



UNIVERSITÀ
DEGLI STUDI
DI PADOVA

Università degli studi di Padova
Dipartimento di Studi Linguistici e Letterari

Corso di Laurea Triennale in
Lettere

Tesi di Laurea

*La poesia "privata" di Vivian Lamarque.
Analisi linguistica e stilistica*

Relatore
Prof. Andrea Afribo

Laureanda
Francesca Frigo
n° matricola 1199758 / LTLT

Anno Accademico 2021 / 2022

Indice

Indice.....	2
1. Per un panorama della nuova poesia italiana (1960-1980)	3
2. Vivian Lamarque. La poesia come terapia.	8
3. Attraverso la poesia di Vivian Lamarque. Un'antologia commentata.....	19
Conclusioni.....	47
Bibliografia.....	50
Videografia.....	50

1.

Per un panorama della nuova poesia italiana (1960-1980)

Durante gli anni sessanta la società cambiò profondamente e con essa anche la poesia. In una confusione causata principalmente dai nuovi mezzi di comunicazione e da una società sempre più in movimento, essa ha dovuto fare i conti con diversi tipi di problemi. Con l'avvento di nuovi modi di comunicare sempre più veloci, dal cinema alla radio, dalla televisione all'internet, il ruolo ricoperto dalla forma scritta in generale di principale metodo per arrivare ad un destinatario, singolo o vasto, ha ceduto il passo ai mass media e con fatica è riuscito a stare al passo con i tempi adattandosi alle esigenze del pubblico. Sicuramente però la poesia ha avuto maggiore difficoltà di altri generi letterari a reggere al cambiamento. Un genere sentito da sempre relegato a pochi fruitori ed intellettuali, che ne sapessero cogliere il valore e i messaggi ha fronteggiato non pochi ostacoli negli ultimi anni a tener testa al mondo sempre più connesso nel quale viviamo. Gli stessi intellettuali ormai sono una figura quasi inesistente e chi scrive poesia al giorno d'oggi non ha la stessa fama dei poeti di un tempo, essendo voci molto spesso isolate (non si parla più da decenni infatti di correnti), in un mondo sommerso dai generi letterari più commerciali. Tra le regole della tradizione e la voglia di sperimentare su nuovi fronti per cercare di conciliare in un approccio più contemporaneo ad un genere sentito come obsoleto per piacere ad un pubblico vasto e variabile, dagli anni '60 ad oggi la poesia ha subito delle trasformazioni contenutistiche, stilistiche e linguistiche ad una rapidità mai vissuta in passato. Scrive il critico letterario e poeta Guido Mazzoni nel 2001, sintetizzando bene la situazione attuale della poesia: «Colpisce [...] che il canone dei poeti italiani nati dopo il 1935 e la storia della poesia italiana siano interamente da scrivere [...] la poesia contemporanea è un genere in declino [...] un sistema isolato da altri campi del sapere e disgregato al proprio interno» per cui ad oggi è difficile inquadrare

bene quale sia la situazione della poesia sul territorio italiano e come suddividere i vari tentativi di rispondere alla sua “crisi” avvenuti tra gli anni '60 ad oggi.

Come è potuto succedere tutto questo? Come già detto il problema è emerso subito dopo il boom economico ottenuto tra gli anni '50 e '60 del Novecento. Nel giro di pochissimi anni la società italiana subisce un drastico cambiamento culturale: un'economia sempre più fiorente, l'abbandono delle arcaiche campagne per spostarsi nelle grandi città, verso nuovi lavori più redditizi, un consumismo in costante crescita dato dalle nuove risorse economiche e dalla presenza sempre più estesa delle televisioni in casa, e una scolarizzazione diffusa che permette a tutti di aprirsi alla lettura e alla scrittura. Tutti questi fattori non passano di certo inosservati ai letterati del periodo, molti già affermati da tempo, che guardano al lento dissolversi di antichi valori per un turbolento cambiamento dei costumi degli italiani: Pier Paolo Pasolini parla di una mutazione antropologica del paese e Italo Calvino è colpito dalla rivoluzione apportata in un così breve lasso di tempo alla mentalità del popolo italiano. L'italiano, che per secoli era stato considerato una lingua di cultura ben distante dai dialetti, che invece erano predominanti nel parlato quotidiano, ora, grazie alla scuola e ai mezzi di comunicazione, diventava la lingua di tutti e per tutte le occasioni, strappata al primato culturale del quale aveva goduto fino ad allora. La poesia quindi comincia ad integrarne gli elementi e a far cadere le distinzioni che secondo la tradizione separavano il suo linguaggio ricercato e misurato, che mai avrebbe permesso, in passato, contaminazioni con, ad esempio, dialoghi a più voci o dislocazioni tipiche della comunicazione, da quello della prosa, che invece ricercava da anni proprio gli elementi del parlato che potessero far sentire il testo più “reale” al lettore. A questa “rivoluzione” partecipano non solo autori giovani ma anche scrittori già noti e affermati da anni nel panorama editoriale: inizialmente, per registrare le diverse caotiche prospettive a cui il mondo stava andando incontro, Mario Luzi decide di staccarsi dalla sua esperienza poetica precedente tramite la raccolta *Nel magma* (1960), aprendosi all'andamento prosastico e alla colloquialità, assieme a Pagliarani che nello stesso anno pubblica su rivista *La ragazza Carla*, poemetto che ha come protagonista una ragazza alle prese con la grande città di Milano e i ritmi intensi del lavoro da dattilografa, creando una sorta di romanzo in versi dove è necessario per la trama utilizzare un repertorio poetico diverso da quello tradizionale, abbracciando più teatralità e registri di voci, comprese parlate locali, uniti a frammentazioni dei discorsi,

modi di dire e tutto ciò che può essere riconducibile al mondo della lingua italiana mutevole nelle situazioni più varie della giornata. Sulle orme di questa novità si muovono successivamente anche Giorgio Caproni con *Il congedo del viaggiatore cerimonioso* (1965), dove la poesia diventa un teatro di personaggi diversi e con diversi modi di esprimersi tutti facenti parte della mente del poeta e che lo aiutano ad esprimersi, poi i giovani Giovanni Giudici e Giovanni Raboni nelle loro prime raccolte *La vita in versi* (1965) e *Le case della Vetra* (1966), che attingono sin da subito ad un lessico e ad una sintassi colloquiali, coinvolti entrambi nella Milano urbanizzata. Alla fine del decennio, anche Andrea Zanzotto, ne *La Beltà* nel 1968, utilizza un linguaggio che ospita autentico e inautentico, simulando spesso quello della società dei costumi, poiché la “verità”, che l’autore aveva cercato precedentemente tramite le sue poesie nel paesaggio, non può che essere trasposta in poesia se non tramite il linguaggio caotico del mondo contemporaneo, in preda al consumismo.

