano 1994.

L'occhio dormiente (1987-1994), Marsilio, Venezia 1997.

La stortura, Garzanti, Milano 2002.

La tagliola del disamore, Garzanti, Milano, 2005.

Tutte le poesie, Garzanti, Milano 2007.

Sature di cartuscelle, Giulio Perrone editore, Roma 2009.

Liriche apparse in volumi collettivi o riviste

Canto dell'alga secca, con una nota di Giorgio Petrocchi, "Arte e poesia", luglio-dicembre 1970, anno II, n. 9-10, pp. 77-80.

Labirinto, con una nota di Silvio Ramat, "Forum Italicum", vol X, n. 4, 1976, pp. 417-419.

Sciarra amara, "Quaderni della Fenice", n. 26, Guanda, Milano 1977, pp. 33-54.

Per l'assedio delle ceneri, in Gabriele Frasca, Renato Quaglia, *Prediche per il nuovo millennio. Dall'assedio delle ceneri*, Marsilio, Venezia 2008, pp. 121-134.

Interviste

Antonella Doria, *Passaggi attraverso stretti*, *Intervista a Jolanda Insana*, "Il Segnale", n. 65, giugno 2003, pp. 5-11.

Giancarlo Alfano, *Quella ruga che rende visibili*, in Jolanda Insana, *Satura di cartuscelle*, Perrone editore, Roma 2009, pp.5-19.

Intervista nell'ambito del programma radiofonico "Radio Suite" trasmesso su Radio 28 marzo 2009: www.radio.rai.it/radio3/radio3_suite

Traduzioni di Jolanda Insana

Saffo, *Poesie*, Estro, Firenze 1985.

Lucrezio di Jolanda Insana, "Poesia", n. 3, marzo 1988, pp. 49-51.

Carmina Priapea, ES, Milano 1991.

Andrea Cappellano, *De Amore*, ES, Milano 1992.

Santo Cali, *Lamento cupo per Rocca Ceravola*, "Poesia", n. 2, febbraio 1988, pp. 50-54.

Lucrezio, *De rerum natura*, Libro I (v.1-39), Libro IV (v.1155-1191), Libro V (v.783-825), "Il verri", n. 36 febbraio 2008, pp. 85-88.

Saggi, articoli e altri scritti

L'occhio del ciclone, "La Gazzetta del Sud", 14 luglio 1970.

Verifica esistenziale con "Neurosuite", "La Gazzetta del sud", 10 agosto 1971.

Il fervore religioso della Guidacci poetessa, “La Gazzetta di Parma”, 2 febbraio 1972.

Giovani poeti italiani: “La Fiera Letteraria”, indagine divisa in sei parti: I. 14 maggio 1972; II. 28 maggio 1972; III. 25 giugno 1972; IV. 23 luglio 1972; V. 24 settembre 1972, VI. 31 dicembre 1972.

Di fronte alla realtà, “La Fiera Letteraria”, n. 41, 1974.

Viaggi poetici, “La Fiera Letteraria”, 30 giugno 1974.

Molti dottori, nessun poeta nuovo. A colloquio con Giorgio Caproni, “La Fiera Letteraria”, 19 gennaio 1975.

Tutto è paradosso. Intervista a Maria Luisa Spaziani, “La Fiera Letteraria”, 4 gennaio 1976.

Maria Luisa Spaziani: “Transito con catene”, “Forum Italicum”, vol. 11, n. 4, 1977.

Maria Luisa Spaziani in Novecento, I contemporanei, Marzorati, Milano 1979, p. 9122.

A lezione da Jolanda Insana, “Poesia”, settembre 1988.

Insana Jolanda, in Felice Piemontese (a cura di), *Autodizionario degli scrittori*, Leonardo, Milano 1990, pp. 178-181.

Messina, “Poesia”, 1993, n. 62, p. 42.

parlare la poesia?, in Vita Fortunati e Gabriella Morisco (a cura di), *Voci e silenzi*, Quattroventi, Urbino 1993, pp. 191-194.

Parole che trascinano senso, in Adriana Chemello (a cura di), *Parole scolpite. Profili di scrittrici degli anni Novanta*, Il Poligrafo, Padova 1998.

L'incontro, gli incontri, in Pietro Frassica (a cura di), *Salvatore Quasimodo nel vento del mediterraneo*, Atti del convegno internazionale Princeton 6-7 aprile 2001, Interlinea, Novara 2002, pp. 105-117.

La mano e il suo rovescio, La carezza, la presa, le unghie e altro, “Il Caffè Illustrato”, n. 10, gennaio-febbraio 2003, ora in Id., *Sature di cartuscelle*, Giulio Perrone editore, Roma 2009, pp.39-41.

Disamore, “Il Caffè Illustrato”, n. 24, maggio-giugno 2005.

Poesia latina in italiano moderno: a partire dai “Carmina Priapea”, in Maria Antonietta Grignani (a cura di), *Tradurre in versi*, Giornata internazionale di studi, 29 aprile 2005, a cura di, Pacini Editore, Pisa 2006, pp. 13-19.

Partecipazione al programma radiofonico “Damasco” trasmesso su Radio tre dal 2 al 6 gennaio 2006: www.radio.rai.it/radio3/terzo_anello/damasco

Studi critici su Jolanda Insana

Valentina Annau, recensione a *L'occhio dormiente*, “Semicerchio”, XVIII, 1998.

Andrea Cortellessa, *Il torciverbo*, in *La fisica del senso. Saggi e interventi su poeti italiani dal 1940 a oggi*, Fazi, Roma 2006, pp. 393-395.

Bianca Maria Frabotta, Recensione a *La tagliola del disamore*, “Almanacco dello specchio” 2006, pp. 230-232

Nadia Fusini, recensione a Fendenti Fonici, “Rinascita”, 27 agosto 1982, p. 19.

Giovanna Ioli, *Jolanda Insana, scuole e scuolette*, “Il verri”, febbraio 2008, adesso in Dario Tomasello (a cura di), *Nessuno torna alla sua dimora*, Sicania, Messina 2009, pp. 55-64.

Niva Lorenzini, *Jolanda Insana*, in *La poesia del Novecento italiano*, Carrocci, Roma 2002.

Anna Mauceri, *Il trattamento della voce nella poesia di Jolanda Insana*, (“*Medicina carnale*”, “*L'occhio dormiente*”, “*La stortura*”), “Allegoria”, 54, anno XVIII, settembre dicembre 2006, pp. 57-70. II

Anna Mauceri, *Voci in versi: esempi di trattamento dell'oralità nella poesia contemporanea*, in *L'oralità nella scrittura*, a cura di Maria Teresa Biason, “Annali di Ca' Foscari”, XLV, n. 2 2006, pp. 117-135.

Catherine O'Brien, *Jolanda Insana* in Id., *Italian Women Poets of the Twentieth Century*, Irish Academic Press, Dublin 1996, pp. 203-215.

Massimo Onofri, *La poesia tellurica di Jolanda Insana*, “Unità”, 9 novembre 1997.

Elio Pecora, *Jolanda Insana e Saffo*, “Reporter”, 26 novembre 1985.

Antonio Porta, *Nota ai testi*, in Id. *Poesia degli anni Settanta*, Feltrinelli, Milano 1979, pp. 80-81.

Antonio Porta, *Introduzione a La colica passione*, “Almanacco dello Specchio”, n.12, Mondadori, Milano 1986, pp. 367-368.

Giovanni Raboni, *Nota introduttiva a Sciarra amara*, in “*Quaderni della Fenice*”, n. 26, 1977, p. 34, ora in *Jolanda Insana, Tutte le poesie*, cit. pp.

Giovanni Raboni, *E tutti esistono nonostante tutto*, “Il Messaggero”, 30 giugno 1982.

Marilena Renda, *Il sommovimento*, “Il verri”, febbraio 2008, pp. 113-122.

Raffaella Scarpa, *Recensione a “La tagliola del disamore”*, “L’indice dei libri del mese”, febbraio 2006, ora in Jolanda Insana, *Tutte le poesie*, cit. pp. 611-613.

Giacinto Spagnoletti, “*La clausura*” di Jolanda Insana, in Id., *Poesia italiana contemporanea*, Spirali, Milano 2003, pp. 670-673.

Dario Tomasello (a cura di), *Nessuno torna alla sua dimora. L’itinerario poetico di Jolanda Insana*, Atti del convegno organizzato dall’Università di Messina (30 novembre 2007), Sicania, Messina 2009.

Emanuele Trevi, *I versi della salute*, “Nuovi argomenti”, gennaio-marzo 1995, pp.122-123.

Emanuele Trevi, *Ritmiche veggenze di Jolanda Insana*, “Il Manifesto”, 29 novembre 2005.

Gianni Turchetta, *Recensione a La stortura*, “Tirature ’03”, a cura di Vittorio Spinazzola, il Saggiatore, Milano 2003, pp. 21-23.

Patrizia Valduga, *Un desiderio al di là di ogni limite*, “Corriere della sera”, 16 giugno 1997.

Gian Mario Villalta, *Jolanda Insana*, in Ermanno Krumm, Tiziano Rossi (a cura di), *Poesia italiana del Novecento*, Skira, Milano 1995, pp. 1179-1180.

Rodolfo Zucco, *Aspetti della lingua poetica di Jolanda Insana*, “Istmi”, 2007, pp. 201-218.

1.4. Patrizia Cavalli

Libri di poesia

Le mie poesie non cambieranno il mondo, Einaudi, Torino 1974.

Il cielo, Einaudi, Torino 1981.

L’io singolare proprio mio in id. *Poesie (1974-1992)*, Einaudi, Torino 1992.

Sempre aperto teatro, Einaudi, Torino 1999.

Pigra divinità e pigra sorte, Einaudi, Torino 2006.

Liriche, racconti e scritti sparsi

La collona di porfido, “La repubblica” 28 ottobre 2007.

Quattro poesie, “Nuovi argomenti”, n. 37 gennaio-febbraio 1974, pp. 16-17.

Racconto, “Paragone”, n. 2 1975 , pp. 70-76 *Ritratto* ora ripubblicato in Gianni Celati (a cura di), *Narratori delle riserve*, Feltrinelli, Milano 1992, pp. 74-85.

Traduzioni

William Shakespeare, *Sogno di una notte d'estate*, Einaudi, Torino 1996.

Molière, *Anfritrione*, Feltrinelli, Milano 1981.

Traduzioni delle sue poesie

Patrizia Cavalli, *Toujours ouvert théâtre*, trad. René de Cecatty, Payot, Paris 2002.

Patrizia Cavalli, *Mes poèmes ne changeront pas le monde*, tradu. Danièle Faugeras e Pascale Janot, Des femmes, Paris 2007.

Interviste

Pasqualina Deriu, *Patrizia Cavalli*, in Id., *Racconto di poesia*, Cluem, Milano 1998, pp. 22-23.

Lisa Ginzburg, *Le parole che suonano. Intervista a Patrizia Cavalli*, “L'Unità”, 3 giugno 2002.

Camilla Valletti, *Il tempo della valigia*, intervista a Patrizia Cavalli, “Indice”, 11 novembre 2006.

l'intervista rilasciata dalla poetessa il 7 agosto 2006 nell'ambito del programma radiofonico Radio 3 suite, ascoltabile all'indirizzo:

http://www.radio.rai.it/radio3/radio3_suite/view.cfm?Q_EV_ID=184867&Q_PROG_ID=68#1

Studi sulla poesia di Patrizia Cavalli

Donatella Alesi, *Le mie poesie non cambieranno il mondo*, in *Letteratura italiana* diretta da Alberto Asor Rosa, *Dizionario delle opere*, vol. 2, Einaudi, Torino 2000, p. 54.

Alberto Asor Rosa, Recensione a *Pigra sorte e pigra divinità*, “La repubblica”, 22 luglio 2006.

Alfonso Berardinelli, Recensione a *Il cielo*, “Incognita”, 1 marzo 1982.

Stefano Crespi, *Freddi ironici amori*, “Il Sole 24 ore”, 6 dicembre 1992.

Biancamaria Frabotta, Recensione a *Poesie (1974-1992)*, “Il Manifesto”, 5 febbraio

1993.

Biancamaria Frabotta, Recensione a *Pigra divinità e Pigra sorte*, *Diario critico del 2006*, "Almanacco dello Specchio", anno 2007, p. 227.

Stefano Giovanardi, *Patrizia Cavalli*, in Maurizio Cucchi, Stefano Giovanardi (a cura di), *Poeti italiani del secondo Novecento 1945-1995*, Mondadori, Milano 1996, pp. 842-843 e pp. 1076-1077.

Giorgio Manacorda, *Patrizia Cavalli. Gli inferi di tutti i giorni*, in Id. *Per la poesia. Manifesto del pensiero emotivo*, Roma, Editori Riuniti 1993.

Giorgio Manacorda, *Patrizia Cavalli*, in Id. *La poesia italiana oggi. Un'antologia critica*, Castelvevchi, Roma 2004, pp. 116-118.

Silvia Morotti, recensione a Patrizia Cavalli, *Sempre aperto teatro*, "Soglie", n. 1, 2000, p. 70.

Giancarlo Pontiggia, *Patrizia Cavalli*, in Ermanno Krumm e Tiziano Rossi (a cura di), *Poesia italiana del Novecento*, Skira, Milano 1995, pp. 937-938.

Giovanni Raboni, *Patrizia Cavalli*, "Tabula", n. 2 aprile - giugno 1979.

Enzo Siciliano, *La cintura di Gibaud in versi*, "Il corriere della sera", 18 dicembre 1992.

Gianluigi Simonetti, *Patrizia Cavalli*, in Raffaele Donnarumma, Gianluigi Simonetti, *Le forme della poesia italiana del secondo Novecento*, in corso di stampa presso la casa editrice La nuova Italia (il dattiloscritto delle parti elaborate da Gianluigi Simonetti è stato fornito dall'autore).

Gianluigi Simonetti, *Nuovi modi per andare a capo. Su alcune raccolte recenti di poesia italiana*, "Italianistica", n.1, 2008, pp. 145-156.

Giovanni Tesio, *Il mestiere del poeta è perdere tempo*, "La Stampa", 5 agosto 2006.

1.5. Patrizia Valduga

Opere in volume

Medicamenta, Guanda, Milano 1982.

La tentazione, presentazione di Franco Cordelli, Crocetti, Milano 1985.

Medicamenta e altri medicamenta, con uno scritto di Luigi Baldacci, Einaudi, Torino 1989.

Donna di dolori, Mondadori, Milano 1991.

Requiem, Marsilio, Venezia 1994 (edizione accresciuta Einaudi 2002).

Corsia degli incurabili, Garzanti, Milano 1996.

Cento quartine e altre storie d'amore, Einaudi, Torino 1997.

Prima antologia, Einaudi, Torino 1999.

Quartine. Seconda centuria, Einaudi, Torino 2001.

Manfred, con immagini dell'artista Giovanni Manfredini, Mondadori, Milano 2003.

Lezione d'amore, Einaudi, Torino 2004.

Giovanni Raboni, *Ultimi versi*, postfazione di Patrizia Valduga, Garzanti, Milano 2006.

Traduzioni effettuate da Patrizia Valduga

John Donne, *Canzoni e sonetti*, Studio Editoriale, Milano 1985.

Stéphane Mallarmé, *Poesie*, Mondadori, Milano 1991 (ristampa 2003).

Tadeusz Kantor, *Stille Nacht*, Ubulibri, Milano 1991.

Paul Valéry, *Il cimitero marino*, Mondadori, Milano 1995.

Molière, *Il Misanthropo*, Giunti, Milano 1995.

Maurice Blanchot, *L'istante della mia morte*, "Aut Aut" 267-8, 1995.

Molière, *Il malato immaginario*, Giunti, Milano 1995 (ristampa 2004).

Shakespeare, *Riccardo III*, Einaudi, Torino 1998 (2002).

Pierre de Ronsard, *Respice et crede*, con un testo di Carlo Bertelli e cinque acquaforti di Attilio Stefannoni, Il Faggio, Milano 2005.

Traduzione di poesie di Patrizia Valduga

Patrizia Valduga, in Berbard Simeone, *La jeune poésie italienne*, Le temps qu'il fait, Cognac 1995, pp. 285-298.

Patrizia Valduga, in Martin Rueff, *30 ans de poésie italienne*, "Po&sie", n.110, 2005, pp. 357-361.

Interviste

Pasqualina Deriu, *Intervista a Patrizia Valduga*, in Id., *Racconto di poesia*, CUEM, Milano, 1998, pp. 81-91.

Gabriella Fantato, *Patrizia Valduga*, in Id. *La biblioteca delle voci: intervista a 25 poeti*, a cura di Joker, Novi Ligure 2006, pp. 209-214.

Pierangela Fiorani, *Raboni e Valduga. Parole d'amore scritte a mano*, "La Repubblica", 17 novembre 2004.