Con Vittorio Sereni nel 1965, tramite la raccolta *Gli strumenti umani*, l’autore si apre ad una nuova lingua, liberato dei tratti ermetici e petrarchisti delle prime raccolte d’esordio ed arrivando a influenzare, qualche anno più tardi, anche Eugenio Montale nella raccolta *Satura*. Il desiderio di Sereni è quello di comunicare “la verità” ovvero l’esperienza del vissuto, che ha le basi nel mondo reale e non negli artifici tradizionali sui quali si era retta la tradizione. Il linguaggio si fa più “impuro” e l’esistenza non può che trovare parole migliori che dal quotidiano, così da tenere conto di tutti gli stati d’animo dell’io poetico, anche quelli che sorgono all’improvviso. Si crea tra i versi un dramma a più voci che si instaura proprio nella vita di tutti i giorni, nei quali il poeta rivela le sue inquietudini più profonde: non più topoi tradizionali ma un vasto repertorio di emozioni e stati d’animo che si susseguono in situazioni reali tra le più disparate: sogni, scorci della Milano industrializzata, critiche sociali, racconti non solo della propria vita ma anche di quella altrui, dialoghi con la morte e con la vegetazione, ma anche ricordi d’infanzia e della guerra passata. Mai prima di allora una sola raccolta poetica aveva affrontato una così grande vastità di argomenti che verrà ripresa dallo stesso Sereni nella raccolta successiva, *Stella Variabile* (1981). Nasce così l’interesse tra molti poeti di quegli anni per una poesia privata, ovvero che tratti della vita dell’autore, delle sue emozioni dai primi anni di vita fino alla vecchiaia, spinti dall’impulso di raccontare il rapido cambiamento della società che muta anche le loro vite, spesso in più raccolte che vengono

pubblicate nel corso della vita, composta da una grande varietà di toni che danno voce a più sentimenti, nonché da fatti reali ambientati nelle grandi città. Svincolando dalla lingua tradizionale della poesia è possibile quindi accedere a novi tipi di impaginazione: dal dramma al monologo, oppure nell'inedito uso dello schema del racconto, permettendo di far parlare più personaggi e con più varietà di linguaggi in un'unica "scena" del testo poetico. In questo modo, tramite l'espressione di più personaggi, spesso sconosciuti a chi legge, l'autore cerca di trovare un rimedio a quella indicibilità di sé stesso che era emersa con la frammentarizzazione del mondo in quegli anni e che necessita perciò dei codici linguistici del presente perché ciò che si racconta avviene nel presente.

Gli anni settanta vedranno una continuità con il desiderio di rinnovazione del decennio precedente. Convivono generazioni diverse ma, al contrario del passato, gli autori "vecchi" cercano di seguire nuovi modi di concepire la poesia. Continuano gli autori sopra menzionati a indagare sul mondo contemporaneo e su sé stessi, dividendosi tra la ricerca di "verità" (Zanzotto) ed "esperienza" (Caproni, Giudici e Sereni), mentre la poesia dialettale comincia a diventare sempre più popolare, per lo più in chiave polemica (contro la società di massa, che utilizza l'italiano, è quindi opportuno optare per le parlate regionali arcaiche) o di difesa del patrimonio linguistico secolare delle singole aree, ma anche per meglio esprimere le vite private di alcuni autori, arrivando a colpire in maniera ancora più eclatante i valori della tradizione poetica italiana. Si muovono in questa direzione Franco Loi nei suoi primi libri *Stròlegh* (1975) e *Teàter* (1978) così come Raffaello Baldini con *E' solitèri* (1976): Loi racconta la sua vita e la storia occidentale attraverso moduli cinematografici con tratti deformanti e caotici e tramite l'uso del dialetto milanese, visto come fonte non contaminata dal recente consumismo e così contro all'italiano, mentre Baldini, cinquantenne, utilizza metri classici come l'endecasillabo e il settenario, accompagnati dalle formule umili del dialetto romagnolo e da personaggi altrettanto modesti in preda a particolari ossessioni, mettendo in scena situazioni di dolore vero simili.

Durante questi anni, in cui i poeti vivono separatamente le loro attività (seppur sotto motivi comuni) e con la fine della neoavanguardia, esordiscono giovani poeti che faranno delle proprie esperienze di vita la principale materia della loro poesia. Ogni poeta di questi anni racconta una storia diversa, personale, scegliendo da sé come parlare delle proprie

vicende e della propria vita: così Amelia Rosselli in *Documento* (1976) racconta la sua lotta contro la depressione tramite un linguaggio ricercato.

Gli anni ottanta però segnarono il vero e definitivo cambiamento: i processi di massificazione cominciarono ad accelerare ancora di più inesorabili, minando ai già precari valori tradizionali della società. I mass media, che costantemente influenzano il mondo del consumo, non lasciano più spazio alla poesia, vista come un genere antico e praticabile da pochi studiosi, e l'intero dibattito culturale e della critica attorno alla letteratura si fanno sempre più flebili. Nonostante questo i poeti non cessano di esistere, seppur sempre più isolati nel loro ruolo e letti da una cerchia ristretta di pubblico, e poeti già affermati come i precedentemente citati Sereni, Caproni e Zanzotto mutano i propri argomenti in toni più meditativi e filosofici: da una parte la poesia che tratta le questioni della metafisica (Sereni in *Stella Variabile* del 1981) e dall'altra quella che parla della presenza del male che fa interrogare sulla presenza di un Dio (l'ultimo Caproni in, ad esempio, *Franco cacciatore* (1982) e *Conte di Kevenhüller* (1986). Questi scrittori, già conosciuti nel panorama poetico della loro epoca, appaiono così allontanarsi dalla poesia di situazione che anni prima era stata una delle loro principali caratteristiche, credendo che nel presente non sia più possibile sopravvivere e andando così a rappresentare il paesaggio delle proprie poesie in un luogo e in un tempo neutri. La voce poetica è sentita come distante, ma non mancano di nuovo, in alcuni autori, i dialoghi a più voci, spesso tra morti che dialogano con vivi, oppure con materie inorganiche o elementi naturali. Questa nuova visione poetica non copre tutti gli autori dell'epoca ma instaura un nuovo tipo di linguaggio più tragico e adatto a parlare di argomenti importanti che non possono essere veicolati dal lessico quotidiano. L'italiano infatti non era più visto come una nuova opportunità di espressione ma bensì come una lingua artificiale e generica in quanto totalmente affidata alla comunicazione di massa. Negli ultimi anni si arriva così ad integrare una vasta quantità di lessico, in poesia, derivato dalle più differenti origini: arcaismi, parole nuove, lessico specialistico (soprattutto quello filosofico nel caso citato sopra), interventi massicci sulle regole della punteggiatura e sulla sintassi. Alcuni autori cominciano a riutilizzare le forme e i metri più tradizionali (sonetti, quartine ecc.) come la poetessa Patrizia Valduga che vi aggiunge dettagli macabri e corporali, oppure derivati dal classico, nei casi di Patrizia Cavalli e Gabriele Frasca, assieme però ad istanze più ironiche, facendo collidere la forma arcaica con il contenuto basso delle loro poesie.