Tommaso Lisa, *Intervista a Patrizia Valduga*, in Id., *Il teatro dell'inconscio*, "L'Apostrofo", anno VI, n. 16, marzo 2002, pp.4-6.

Laura Mautone, *Intervista a Patrizia Valduga*, in Id., *Che cos'è la poesia?*, Corraini, Mantova 2002, pp. 169-177.

Anna M. Simm, *Misticismo e passione: incontro con Patrizia Valduga*, maggio 2000, "Dialogo Libri", <http://www.dialogolibri.it/cont/interviste/valduga.html>

Silvana Tamiozzo Goldmann, *Scrittori contemporanei. Incontro con Patrizia Valduga*, in Francesco Bruni (a cura di), *Vaghe stelle dell'Orsa*, Marsilio, Venezia 2005, pp. 359-378.

Giovanni Tesio, *Patrizia Valduga: l'allegro dolore*, "Tuttolibri", 25 febbraio 1999.

Mario Zoppelli, "Poeta che è mai la vita?" *Intervista a Patrizia Valduga*, "Il giorno", 17 ottobre 1986.

I sogni e la ragione, intervista a Patrizia Valduga, 6 novembre 2002
www.italialibri.net/interviste/0211.html,

Articoli, saggi e altre pubblicazioni

La tentazione è un centone, "Poesia", n. 9 settembre 1988, pp. 6-18.

Impeto fecondo, "Il messaggero", 12 aprile 1988.

La lingua torturata. I versi e le prose del gesuita Hopkins, "Corriere della Sera", 25 novembre 1992.

L'atroce martirio di un'anima grande (su "Passione" di Clemente Rebora), "Corriere della Sera", 21 maggio 1993.

Il saggio, un ottimista. Un gesuita contro i mali del mondo, (su "La ricreazione del savio" di Daniello Bartoli), "Corriere della Sera", 11 gennaio 1993.

Quel genio erotico che risvegliò Pan (su Giambattista Marino), "Corriere della Sera",

11 gennaio 1994.

E dopo 50 anni Rebora uscì dalla sagrestia, “Corriere della Sera”, 15 maggio 1994.

Nobili trappole acchiappa anime (su “Medicina carnale” di Jolanda Insana), “Corriere della Sera”, 27 luglio 1994.

L'italiano: lingua assediata dai barbari, “Corriere della sera”, 29 ottobre 1998.

“ma santità soltanto compi è il canto”, in *La poetica della fede nel '900. Letteratura e cattolicesimo nel secolo della “morte di Dio”*, Liberal libri, Firenze 2000, pp. 125-131.

Per una definizione di poesia [1997], in *Quartine seconda centuria* Einaudi, Torino 2001, p. 107.

Le parole, il desiderio, la morte, in Id. *Lezione d'amore*, Einaudi, Torino 2004.

Tradurre Riccardo III, in Maria Antonietta Grignani (a cura di), *Tradurre in versi*, Convegno Siena, 29 aprile 2005, Pacini, Pisa 2006, pp. 25-26.

Persistenze, in Giancarlo Alfano, Andrea Cortellessa (a cura di), *Tegole dal cielo. L'effetto Beckett nella cultura italiana*, Edup, Roma 2006, p. 273.

Studi sulla poesia di Patrizia Valduga

Andrea Cortellessa, *Patrizia Valduga, il trucco è l'anima*, in Id. *La fisica del senso. Saggi e interventi su poeti italiani dal 1940 a oggi*, Fazi, Roma 2005, pp. 438-446.

Antonella Anedda, *“Donna di dolori” di Patrizia Valduga*, “Poesia”, novembre 1991.

Andrea Afribo, *Patrizia Valduga*, in Id., *Poesia contemporanea dal 1980 a oggi*, Carrocci, Roma 2007, pp. 63-86.

Luigi Baldacci, *La parola immedicata*, introduzione a Patrizia Valduga, *Medicamenta e altri medicamenta*, Einaudi, Torino 1989, ora anche in *Novecento passato remoto. Pagine di critica militante*, Rizzoli, Milano 2000, pp. 474-477.

Alfonso Berardinelli, *La poesia*, in *Storia della letteratura italiana*, diretta da Emilio Cecchi e Natalino Sapegno, *Il Novecento. Scenari di fine secolo*, Garzanti, Milano 2001, pp. 172-173.

Antonello Borra, *La novità della tradizione nella poesia di Patrizia Valduga*, “L'anello che non tiene: Journal of modern Italian literature”, vol. 15, Spring-Fall 2003, pp. 9-15.

Vitaniello Bonito, *Patrizia Valduga*, Niva Lorenzini, *Poesia del Novecento italiano*, Carocci, Roma 2002, pp. 293-294.

Franco Cordelli, *Introduzione a Patrizia Valduga, La tentazione*, Crocetti, Milano 1985,

Franco Cordelli, *Riccardo III e la redenzione del male*, "Corriere della sera", 3 maggio 1998.

Stefano Crespi, *L'assenza della luce nel buio delle forme*, "Il Sole 24 ore", 26 maggio 1991.

Maurizio Cucchi, *Signorina mi scriva un sonetto*, "L'Unità", 6 maggio 1982.

Franco Fortini, *Dieci canti per una tentazione*, "L'Espresso", n. 48, Anno XXXI, 1 dicembre 1985.

Gabriele Frasca, *Medicamenta*, in Maria Antonietta Grignani (a cura di), *Genealogie della poesia del secondo Novecento*, "Moderna", III, 2, 2001, pp. 44-46.

Roberto Galaverni, *Patrizia Valduga*, in Id., *Nuovi poeti italiani contemporanei*, Guaraldi, Rimini, 1996, pp. 157-162.

Stefano Giovanardi, *Patrizia Valduga*, in Maurizio Cucchi, Stefano Giovanardi (a cura di), *Poeti italiani del secondo Novecento 1945-1995*, Mondadori, Milano 1996, pp. 1001-1002 e pp. 1219-1220.

Patrizia Girolami, *Patrizia Valduga*, in Enrico Ghidetti, Giorgio Luti (a cura di), *Dizionario di letteratura italiana contemporanea*, Editori Riuniti, Roma 1997, pp. 893-894.

Francesca Latini, *Un esercizio di resurrezione: Pascoli nella poesia di Patrizia Valduga*, prima parte "Semicerchio", n. 37, 2007, pp. 41-54; seconda parte "Semicerchio", n. 38, 2008, pp. 71-79.

Tommaso Lisa (a cura di), *Il teatro dell'inconscio*, "Apostrofo", numero monografico dedicato a Patrizia Valduga, anno VI, numero 16, febbraio 2002.

Franco Loi, *Un'anima dolorosa*, "Il Sole 24 ore", 18 settembre 1994.

Catherine O'Brien, *Patrizia Valduga*, in Id., *Italian women poets of the twentieth century*, Irish academic press, Dublin 1996, pp. 278-291.

Antonio Porta, *Scrivere un sonetto con le parole di oggi*, "Corriere della sera", 26 settembre 1982, ora in Id., *Il progetto infinito*, Fondo Pier Paolo Pasolini, Roma 1991, pp. 84-86.

Antonio Porta, *Un'allegoria infernale nella Tentazione di Patrizia*, "Corriere della sera", 2 aprile 1986.

Folco Portinari, *La poesia del dolore di Patrizia Valduga*, "L'Unità", 26 marzo 1996.

Giovanni Raboni, *Patrizia Valduga e il latino del desiderio*, introduzione a Patrizia

Valduga, *Quattordici sonetti*, "Almanacco dello specchio", 10, 1981, ora in Id, *La poesia che si fa. Cronaca e storia del Novecento poetico italiano (1959-2004)*, a cura di Andrea Cortellessa, Garzanti, Milano 2005 (assieme ad un intervento inedito del 1997).

Enzo Siciliano, *La donna è immobile*, "L'Espresso", 10 marzo 1991.

Emilio Speciale, *Post-moderno o neo-classicismo? Patrizia Valduga e il ritorno alle forme metriche nella recente poesia italiana*, "Annali di italianistica", volume 9, 1991, pp. 244-271.

Cristiano Spila, "Medicamenta" di Patrizia Valduga, Emilio Cecchi, Natalino Sapegno, *Storia della letteratura italiana, Il Novecento, Scenari di fine secolo*, vol II, Garzanti, Milano 2001, pp. 850-851.

Emmanuela Tandello, *Il testo innamorato, il testo posseduto. Una riflessione sulla citazione*, in Maria Ida Gaeta, Gabriella Sica (a cura di), *La parola ritrovata. Ultime tendenze della poesia italiana*, Marsilio, Venezia 1995, pp. 200-204.

Enrico Testa, *Patrizia Valduga*, in Id., *Dopo la lirica. Poeti italiani 1969-2000*, Einaudi, Torino 2005, pp.343-345.

Emanuele Trevi, *Patrizia Valduga: "Donna di dolori"*, "Nuovi argomenti", n. 39, luglio-settembre, 1991.

Emanuele Trevi, *Un cantico del lutto*, "Nuovi argomenti", 2 gennaio-marzo 1995.

Gian Mario Villalta, *Patrizia Valduga*, Ermanno Krumm, Tiziano Rossi (a cura di), *Poesia italiana del novecento*, Skira, Milano 1995, pp. 1187-1188.

Ambra Zorat, *Le pouvoir des mots: le désir et la mort dans la poésie de Patrizia Valduga*. Actes du colloque international *Les voi(es)x de l'Autre dans l'écriture poétique: femmes poètes XIXe -XXIe siècles* (7, 8 et 9 novembre 2007), Centre de Recherches sur les Littératures Modernes et Contemporaines (CRLMC) Université Blaise Pascal (Clermont-Ferrand II). (in corso di stampa).

2. OPERE A CARATTERE GENERALE

2.1. Antologie di poesia contemporanea

Andrea Afribo (a cura di), *Poesia contemporanea dal 1980 a oggi*, Carocci, Roma 2007.

Giancarlo Alfano, Alessandro Baldacci, Cecilia Bello Minciacchi, Andrea Cortellessa, Massimiliano Manganelli, Raffaella Scarpa, Fabio Zinelli, Paolo Zublena (a cura di), *Parola plurale. Sessantaquattro poeti italiani*, Sossella editore, Roma 2005.

Nanni Balestrini, Alfredo Giuliani (a cura di), *Gruppo 63. L'Antologia*. Testo &

Immagine, Torino 2002.

Alfonso Berardinelli, Franco Cordelli (a cura di), *Il pubblico della poesia*, Lerici, Cosenza 1975.

Alfonso Berardinelli, Franco Cordelli (a cura di), *Il pubblico della poesia. Trent'anni dopo*, Castelvecchi, Roma 2004.

Luigi Canillo, Gabriella Fantato (a cura di), *La biblioteca delle voci: intervista a 25 poeti*, Joker, Novi Ligure 2006.

Franco Cavallo, Mario Lunetta (a cura di), *Poesia italiana della contraddizione*, Newton Compton, Roma 1989.

Maurizio Cucchi, Stefano Giovanardi (a cura di), *Poeti italiani del secondo Novecento 1945-1995*, Mondadori, Milano 1996.

Maurizio Cucchi, Stefano Giovanardi (a cura di), *Poeti italiani del secondo Novecento 1945-1995*, Mondadori, Milano 2004 (edizione accresciuta).

Luigi Canillo

Maurizio Cucchi, Antonio Riccardi (a cura di), *Nuovissima poesia italiana*, Mondadori, Milano 2004.

Franco Fortini (a cura di), *I poeti del Novecento*, Laterza, Roma 1988.

Roberto Galaverni (a cura di), *Nuovi poeti italiani contemporanei*, Guaraldi, Rimini 1996.

Elio Gioanola (a cura di), *Poesia italiana del Novecento*, Librex, Milano 1986.

Ermanno Krumm, Tiziano Rossi (a cura di), *Poesia italiana del Novecento*, Banca Popolare di Milano-Skira, Milano 1995.

Gina Lagorio, Piero Gelli, (a cura di), *Poesia italiana del Novecento*, Garzanti, Milano 1980.

Giuliano Ladolfi (a cura di), *L'opera comune: antologia di poeti nati negli anni Settanta*, Atelier, Novara 1999.

Giuseppe Langella, Enrico Elli (a cura di), *Il canto strozzato*, Interlinea, Novara 1997.

Franco Loi, Davide Rondoni (a cura di), *Il pensiero dominante. Poesia italiana 1970-2000*, Garzanti, Milano 2001.

Niva Lorenzini (a cura di), *Poesia del Novecento italiano*, 2 voll., Carocci, Roma 2002.

Giancarlo Majorino (a cura di), *Poesie e realtà. 1945-1975*, Savelli, Roma 1977.

Giancarlo Majorino (a cura di), *Poesie e realtà 1945-2000*, Marco Tropea editore, Milano 2000.

Giorgio Manacorda (a cura di), *La poesia italiana oggi. Un'antologia critica*, Castelvechi, Roma 2004.

Pier Vincenzo Mengaldo (a cura di), *Poeti italiani del Novecento*, Mondadori, Milano 1978.

Carlo Ossola, Cesare Segre (a cura di), *Antologia della poesia italiana, Il Novecento*, Einaudi - Biblioteca della Pléiade, Torino 1999.

Daniele Piccini (a cura di), *La poesia italiana dal 1960 a oggi*, BUR, Milano 2005.

Giancarlo Pontiggia, Enzo De Mauro (a cura di), *La parola innamorata: i poeti nuovi (1976-1978)*, Feltrinelli, Milano 1978.

Antonio Porta (a cura di), *Poesia degli anni Settanta*, prefazione di Enzo Siciliano, Feltrinelli, Milano 1979.

Giovanni Raboni, *Poesia italiana contemporanea*, Sansoni, Firenze 1981.

Martin Rueff, Philippe De Meo (a cura di), *30 ans de poésie italienne. 1975-2004*, "Po&sie", n. 109-110, 2004-2005.

Edoardo Sanguineti, *Poesia italiana del Novecento*, Einaudi, Torino 1969.

Mario Santagostini (a cura di), *I poeti di vent'anni*, La Stampa, Brunello 2000.

Enrico Testa (a cura di), *Dopo la lirica. Poeti italiani 1960-2000*, Einaudi, Torino 2005.

Marco Tornar (a cura di), *La furia di Pegaso. Poesia italiana d'oggi*, Archinto, Milano 1996.

Isabella Vincentini (a cura di), *La pratica del desiderio. Poesia degli anni Ottanta*, Sciascia, Caltanissetta 1986.

Ciro Vitiello (a cura di), *Antologia della poesia italiana contemporanea (1980-2001)*, presentazione di Giulio Ferroni, vol. I, Pironti, Napoli 2003.

Paolo Zublena (a cura di), *Nuovi poeti italiani*, "Nuova corrente", n. 135 gennaio giugno 2005.

2.2. Saggi sul problema del canone e delle antologie

Andrea Afribo, *Intervista a Pier Vincenzo Mengaldo*, "Nuova corrente", n. 133 gennaio giugno 2004, pp. 107-125.

- Renato Barilli, *L'antologia della restaurazione*, "Alfabeta", 1, 1979.
- Mario Besenghi, *Le antologie poetiche tra il museo e il mercato*, "Pubblico 1982", pp. 117-136.
- Andrea Cortellessa, *Il destino dei clan. Poesia italiana 1970-2000*, "Poesia", n. 151, 2001, pp. 49-51.
- Francesca Corvi, *Venticinque anni di antologie della poesia italiana: 1980-2005*, in Francesco De Nicola, Giuliano Manacorda (a cura di), *Tre generazioni di poeti italiani. Un'antologia del secondo Novecento*, Caramanica, Marina di Minturno 2005, pp. 567-577.
- Tatiana Crivelli, *Riflessioni sul rapporto fra scrittura femminile e canone*, in Alessia Ronchetti, Maria Serena Sapegno (a cura di), *Dentro / fuori, sopra / sotto. Critica femminista e canone letterario negli studi di italianistica*, Longo editore, Ravenna 2007, pp. 39-52.
- Francesco De Nicola, *Poesia e antologie. Modi e mode dell'agiografia e/o della persecuzione dei poeti*, in Dante Maffia, Carmelo Mezzasalma (a cura di), *È morto il Novecento? Rileggiamo un secolo?* Passigli editore, Firenze 2007, pp. 536-537.
- Paolo Febbaro, *Editoriale* in Paolo Febbaro, Giorgio Manacorda (a cura di), *Poesia 2006. Annuario*, Castelvevchi, Roma 2007, pp. 7-54.
- Biancamaria Frabotta, *Il canone nella poesia italiana del Novecento*, in Amedeo Quondam (a cura di), *Il Canone e la Biblioteca. Costruzioni e decostruzioni della tradizione letteraria italiana*, Bulzoni, Roma 2002, vol 1, pp. 133-142.
- Romano Luperini, *I poeti italiani del Novecento: problemi di metodo e di merito*, "Belfagor", n. 2, 1979 pp. 189-204
- Pier Vincenzo Mengaldo *Un'antologia e una recensione*, "Belfagor", n. 4, 1979, pp. 455-466.
- Pier Vincenzo Mengaldo, *Risposta a Renato Barilli*, "Alfabeta" 2, 1979.
- Anna Nozzoli, *Lo spazio dell'antologia: appunti sul canone della poesia italiana del Novecento*, "Archivi del Nuovo", n. 3, 1998, pp. 23-39.
- Graziella Pagliano, *Donne, scrittura e canone*, Amedeo Quondam (a cura di), *Il Canone e la Biblioteca. Costruzioni e decostruzioni della tradizione letteraria italiana* Bulzoni, Roma 2002, vol. 2, pp. 433-441.
- Giovanni Palmieri, *Antologie poetiche allo specchio e saggi sulla poesia*, "il verri", XLII, 2-3, giugno 1997, pp. 158-170.
- Daniele Piccini, *Il canone assente*, "Poesia", n. 151, 2001, pp. 47-48.