Un'altra forma adottata in questi anni e che guarda al passato consiste, invece, nell'esaltazione dell'io poetico tramite richiami ad autori romantici o decadentisti, alle leggende e all'origine del mondo tramite una voce solenne o oratoria, come nel caso del poeta Giuseppe Conte. Si tratta di un'operazione che viene usata nella poesia anche a scopi più confessionali e di ricerca della verità fino a sfiorare una sorta di "religione" della poesia stessa, come nel caso di Alda Merini. Una poesia dai toni più gravi e dalle istanze narrative si può riscontrare invece in Maurizio Cucchi e Gianni D'Elia, mentre Valerio Magrelli analizza la contemporaneità con una lingua netta, cercandovi i mali nascosti.

2.

Vivian Lamarque. La poesia come terapia.

Tuttavia non manca chi scrive poesia per sé stesso, come in una sorta di terapia, cercando di capire le proprie sofferenze tramite un linguaggio più semplice e quotidiano, in relazione a tematiche private. Assieme al caso della già citata Patrizia Cavalli, che unisce lirismo e ironia a scorci della vita quotidiana, viene pubblicata, negli anni '80, la prima raccolta di Vivian Lamarque (nata il 19 aprile 1946; il suo nome completo, Vivian Daisy Provera Pellegrinelli Comba Lamarque, racconta la sua storia), che per la sua poesia delicata sotto forma di cantilene, stupì molti autori già affermati come Sereni per «l'intelligenza del cuore» ovvero «i repentini rovesciamenti di fronte per cui a volte due versi in chiusura di una cantilena quanto mai puerile arrivano impreveduti come una coltellata», Raboni per la sua «Meravigliosa semplicità», che lo portò in seguito a

pubblicare alcune delle poesie della scrittrice nelle riviste *Nuovi Argomenti* e *Paragone*, portandola ad una prima notorietà. Lamarque, che aveva già iniziato a comporre poesie da ragazzina, aveva infatti affidato ai versi e ad un linguaggio limpido, ispirato a quello dell'infanzia, il racconto di una vita passata a cercare: la madre, dalla quale era stata separata a pochi mesi di vita, assieme alle sue vere origini; l'attenzione del marito, dal quale si sarebbe poi separata; il supporto e l'accoglienza dello psicanalista B.M., al quale sono dedicate tre raccolte poetiche; un posto dove potersi allontanare dalla tristezza portata dai vari traumi subiti, che viene da lei trovato nella poesia, che parla della vita privata ma anche delle tante privazioni subite. Di questa poetessa ci si interessa soprattutto per la sua originalità nel trattare il dolore con la delicatezza del linguaggio infantile e delle fiabe, ma anche per il percorso personale della sua vita, che viene raccontato nelle varie raccolte pubblicate dagli anni '80 al 2016.

«Sono una poetina media / normale / da due righe e mezzo / sulla garzantina universale.»

Così si rappresenta Vivian Lamarque nella poesia *Garzantina*, uscita nel 1996 nella raccolta *Una quieta polvere*, e che descrive con poche parole l'universo poetico della scrittrice. Una *poetina*, una scrittrice del "normale", del quotidiano, visto con gli occhi di una bambina al quale tutto appare più grande di lei; *da due righe e mezzo*, perché i suoi componimenti rare volte sfiorano più di una decina di versi; e infine *sulla garzantina universale*, poiché la sua voce si trova tra tantissime altre nel vasto mondo della letteratura, dando in più due indizi sui temi della sua poesia: il confronto con ciò che è piccolo e ciò che è invece molto grande.

La scelta, quella di scrivere poesia come una filastrocca dove protagonista è una poetessa bambina, non è però casuale, poiché utilizzata per parlare di un trauma iniziale che ha scaturito la voglia di iniziare a scrivere, e proprio questo trauma ha origine nell'infanzia. Nell'intervista per *Il Corriere* del 2020 Lamarque espone così le ragioni del suo scrivere poesia:

«Per l'intera mia vita io ho cercato la mia "madre di pancia". Tutta la mia poesia nasce da questo, non posso fare a meno di scriverne.»

Il trauma infantile, raccontato nella raccolta d'esordio *Teresino* pubblicata nel 1981 e contenente poesie scritte tra il 1972 e l'anno di uscita, contiene già le basi per comprendere la mentalità della poetessa, il suo rapporto con la vita, ma anche le basi della sua poesia, che continuerà negli anni ad essere allacciata al momento in cui, a 10 anni, Lamarque scoprì casualmente da dei documenti trovati in casa di essere nata in realtà da un'altra famiglia rispetto a quella con cui aveva da tempo convissuto, una famiglia della quale conosceva il nome della madre, ma non il luogo d'origine. Da giovanissima la scrittrice pensava la ricerca dei veri genitori come "un'avventura" o "una fiaba" (ricorda nelle interviste il peso che ebbero su di lei i classici per bambini della sua generazione, come *Senza famiglia* o *La piccola principessa*), e così inizia a scrivere le sue primissime poesie (*La signora M. buona* e *La signora M. cattiva*) mentre, curiosa delle proprie origini, racconta spesso di come cercasse tracce della famiglia sulle lapidi dei cimiteri, credendo che la madre naturale fosse morta:

«Gli anni in cui cercavo i miei genitori, la mia famiglia d'origine, e non sapevo dove cercarli, mi ricordo che andavo nelle tombe a leggere i nomi, perché conoscevo il nome della madre. Allora giravo nei cimiteri a cercare il nome, quando avevo dodici o tredici anni.»