Salvatore Ritrovato, *Il Novecento incompiuto. Le antologie di poesia italiana contemporanea tra provocazione, inerzia e modello del caos*, in Bart Van den Bossche, Philiep Dossier, Koenraad Du Pont, Natalie Dupré, Rosario Gennaro, Isabelle Melis, Heidi Salaets (a cura di), *“Innumerevoli contrasti d’innesti”: la poesia del Novecento (e altro)*, Miscellanea in onore di Franco Musarra, 2 voll., Cesati, Firenze 2007, vol. I, pp. 467-493.

Edoardo Sanguineti, *Poeti in ordine sparso*, “L’Unità”, 27 dicembre 1978, poi con il titolo *Antologia contro Storia* in Id., *Scribilli*, Feltrinelli, Milano 1985, pp. 243-245.

Niccolò Scaffai, *Altri canzonieri. Sulle antologie della poesia italiana, (1903-2005)*, in Id. *La regola e l’invenzione. Saggi sulla letteratura italiana del Novecento*, Le Monnier Università, Firenze 2007, pp. 58-82.

Giacinto Spagnoletti, Recensione all’antologia *Poeti italiani del Novecento*, “Filologia e critica” III, 1978.

Rebecca West, *Who's in, who's out?*, in Alessia Ronchetti, Maria Serena Sapegno (a cura di), *Dentro / fuori sopra / sotto Critica femminista e canone letterario negli studi di italianistica*, Longo, Ravenna 2007, pp. 25-38.

Zippo, *Poesia Italiana del '900 e antologizzazione scolastica*, “Allegoria” n. 19, 1995, pp. 111-128.

2.3. Studi sulla poesia del Novecento

Amedeo Anelli, *La bellezza, lo sguardo e la ragione*, Introduzione a Christine Koeschel, *L’urgenza della luce*, traduzioni di Cristina Campo, Le Lettere, Firenze 2004.

Alberto Asor Rosa, “*Canti Orfici*” di Dino Campana, in Id., *Genus italicum. Saggi sull’identità letteraria italiana nel corso del tempo*, Einaudi, Torino 1997, pp. 683-751

Alessandro Banda, *Appunti sul leopardismo di Pier Paolo Pasolini*, “Studi Novecenteschi”, XVII, n. 39 giugno 1990, pp.171-195.

Antonio Barbuto (a cura di), *Da Narciso a Castelporziano: poesia e pubblico negli anni Settanta*, Edizioni dell’Ateneo, Roma 1981.

Renato Barilli, *È arrivata la terza ondata. Dalla neo alla neo-avanguardia*, Testo & immagine, Torino 2000.

Giorgio Baroni (a cura di), “*Si pesa dopo morto*”, *Atti del convegno internazionale di studi per il cinquantenario della scomparsa di Umberto Saba e Virgilio Giotti (Trieste 25-26 ottobre 2007)*, introduzione di Cristina Benussi, “Rivista di letteratura italiana”, n. 1, 2008.

Giorgio Baroni (a cura di), *Saba extravagante. Atti del convegno internazionale di Studi (Milano 14-16 novembre 2007)*, "Rivista di letteratura italiana", n. 2, 2008.

Gian Luigi Beccaria, *Poesia del Novecento: il detto e il non detto*, in Marco Antonio Bazzocchi, Fausto Curi (a cura di), *La poesia italiana del Novecento. Modi e tecniche*, Pendragon, Bologna 2003, pp. 45-67.

Gian Luigi Beccaria, *Quando prevale il significante. Disseminazione e "senso" del suono nel linguaggio poetico di Giovanni Pascoli*, in Id., *L'autonomia del significante*, Einaudi, Torino 1975, pp. 136-208.

Claude Cazalé-Bérard, *Morante et Saba: le monde sauvé par les poètes*, "Tsafon", n. 48 automne 2004 - hiver 2005, pp. 103-121.

Claude Cazalé-Bérard, *Morante: poetica e poesia. "Alibi" e "Il mondo salvato dai ragazzini"*, in Bart Van den Bossche, Philiep Dossier, Koenraad Du Pont, Natalie Dupré, Rosario Gennaro, Isabelle Melis, Heidi Salaets (a cura di), *Innumerevoli contrasti d'innesti": la poesia del Novecento (e altro)*, omaggio a Franco Musarra, Cesati, Firenze 2007, vol. 1, pp. 43-54.

Renato Barilli, Angelo Guglielmi (a cura di), *Gruppo 63. Critica e teoria*, Feltrinelli, Milano 1976

Renato Barilli, *La nascita del Gruppo 93*, in Id., *È arrivata la terza ondata. Dalla neo alla neo-neoavanguardia*, Testo & immagine, Torino 2000, pp. 58-79.

Cecilia Bello Minciocchi, recensione a *Fuoco centrale e altre poesie per il teatro* di Mariangela Gualtieri (Einaudi, Torino 2003), "Semicerchio", n. XXIX, 2003, p. 75.

Cecilia Bello Minciocchi, *Scrivere senza anestesia. La chiarezza di Giulia Niccolai*, "Il verri", n. 25 maggio 2004, pp. 139-160.

Cristina Benussi (a cura di), *Umberto Saba, sei donne per un poeta*, Ibiskos, Empoli 2003.

Alfonso Berardinelli, *La poesia verso la prosa*, Bollati Boringhieri, Torino 1994.

Alfonso Berardinelli, *La poesia*, in *Storia della letteratura italiana. Il Novecento, Scenari di fine secolo*, vol I, diretta da Emilio Cecchi e Natalino Sapegno, Garzanti, Milano 2001, pp. 117-182.

Alfonso Berardinelli *Poesia e genere lirico. Vicende postmoderne*, in Maria Antonietta Grignani (a cura di), *Genealogie della poesia del secondo Novecento*, "Moderna" III, 2, 2001, pp. 81-92.

Filippo Bettini, Roberto Di Marco (a cura di), *Terza ondata. Il nuovo movimento della scrittura in Italia*, Synergon, Bologna 1993.

Filippo Bettini, Francesco Muzzioli (a cura di), *Gruppo '93. La recente avventura del dibattito teorico letterario in Italia*, Piero Manni, Lecce 1990.

Caterina Bigazzi, recensione a Tiziana Cera Rosco, *Il sangue trattenere* (Atelier, Novara 2003), "Semicerchio", n. XXX-XXXI, 2004, p. 133.

Franco Brevini, *Le parole perdute. Dialetti e poesia nel nostro secolo*, Einaudi, Torino 1990.

Anna Grazia D'Oria (a cura di), *Gruppo 93: le tendenze attuali della poesia e della narrativa: antologia di testi teorici e letterari*, a cura di, Manni, Lecce 1989.

Carlo Carabba, *Rassegna dell'ultima poesia italiana*, "Nuovi Argomenti", Aprile-Giugno 2005.

Vittorio Coletti, *Per uno studio della rima nella poesia italiana del Novecento*, "Metrica" IV, 1986, ora in Id., *Italiano d'autore, Saggi di lingua e letteratura del Novecento*, Marietti, Genova 1989.

Vittorio Coletti, Enrico Testa, *Aspetti linguistici della poesia italiana dell'ultimo Novecento*, "Nuova corrente", XL, 112, 1993, pp. 285-310.

Vittorio Coletti, Enrico Testa, *Sintassi dell'italiano nella poesia degli anni Ottanta*, in Maurizio Dardano e Pietro Trifone (a cura di), *La sintassi dell'italiano letterario*, Bulzoni, Roma 1995, pp. 333-361.

Vittorio Coletti *La lingua della poesia nel Novecento*, in Marco Antonio Bazzocchi, Fausto Curi (a cura di), *La poesia italiana del Novecento. Modi e tecniche*, Pendragon, Bologna 2003, pp. 69-95.

Vittorio Coletti, *Dietro la parola. Miti e ossessioni del novecento*, Edizioni dell'Orso, Alessandria 2002.

Andrea Cortellessa, *Explicit parodia. Modi parodici presso alcuni poeti di ultimo Novecento*, in Maria Antonietta Grignani (a cura di), *Genealogie della poesia del secondo Novecento*, Pisa-Roma, "Moderna", III, n. 2, 2001, pp. 93-115.

Andrea Cortellessa, *La fisica del senso. Saggi e interventi su poeti italiani dal 1940 a oggi*, Fazi, Roma 2006.

Fausto Curi, *La poesia italiana del Novecento*, Laterza, Roma-Bari 1999.

Stefano Dal Bianco, *Tradire per amore. La metrica del primo Zanzotto (1938-1957)*, Maria Pacini Fazzi editore, Lucca 1997.

Matteo D'Ambrosio, *Bibliografia della poesia italiana d'avanguardia: poesia visiva, visuale, concreta e fonetica*, Bulzoni, Roma 1977.

Giulio Di Fonzio, *La poesia di Giovanna Bemporad*, "Filologia antica e moderna", n. 25, 2003, pp. 161-171.

Nicola Di Nino, *Il libro di poesia di Cristina Campo*, in Monica Farnetti, Filippo Secchieri, Roberto Taioli (a cura di), *Appassionate distanze, Letture di Cristina Campo*, con una scelta di testi inediti, Tre lune edizioni, Mantova 2006, pp. 211-226.

Gabriella Fantato (a cura di), *Sotto la superficie. Letture di poeti italiani contemporanei (1970-2004)*, Bocca, Milano 2004.

Marco Forti, *Tempi della poesia. Il Secondo Novecento da Montale a Porta*, Mondadori, Milano 1999.

Marco Forti, *Il Novecento in versi. Studi, indagini e ricerche*, il Saggiatore, Milano 2004.

Franco Fortini, *Saggi Italiani*, Garzanti, Milano 1987.

Maria Ida Gaeta, Gabriella Sica (a cura di), *La parola ritrovata. Ultime tendenze della poesia italiana*, Atti del convegno di Roma, 22-23 settembre 1993, Marsilio, Venezia 1995.

Roberto Galaverni, *Dopo la poesia. Saggi sui contemporanei*, Fazi, Roma 2002.

Pietro Gibellini, *La poesia di Cristina Campo: un "passo d'addio"*, "Humanitas", n. 3 giugno 2001, pp. 333-340.

Paolo Giovannetti, *Modi della poesia contemporanea. Forme e tecniche dal 1950 a oggi*, Carocci, Roma 2005.

Stefano Giovannuzzi (a cura di), *Gli anni '60 e '70 in Italia. Due decenni di ricerca poetica*, San Marco dei Giustiniani, Genova 2003.

Stefano Giovannuzzi, *Ritratto del poeta da morto. L'autoritratto funebre nella poesia del secondo Novecento*, "Paragone Letteratura", n. 54-56, 2004, pp. 119-244.

Alfredo Giuliani (a cura di), *I Novissimi. Poesie per gli anni '60 [1961]*, Einaudi, Torino 2003.

Maria Antonietta Grignani, *Momenti della ricezione di Campana*, in Anna Rosa Gentilini (a cura di), *Dino Campana alla fine del secolo*, Il Mulino, Bologna 1999, pp. 169-188.

Maria Antonietta Grignani, *La costanza della ragione. Soggetto, oggetto e testualità nella poesia italiana del Novecento*, Interlinea, Novara 2002.

Vincenzo Guarracino, *Il verso all'infinito: l'idillio leopardiano e i poeti alla fine del millennio*, Marsilio, Venezia 1999.

Marziano Guglielminetti, *La "scuola dell'ironia": Gozzano e i vicini*, Olschki, Firenze 1984.

Paolo Lagazzi, *Elogio di Fernanda Romagnoli*, in Dante Maffia, Carmelo Mezzasalma (a cura di), *È morto il Novecento? Rilettura di un secolo*, Passigli, Firenze 2007, pp. 524-530.

La poesia lirica nel XXI secolo: tensioni, metamorfosi, ridefinizioni, « Ulisse », n. 11 dicembre 2008 disponibile sul sito dell'editore Lietocolle: http://www.lietocolle.info/upload/ulisse_11.pdf

Gianfranca Lavezzi, *La metrica: le forme chiuse*, in Stefano Giovannuzzi (a cura di), *Gli anni '60 e '70 in Italia : due decenni di ricerca poetica*, San Marco dei Giustiniani, Genova 2003, pp. 189-212.

Gianfranca Lavezzi, *Riconoscere l'usate forme: Petrarca e la metrica del Novecento*, in Andrea Cortellessa (a cura di), *Un'altra storia. Petrarca nel Novecento*, Atti del convegno di Roma, 4-6 ottobre 2001, "Semestrale di studi (e testi) italiani", n. 14, 2004, pp. 55-87.

Giuseppe Leonelli, *Prefazione a Pier Paolo Pasolini, Le ceneri di Gramsci*, Garzanti, Milano 2003.

François Livi, *Dai simbolisti ai crepuscolari*, Istituto di Propaganda libraria, Milano 1974.

François Livi, *Tra crepuscolarismo e futurismo: Govoni e Palazzeschi*, IPL, Milano 1980

François Livi, *La parola crepuscolare: Corazzini, Gozzano, Moretti*, IPL, Milano 1986.

François Livi, Alexandra Zingone (a cura di), *"Io non sono un poeta" Sergio Corazzini (1886-1907)*, a cura di, Presses universitaires de Nancy - Bulzoni, Roma 1987.

François Livi, *Risonanze corazziniane nel primo Montale*, in Marziano Guglielminetti (a cura di), *"E' guisa d'eco i detti e le parole". Studi in onore di Giorgio Barberi Squarotti*, Edizioni dell'Orso, Alessandria 2006, pp. 983-994.

François Livi, *La poesia "crepuscolare", la cultura letteraria italiana del primo Novecento e i modelli europei*, in Rocco Mariano Morano (a cura di), *Strutture dell'immaginario. Profilo del Novecento letterario italiano*, Rubettino, Soveria Mannelli 2007, pp. 19-49.

Niva Lorenzini, *Il presente della poesia. 1960-1990*, il Mulino, Bologna 1991.

Niva Lorenzini, *La poesia italiana del Novecento*, il Mulino, Bologna 1999.

Niva Lorenzini, *Le nuove modalità della forma chiusa*, "il verri", 9, maggio 1999, pp. 124-134.

Niva Lorenzini, *Corporeità e/o stilizzazione: nuovi modi di realismo*, in Maria Antonietta Grignani (a cura di), *Genealogie della poesia del secondo Novecento*, Pisa-Roma, "Moderna", III, n. 2, 2001, pp. 197-209, ora in Niva Lorenzini *La poesia. Tecniche di ascolto*, Piero Manni, Lecce 2003, pp. 267-291.

Oreste Macrì, *Caratteri e figure della poesia italiana contemporanea*, Vallecchi, Firenze 1956.

Oreste Macrì, *Un ritorno di Michele Pierri*, in Id., *La vita della parola. Da Betocchi a Tentori*, a cura di Anna Dolfi, Bulzoni, Roma 2002, pp. 253-256.

Oreste Macrì, *Esemplari del sentimento poetico contemporaneo*, a cura di Anna Dolfi, La Finestra, Trento 2003.

Graziella Magherini, *Perturbante estetico e creazione artistica. Margherita Guidacci e "l'Altare di Isenheim"*, in Margherita Ghilardi (a cura di), *Per Margherita Guidacci. Atti delle giornate di Studio*, cit., pp. 119-134.

Fabio Magro, *Poesia in forma di prigionia. Sul sonetto di Giovanni Raboni*, "Studi novecenteschi", n. 73, gennaio-giugno 2007, pp. 209-242.

Giuliano Manacorda, *Dibattito sulla poesia italiana degli anni Ottanta-Novanta*, in *Poesia italiana del Novecento*, "FM. Annali del Dipartimento di Italianistica", 1993, pp. 147-59.

Vincenzo Mannino, *Il "discorso" di Pasolini: saggio su Le ceneri di Gramsci*, Argileto, Roma 1973.

Claudio Marazzini, *Revisione ed eversione metrica. Appunti sul sonetto nel Novecento "Metrica" II*, 1981, pp. 189-205.

Marco Marchi, *Daria Menicanti*, Enrico Ghidetti, Giorgio Luti (a cura di), *Dizionario critico della letteratura italiana del Novecento*, Editori Riuniti, Roma 1997, pp. 495-497.

Laura Mautone (a cura di), *Che cos'è la poesia?*, Corraini, Mantova 2002.

Guido Mazzoni, *Per un bilancio*, in Maria Antonietta Grignani (a cura di), *Genealogie della poesia nel secondo Novecento*, "Moderna", III, 2, 2001, pp. 225-229.

Guido Mazzoni *I poeti del secondo Novecento*, in Valeria Nicodemi (a cura di), *Il Secondo Novecento (dal 1956 a oggi) la poesia e la narrativa*. Atti del seminario di studi diretto da Romano Lupérini, Quaderni di Allegoria, Palumbo, Palermo 2002, pp. 46-55.

- Guido Mazzoni, *Sulla poesia moderna*, Il Mulino, Bologna 2005.
- Pier Vincenzo Mengaldo, *Da D'Annunzio a Montale*, in Id., *La tradizione del Novecento. Da D'Annunzio a Montale*, Feltrinelli, Milano 1975, pp. 13-106.
- Pier Vincenzo Mengaldo, *Questioni metriche novecentesche*, in Id., *La tradizione del Novecento. Terza serie*, Einaudi, Torino 1991, pp. 27-74.
- Mario Moroni, *La presenza complessa: identità e soggettività nelle poetiche del Novecento*, Longo, Ravenna 1998.
- Luigi Nacci, *Trieste allo specchio: indagine sulla poesia triestina del secondo Novecento*, prefazione di Cristina Benussi, Battello stampatore, Trieste 2006.
- Franco Nasi, *Ritmi e voci intorno al "Fuoco centrale" di Mariangela Gualtieri*, "Esperienze letterarie", n. 2, 2004, pp. 99-119.
- Anna Nozzoli, Jole Soldateschi, *I crepuscolari*, La Nuova Italia, Firenze 1978.
- Carlo Ossola, *Introduzione a Antologia della poesia italiana. Novecento*, Einaudi, Torino 1999.
- Remo Pagnanelli, *Studi critici. Poesia e poeti italiani del secondo Novecento*, Daniela Marcheschi (a cura di), Mursia, Milano 1991.
- Remo Pagnanelli, *Giovanna Bemporad, Poesia e traduzione*, "Otto / Novecento", n. 1, 1988.
- Maria Carla Papini (a cura di), *L'Italia futurista (1916-1918)*, Edizioni dell'Ateneo & Bizzarri, Roma 1977.
- Pier Paolo Pasolini, *Le poesie di Giovanna Bemporad (1948) mattino del popolo* 12 settembre 1948.
- Pier Paolo Pasolini, *Un maschio italiano che ha fatto il suo tempo*, "Tempo", 14 giugno 1974, ora in Id., *Descrizioni di descrizioni*, in *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, vol. 2, Mondadori, Milano 1999, pp. 2065-2071.
- Stefano Pastore, *Il sonetto nel secondo Novecento*, "Studi novecenteschi", XXIII n. 51, giugno 1996, pp. 117-155, ora in Id., *La frammentazione, la continuità, la metrica. Aspetti metrici della poesia del secondo Novecento*, Istituti Editoriali e Poligrafici Internazionali, Pisa-Roma 1999.
- Eugenio Montale, "Parole" di Antonia Pozzi (1948), in Id., *Sulla poesia*, Mondadori, Milano 1997.
- Giovanni Raboni, *Poeti del secondo Novecento*, in *Storia della Letteratura*. diretta da Emilio Cecchi e Natalino Sapegno, *Il Novecento*, tomo secondo, Garzanti, Milano

1987, pp. 207-248.

Giovanni Raboni, *Perché Rebora*, in Id., *Poesia degli anni Sessanta*, Editori Riuniti, Roma 1976, pp. 56-62.

Giovanni Raboni, *Clemente Rebora*, in Id., *Poesia italiana contemporanea*, Sansoni, Firenze 1981, pp. 26-42.

Giovanni Raboni, *Dai maestri in ombra nasce la nuova poesia italiana*, "La stampa", 14 maggio 1983.

Giovanni Raboni, *Clemente Rebora. Il poeta esiliato*, "Il corriere della sera", 2 ottobre 1991.

Giovanni Raboni, *Rebora e il Novecento*, in Giuseppe Beschin, Gualtiero De Santi e Enrico Grandesso (a cura di), *Clemente Rebora nella cultura italiana ed europea*, Editori Riuniti, Roma 1993, pp. 115-117.

Nadia Setti, *Métamorphoses et ambiguïtés du "Tu" dans la poésie d'Elsa Morante*, dans *Je et Tu dans la poésie contemporaine*, textes réunis par Claude Cazalé-Bérard, "Ecritures", n. 4, novembre 2008, pp. 151-162.

Gianluigi Simonetti, *Dopo Montale. Le «Occasioni» e la poesia italiana del Novecento*, Pacini Fazzi, Lucca 2002.

Natale Tedesco *La condizione crepuscolare. Saggi sulla poesia italiana del Novecento*, La nuova Italia, Firenze 1977.

Enrico Testa, *Il codice imperfetto della "nuova poesia" (poesia per gli anni '80)*, "Nuova Corrente", XXIX, 89, settembre-dicembre 1982, pp. 535-584.

Enrico Testa, *Il libro di poesia. Tipologie di analisi macrotestuali*, Il Melangolo, Genova 1983.

Enrico Testa, *Per interposta persona. Lingua e poesia nel secondo Novecento*, Bulzoni, Roma 1999.

Enrico Testa, *Note sul lessico della poesia contemporanea*, in Maria Antonietta Grignani (a cura di), *Genealogie della poesia nel secondo Novecento*, "Moderna", III, 2, 2001, pp. 117-129.

Enrico Testa, *L'esigenza del libro*, Marco Antonio Bazzocchi, Fausto Curi (a cura di), *La poesia italiana del Novecento. Modi e tecniche*, Pendragon, Bologna 2003, pp. 97-119.

Natascia Tonelli, *Aspetti del sonetto contemporaneo*, ETS, Pisa 2000.

Emanuele Trevi, *Giovanna Bemporad: l' "Odissea" di Omero*, "Paragone", aprile

giugno 1993, pp. 114-117.

Isabella Vincentini (a cura di), *Colloqui sulla poesia. Le ultime tendenze*, Nuova Eri, Roma 1991.

Ambra Zorat, *Le temps des livres et le temps de la créature blessée: la conception du temps comme espace dans la poésie d'Antonella Anedda*, "Entre" Actes. Regards Croisés en Sciences Humaines", n. 3, 2006, pp. 169-177.

3. LA SCRITTURA FEMMINILE

3.1. Antologie e rassegne di poesia femminile

Maria Pia Ammirati, Ornella Palumbo (a cura di), *Femminile plurale: voci della poesia italiana dal 1968 al 2002*, Abramo, Catanzaro 2003.

Dino Azzalin (a cura di), *12 Poetesse italiane*, introduzione di Francesco Carbognin, Nuova Editrice Magenta, Varese 2007.

Cecilia Bello Minciocchi, *Spirale di dolcezza + serpe di fascino. Scrittrici futuriste. Antologia*, Bibliopolis, Napoli 2007.

Mariella Bettarini, *Donne e poesia. Prima parte. Dal 1963 al 1979*, "Poesia", n. 119, luglio-agosto 1998, pp. 57-73.

Mariella Bettarini, *Donne e poesia. Seconda parte Dal 1980 al 1989*, "Poesia", n. 121, ottobre 1998, pp. 61-76.

Mariella Bettarini, *Donne e poesia. Terza parte Dal 1990 al 1997*, "Poesia", n. 124, gennaio 1999, pp. 45-61.

Mariella Bettarini, *Donne e poesia. Quarta parte Ancora gli anni Ottanta-Novanta*, "Poesia", n. 127, aprile 1999, pp. 53-68.

Mariella Bettarini, *Donne e poesia. Quinta parte Altre menti e vite e voci*, "Poesia", n. 131, settembre 1999, pp. 59-76.

Mariella Bettarini, *Donne e poesia. Sesta parte: Voci del Sud, dal Sud*, "Poesia", n. 139, maggio 2000, pp. 59-76.

Valeria Cicogna, *Scrittrici di poesia in Italia. Rassegna bibliografica: 1980-2002*, in Graziella Pagliano (a cura di), *Presenze femminili nel novecento italiano*, Liguori editore, Napoli 2003, pp. 181- 258.

Guido Davico Bonino, Paola Mastrocola (a cura di), *L'altro sguardo. Antologia delle poetesse del 900*, Mondadori, Milano 1996.

Mimma De Leo, *Autrici italiane: catalogo ragionato dei libri di narrativa, poesia*,

saggistica: 1945-1985, Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato, Roma 1987.

Laura Di Nola, *Poesia femminista italiana*, Savelli, Roma 1978.

Biancamaria Frabotta (a cura di), *Donne in poesia*, Savelli, Roma 1976.

Biancamaria Frabotta, *Italian Women Poets*, translated by Corrado Federici, Guernica, Toronto Buffalo 2002.

Nadia Fusini, Mariella Gramaglia (a cura di), *Poesia femminista. Antologia di testi poetici del movement*, Savelli, Roma 1974.

Anna Maria Giancarli, Nicoletta Di Gregorio, (a cura di), *Antologia della poesia femminile italiana*, "Tracce": trimestrale di scrittura e di ricerca letteraria, anno XXIII, marzo-giugno 2005.

Catherine O'Brien (a cura di), *Italian Women Poets of the Twentieth Century*, Irish Academic Press, Dublin 1996.

Francesca Pansa, Marianna Bucchic (a cura di), *Poesie d'amore. L'assenza, il desiderio*, Newton Compton, Roma 1986.

Maria Pia Quintavalla, *Donne in poesia: incontro con le poetesse italiane*, Campanotto, Pasion di Prato 1992.

Alina Rizzi (a cura di), *Donne di parola*, Traven books, Laives 2005.

Davide Rondoni (a cura di), *Poeti con nomi di donna*, postfazione di Francesca Cadel, BUR, Milano 2007.

Gaetano Salveti, *La poesia femminile del 900*, Edizioni del sestante, Padova 1964

Cinzia Sartini Blum, Lara Trubowitz (a cura di), *Contemporary Italian women poets: a bilingual anthology*, Itatica Press, New York 2001.

Giovanni Scheiwiller, *Poetesse del Novecento*, Scheiwiller, Milano 1951.

Sara Zanghi (a cura di), *Fuori dal cielo*, Empiria, Roma 2006.

3.2. Studi su donne e scrittura

Sibilla Aleramo, *Apologia dello spirito femminile*, "Marzocco", n. 15, 9 aprile 1911, ora in Id., *Andando e stando*, Feltrinelli, Milano 1997, pp. 81-87.

Antonia Arslan, *Dame, galline e regine. La scrittura femminile italiana fra '800 e '900*, Milano, Guerini e Associati, 1998.

Paola Azzolini, *Il cielo vuoto dell'eroina: scrittura e identità femminile nel 900*

italiano, Introduzione Marina Zancan, Bulzoni, Roma 2001.

Cristina Benussi, *Per una storia della letteratura di genere*, in Elisa Deghenghi Olujic (a cura di), *La forza della fragilità*, Edit, Fiume 2004, pp. 63-83.

Cristina Benussi, *Questioni di soglia: per una poetica, per un'estetica femminile*, in Andriana Chemello, Gabriella Musetti (a cura di), *Sconfinamenti. Confini, passaggi, soglie nella scrittura delle donne*, Il Ramo d'oro, Trieste 2008, pp. 47- 62.

Anna Botta, Monica Farnetti, Giorgio Rimondi (a cura di), *Le eccentriche: scrittrici del Novecento*, Tre Lune, Mantova 2003.

Alessandro Broggi, Carlo Dentali, Stefano Salvi (a cura di), *I mondi creativi femminili*, "Ulisse", Lietocolle, n. 1, 2006.

Cristina Campo, *Scheda editoriale per "Il libro delle ottanta poetesse"*, in Id. *Sotto falso nome*, a cura di Monica Farnetti e Filippo Secchieri, Adelphi, Milano, 1998.

Daniela Corona (a cura di), *Donne e scrittura*, Atti del Seminario internazionale (Palermo 9-11 giugno 1988), La Luna, Palermo 1990.

Claude Cazalé-Bérard, *Généalogies, genres et canons littéraires*, in Guyonne Leduc (a cura di), *Nouvelles sources et nouvelles méthodologies de recherche dans les études sur les femmes*, Préface de Michelle Perrot, L'Harmattan, Paris 2004, pp. 207-223.

Claude Cazalé-Bérard, *Les canons et les paradigmes littéraires dans la critique au féminin, en Italie, au XXe siècle* in Stefano Lazzarin, Mariella Colin (a cura di), *La critique littéraire du XXe siècle en France et en Italie*, Actes du colloque de Caen, 30 mars-1er avril 2006, Centre de recherche "Identités, représentations, échanges, France-Italie", Université de Caen Basse-Normandie 2007, pp. 91-103.

Adriana Chemello (a cura di), *Parole scolpite: profili di scrittrici degli anni Novanta*, Il poligrafo, Padova 1998.

Piera Codognotto, Francesca Moccagatta, *Editoria femminista in Italia*, Associazione Italiana Biblioteche, Roma 1997.

Silvia Contarini, *La Femme futuriste - Mythes, modèles et représentations de la femme dans la théorie et la littérature futuristes (1909-1919)*, "Cahiers d'Italie", Université Paris 10, 2006.

Anna Maria Crispino (a cura do), *Oltre canonone: per una cartografia della scrittura femminile*, Manifestolibri, Roma 2003.

Rossana Dedola, *Intellettuali e questione femminile negli anni della "Voce"*, "La rassegna della letteratura italiana", n. 3 settembre dicembre 1980, pp. 590-600.

Alba Donati, *Poesia femminile al bando*, "Il giorno" 18 maggio 1993, ora in versione

ampliata Alba Donati, *Bollettino di guerra*, in Giorgio Manacorda (a cura di), *Poesia 94*, Castelveccchi, Roma 1995, pp. 52-61.

Alba Donati, *Intervista a Romano Luperini*, "Il giorno", 18 maggio 1993.

Monica Farnetti, *Il centro della cattedrale. I ricordi d'infanzia nella scrittura femminile: Dolores Prato, Fabrizia Ramondino, Anna Maria Ortese, Cristina Campo, Ginevra Bompiani*, Tre lune, Mantova 2002.

Marco Forti, *Poesia al femminile*, "Illustrazione italiana", nuova serie, dicembre 1981 – gennaio 1982, anno I, n. 2, poi in Id., *Il Novecento in versi*, Il saggiatore, Milano 2004.

Bianca Maria Frabotta, *Letteratura al femminile: itinerari di lettura: a proposito di donne, storia, poesia, romanzo*, De Donato, Bari 1980.

Emmanuelle Genevois (a cura di), *Les femmes écrivains en Italie (1870-1920). Ordres et libertés*, Colloque Université Sorbonne Nouvelle Paris III, "Chroniques italiennes", n. 30-40, 1995.

Nadia Fusini, Mariella Gramaglia, *Femminismo tra denuncia e progettazione*, in Id., *Poesia femminista*, Savelli, Roma 1974, pp.7-31.

Nadia Fusini, *Sulle donne e il loro poetare*, "Nuova DWF Donna Woman Femme", V, 1977, pp.5-21.

Gruppo '98, *Progetto Patchwork, una rete di poesia delle donne*, Futurcopy, Bologna 2007.

Patrizia Guida, *Letteratura femminile del Ventennio fascista*, Pensa, Lecce 2000.

Patrizia Guida, *Introduzione*, in Id. *Scrittrici di Puglia. Percorsi storiografici femminili dal XVI al XX secolo*, Congedo editore, Galatina 2008, pp. 7-26.

La donna nella letteratura italiana del '900, numero monografico di "Empoli: Rivista di vita cittadina", III serie, anno 1, 1983.

Les femmes écrivains en Italie aux 19e et 20e siècles, Actes du Colloque international, Aix-en-Provence, 14, 15, 16 novembre 1991, Aix-en-Provence, Publications de l'Université de Provence, 1993.

Les femmes écrivains en Italie (1870-1920): ordres et libertés, "Chroniques italiennes", n. 39-40, 1994.

Patrizia Magli, *Le donne i segni: scrittura linguaggio identità, nel segno della differenza femminile*, Il Lavoro Editoriale, Ancona 1985.