Dice la scrittrice, nel documentario *Quattro giorni con Vivian*, del 2008. Ricorda inoltre che la vera prima privazione della quale lei abbia memoria avvenne a 4 anni, quando il padre Dante Provera morì in un incidente stradale, lasciando la madre, Maria Rosa Pellegrinelli, sola con la figlia, che ne prese il cognome.

Solo a 19 anni Lamarque incontra finalmente la madre naturale che intanto ha scoperto abitare a Tesero, nella Valle di Fiemme del Trentino Alto Adige, ma l'incontro non rispecchia le aspettative che la giovane si era creata: cresciuta da una famiglia umile ed affettuosa di Milano, lo scontro di realtà con la nobile e ricca famiglia d'origine segnò molto la memoria della poetessa, che racconterà nelle raccolte più recenti di essersi sempre sentita distante da quel mondo, anche perché la madre non si dimostrava particolarmente accogliente («Che la sera chiedevano e Vivian / dov'è finita? In cielo rispondeva, / ditele una preghierina.») Sempre nell'intervista per *Il Corriere* ricorda così il loro rapporto:

«Ho rintracciato tutta la famiglia. Tassello dopo tassello. Ma è stato un viaggio difficilissimo. Quando conobbi la “mamma di pancia” avevo diciannove anni. Mi vestii con cura, andai dal parrucchiere. La prima volta che incontrai da adulta la donna che mi ha messo al mondo fui ricevuta in salotto, con the e pasticcini. Senza calore. Non mi ha mai aperto del tutto il cuore, continuava a chiamarmi “cara” come si fa tra signore borghesi, manteneva una formalità che mi feriva. So che non è stata colpa sua, lei era una donna vittima delle circostanze. Oggi ho perdonato tutto.»

Il titolo della raccolta è un gioco di parole tra il paese natale della Lamarque, Tesero, e il nome del campo di concentramento Terezín, dentro il quale sono stati internati numerosi bambini, e che richiama il motivo che verrà ripreso nel corso della carriera della poetessa della persecuzione, a metà tra quella subita dai valdesi (religione della famiglia naturale della scrittrice) e quella avvenuta durante il nazismo, ma anche richiamando lo stato di abbandono sia personale sia dei bambini internati. Le otto sezioni, che rappresentano un percorso simile a quello di una favola, dalla prima infanzia con il trauma, fino alla separazione con il marito, sono dotate di un’epigrafe presa dalla fiaba *Le petit Poucet* di Charles Perrault che riassume, metaforicamente, il viaggio compiuto da Lamarque dalla giovinezza fino all’età adulta, ma privo di un finale felice, perché la lontananza dalla madre ha segnato in lei una costante ricerca di amore “autentico”. Ciò viene spiegato dalla stessa scrittrice nell’intervista per *Il Corriere*:

«Ogni amore mi sembrava inautentico, perché “quello vero” stava sempre da un’altra parte, nascosto. Cominciavo una storia ma poi sentivo che altrove mi aspettava “il vero amore” e dunque la storia finiva quasi subito. Sono andata avanti così per molto tempo. E ho trent’anni di analisi alle spalle.»

Subito dopo la sezione iniziale se ne collocano altre tre: quella del poemetto *L’amore mio è buonissimo* omonima al poemetto in essa contenuto, e quelle legate a ai ricordi del matrimonio fino alla separazione, nelle sezioni *Il primo mio amore erano due* e *Il tuo posto vuoto*. Traspare un tipo di rapporto conflittuale in un ampio contrasto tra amore e dolore nel quale la poetessa cerca di giustificare i comportamenti sempre più scostanti del marito. Un altro importante momento di privazione avviene infatti con la separazione da quest’ultimo, il pittore Paolo Lamarque, dal quale la scrittrice ha “rubato”

il cognome d'arte. Nel documentario *Quattro giorni con Vivian* la poetessa descrive così quei momenti, visitando il condominio nel quale abitava all'epoca:

«Sono venuta a vivere qui con mio marito, mia figlia e gli amici al piano di sopra per vent'anni. Poi, dopo un po' di anni, gli amici sono andati via, il marito pure, e sono rimasta io con mia figlia, il gatto e il cane [...] un momento di vita per qualche tempo speciale. Poi sono stati gli anni più disturbati dal punto di vista mentale, infatti poi ho iniziato l'analisi. [...] Gli anni in cui ho scritto più poesie sono stati in questa casa. Trecento all'anno, quasi. Nel '71, '72, '73, sono stati gli anni in cui scrivevo continuamente.»

Le sezioni *Poeti* e *Teresino* culminano in un amore del quale la poetessa è completamente dipendente e sottoposta (come nel caso di *Pesce che vola* dove nella poesia, che ricorda un documento scientifico, si instaura una metafora tra il pesce (la poetessa) e l'airone (la persona amata) con le loro differenti abitudini).

A causa di questi conflitti e del trauma della doppia madre Lamarque decide successivamente di iniziare un percorso di analisi che la porterà a pubblicare tre raccolte sugli anni passati assieme all'assistenza del dottore junghiano B.M., e che hanno ispirato il disegno di copertina della raccolta *Poesie 1972-2002*, creato dalla Lamarque stessa: un condominio illuminato dal sole con al di sotto una scala che porta ad una casa circondata dal buio ma con una finestra illuminata. Si tratta di una rappresentazione dello studio psicanalitico che si trovava al pianterreno di un palazzo di Milano, ma che rappresenta anche la differenza tra ciò che è conscio e quindi illuminato, da ciò che invece è oscuro ovvero l'inconscio. La "trilogia", che nella raccolta del 2002 viene pubblicata con l'ordine *Il signore d'oro* (1986), *Il signore degli spaventi* (1992), *Poesie dando del Lei* (1989), costituisce un insieme delle poesie che Lamarque scriveva per il dottore, sotto forma di lettere. In tutte è incessantemente presente la figura dello psicanalista, che compare in tutti i titoli, inizialmente con l'appellativo "signore" unito ad un verbo o ad un aggettivo, caratteristica che ricorda la formula enunciativa dei personaggi delle fiabe (ad esempio «era un signore andato via») e della modalità espressiva della lingua inglese, per cui l'aggettivo o il verbo seguono il nome. Forte è la sofferenza per un amore impossibile, sempre per rispondere alla mancanza di una figura di conforto, ma questa volta proibito perché in un contesto lavorativo e perché l'uomo è già sposato. Questi

componenti, che la poetessa inviava regolarmente allo psicanalista, assomigliano molto a disperate ricerche di aiuto. Accompagnano i versi di queste poesie, molto più prosastiche della precedente raccolta, uno scambio di voci che sembrano mettere in dialogo Lamarque adulta con la sua controparte bambina: sono molte le domande e le risposte che le due voci si danno, cercando di mantenere vivo il dialogo per non tornare nel dolore della realtà. Gli “spaventati” della seconda raccolta sono i problemi causati dal dolore e dalla difficoltà di vivere. I pazienti del dottore, rappresentati come bambini perduti, trovano riparo nello studio e nella psicanalisi che viene rappresentata in maniera fantasiosa dalla scrittrice in diverse poesie (come ad esempio in *Il signore del cuore* dove il dottore passa dagli occhi per abitare nel cuore della voce poetica). *Poesie dando del Lei* segna invece la fine del percorso: il dottore non è più un “signore” ma Lamarque si rivolge a lui in maniera formale, lontana dall’immaginario favolistico iniziale, e in una sorta di dialogo a distanza confessa con toni ironici l’attaccamento alla figura dello psicanalista («Quando qualcuno che non è Lei / mi vuole baciare / io chiudo la bocca strettissima / Le pare?»). L’operazione di scrittura di poesie sull’esperienza della psicanalisi si riallaccia, secondo l’introduzione a *Poesie 1972-2002* di Rossana Dedola, a quella di Umberto Saba che, nella raccolta *Il piccolo Berto* del 1926, affronta un’esperienza simile a quella della Lamarque, ovvero il doloroso distacco dall’amata balia contrapposto al sofferto rapporto con la madre. Se però Saba si era sottoposto ad analisi tramite il metodo freudiano, arrivando a comprendere la causa del dolore del presente in un contenuto inconscio rimosso, ovvero l’allontanamento dalla balia e la perdita dell’infanzia con la quale cercherà di stabilire un dialogo, Lamarque affronta, con l’analisi di Jung, soprattutto il presente per indagare nel passato e così comprendere meglio come agire nel futuro, con indicazioni inconscie, il tutto stabilendo un rapporto stretto con lo psicanalista (come prevede il metodo, ovvero attraverso ciò che viene definito nel settore “transfert”: «particolare modalità di proiezione comunemente usata per descrivere il legame emotivo inconscio che nasce tra due persone in una relazione analitica o terapeutica»); inoltre se per Saba il sé stesso bambino vive nei ricordi del passato e nell’inconscio, la controparte bambina della Lamarque è sempre presente in maniera attiva nella sua personalità e ciò viene realizzato anche in poesia. Il metodo applicato alla paziente ha portato quindi

all'attaccamento verso la figura del dottore da parte della scrittrice, che ne *Il signore d'oro* e ne *Il signore degli spaventati* prende l'appellativo di "signora", rivolgendosi a sé stessa in terza persona e apparendo nei titoli e nei contenuti degli ultimi componimenti delle due raccolte.

A distanza di sedici anni, nel 1996 esce la raccolta *Una quieta polvere* nella quale Lamarque racconta meno di sé stessa e più del mondo che le circonda, come risultato dell'analisi compiuta anni prima, aprendosi di più alla cura verso gli altri e ai più deboli; il titolo è ispirato alla poesia *Questa quieta polvere (This Quiet Dust was Gentlemen and Ladies)* di Emily Dickinson, un'autrice molto affine a Lamarque per le tematiche della solitudine, dell'amore idealizzato e per lo sguardo affascinato sulla realtà. La sezione d'apertura *Madri padri figli*, è dedicata alle figure familiari della poetessa, sia quelle valdesi sia quelle adottive, ma anche al marito e alla figlia, mettendo a disposizione del lettore pezzi ancora sconosciuti delle relazioni che già erano comparse nella primissima raccolta di poesie. Seguono il poemetto *Questa quieta polvere*, che accavalla i versi originali della Lamarque con citazioni di varie poesie e fiabe, in un percorso confuso che imita quello della mente turbata della scrittrice; le sezioni *Cercasi: poesie per un trasloco* e *Fine millennio*, dove i temi portanti sono il cambio di casa come metafora dell'inizio di una nuova vita per la prima, e la vicinanza agli immigrati di guerra per la seconda; la sezione finale *Come i fiori* con poesie dedicate al tema della morte.

Successivamente, nel 2002, viene pubblicata per Oscar Mondadori la raccolta *Poesie 1972-2002*, che include, oltre a tutte le raccolte uscite precedentemente, anche poesie inedite come il poema *L'albero* e *Poesie dedicate*.

Il nuovo millennio però porterà la poetessa ad un cambio di direzione. Commenta così la scrittrice nel documentario *Quattro giorni con Vivian*:

«Prima del 2000 ho vissuto dando la precedenza soprattutto alla poesia. Il mondo non lo vedevo. Poi, da quando nel 2000 sono diventata nonna, (ma non è solo per la "nonnità") ho modificato l'impostazione per cui cerco di accontentare chi ha bisogno di me, diciamo, che sia mia madre, che sia mia figlia, che siano i bambini. [...] Adesso sento un po' di nostalgia di poter lavorare come lavoravo una volta, avevo sempre lì il mio quaderno di poesie, stavo ore alle finestre, scrivevo, leggevo... ho un po' di nostalgia per quei tempi. Perché se tu non fai nulla, sei

seduto da solo, in casa, senti la voce, senti i pensieri, i versi. Se tu sei circondato dal rumore delle persone, delle richieste, non senti più la voce.»

Da allora Lamarque, che aveva lavorato insegnando in istituti privati e traducendo poeti stranieri, comincia un'intensa attività di scrittura di libri per bambini, lavoro che integra tutt'oggi con la collaborazione giornalistica per *Corriere della Sera*. La scrittura per l'infanzia non è però un campo del tutto nuovo, perché Lamarque aveva già pubblicato il primo libro illustrato nel 1992 con il titolo *La bambina che mangiava i lupi*, a seguito di alcuni racconti che aveva inventato con la figlia durante gli anni della separazione dal marito. Come lei stessa ricorda presso l'incontro *Autori in prestito* tenutosi a Reggio Emilia nel 2019:

«I primi libri per bambini li ho iniziati a scrivere come per la poesia, cioè erano una sorta di pronto soccorso per me. [...] Erano fiabe ma erano anche poesie. Da quando sono diventata nonna ho cercato anche il divertimento per i bambini.»

Assieme ai suoi racconti sono usciti negli anni anche raccolte di poesie per bambini, la più famosa, dedicata al gatto Ignazio, *Poesie per un gatto* (2007).