Lea Melandri, *Come nasce il sogno d'amore*, Bollati Boringhieri, Torino 2002.

Luisa Muraro *Maglia o Uncinetto, Racconto linguistico-politico sull'inimicizia tra metafora e metonimia*, Feltrinelli, Milano, 1981, poi Manifesto Libri Roma 1998.

Anna Nozzoli, *Tabù e coscienza: la condizione femminile nella letteratura italiana del Novecento*, La Nuova Italia, Firenze 1978.

Anna Nozzoli, *Il libro delle ottanta poetesse*, in Monica Farnetti (a cura di), *Per Cristina Campo*, Scheiwiller, Milano 1998, ora in Id., *Voci di un secolo*, Bulzoni Roma 2000, pp. 403-415.

Anna Nozzoli, "La Voce" e le donne, in Id., *Voci di un secolo*, Bulzoni, Roma 2000, pp. 97-116.

Anna Nozzoli, *Dalla parte di Laura: la scrittura delle donne*, in Rita Guericchio, Viviana Melani (a cura di), *Letteratura e verità. L'opera critica di Luigi Baldacci*, Bulzoni, Roma 2005, pp. 115-127.

Irina Possamai, *La poésie au féminin ou les caprices de Marianne*, in Marie-José Tramuta (a cura di), *D'Italie en France. Poètes et passeurs*, LEIA, Université de Caen, vol. 6 / 2005, pp. 91-100.

Elisabetta Rasy, *Le donne e la letteratura* (1984), Editori riuniti, Roma 2000.

Lucia Re, *Questioni di genere Teoria e critica femminista tra Stati Uniti e Italia*, "Intersezioni: rivista di storia delle idee", a.XVI, n. 2 agosto 1996, pp. 357-374.

Luisa Ricaldone (a cura di), *Incontri di poesia*, Trauben edizioni, Torino 2000.

Alessia Ronchetti, Maria Serena Sapegno (a cura di), *Dentro / fuori, sopra / sotto: critica femminista e canone letterario negli studi di italianistica*, Longo, Ravenna 2007.

Claudia Salaris, *Le futuriste: donne e letteratura d'avanguardia*, Edizioni delle donne, Milano 1982.

Maria Luisa Spaziani, *Donne in poesia: interviste immaginarie*, Marsilio, Venezia 1992.

Maria Cristina Storini, *L'esperienza problematica. Generi e scrittura nella narrativa italiana del Novecento*, Carocci, Roma 2005.

Monica Venturini, *Dove il tempo è un altro: scrittrici del Novecento*, Aracne, Roma 2008.

Patrizia Violi, *L'infinito singolare: considerazioni sulla differenza sessuale nel linguaggio*, Essedue edizioni, Verona 1986.

Marina Zancan, *La scrittura letteraria*, "Donna Woman Femme", n. 2, 1986, pp. 76-86.

Marina Zancan, *La donna*, in *Le questioni, Letteratura italiana*, vol. V, Einaudi, Torino 1986, pp. 765-827.

Marina Zancan, *Il doppio itinerario della scrittura, La donna nella tradizione letteraria italiana*, Einaudi, Torino, 1998.

Virginia Woolf, *Per le strade di Londra*, trad. Livio Bacchi Wilcock e J. Rodolfo Wilcock, Il saggiatore, Milano 1963.

Virginia Woolf, *Una stanza tutta per sé*, introduzione di Armanda Guiducci, traduzione e prefazione di Maura Del Serra, Newton Compton, Roma 2004.

Virginia Woolf, *Le donne e la scrittura*, a cura di Michèle Barret, La Tartaruga, Milano 2003.

Sharon Wood *L'altra biblioteca: la problematica della scrittura femminile*, in Amedeo Quondam (a cura di), *Il Canone e la Biblioteca. Costruzioni e decostruzioni della tradizione letteraria italiana*, Bulzoni, Roma 2002, vol 1, pp. 143-153.

4. ALTRE OPERE DI RIFERIMENTO

4.1. Altre opere letterarie consultate

Dante Alighieri, *Divina commedia*, a cura di Anna Maria Chiavacci Leonardi, Mondadori, Milano 1991.

Antonella Anedda, *Notti di pace occidentale*, Donzelli, Roma 1997.

Antonella Anedda, *La luce delle cose. Immagini e parole nella notte*, Feltrinelli, Milano 2000.

Antonella Anedda, *Il catalogo della gioia*, Donzelli, Roma 2003.

Antonella Anedda, *Nuits de paix occidentale*, trad. Jean-Baptiste Para, Escampette, Chauvigny 2008.

Ingeborg Bachmann, *Letteratura come utopia*, Adelphi, Milano 1993.

Daniello Bartoli, *Selva di parole*, a cura di Bice Mortara Garavelli, premessa di Maria Corti, Università degli Studi di Parma - Regione Emilia Romagna, Bologna 1982.

Giovanna Bemporad, *Esercizi. Poesie e traduzioni*, Garzanti, Milano 1980.

Gottfried Benn, *Morgue*, Einaudi, Torino 2007.

Mariella Bettarini, *La città di Firenze*, "Poesia", aprile 1992.

Dino Campana, *Souvenir d'un pendu, Carteggio 1910-1931 con documenti, inediti e rari*, a cura di Gabriel Cacho Millet, Edizioni Scientifiche Italiane, Napoli 1985.

Bartolo Cattafi, *Poesie 1943-1979*, Mondadori, Milano 1990,

Cristina Campo, *La tigre assenza*, Adelphi, Milano 1991.

Cristina Campo, *Caro Bul. Lettere a Leone Traverso (1953-1967)*, Adelphi, Milano 2007, p. 75.

Stefano D'Arrigo, *Horcynus orca*, Mondadori, Milano 1975.

Franco Fortini, *Composita solvantur*, Einaudi, Torino 1994

Biancamaria Frabotta, *La città di Roma*, "Poesia", luglio - agosto 1992.

Veronica Franco, *Rime*, a cura Stefano Bianchi, Mursia, Milano 1995.

Gabriele Frasca, *Rame*, Corpo 10, Milano 1984, poi con prefazione di Andrea Cortellessa, Zona, Arezzo 1999.

Giovanni Giudici, *Salutz*, Einaudi, Torino 1986.

Margherita Guidacci, *Le poesie*, Le lettere, Firenze 1999.

Margherita Guidacci, *Prose e interviste*, a cura di Ilaria Rabatti, Editrice CRT, Pistoia 1999

Francesca Genti, *L'amore vero non ha le nocciole*, Meridiano zero, Padova 2004.

Francesca Genti, *Poesie d'amore di una ragazza kamikaze*, Purple Press, Milano 2009, p. 85)

Philippe Jaccottet, *Appunti per una semina*, trad. di Antonella Anedda, Piazzolla, Roma 1994.

Jacopone da Todi, *Laudi, trattati e detti*, a cura di Franca Ageno, Le Monnier, Firenze 1953.

Jacopone da Todi, *Laude*, edizione critica curata da Franco Mancini, Laterza, Bari 1974.

Jacopone da Todi, *Chants de pauvreté*, trad. di Stefano e Irene Mangano, postfazione di Georges Mounin, Arfuyen, Paris 1994.

Vivian Lamarque, *Milan brüta bèla*, "Poesia", maggio 1992.

Vivian Lamarque, *Gentilmente*, Rizzoli, Milano 1998.

- Vivian Lamarque, *Poesie (1972-2002)*, Mondadori, Milano 2002.
- Vivian Lamarque, *Poesie per un gatto*, Mondadori, Milano 2007.
- Giacomo Leopardi, *Canti*, introduzione di Franco Gavazzeni, Rizzoli, Milano 1999.
- Giacomo Leopardi, *Pensieri*, a cura di Antonio Prete, Feltrinelli, Milano 1994
- Gabriella Leto, *Nostalgia dell'acqua*, Einaudi, Torino 1990.
- Rosaria Lo Russo, *Comedia*, con prefazione di Elio Pagliarani, Bompiani, Milano 1998.
- Rosaria Lo Russo, *Lo dittatore amore*, Effigie, Milano 2004.
- Stéphane Mallarmé, Luigi de Nardis, *Tutte le poesie e prose scelte*, Guanda, Parma 1966.
- Stéphane Mallarmé, *Tutte le poesie*, trad. di Massimo Grillandi, Newton Compton, Roma 1974.
- Stéphane Mallarmé, *Poesia e prosa*, trad. di Cosimo Ortesta, Guanda, Parma 1982.
- Stéphane Mallarmé, *Poesie (1963)* trad. di Luciana Frezza, Feltrinelli, Milano 2007
- Dacia Maraini, *Donne mie*, Einaudi, Torino 1974.
- Daria Menicanti, *Un nero d'ombra*, Mondadori, Milano 1969
- Daria Menicanti, *Poesie per un passante*, Mondadori, Milano 1978.
- Daria Menicanti, *Canzoniere per Giulio*, con uno studio di Fabio Minazzi, tre disegni dell'autrice e una postfazione di Alessandra Chiappano, Manni, Lecce 2005.
- Michelangelo, *Rime*, a cura di Matteo Residori, Mondadori, Milano 1998.
- Eugenio Montale, "Parole" di Antonia Pozzi (1948), in Id., *Sulla poesia*, Mondadori, Milano 1997.
- Elsa Morante, *Pro o contro la bomba atomica e altri saggi*, con prefazione di Cesare Garboli, Adelphi, Milano 1987.
- Elsa Morante, *Premessa a "Alibi"*, in *Opere* a cura di Cesare Garboli, Carlo Cecchi, Mondadori, Milano 1988, vol 1, p. 1373.
- Elsa Morante, *Un frivolo aneddoto sulla Grazia*, in Id., *Il gioco segreto, Opere*, a cura di Cesare Garboli e Carlo Cecchi, Mondadori, Milano 1988, vol. 1.

- Elsa Morante, *Alibi*, con una prefazione di Cesare Garboli, Garzanti, Milano 1990.
- Elsa Morante, *Il mondo salvato dai ragazzini*, Einaudi, Torino 1995.
- Ada Negri, *Poesie*, a cura di Silvio Raffo, Mondadori, Milano 2002.
- Giulia Niccolai, *Harry's bar e altre poesie*, Feltrinelli, Milano 1981.
- Giulia Niccolai *Fresbees. Poesie da lanciare*, Campanotto, Pasian di Prato 1994.
- Pier Paolo Pasolini, *Le ceneri di Gramsci*, prefazione a cura di Giuseppe Leonelli, Garzanti, Milano 2003.
- Pier Paolo Pasolini, *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, a cura di Walter Siti e Stefano De Laude, Milano, Mondadori 1999.
- Francesco Petrarca, *Il Canzoniere*, introduzione e note di Piero Cudini, Garzanti, Milano 1994.
- Maria Pia Quintavalla, *(Estranea) canzone*, con una nota di Andrea Zanzotto, Manni, Lecce 2000.
- Giovanni Raboni, *L'opera poetica*, Mondadori, Milano 2006.
- Jean Racine, *Fedra*, trad. di Giovanni Raboni, apparati e note di Riccardo Held, BUR, Milano 2005.
- Clemente Rebora, *Le poesie*, Garzanti, Milano 1988.
- Fernanda Romagnoli, *Il tredicesimo invitato e altre poesie*, a cura di Donatella Bisutti, Scheiwiller, Milano 2003.
- Edoardo Sanguineti, *Novissimum Testamentum*, Manni, Lecce 1986.
- Anne Sexton, *L'estrosa abbondanza*, a cura di Edoardo Zuccato, Crocetti, Milano 1997.
- Rocco Scotellaro, *L'uva puttanella, Contadini del Sud* (1954), Laterza, Roma-Bari 2000.
- Gabriella Sica, *Poesie bambine*, con una lettera di Emanuele Trevi, La vita felice, Milano 1997.
- Gabriella Sica, *Poesie familiari*, Fazi, Roma 2001.
- Gabriella Sica, *La cucitrice*, in Maria Jatosti, Rosetta Berardi (a cura di), *Nate a lavorare. Racconti inediti di 39 scrittrici italiane*, Edizioni del Girasole, Ravenna 2006.
- Gabriella Sica, *Le lacrime delle cose*, Moretti & Vitali, Bergamo 2009.

Giovanna Sicari, *Poesie (1984-2003)*, Empiria, Roma 2006.

Lucia Sollazzo, *Ombra futura*, Archinto, Milano 1997.

Maria Luisa Spaziani, *Aforismi*, in Gino Ruozzi (a cura di), *Scrittori italiani di aforismi*, Vol. 2, *Il Novecento*, Mondadori, Milano 1994, pp. 1517-1527.

Ida Travi, *L'aspetto orale della poesia: scritti e note per un seminario*, Anterem, Verona 2001.

Ida Travi, *La corsa dei fuochi: poesie per la musica*, Moretti & Vitali, Bergamo 2006.

Ida Travi, *Neo/Alceste canto delle quattro mura*, Moretti&Vitali, Bergamo 2009.

Patrizia Vicinelli, *Opere*, a cura di Renato Pedio, All'insegna del pesce d'oro, Milano 1994.

Patrizia Vicinelli, *Non sempre ricordano. Poesia Prosa Performance*, a cura e con un saggio di Cecilia Minciocchi Bello, introduzione di Niva Lorenzini, antologia multimediale in dvd a cura di Daniela Rossi, Le Lettere, Firenze 2009.

4.2. Strumenti di lavoro e riferimenti teorici.

Franco Brioschi, Costanzo Di Girolamo, *Elementi di teoria letteraria*, Principato, Milano 1984.

Maria Corti, *Principi della comunicazione letteraria*, Bompiani, Milano 1976.

Maria Corti, *Testo o macrotesto? I racconti di Marcovaldo*, "Strumenti critici", IX, n. 27, 1975, pp. 182-197.

Antoine Compagnon, *La seconde main ou le travail de la citation*, Seuil, Paris 1979.

Maria Corti, *Principi della comunicazione letteraria*, Bompiani, Milano 1976.

Gérard Genot, *Strutture narrative nella poesia lirica*, "Paragone" XVIII, n. 212, 1967, pp. 35-52.

Paola Italia, "L'ultima volontà del curatore". *Considerazioni sull'edizione di testi del Novecento*, "Per leggere", n. 8, 2005, pp. 191-224 e n. 9, 2005, pp. 169-198.

Silvia Longhi, *Il tutto e le parti nel sistema di un canzoniere*, "Strumenti critici", XII, n. 39-40, 1979, pp. 265-300.

Francesco Orlando, *Lettura freudiana della "Phèdre"*, Einaudi, Torino 1971.

Francesco Orlando, *Per una teoria freudiana della letteratura*, Einaudi, Torino 1973.

Roman Jakobson, *Grammatical Parallelism and Its Russian Facet*, "Language", vol. 42, n. 2. Aprile-giugno, 1966, pp. 399-429, pubblicato in *Poetica e poesia: questioni di teoria e analisi testuali*, trad. Riccardo Picchio, Einaudi, Torino 1985, pp. 256-300.

Roman Jakobson, *Saggi di linguistica generale*, Feltrinelli, Milano, 2002.

Roman Jakobson, *Linguaggio infantile e afasia*, traduzione di Lidia Lonzi e Livio Gaeta, Einaudi, Torino 2006.

Michel Riffaterre, *Essais de stylistique structurale*, Flammarion, Paris 1971.

Michel Riffaterre, *La production du texte*, Seuil, Paris 1979.

Pasquale Stoppelli, *Filologia dei testi a stampa*, Il Mulino, Bologna 1987.

Alfredo Stussi, *Introduzione agli studi di filologia italiana*, Bologna, Il Mulino, 1994.

George Thomas Tanselle, *Il problema editoriale dell'ultima volontà dell'autore*, in Pasquale Stoppelli (a cura di), *Filologia dei testi a stampa*, Il Mulino, Bologna 1987, pp. 147-190.

Sebastiano Timpanaro, Francesco Orlando, *Carteggio su Freud*, Scuola Normale Superiore, Pisa 2001.

4.3. Vocabolari.

Sandro Attanasio, *Parole di Sicilia*, Mursia, Milano 1989.

Isidoro Copani, *Cu' Cunta ci mettì a iunta: locuzioni e proverbi di Sicilia*, CUECM, Catania 1990.

Grande dizionario della lingua italiana, diretto da Salvatore Battaglia e poi da Giorgio Barberi Squarotti, UTET, Torino 1961-2002.

Grande dizionario italiano dell'uso, diretto da Tullio De Mauro, UTET, Torino 1999.

Dizionario Etimologico Italiano, Carlo Battisti, Giovanni Alessio, Barbera, Firenze 1975.

Vocabolario siciliano, fondato da Giorgio Piccitto, diretto da Giovanni Tropea e Salvatore G. Trovato, Catania-Palermo, Centro di studi linguistici e filologici siciliani, 1972-2002.

Dizionario della lingua italiana, a cura di Francesco Sabatini, Vittorio Coletti, Sansoni, Firenze 2008.

Niccolò Tommaseo, Bernardo Bellini, *Dizionario della lingua italiana (1861-1879)*, UTET, Torino 1916.

Tesoro della Lingua Italiana delle Origini, banca dati sull'italiano antico dell'Opera del Vocabolario Italiano, centro di Studi del CNR presso l'Accademia della Crusca: <http://tlio.ovi.cnr.it/TLIO/>

Il Corpus OVI può essere interrogato sul sito: <http://gattoweb.ovi.cnr.it>

4.4. Repertori e concordanze

Concordanze del Canzoniere di Francesco Petrarca, Accademia della Crusca, Firenze 1971.

Enciclopedia dantesca, Istituto della enciclopedia italiana, Roma 1996.

Le opere di Dante sono disponibili per ricerche e spogli lessicali sul sito www.danteonline.it realizzato con la consulenza scientifica della Società dantesca italiana.

P. R. Horne, *Concordanze pascoliane: Myricae*, W.S. Maney and son, Leeds 1988

Giuseppe Savoca, *Concordanze di tutte le poesie di Eugenio Montale : concordanza, liste di frequenza, indici*, Olschki, Firenze 1987.

Giuseppe Savoca, *Vocabolario della poesia italiana del Novecento*, Zanichelli, Bologna 1995.

D'Arco Silvio Avalle (a cura di), *Concordanze della lingua poetica italiana delle origini (CLPIO)*, con il concorso dell'Accademia della Crusca, Ricciardi, Napoli 1992.

4.5. Grammatiche italiane di riferimento

Maurizio Dardano, Pietro Trifone, *La nuova grammatica della lingua italiana*, Zanichelli, Bologna 1997.

Gerhard Rohlfs, *Grammatica storica della lingua italiana e dei suoi dialetti*, vol. *Sintassi e formazione delle parole*, Einaudi, Torino 1969.

Lorenzo Renzi, Giampaolo Salvi, Anna Cardinaletti (a cura di), *Grande grammatica italiana di consultazione*, Il Mulino, Bologna 1995, vol. III, pp. 175-222

Luca Serianni, *Grammatica italiana: italiano comune e lingua letteraria, suoni, forme, costrutti* con la collaborazione di Alberto Castelvechi, UTET, Torino 1988.

Gérard Genot, *Le système de la langue italienne*, Erasmé, Nanterre 1989.

Gérard Genot, *Manuel de linguistique italienne*, Ellipses, Paris 1998.

4.6. Manuali di metrica italiana

Pietro G. Beltrami, *La metrica italiana*, Il Mulino, Bologna 2002.

Guglielmo Gorni, *Metrica e analisi letteraria*, Il Mulino, Bologna 1993.

Aldo Menichetti, *Metrica italiana*, Antenore, Padova 1993

Francesco De Rosa, Giuseppe Sangirardi, *Introduzione alla metrica italiana*, Sansoni, Firenze 1996.

4.7. Studi di storia della lingua italiana

Maria Luisa Altieri Biagi, *Sulla lingua di Leonardo*, in Id., *Fra lingua scientifica e lingua letteraria*, Istituti Editoriali e Poligrafici Internazionali, Pisa 1998, pp. 75-95.

Rosa Casapullo, *Storia della lingua italiana. Il Medioevo*, Il Mulino, Bologna 2001.

Vittorio Coletti, *Storia dell'italiano letterario. Dalle origini al Novecento*, Einaudi, Torino 1993.

Maria Corti, *I suffissi dell'astratto -or e -ura nella lingua poetica delle origini*, in *Accademia Nazionale dei Lincei. Rendiconti. Classe di scienze morali, storiche e filologiche*, Roma, 1953, serie VIII, vol. VIII, fasc. 5-6, pp. 294-312.

Maurizio Dardano, *La formazione delle parole nell'italiano d'oggi, Primi materiali e proposte*, Bulzoni, Roma 1978.

Gianluca Frenguelli, *L'espressione della causalità in italiano antico*, presentazione di Maurizio Dardano, Aracne, Roma 2002.

Pier Vincenzo Mengaldo, *Storia della lingua italiana. Il Novecento*, Il Mulino, Bologna 1994.

Bruno Panvini, *Le rime della scuola siciliana. Glossario*, Olschki, Firenze 1964.

Francesco Sabatini, *Pause e congiunzioni nel testo. Quel "ma" a inizio frase ...*, in *Norma e lingua in Italia: alcune riflessioni fra passato e presente*, Istituto Lombardo di Scienze e Lettere, Milano 1997, pp. 113-146.

Giuseppe Savoca, *Primi dati sulla congiunzione "e" nella poesia italiana (da Dante e Petrarca a Montale)*, in Id., *Lessicografia letteraria e metodo concordanziale*, Olschki, Firenze 2000, pp. 63-73.

Luca Serianni, *Introduzione alla lingua poetica italiana*, Carocci, Roma 2001.

Federico Tollemache, *Le parole composte nella lingua italiana*, Roes, Roma 1945.

Paolo Trovato, *Dante in Petrarca. Per un inventario dei dantismi nei "Rerum vulgarium Fragmenta"*, Olschki, Firenze 1979.

Maurizio Vitale, *La lingua del Canzoniere di Francesco Petrarca*, Antenore editrice, Padova 1996.

4.8. Altri studi letterari consultati

Antonella Anedda, *Perdita e attesa nell'opera di Philippe Jaccottet*, in Francesca Melzi (a cura di), *La parola di fronte creazione e traduzione in Philippe Jaccottet*, Alinea editrice, Firenze 1998, pp. 103-110.

Antonella Anedda, *Una musica diversa*, in Franco Buffoni (a cura di), *Ritmologia. Il ritmo del linguaggio. Poesia e traduzione*, Marcos y Marcos, Milano 2002, pp. 325-332.

Antonella Anedda, *Tradurre Jaccottet*, "Semicerchio", XXX-XXXI, 2004, pp. 14-16.

Giovanni Aquilecchia, *"Il passero solitario" di Leopardi e un sonetto del Molza (1978)*, in Id. *Nuove schede di italianistica*, Salerno editrice, Roma 1994, pp. 321-328.

Paola Azzolini, *Attraversando la poesia di Elsa Morante*, "Studi novecenteschi", n. 74, luglio – dicembre 2007, pp. 429-439.

Ignazio Baldelli, *Dalla "Fera" all'"Orca"* in Id., *Conti, glosse e riscritture*, Morano, Napoli 1988, pp. 267-295.

Andrea Battistini, *"Guardare fissamente la morte". La retorica funebre nell'"Uomo al punto" di Daniello Bartoli*, "Esperienze letterarie", n. 3-4, 2005, pp. 151-168.

Zuccherò Bencivenni, *La santà del corpo*, a cura di Rossella Baldini, "Studi di lessicografia italiana", 1998, vol XV, pp. 21-300.

Luca Bevilacqua, *Questioni di traduzione mallarmeana*, in Stéphane Mallarmé un secolo di poesia, La città del sole, Napoli 2004, pp. 235-254.

Vittore Branca (a cura di), *L'Espressivismo linguistico nella letteratura italiana*, Atti dei convegni Lincei, Roma 1985.

Gianfranco Contini, *Introduzione a "La cognizione del dolore"*, in *Varianti e altra linguistica: una raccolta di saggi (1938-1968)*, Einaudi, Torino 1970, pp. 601-619.

Maria Corti, *Passero solitario in Arcadia*, "Paragone", XIV, 1966, pp. 14-25.

Maurizio Cucchi, *Vivian Lamarque*, in Maurizio Cucchi, Stefano Giovanardi (a cura di), *Poeti italiani del secondo Novecento 1945-1995*, Mondadori, Milano 1996, pp. 972-973.

Sara D'Arienzo, *Il canzoniere di una gitanilla. Breve viaggio attraverso la Morante poetessa*, "Istmi", n. 17-18, 2006, pp. 51-67.

Luigi de Nardis, *Mallarmé in Italia*, Società Dante Alighieri, Milano-Roma-Napoli 1957.

Luigi de Nardis, *I poeti "ermetici" traduttori dei simbolisti francesi*, in Anne-Marie Jatton (a cura di), *Studi in onore di Mario Matucci*, Pacini, Pisa 1993, pp. 305-318.

Luigi de Nardis, *Ungaretti e Mallarmé: la traduzione inedita del "Cantique de Saint Jean"*, "Revue des Études italiennes", XXXV, n. 1-4 gennaio dicembre 1989, pp.113-119.

Nicola Di Girolamo, *Ouverture ancienne d'Hérodiade*, Maia, Siena 1959.

Nicola Di Girolamo, *Cultura e coscienza critica nell'Hérodiade di Mallarmé*, Patron, Bologna 1969.

Laura Dolfi, *Alla ricerca delle tracce: da San Juan a Borges*, in Monica Farnetti, Giovanna Fozzer (a cura di), *Per Cristina Campo*, a cura di Scheiwiller, Milano 1998, pp. 172-185.

Dino Formaggio, *La vita più che vita in Antonia Pozzi*, in Gabriele Scaramuzza (a cura di) *La vita irrimediabile: un itinerario tra estetica, vita e arte*, Allinea editrice, Firenze 1997, pp. 163-166.

Biancamaria Frabotta, *Fuori dall'harem: l'alibi di Elsa Morante*, in *Les femmes écrivains en Italie aux XIXe et XXe siècles* (Actes du colloque international 14-15 et 16 novembre 1991), Université de Provence, Aix-en-Provence 1993, pp. 171-179.

Claudio Giunta, *Espressionismo medievale*, in Id., *Codici. Saggi sulla poesia del Medioevo*, Il Mulino, Bologna 2005, pp. 281-297.

Stefania Lucamante, *Elsa Morante e l'eredità proustiana*, Edizioni Cadmo, Fiesole 1998.

Lucio Lugnani, *L'ipotesto melodrammatico come luogo della 'tracotanza' e della 'teatralità.'*, in Lucio Lugnani, Emanuella Scarano, Marco Bardini, Remo Ceserani, Remo Diamanti, Donatella Vannocci (a cura di), *Per Elisa. Studi su "Menzogna e sortilegio"*, Nistri-Lischi, Pisa 1990, pp. 343-407.

Romano Luperini, Pietro Cataldi (a cura di), *La scrittura e l'interpretazione : storia della letteratura italiana nel quadro della civiltà e della letteratura dell'Occidente, vol. 3 Dal Naturalismo al postmoderno*, Palumbo, Palermo 1999.

Vincenzo Mannino, *Invito alla lettura di Pasolini*, Mursia, Milano 1974.

Pier Vincenzo Mengaldo, *Dante e Petrarca nella letteratura italiana*, "Semicerchio",

XXXVI, 2007, pp. 14-18.

Bice Mortara Garavelli, *“L'appropriazione debita”*: i rimandi intertestuali in poesia, “Prometeo”, anno II, n. 1. 1982.

Bice Mortara Garavelli, *La conoscenza delle cose attraverso la parola. Note sul lessico di Daniello Bartoli*, in Id., *Ricognizioni. Retorica, grammatica, analisi dei testi*, Morano, Napoli 1995, pp. 83-99.

Lydie Parisse, *De Beckett, Tardieur, Novarina au théâtre contemporain: la parole solitaire, entre incarnation et désincarnation*. in *Le monologue au théâtre (1950-2000): la parole solitaire*, a cura di Florence Fix e Frédérique Toudoire-Surlapierre, Edizioni Universitarie di Digione, 2006, pp. 191-205.

Daniela Pastina, *Il melodramma in “Menzogna e sortilegio” di Elsa Morante*, “RLA. Romance languages annual”, n. 11, 1999, pp. 313-319.

Felice Piemontese (a cura di), *Autodizionario degli scrittori*, Leonardo, Milano 1990.

Carlo Ossola, *Elogio del Nulla*, in Gigliola Nocera (a cura di), *Il segno barocco. Teoria e metafora di una civiltà*, Bulzoni, Roma 1983, pp. 109-134.

Carlo Ossola (a cura di), *Le antiche memorie del Nulla*, Edizioni di storia e letteratura, Roma 1997.

Giorgio Petrocchi, *Pietro Aretino: tra Rinascimento e Controriforma*, Vita e Pensiero, Milano 1948.

Giampiero Posani, *Lettura dell'«Ouverture ancienne»*, “Saggi e ricerche di letteratura francese”, X, 1969, pp. 229-277.

Gioacchino Papparelli, *“Il passero solitario” del Leopardi e la “Passera solitaria” di Ambrogio Viale*, in *Leopardi e il Settecento*. Atti del I convegno internazionale di studi leopardiani, Olschki, Firenze 1964, pp. 461-462.

Arianna Punzi, *Le rime della “Commedia” di Dante Alighieri*, in Roberto Antonelli (a cura di), *La costruzione del testo poetico: metrica e testo*, Aracne, Roma 2004.

Giovanni Raboni, *L'iperbole di Céline*, “Europeo”, 27 giugno 1987.

Giulia Raboni, Angelo Grillo, *Dall'oblio*, “Poesia”, n. 1, 1988, p. 24.

Giulia Raboni, *Il madrigalista genovese Livio Celiano e il benedettino Angelo Grillo*, “Studi Secenteschi”, vol. XXXII, 1991, pp. 137-88.

Carmelo Samonà, *Elsa Morante e la musica*, “Paragone”, n. 432 febbraio 1986, pp. 13-20.

Edoardo Sanguineti, Giovanni Getto (a cura di), *Il Sonetto. Cinquecento sonetti dal Due al Novecento*, Mursia, Milano 1957.

Edoardo Sanguineti, *Saba e il melodramma*, in *Umberto Saba, Trieste e la cultura Mitteleuropea*, a cura di Rosita Tordi, Fondazione Mondadori, Milano 1986, pp. 93-100.

Véronique Stenberg, *Théâtre et théâtralité: une fausse tautologie*, Anne Laure (a cura di) *Théâtralité et genres littéraires*, “La Liorne” Université de Poitiers, Poitiers 1996, pp. 51-61.

Peter Stotz, *Conflictus. Il contrasto poetico nella letteratura latina medievale*, in Matteo Pedroni e Antonio Stäuble (a cura di), *Il genere tenzone nelle letterature romanze delle origini*, Longo, Ravenna 1999, pp. 165-187.

Laura Toppan, “*Le chinois*” *Luzi critico e traduttore di Mallarmé*, Metauro, Pesaro 2006.

Giuseppe Ungaretti, *Commento al canto primo dell’Inferno* [1952] in *Vita di un uomo, saggi e interventi* a cura di Mario Diacono e Luciano Rebay, Mondadori, Milano 1974, p. 372.

Andrea Zanzotto, *Scritti sulla letteratura. Aure e disincanti nel Novecento letterario*, a cura di Gian Mario Villalta, vol. II, Mondadori, Milano 2001.

4.9. Altri studi consultati di carattere non letterario

Sandro Attanasio, *Sicilia senza Italia*, Mursia, Milano 1976, pp. 19-30.

Franco Basaglia, *Crimini di pace: ricerche sugli intellettuali e sui tecnici come addetti dell’oppressione*, Einaudi, Torino 1976.

Franco Basaglia e Franca Basaglia Onagro (a cura di), *Morire di classe* a cura di Einaudi, Torino 1969.

Franco Basaglia, *Scritti I (1953-1968)*, Einaudi, Torino 1981.

Franco Basaglia, *Scritti II (1968-1980)*, Einaudi, Torino 1982.

Georges Bataille, *Erotisme* in Id., *Œuvres complètes*, Gallimard, Paris 1987, vol X.

Giorgio Boatti, *La terra trema*, Mondadori, Milano 2004.

Marina Cacace, *Femminismo e generazioni*, Baldini Castoldi, Milano 2004.

Romano Canosa, *Storia del manicomio in Italia dall’Unità a oggi*, Feltrinelli, Milano 1979.

Mario Colucci, Pierangelo Di Vittorio, *Franco Basaglia*, Mondadori, Milano 2001.

Jesse A. Fernandez, *Les momies de Palerme*, testo di Dominique Fernandez, Chêne, Paris 1980.

Biancamaria Frabotta, *Femminismo e lotta di classe in Italia (1970-1973)*, Savelli, Roma 1974.

André Marie Gérard, *Dictionnaire de la Bible*, Bouquins, ed. Robert Laffont, Paris, 1989, pp. 963-964.

Laura Luisa, Morando Morandini, *Dizionario dei film*, Zanichelli, Bologna 2008.

Francesco Mercadante (a cura di), *Il terremoto di Messina*, Edizioni Dell'Ateneo, Roma 1962, ristampa anastatica del 2003.

Letizia Pruna, *Donne al lavoro. Una rivoluzione incompiuta*, Il Mulino, Bologna 2007.

Stella Piccone, Chiara Saraceno, *Il genere. La costruzione sociale del femminile e del maschile*, Il Mulino, Bologna 1996.