Tuttavia Lamarque non smette di scrivere poesie “mature”. Racconta ancora nel documentario *Quattro giorni con Vivian*, sfogliando spessi quaderni rossi che contengono tutte le sue poesie, numerate e suddivise per anno:

«Dal 2000 la mia vita è cambiata: nel 1999 le poesie sono ancora registrate, poi non ho più registrato nulla. Le ho scritte, ma non le ho più registrate.»

Alcune di queste verranno pubblicate nella raccolta del 2016 *Madre d'inverno*, dove una Lamarque ormai invecchiata, ma che mantiene ancora il suo tono delicato davanti alla realtà, racconta principalmente della malattia e della morte della madre adottiva, ma trovando spazio anche per aggiungere dettagli sul rapporto complicato con la madre d'origine e una serie di poesie dedicate alla poesia stessa vista come “coinquilina”.

«Il linguaggio mio è semplice, elementare, e anche questo può essere visto con sospetto. [...] In una scuola, alla fine di una lettura, un ragazzino ha alzato la mano e mi ha detto «Ma che poesie sono le sue? Si capisce tutto!», abituati a scuola con la parafrasi, pur necessaria, ma che a volte schiaccia la poesia. In una

giuria per premiare una fiaba, composta da ragazzini, di cui ho vinto il primo premio, c'erano anche le motivazioni scritte dai ragazzi di 8-9 anni, e uno di questi ragazzini aveva scritto come motivazione "Sono storie ben scritte, benché un po' infantili", avevo 40 anni allora. L'infanzia è stato un territorio un po' minato per me da dove però è nata la scoperta della poesia e l'amore per la poesia altrui.»

Con queste parole Lamarque racconta presso l'incontro *Autori in prestito* l'impatto che la sua scrittura e il suo linguaggio hanno sul pubblico che si avvicina a lei per la prima volta, perché alla prima lettura dei suoi versi è evidente la semplicità con cui la scrittrice tratta di temi che hanno radici nel dolore, quello dell'infanzia passata a cercare sé stessa, arrivando ad essere privata di figure di sostegno come quella del padre adottivo e successivamente, in età adulta, del marito. Proprio perché la scrittura di poesie è originata dal momento della scoperta dell'adozione, avvenuta appena adolescente, Lamarque mantiene per tutta la produzione uno stile caratteristico: una metrica libera, più vicina a quella delle filastrocche per bambini e, nel caso della produzione più matura, della prosa; un linguaggio che si mantiene simile a quello della scrittura per l'infanzia (con annesse metafore fiabesche, come ad esempio quella del lupo nelle poesie *Lupo cattivo* e del bosco minaccioso di *Nel bosco*) e mima una voce interiore che è quella della bambina abbandonata, che non conosce sé stessa e non ha mai avuto molti punti di riferimento. Tutto questo confluisce in una poesia che rimane strettamente legata a questioni private. Il mondo della poetessa è quello della casa, delle relazioni strette, e proprio da questo sente il bisogno di partire per indagare sulle sue paure: il mescolare la minestra della poesia *Voltando le spalle* è un gesto comune ma che serve all'io poetico per evadere dalla realtà del disastroso matrimonio, oppure come in *Riso in bianco* il ricordo del riso nel piatto risveglia un'immagine familiare (probabilmente il ricordo di una famiglia dalla quale era stata ospitata) che Lamarque non ha mai avuto. Il trauma della doppia madre porta con sé, per tutta la produzione, una serie di doppie figure: principalmente il doppio amore della poesia *Il mio primo amore erano due*, il rapporto marito-moglie e psicanalista-paziente, le doppie stanze dello studio del dottore nella poesia *Il signore degli spaventati* e le doppie figlie "Chiara" ne *Il signore della lavanda*, il confine terra e cielo che separa metaforicamente la vita dalla morte nel poema *L'albero*. Così come i doppi le ripetizioni diventano un tratto stilistico delle poesie della Lamarque

che stordiscono, ipnotizzano il lettore e che riprendono, ancora una volta, i tratti della filastrocca o della ninna nanna, apparendo spesso sotto forma di anafora («voleva il manto / voleva il cielo / voleva il verde di tutti i giardini» o nel caso del già citato poemetto *L'amore mio è buonissimo*, dove il titolo viene reiterato in quasi ogni strofa). Contribuiscono all'effetto anche l'uso accostato o massiccio di avverbi («Lentamente silenziosamente / mi sta crescendo dentro un amore / come un tumore.») che ricorda i moduli fiabeschi come “cammina cammina” o “lontano lontano”. Inoltre, le citazioni a cantilene infantili o alle fiabe sono molto presenti nella prima produzione («Chiudo gli occhi per vederti meglio / che bocca grande che hai» «Comincio a conoscerti mascherina») ma diventano minori nelle ultime raccolte dove, specialmente in *Madre d'inverno*, compaiono oggetti concreti, accompagnati da marchi, che ricordano alla poetessa dell'assistenza alla madre malata («Ma la mattina dopo con voce squillante / allora con l'Alitalia come va? mi chiedevi» «Quando fanno lo spot dell'algasiv / me lo rivedo sul tuo comodino / dietro il termometro con l'oxivent / il lenoxin, il tachidol») in una visione della realtà che è così come appare e che non ha più bisogno della rassicurazione di un mondo fantastico. La poetica della visione fanciullesca è comune con quella di Giovanni Pascoli, seppur più moderna ed esplicita, utilizzata da entrambi come risultato di un trauma familiare che cerca conforto tramite la poesia e che mette il poeta in uno stato per cui il mondo viene visto con gli occhi di un bambino. Non a caso Lamarque, nella poesia *In-fanzia* racconta proprio di questo meccanismo per cui «Spaventata le sta succedendo / di avanzare giorno per giorno indietro nel tempo / adulta sta toccando il traguardo / di un letto a forma di culla / dal basso vi guarda le ombre / giganti passate muovete le labbra le bocche / lei non comprende la lingua». A stupire i primi critici della poetessa, come detto in precedenza, è stato per lo più l'utilizzo dei versi finali per sorprendere il lettore, al quale viene presentata una situazione apparentemente dolce e serena, ma che viene interrotta bruscamente da una nota di dolore in tutta la sua crudeltà («Mangiavo dormivo / facevo la brava-bambina / per conquistarti «mammina». / Corteggiamento vano / a nove mesi mi hai presa per mano / mi hai lasciata a Milano.»).

«La mia poesia è come qualcuno che cammina sul filo. Il filo che separa l'infanzia dalla maturità. Sento contemporaneamente, come un verso di Marina Cvetaeva, “7 anni, 70, 700”. E questo è quello che capita a me. Sento molto i 700 e i 7, quindi oscillo tra queste due zone e cammino un po' a rischio tra l'una e l'altra.»