Franz Riccobono, *Il terremoto dei terremoti: Messina 1908*, ed. Edas, Messina 2007.

Amelia Soli Gigante, *Messina*, Laterza, Roma-Bari 1986, pp. 135-170.

Enzo Verzera, *Messina 1943*, [1976], GBM, Messina 2000.

INDICE DEI NOMI

A

Afribo, Andrea.....	26, 371
Aganoor, Vittoria.....	30, 144
Ageno, Franca.....	237
Aleramo, Sibilla.....	37
Alessio, Giovanni.....	225
Alfano, Giancarlo.....	27, 67, 207, 369
Alter, Robert	172
Altieri Biagi.....	236
Alunni, Roberta.....	143, 150, 154
Alunno, Laura.....	154
Ammirati, Maria Pia.....	52
Amodio, Luciano.....	58
Anceschi, Luciano.....	24, 89, 382
Andermann, Andrea.....	134
Andreoli, Aurelio.....	112, 138
Anedda, Antonella.....	16, 32, 65, 68, 70, 119, 129, 271, 385, 386, 395, 396, 399, 400
Anelli, Amedeo.....	145
Angiolieri, Cecco.....	241
Ansaldo, Giovanni.....	195
Antonelli, Roberto.....	351
Aretino, Pietro.....	236
Arslan, Antonia.....	391
Asor Rosa, Alberto.....	39, 101
Attanasio Daniela.....	63, 83, 86, 87, 101
Attanasio Maria.....	63, 81, 82, 86, 87, 101, 104, 112, 120, 201, 214, 217, 231
Atwood Atwood.....	46
Audegean, Philippe.....	3, 123
Azzalin, Dino.....	54
Azzolini, Paola.....	21, 282, 388

B

Bachmann, Ingeborg.....	64, 84, 138, 139
Bachtin, Michael.....	253
Baino, Mariano.....	41
Baldacci, Alessandro.....	27, 67, 137, 139, 365, 396
Baldacci, Luigi	38, 317, 328, 330, 336, 356, 394, 400
Baldelli, Ignazio.....	209
Balestrini, Nanni.....	41, 43, 86, 96
Ballerini, Luigi.....	90
Bamonte, Gerardo.....	326
Banda, Alessandro.....	107
Bandini, Fernando.....	185, 191
Banfi, Antonio.....	58, 276
Baraka, Amiri.....	133

Barbarulli, Clotilde.....	57
Barbuto, Antonio.....	133
Bardini, Marco.....	279
Barilli, Renato.....	26, 41, 42
Baroni, Giorgio.....	308
Barret, Michèle.....	11
Bart Van den Bossche.....	25
Bartoli, Daniello.....	344, 348, 365, 366, 369
Basaglia, Franco.....	146, 175
Bataille, Georges.....	349
Batisti, Silvia.....	51
Battaglia, salvatore.....	55, 224, 236, 248, 325
Battelli, Guido.....	238
Battisti, Carlo.....	225
Battistini, Andrea.....	348
Battistini, Fabio.....	348, 368
Bazzocchi, Marco Antonio, ma.....	387
Beccaria, Gian Luigi.....	165, 333, 386, 387
Beckett, Samuel.....	139, 336, 369
Bellezza, Sario.....	133, 160, 288
Belli Gioachino.....	230
Bellini, Anna.....	13
Bellini, Giovanna.....	36
Bello Minciocchi, Cecilia.....	27, 28, 40, 67, 384, 397
Bemporad, Giovanna.....	30, 31, 38, 61, 372
Bencivenni, Zucchero.....	226
Benjamin, Walter.....	67, 391
Benn, Gottfried.....	139, 316, 344, 347, 348
Benussi, Cristina.....	2, 12, 13, 76, 78, 149, 308
Berardi, Rosetta.....	393
Berardinelli, Alfonso.....	13, 22, 33, 46, 66-68, 134, 135, 270, 302, 314, 401
Berengo Gianni.....	146
Bernini, Giuliano.....	282
Bertelli, Carlo.....	344
Beschin, Giuseppe.....	327
Besenghi, Mario.....	25
Betocchi, Carlo.....	149, 150, 191, 195
Bettarini, Mariella.....	10, 48, 51, 52, 97, 112, 134, 299
Bettini, Filippo.....	41
Bevilacqua, Luca.....	372
Biagini, Elisa.....	33, 63, 65, 68, 159, 304
Bianchi, Stefano.....	346
Biason, Maria Teresa.....	208, 252
Bigazzi, Caterina.....	398
Bignotti, Marina.....	154
Bisanti, Tatiana.....	89, 90, 103-105, 118, 126
Bishop, Elisabeth.....	63
Bisutti, Donatella.....	31, 64, 150

Blanchot, Maurice.....	344
Boatti, Giorgio.....	202
Boine, Giovanni.....	26
Bompiani, Ginevra.....	21, 104
Bonito, Vitaniello.....	329, 330, 358
Borgese, Giuseppe Antonio.....	37
Borra, Antonello.....	281, 378, 379
Borrelli, Francesca.....	91
Borsani, Ambrogio.....	154
Borsellino, Nino.....	166
Braidotti, Rosa.....	402
Brandi, Luciana.....	57
Bre, Silvia.....	63, 64, 397
Brevini, Franco.....	228, 319
Brioschi, Franco.....	166
Broggi, Alessandro.....	53, 59
Bruni Bossio, Patrizia.....	164, 319
Bucchic, Marianna.....	38, 49
Buffoni, Franco.....	28, 33, 398, 399
Bulgheroni, Marisa.....	62, 63, 397
Buscarino, Maurizio.....	323, 344

C

Cacace, Marina.....	51
Cacho Millet, Gabriel	156
Cadel, Francesca.....	60
Calandrone, Maria Grazia.....	68, 397-399
Cali, Santo.....	206
Calloni, Marina.....	114
Calvi, Claudia.....	13
Calvino, Italo	78
Camboni, Marina.....	63, 93, 113, 114, 136, 322
Cambria, Adele.....	82, 111
Campana, Dino.....	39, 63, 93, 100, 105, 116, 118, 155, 156, 357, 365
Campo, Cristina.....	21, 30, 31, 40, 42, 61, 62, 65, 145, 326, 358, 359, 381, 393, 400
Canettieri, Paolo.....	110
Canillo, Luigi.....	317
Canosa, Romano.....	146
Cappellano, Andrea.....	205
Caprettini, Gian Paolo.....	320
Caproni, Giorgio.....	32, 77, 153, 204, 209, 276, 301, 401
Caputo, Francesca.....	65, 82, 83
Caratti, Silvia.....	398
Carbognin, Francesco.....	54, 92
Cardinaletti, Anna.....	282
Cardona, Maria Clelia.....	101
Carella, Simone.....	133
Carniti, Ettore.....	145, 195

Cascella, Anna	68
Cascetta, Anna Maria.....	369
Castellino, Giorgio.....	172
Cataldi, Pietro.....	400
Cattafi, Bartolo.....	211, 212
Cavalera, Nadia.....	41
Cavalli, Patrizia....6, 16-18, 32, 44, 47, 68-70, 73, 218, 269-283, 285, 287-289, 291-296, 298-304, 306-311, 315, 384, 385, 388, 394, 399, 404, 406	
Cavallo, Victor.....	133
Cave, Marion.....	84
Cazalé Bérard.....	45, 275, 282
Cecchi, Carlo	277, 278, 282
Cecchi, Emilio.....	31, 270, 314
Céline, Louis-Ferdinand.....	316, 319, 344, 347
Cepollaro, Biagio.....	41
Cera Rosco, Tiziana.....	398
Cerati, Carla.....	146
Ceronetti, Guido.....	364
Ceserani, Remo.....	36, 279
Chemello, Adriano.....	12, 219
Chiara, Piero.....	145
Chiaretti, Tommaso.....	368
Chiesa, Mario.....	228
Chiuchiù, Lorenzo.....	397
Cicogna, Valeria.....	35
Cilento, Fabrizio.....	337
Cingolani, Laura.....	88
Clementelli, Elena.....	38
Clifton, Lucile.....	46, 63
Codognotto, Piera.....	45
Coletti, Vittorio.....	164, 208, 209, 225, 301, 387
Colucci, Mario.....	146
Comi, Girolamo.....	191
Compagnon, Antoine.....	364
Consolo, Vincenzo.....	212
Contarini, Silvia.....	40
Contini, Gianfranco.....	221, 231
Contorbìa, Franco.....	164
Corazzini, Sergio.....	159, 189, 287, 303
Cordelli, Franco.....	13, 22, 33, 46, 67, 133, 135, 337, 353, 354, 402
Corona, Daniela.....	390
Corso, Gregory.....	133
Cortellessa, Andrea	27, 31, 63, 65, 67, 82-84, 88, 101, 104, 130, 138, 143, 162, 174, 226, 317-319, 331, 367, 369, 398, 404
Corti, Maria.....	143, 144, 146-156, 160, 164, 181, 192, 195-197, 217, 237, 366
Costa-Zalessow, Natalia.....	114
Crespi, Stefano.....	359
Crispino, Anna Maria.....	57

Crivelli, Tatiana.....	39
Croce, Benedetto.....	57
Cucchi, Maurizio.....	27, 29, 33, 39, 66, 69, 283, 303, 325, 397
Curi, Fausto.....	387
Cutrufelli, Maria Rosa.....	77
Cvetaeva, Marina.....	64, 399, 400

D

D'Oria, Anna Grazia.....	41
Da Ponte, Lorenzo.....	294
Dal Bianco, Stefano.....	321
Dante.....	222, 351, 372
De Blasi, Jolanda.....	77
De Crescenzi, Piero.....	245
De Federicis.....	36
De Leo, Mimma.....	34
De Maestri.....	10
De March, Silvia.....	92
De Marchi, Luigi.....	111
De Marco, Giuseppe.....	154
De Nardis, Luigi.....	372, 373
De Nicola, Francesco.....	34
De Paschale, Pietro.....	160
De Rosa, Francesco.....	39, 77, 101, 207, 301, 402
De Santi, Gualtiero.....	327
Dedola, Rossana.....	37
Deghenghi Olujic.....	12
Del Serra, Maura.....	11, 65, 66, 161
Deleuze, Gilles.....	401, 402
Dentali, Carlo.....	53, 59
Deridda, Jacques.....	344, 401
Deriu, Pasqualina.....	272, 276, 298, 320, 322-324, 359, 360
Desbordes Valmore.....	61, 63
Devoto, Giorgio.....	63, 85, 93, 116, 130, 140, 209
Di Cagno, Mariangela.....	42, 161
Di Girolamo, Costanzo.....	166, 191, 228, 326, 373
Di Gregorio, Nicoletta.....	52, 54
Di Nino, Nicola.....	31
Di Nola, Laura.....	47, 48, 114
Di Stefano, Paolo.....	92, 146, 153, 154
Diacono, Mario.....	357
Diamanti, remo.....	279
Dickinson, Emily.....	61-63, 104
Dolara.....	114
Dolfi, Anna.....	149, 359
Donati.....	29, 40, 44, 46, 242, 391, 395, 399
Donne, John.....	326
Doplicher.....	405

Dorazio.....	123
Doria, Antonella.....	203, 217, 221, 246
Draghi, Gianfranco.....	145
Dupré, Natalie.....	25
Durante, Lorenzo.....	41

E

Erba, Luciano.....	144, 145, 163, 401
Ermentini, Augusto.....	327

F

Fabiani, Marta.....	63, 64
Fantato, Gabriella.....	317
Farnetti, Monica.....	21, 31, 61, 66, 359
Faugeras, Danièle.....	279
Febbraro, Paolo.....	112, 116, 133
Federici, Corrado.....	46
Fernandez, Jesse A.....	343
Ferroni, Giuliano.....	25
Finnegan, Ruth.....	174
Fiori, Umberto.....	84, 152
Folli, Anna.....	21
Fontana, Sandro.....	202
Formaggio, Dino.....	58
Forti, Marco.....	24
Fortini, Franco.....	27, 58, 94, 166, 167, 318, 320, 343, 363
Fortunati, Vita.....	206
Foucault, Michel.....	400, 401
Fozzer, Giovanna.....	359
Frabotta, Biancamaria 10, 13, 20, 21, 24, 30-33, 40, 42, 46-48, 50, 58, 59, 68, 115, 134, 135, 160, 166, 191, 274, 275, 282, 299, 381, 396-398	
Franco, Veronica	346
Franzini.....	347
Frasca, Gabriele.....	41, 220, 318, 330
Frassica.....	205
Frezza, Luciana.....	373
Friscelli, Alice.....	163
Frixione, Marcello.....	41
Frye, Northrop.....	179
Fusco, Florinda.....	71, 123, 130, 304
Fusini, Nadia.....	46, 200

G

Gadda, Carlo Emilio.....	221, 230, 382
Gaeta, Maria Ida.....	228, 365
Gaeta, Livio	221
Galli, Andrea.....	146
Garboli, Cesare.....	44, 273, 275, 277, 282, 285

Gardini, Nicola.....	107
Gelli, Piero.....	28, 38
Genot, Gérard.....	2, 164
Genti, Francesca.....	45, 71, 304
Gentilini, Anna Rosa.....	39
Getto, Giovanni.....	319
Ghidetti, Enrico.....	276
Ghilardi, Margherita.....	160, 350
Ghinassi, Ghino.....	249
Giacomozzi, Flavia.....	393
Giaconi, Luisa.....	144
Giancarli, Anna Maria.....	52, 54
Gibellini, Pietro.....	31
Ginsberg, Allen.....	133
Ginzburg, Lisa.....	273, 277, 283, 300
Ginzburg, Natalia.....	390
Gioanola, Elio.....	27, 28
Giorgio Manacorda.....	29, 133, 150, 151
Giovanardi, Stefano.....	27, 39, 69, 303, 325, 397
Giovannuzzi, Stefano.....	89, 95-98, 103, 114, 116, 118, 405
Giudici, Giovanni.....	63, 77, 82, 85, 129, 318, 326, 381
Giuliani, Alfredo.....	43, 86
Giunta, Carlo.....	221
Gnoli, Antonio.....	163
Gorini Santoli, Angela.....	22
Govoni, Corrado.....	159, 195, 303
Gozzano, Guido.....	27, 36, 120, 303
Gramaglia, Mariella.....	46
Grandesso, Enrisco.....	327
Grignani, Maria Antonietta.....	39, 205, 319, 330, 401
Grillandi, Massimo.....	373
Grillini, Andrea.....	36
Grillo, Angelo.....	326, 360
Grosser, Hermann.....	36
Grünwald, Matthias.....	350
Gualdo, Riccardo.....	238
Gualtieri, Mariangela.....	397, 404
Guarnieri, Angelo.....	147
Guarracino, Vincenzo.....	107
Gubert, Carla.....	158
Guerricchio, Rita.....	356, 400.
Guglielmi, Angelo.....	86
Guglielminetti, Amalia.....	21, 30, 144
Guglielminetti, Marziano.....	21, 30, 303
Guglielmino, Salvatore.....	36
Guida, Paola.....	2, 21, 22, 30, 36
Guidacci, Margherita.....	21, 26, 31, 38, 42, 47, 50, 63, 65, 66, 144, 145, 160, 161, 185, 186, 204, 350, 358

Guiducci, Armanda.....11, 58

H

Hamburger, Kate.....368
Held, Riccardo.....371
Hopkins, Gerard Manley.....106, 169, 209

I

Iannelli, Eleonora.....202
Insana, Jolanda 6, 16-18, 21, 32, 48, 59, 64, 68, 69, 72, 73, 159, 199-209, 211, 214-228,
230-232, 234-238, 240, 242, 243, 245, 246, 248, 249, 251-253, 255, 257, 258, 271, 324,
384, 385, 389, 392, 394, 399, 404, 405
Ioli, Giovanna.....221, 222
Italia, Paola 12, 21, 24, 25, 31, 34-36, 38, 40, 41, 45, 46, 52-54, 64, 66, 75, 84, 93, 110,
114, 115, 146, 151, 179, 183, 201, 202, 208, 209, 212, 303, 365, 372, 374, 388, 391

J

Jaccottet, Philippe.....396
Jacopone da Todi.....237, 238, 252, 255
Jakobson, Roman.....169, 211, 342, 389
Janot, Pascale.....279
Jatosti, Maria.....393