In questa dichiarazione dell'incontro *Autori in prestito* Lamarque riassume la sua visione della vita e della sua poesia, strettamente connesse. Una poetessa legata al mondo dell'infanzia e ai suoi burrascosi avvenimenti, ma anche all'anzianità, alla conoscenza del dolore e alla protezione di chi, come lei ha sofferto per gran parte della vita.

3.

Attraverso la poesia di Vivian Lamarque.

Un'antologia commentata

AFFINITA' ELETTIVE (da *Teresino* - 1981)

- 1 Con i miei amati fiori hai preso il raffreddore da fieno
- 2 con il mio dolce amore hai fatto indigestione di marmellata
- 3 con la storia della mia vita la piazza delle piazze
- 4 con le mie care lettere barchette su barchette
- 5 le mie poesie le hai accompagnate di corsa all'asilo
- 6 insomma affinità elettive poche pochine nessuna
- 7 (sarà per questo che brilli così nel mezzo del mio cielo?)

Il componimento fa parte della sezione *Poeti* della prima raccolta di Vivian Lamarque, *Teresino*. Questa porzione, inserita dopo la sezione di poesie dedicate alla separazione dal marito, esprime disagio verso un amore non corrisposto alla quale la poetessa cerca di far fronte immaginando situazioni pacifiche, o cercando di salire a compromessi con il sentimento, tramite cure morbose o giustificando comportamenti di un amato completamente disinteressato alla dipendenza sentimentale della voce poetica, che soffre della paura di sentirsi nuovamente abbandonata.

Il testo narra per l'appunto di un amore fatto di opposizioni e contrasti tra gli amanti, come già viene suggerito dal titolo, che cita con ironia il romanzo omonimo di Goethe: ciò che piace alla poetessa è sgradito all'amato, e quando questa lo riempie di affetto, vuole sentirsi ascoltata o gli scrive poesie e lettere l'altro non sembra gradire affatto la sua presenza, ignorando le sue richieste di essere compresa e amata. Nonostante

inizialmente i versi si presentino come una sorta di presa di coscienza dell'autrice all'impossibilità di conciliare il suo amore, che pare riuscita al penultimo verso, appare infine una parentesi, come un pensiero immediato, dove sorge la domanda che fa saltare il senso di quanto detto in precedenza: che sia proprio l'opposizione tra i due soggetti della poesia il risultato dell'attrazione che la poetessa prova verso questo amore impossibile?

Nel lessico troviamo le parole semplici tipiche della Lamarque, colloquiali e da racconto infantile. Ognuno dei primi versi porta con sé in contrapposizione la visione sia della poetessa che dell'amato verso le attenzioni amorose. Particolari sono nei primi due versi, per rappresentare l'affetto della scrittrice, le semplici coppie formate da aggettivo e nome come *amati fiori* e *dolce amore* che sono capaci di rendere con efficacia l'intimità della sfera amorosa vista dagli occhi della Lamarque e che, dall'altra parte, si scontra con la visione dell'amato sofferente: gli stessi fiori sono causa di un "raffreddore da fieno" e la presenza di un amore così forte gli fa patire una metaforica e stravagante "indigestione di marmellata". Ai versi successivi poi a *storia della mia vita* e a *care lettere* seguono *la piazza delle piazze* e *barchette su barchette*, continuando a segnare un forte contrasto, tra molto grande e molto piccolo, con connotati accumulativi per amplificare e drammatizzare le azioni gentili della poetessa. Lo stesso avviene al verso 5 dove le poesie dell'autrice arrivano a personificarsi e vengono *accompagnate di corsa all'asilo* dall'amato che, tramite una metafora, sottolinea il giudizio negativo e superficiale che questo prova verso i componimenti, soffermandosi solamente alla patina apparentemente puerile. Successivamente è presente una sequenza in climax discendente al penultimo verso: *poche pochine nessuna*, che, con il diminutivo *pochine*, riprende un certo modo di parlare tipico dell'infanzia e che si contrappone al più colto *affinità elettive* iniziale, suscitando ancora un doppio legame di temi contrastanti. L'aggettivo possessivo *mio* appare con frequenza per tutto il componimento (in tutti i versi, tranne il penultimo) mettendo enfasi alla forte presenza che la poetessa desidera avere nella vita della persona amata, già una costante anche nella poesia *L'amore mio è buonissimo*, della sezione omonima della stessa raccolta, dove la voce poetica si sofferma inizialmente su una serie di tratti positivi della persona amata o della vita di coppia per poi far intuire sempre più con evidenza la problematicità del rapporto, come in questo caso.

La poesia si presenta quindi come una sorta di denuncia verso il destinatario dell'amore: con l'utilizzo dell'anafora in *Con*, che copre i primi 4 versi, la poetessa sembra voler incalzare l'amato contrapponendo in successione l'amore al disprezzo, sottolineando il conflitto tra la purezza dei gesti della Lamarque e la mal ricezione di questi dell'amato. Nelle frasi ai versi 3 e 4 viene sottinteso il predicato *hai fatto*, già utilizzato al verso 2, contribuendo all'accumulo e all'elenco volto a colpevolizzare l'altro, mentre nel penultimo verso vi è una completa ellissi del predicato, marcando la conclusione del ragionamento tutta sul solo soggetto della frase, le *affinità elettive*, vere protagoniste della poesia.

Come molto spesso accade con Lamarque, la poesia si dilata in un'unica strofa, il periodo è uno solo, con il ritmo che ricorda molto quello di una filastrocca o di una cantilena: la rima è esterna e una sola, l'iniziale *fieno* con il finale tra parentesi *cielo*, ma appaiono anche una rima ipermetra tra *lettere* e *barchette* (v.4) e una rima tronca tra *affinità* (v.6) e *sarà* (v.7). Appartengono alla stessa sfera quotidiana il modo di dire *la piazza delle piazze*, che riporta il poco riservo con cui l'amato parlasse della vita della poetessa con gli altri, e l'avverbio, *insomma* (v.6) che si pone a inizio verso, come molto spesso accade nella poesia contemporanea, segnando la fine rassegnata del ragionamento della Lamarque. Il verso finale è una parentesi, a segnalare un ultimo pensiero di chiarimento, ma che stravolge il significato stesso di quanto letto prima: in essa infatti la poetessa si interroga se siano proprio le diverse visioni del suo problematico amore a rendere la persona amata così speciale, non procedendo allora ad accettare quella che fino a un verso prima sembrava essere stata la soluzione del problema, ovvero prendere atto di non essere compatibili. Come questa altre poesie della stessa sezione e della stessa raccolta propongono il tema tradizionale del conflitto tra due amanti riportandolo però alla sfera contemporanea e intima: avvalendosi di un linguaggio semplice e immediato Lamarque riesce a restituire la dimensione reale del burrascoso rapporto con il marito messo in risalto e fatto collidere con le espressioni dolci che imitano il parlato dell'infanzia. Della stessa autrice si possono ricollegare quindi la già citata poesia *L'amore mio è buonissimo*, un componimento di 28 strofe che assomiglia molto ad una poesia d'amore scritta da un bambino, ma che fa trasparire il difficile rapporto ossessivo verso il marito, al quale Lamarque cercava di trovare un rimedio, sentendosi costantemente ignorata: la poesia porta avanti una serie di contraddizioni, tra difese e