K

Kantor, Tadeusz.....323, 344
Krumm, Ermanno.....33, 150, 215, 276

L

La Penna, Daniela.....140, 273, 275, 288, 301, 302, 327
La Rocca, Lorianò.....368
Labé, Louise.....64
Lagazzi, Paolo.....38
Lagorio, Gina.....28, 38
Lamarque, Vivian.....16, 21, 32, 39, 47, 63, 68, 70, 271, 279, 296, 299, 300, 316, 395
Latini, Francesca.....333, 345, 353, 362, 363
Luisa, Laura.....106
Lavezzi, Franca.....331
Leduc, Guyonne.....45
Leonelli, Giuseppe.....96
Leonetti, Francesco.....41
Leopardi, Giacomo.....5, 35, 105-108, 119, 217, 218, 327, 343
Leto, Gabriella.....318
Levi, Primo.....175
Li Gotti, Enrico.....212
Lisa, Tommaso.....273, 277, 283, 300, 337
Lispector, Clarica.....64
Livi, François.....2, 159, 287, 303

Lo Russo, Rosaria.....	32, 42, 52, 63-65, 68, 78, 116, 138, 365, 383, 391, 404
Loi, Franco.....	33
Longhi, Silvia.....	164
Lonzi, Carla.....	111, 211
Lorenzini, Niva.....	26, 28, 30, 32, 41, 63, 69, 154, 224, 318, 330, 402, 403
Lowth, Robert.....	172
Lubrano, Giacomo.....	316, 326, 343, 344
Lucamante, Stefania.....	275
Lugnani, Lucio.....	279
Luperini, Romano.....	25, 26, 40, 66, 155, 391, 400
Luti, Giorgio.....	24, 25, 276, 388
Luzi, Mario.....	61, 63, 209, 372

M

Maccaferri.....	13
Macri, Oreste.....	144, 148-150, 194
Maffia, Dante.....	31, 34
Magazzeni, Lorenzo.....	13, 59
Maggi, Carlo Maria.....	382
Magherini, Graziella.....	350
Magli, Patrizia.....	401, 402
Magrelli, Valerio.....	88
Magro, Fabio.....	317
Manacorda, Giorgio.....	29, 134, 150, 151
Manacorda, Giuliano.....	34
Mancini, Franco.....	237
Manera, Manuela.....	100, 109, 209
Manfredini, Giovanni.....	323
Manganelli, Stefano.....	27, 67, 144, 145, 156, 163
Mannino, Vincenzo.....	107, 108
Manzini, Gianna.....	21, 390
Manzoni, Alessandro.....	316, 359, 363
Maraini, Dacia.....	48, 49
Marazzini, Claudio.....	320
Marchese, Riccardo.....	36
Marino, Giovan Battista.....	189, 303, 329, 334, 358, 366, 367
Marniti, Biagia.....	21
Marrucci, Marianna.....	304
Martignoni, Clelia.....	36, 37
Martoglio, Nino.....	229
Masiello, Vitilio.....	36
Masini, Ferruccio.....	348
Mastrocola, Paola.....	76, 381
Matte Blanco, Ignacio.....	361, 362
Mattei, Paolo.....	143
Matraini, Chiara.....	326
Mauceri, Anna.....	208, 222, 223, 252, 384
Mazzali, Bruno.....	368

Mazzoni, Francesca.....	149, 194
Mazzoni, Giovanni	36
Mazzoni, Guido	66, 322, 401
Melandri, Lea.....	76
Melani, Viviana.....	356, 400
Melis, Isabelle.....	25
Mengaldo, Pier Vincenzo.....	26, 28, 30, 38, 66, 68, 90, 164, 191, 216, 221, 250, 251, 301
Menicanti, Daria.....	21, 31, 37, 63, 65, 276, 296
Mercadante, Francesco.....	202
Merini, Alda 5, 16-18, 21, 32, 33, 37, 38, 40, 64, 65, 68, 69, 72, 141-151, 153-164, 166, 167, 170, 172-176, 180-183, 185-188, 190-197, 201, 324, 383, 384, 393, 399, 402, 404	
Mesa, Giuliano.....	318
Meynet, Roland.....	172
Mezzasalma, Carmelo.....	31, 34
Millet, Kate.....	111
Minciacchi Bello, Cecilia.....	41
Minore, Renato.....	43, 87, 193
Misano, Grazia.....	147
Moccagatta, Francesca.....	45
Moe, Nelson.....	85, 94, 115, 131
Molino, Jean.....	169
Montale, Eugenio 36, 57, 58, 62, 63, 66, 67, 110, 116-118, 147, 153, 157, 189, 209, 223, 250, 251, 287, 296, 326, 327, 365, 401	
Morandini, Morando.....	106
Morante, Elsa 6, 44, 51, 59, 60, 64, 73, 147, 272, 273, 275, 277-280, 282-285, 308, 384, 390	
Moretti, Marino.....	189, 303
Morisco, Gabriella.....	206
Moroni, Mario.....	401
Morotti, Silvia.....	310
Mortara Garavelli.....	363, 366
Mounin, Georges.....	172, 237
Mozart, Wolfgang Amedeus.....	279, 280, 294
Musarra, Franco.....	282
Musetti, Gabriella.....	12
Muzzioli, Francesco.....	41

N

Nacci, Luigi.....	13
Nancy, Jean-Luc.....	287, 401
Negri, Ada.....	21, 22, 30, 144
Rosselli, Nello.....	21, 52, 56, 84, 114
Niccolai, Giulia.....	41, 43, 381, 384, 385
Nocera, Gigliola.....	335
Nove, Aldo.....	42, 63, 153, 195
Nozzoli, Anna.....	21, 25, 33, 37, 61, 62, 303, 356, 388, 400
Nuti, Franca.....	368

O

Oldani, Guido.....	327
Olds, Sharon.....	63
Orlando, Francesco.....	74, 316, 326, 328, 340-342, 361, 362, 375, 378
Ortese, Anna Maria.....	21, 64, 196, 279, 390
Ortesta, Cosimo.....	373
Ossola, Carlo.....	29, 30, 335
Ottonieri, Tommaso.....	41

P

Pagliano, Graziella.....	35
Pagnanelli, Remo.....	31, 143, 160, 170
Palazzeschi, Aldo.....	36, 159, 303
Palli Baroni, Gabriella.....	85
Palmieri, Giovanni.....	25
Palumbo, Ornella.....	52
Pampaloni, Geno.....	303
Pancrazi, Pietro.....	25, 28
Panigarola, Francesco.....	344
Pansa, Francesca.....	38, 49, 98, 107, 130
Panvini, Bruno.....	213
Papini, Giovanni.....	25, 28, 37
Papini, Maria Carla	40
Para, Jean-Baptiste.....	386
Parisse, Lydie.....	369
Pascoli, Giovanni.....	165, 202, 327, 333, 344, 353, 363
Pasolini, Pier Paolo 5, 31, 49, 66, 67, 84, 89, 90, 93-96, 102, 103, 105-109, 120, 127, 131, 140, 145, 191, 192, 218, 219, 336	
Pasqualino, Fortunato.....	212
Pastore, Stefano.....	320
Pavese, Cesare.....	167
Pazzaglia, Mario.....	36
Pazzini, Adalberto.....	226
Pecora, Elio.....	86, 87, 93, 131, 205
Pedio, Renato.....	41
Pedroni, Matteo.....	213
Peja, Laura.....	369
Pellegrini, Franca.....	150, 154
Pellegrini, Matteo	344
Penna, Sandro.....	140, 273, 275, 288, 301, 302, 327
Perella, Silvio.....	93
Perilli, Plinio.....	132
Perrot, Michelle.....	45
Perugi, Maurizio.....	31
Pesce, Uldericio.....	98, 104, 118
Petrignani, Sandra.....	48, 82
Petrocchi, Giorgio.....	207, 221, 236
Petrocchi, Policarpo	326

Petronio, Giuseppe.....	36
Piccini, Daniele.....	316
Piccon, Stella.....	402
Piccone Stella.....	195, 402
Piemontese, Felice.....	41, 43, 202, 215
Pieracci Harwell.....	31, 61, 62
Pierri, Michele.....	149, 150, 191, 196
Piersanti, Umberto.....	405
Pintor, Giaime.....	26
Pizzi, Marina.....	50, 60
Plath, Sylvia.....	46, 63, 64, 83, 113, 143, 400
Poluzzi, Graziella.....	13
Pontesilli, Giselda.....	393
Pontiggia, Giuseppe.....	66, 135
Porta, Antonio.....	28, 43, 63, 82, 336
Portinari, Folco.....	39
Posani, Giampiero.....	372
Possamai, Irina.....	398
Pozzi, Antonia.....	21, 26, 29, 30, 38, 40, 57, 58, 65, 144
Prati, Giovanni.....	344
Prato, Dolores.....	21
Praz, Mario.....	326
Premoli, Palmiro.....	326
Prete, Antonio.....	35
Preti, Giulio.....	276
Prezzolini, Giuseppe.....	156
Proust, Marcel.....	67, 341, 373
Pruna, Letizia.....	35
Punzi, Arianna.....	351

Q

Quaglia, Renato.....	220
Quasimodo, Salvatore.....	144, 145, 163, 191, 205
Quintavalla, Maria Pia.....	10, 45, 50, 53, 55, 64, 68, 389, 397
Quondam, Amedeo.....	32

R

Rabatti, Ilaria.....	42, 161
Raboni, Giovanni 31, 38, 149, 150, 154, 162, 197, 207, 215, 221, 224, 230, 238, 253, 315-317, 322, 323, 327, 328, 331, 347, 358, 360, 371, 376-378.	
Racine, Jean.....	74, 75, 315, 328, 370, 371, 375-379
Raffo, Silvio.....	22
Ramat, Silvio.....	160, 207
Ramondino, Fabrizio.....	21
Rasy, Elisabetta.....	21, 74, 75
Ravasi, Gianfranco.....	174
Ravetto, Gianfranco.....	368
Razetti, Mario.....	36

Re, Lucia.....	90, 378, 405
Rea, Marilena	182
Rebay, Luciano.....	357
Rebora, Clemente.....	316, 326, 327, 336, 344, 346, 350, 359
Redivo, Riccardo.....	147
Renda, Marilena.....	202
Renzi, Lorenzo.....	282
Residori, Matteo.....	352
Ricaldone, Luisa	76, 381
Riccobono, Rossella.....	202
Riffaterre, Michel.....	364
Rimbaud, Arthur.....	100, 125
Ritrovato, Salvatore	25
Rizzarelli, Maria.....	127
Rizzi, Alida.....	10, 52-54
Rodenbach, Georges.....	159
Rohlf, Gerhard.....	209, 235, 236
Romagnoli, Fernanda.....	31, 32, 38, 65
Ronchetti, Alessia.....	20, 25, 39
Ronconi, Luca.....	347, 368
Rondoni, Davide.....	10, 33, 60
Rosandini, Giovanna.....	154
Rosaro Gennaro.....	25
Rosasco, Girolamo.....	326
Rossanda, Rossana.....	111, 113
Rossella, Valeria.....	60, 226
Rosselli, Amelia 2, 4, 14-17, 21, 26, 27, 30, 32, 37-41, 43, 48, 50, 51, 60, 63-65, 68-72, 80-97, 99-107, 109-120, 122, 123, 125-140, 143, 147, 148, 155, 175, 193, 196, 201, 207, 209, 215, 220, 228, 230, 321, 322, 365, 382-386, 390-393, 399, 400, 403-406	
Rossetti, Christina.....	61, 62, 64
Rossi, Tiziano.....	41, 63, 82, 150, 215, 276, 401
Rueff, Martin.....	67, 68
Ruozzi, Gino.....	276

S

Saba, Umberto.....	36, 275, 280, 301, 302, 308, 363, 391
Sabatini, Francesco.....	183, 208, 225
Saggese, Paolo.....	163
Salaets, Heidi.....	25
Salaris, Claudia.....	40
Salveti, Gaetano.....	46
Salvi, Stefano.....	53, 59, 282
Salviati, Giovanni.....	88, 131
Sangirardi, Giuseppe.....	301
Sanguineti, Edoardo.....	26, 27, 39, 96, 113, 208, 215, 280, 318, 319
Santagostini, Mario.....	29, 398
Sapegno, Maria Serena.....	20, 25, 39
Sapegno, Natalino.....	31, 270, 314

Saraceno, Chiara.....	402
Sartini Blum.....	10, 11, 54, 311
Savino, Stella.....	138, 404
Scaramuzza, Gabriele.....	58
Scarano, Emanuella.....	279
Scarpa, Domenica.....	27, 28, 67, 206
Scharold, Irmgard.....	89
Scheiwiller, Giovanni.....	46, 144
Scheiwiller, Vanni.....	149, 194, 195
Sciascia, Leonardo.....	28, 63, 86, 229
Scotellaro, Rocco.....	96, 132
Secchieri, Filippo.....	31, 61
Segneri, Paolo.....	344
Segre, Cesare.....	29, 30, 36, 37
Setti, Nadia.....	282
Sexton, Anne.....	46, 52, 63, 64, 143
Sgavicchia, Siriana.....	83, 91, 115
Shakespeare, Wiliam.....	277, 307, 337
Sica, Gabriella.....	53, 60, 65, 68, 77, 103, 299, 318, 365, 393
Sicari, Giovanna.....	10, 68, 81, 397
Siciliano, Enzo.....	28, 225, 394
Simonetti, Gianluigi.....	275, 276, 288, 303
Siti, Walter.....	107
Sobrino, Gabriella.....	63
Soldateschi, Jole.....	303
Soli Gigante, Amalia.....	202
Sollazzo, Lucia.....	318
Soriano, Osvaldo.....	133
Spagnoletti, Giacinto 24, 26, 42, 83, 120, 143-146, 149-152, 154, 163, 177, 181, 195, 197, 225	
Spaziani, Maria Luisa.....	10, 21, 47, 50, 63, 144, 204, 276, 344
Stäuble, Antonio.....	213
Stefannoni, Attilio.....	343, 344
Stenberg, Véronique.....	403
Stoppelli, Pasquale.....	151, 320
Storini, Monica Cristina.....	21
Stotz, Peter.....	213

T

Taioli, Roberto.....	31
Tamiozzo Goldmann, Silvana.....	319, 326, 327, 366
Tandello, Emmanuela.....	63, 81, 85-87, 93, 101, 104, 105, 112, 116, 117, 120, 130, 139, 140, 209, 365
Tarozzi, Bianca.....	63
Tassoni, Luigi.....	320, 331
Tedesco, Natale.....	303
Tesio, Giovanni.....	228, 326, 333, 356, 365
Testa, Enrico.....	27, 32, 38, 69, 164, 209, 319, 401

Tollemache, Federico.....	210, 213, 249
Tomasello, Dario.....	72, 384
Tonelli, Natascia.....	319, 320
Toppan, Laura.....	372
Tosi, Paola.....	13
Traverso, Leone.....	42, 43, 61
Travi, Ida.....	11, 68, 404
Trevi, Emanuele.....	31, 252, 253, 337
Trovato, Paolo.....	221
Trubowitz, Lara.....	10, 11, 54, 311
Turoldo, David Maria.....	144, 149, 163, 174
Turrone, Paola.....	60, 71

U

Ungaretti, Giuseppe.....	36, 195, 357, 363, 372
Urbani, Brigitte.....	38

V

Valduga, Patrizia 7, 16-18, 21, 32, 39, 68, 69, 73-75, 192, 223, 237, 288, 301, 313-330, 333, 334, 336-344, 346-348, 350, 352-356, 358-367, 369-374, 376, 377, 379, 385, 389, 390, 394, 396, 399, 400, 402, 404-406	
Valeri, Diego.....	195, 373
Valery, Paul.....	316, 325, 347
Vannocci, Donatella.....	279
Vecchioni, Roberto.....	147
Venturini, Monica.....	21, 245
Veroli, Luisella.....	175, 193
Verzera, Enzo.....	201
Vicinelli, Patrizia.....	28, 41, 43, 65
Vignoli, Alessandra.....	13
Villa, Emilio.....	160, 193
Villalta, Gian Mario.....	215, 320
Vincentini, Isabella.....	28, 130
Violi, Patrizia.....	111, 389
Virgili, Vannia.....	13
Virgillito, Rina.....	63, 64
Vitale, Maurizio.....	330, 334
Vitiello, Ciro.....	25, 33
Voce, Lello.....	37, 41, 204, 346

W

Weigel, Sigrid.....	390
West, Rebecca.....	25, 41
Woolf, Virginia.....	11, 62, 64, 66

Z

Zaccaria, Giuseppe.....	36
Zacometti, Paola.....	84

Zancan, Marina.....	11, 12, 76, 78
Zanghi, Sara.....	53, 65, 84, 399
Zaninetti, Teresio.....	151, 156
Zanzotto, Andrea.....	31, 139, 153, 319-321, 330, 331, 335, 389
Zara Magno, Ain.....	144
Zinelli, Fabio.....	27, 67
Zingone, Alexandra.....	287
Zoli, Anna.....	13
Zoppelli, Mario.....	326
Zorat, Ambra.....	146, 149
Zublena, Paolo.....	27, 67
Zuccato, Edoardo.....	52, 63
Zucco, Rodolfo.....	203, 251, 252, 381
Zuccoli, Luciano.....	37
Zumthor, Paul.....	172