ammirazioni, che però celano il carattere scostante dell'uomo («L'amore mio è buonissimo / infatti quando si ricorda / si sforza sempre di farmi delle domandine / per far vedere che si interessa a me / l'amore mio poverino è commovente»); ma che non mancano talvolta di far sentire l'insoddisfazione e la tristezza della poetessa, che eventualmente viene a galla in alcune parti del componimento, stonando con il carattere deciso con cui Lamarque si era proposta di elogiare il marito («l'amore mio non lo sa come sono triste a stare sempre così / senza l'amore mio»; «l'amore mio non ha ancora finito / di leggere le favole che ho scritto un anno fa / l'amore mio certe volte mi fa perdere la pazienza») o anche mostrandosi fortemente in contrasto tra il dolore e la gioia nel giro di pochi versi («l'amore mio l'amore mio quale amore mio? / l'amore mio non c'è / se no certo non mi lascerebbe qui così / mi direbbe almeno qualche parolina / di sicuro allora me lo sono sognata / che bello se l'amore mio c'era invece non c'è»; «l'amore mio certe volte mi fa piangere così tanto / che non so più come fare / ma dopo quando è passata / appena penso all'amore mio mi viene subito da sorridere»). Così accade anche nella poesia *Senza occhiali intravedo*, dove se da una parte la poetessa sembra metaforicamente intravedere con la vista appannata un po' di amore che il marito prova per lei («Senza occhiali intravedo / che quasi quasi mi vuoi bene / infatti pressappoco stai sorridendo proprio a me.») in realtà, una volta messi gli occhiali, quell'amore è dato solamente come una sorta di formalità forzata («così moderatamente gentile / e bendisposta nei miei confronti / sorridente per buona volontà»). Il rapporto di coppia viene quindi visto con occhi realistici e attuali, portando alla luce i sentimenti più reconditi della Lamarque come moglie, in costante turbamento di non sentirsi adatta o di essere nuovamente abbandonata dopo il trauma della separazione dalla madre naturale.

LA FINESTRA DELLE FARFALLE (da *Teresino* - 1981)

1 Vieni corri a vedere
2 ce ne sono tre ce ne sono quattro ce ne sono cinque!
3 ancora una guarda!
4 e sotto c'è un'ape e c'è una mosca
5 tutte in fila immobili
6 sul muro fuori dalla finestra

7 nella striscia stretta dove batte questo filo di sole
8 mentre tu fai i compiti.

Tratta dalla brevissima sezione *Ho una bella bambina* di *Teresino*, i componimenti della quale è formata rappresentano uno spartiacque tra le poesie dai toni cupi per la separazione dal marito e quelle dedicate ad un amore dal carattere ossessivo. Con tinte dolci e materne la poetessa bambina si relaziona con la giovanissima figlia, unico appiglio sicuro nella travagliata relazione coniugale.

Protagoniste della poesia sono due personaggi: da una parte una voce infantile esorta e cerca di attirare l'attenzione di qualcuno descrivendo estasiata dei piccoli insetti fuori dalla finestra che sembrano riposarsi sul muro dirimpetto illuminato da uno spiraglio di sole, ma il verso finale tronca improvvisamente il momento del gioco: contrariamente a quanto potrebbe apparire ad una prima lettura non è la figlia a chiamare la madre a partecipare al momento di svago, ma al contrario è la poetessa a chiamare a sé la figlia intenta a finire i compiti scolastici, facendo trasferire l'immaginazione infantile all'adulto e il rigido dovere alla bambina.

Si può intravedere in questa poesia uno degli esempi di tono infantile che Lamarque esibisce in prima persona nelle sue raccolte, in particolare quella di esordio. In questo contesto il linguaggio che viene preso all'infanzia è d'auto anche per mettere in luce il gioco delle parti diverse ma molto simili tra loro, ovvero tra la poetessa che si fa bambina e la figlia che è bambina: dall'utilizzo immediato dei verbi imperativi quasi come un climax ascendente: *vieni, corri a vedere, guarda* che richiamano la voce curiosa di bambino intento a cercare l'attenzione di un'altra persona, fino alle ripetizioni di *ce ne sono* (v. 2) e *e c'è* (v. 4) per elencare diversi animali, con moduli simili alle filastrocche. Altra connotazione verso l'immaginario dei bambini è la visione "umanizzata" dell'ape e della mosca *tutte in fila immobili*. Particolare è il penultimo verso dove, tramite allitterazioni in s e t, viene data al lettore l'immagine del posto dove gli insetti riposano: una *striscia stretta* che suggerisce al lettore una porzione di spazio minima ma che è riscaldata da *questo filo di sole*, dove il deittico esprime la vicinanza che la scrittrice vorrebbe assumere nella scena, e così i piccoli animali sembrano essere conciliati in un momento intimo, al quale la poetessa cerca di prendere parte con l'immaginazione da dietro la finestra; ciò può ricordare il muro presente nelle poesie di Eugenio Montale dell'intera

raccolta *Ossi di seppia*, limite che si frappone tra la felicità e il poeta, in questo caso avvicicabile alla visione della Lamarque come la gioia familiare vissuta bruscamente durante l'infanzia e l'età adulta. L'ultimo verso, infine, spiazzava il lettore per l'utilizzo iniziale della congiunzione *mentre*, che segna il brusco scatto tra esterno ed interno dell'abitazione, introducendo però l'immagine di un tu che rispetto alla voce principale ha ben altro da fare, e i compiti sono il breve e coinciso segnale che si tratti della giovane figlia della Lamarque, invertendo in maniera dirompente i ruoli tra l'adulta intenta a sognare e la bambina indaffarata nello studio.

Dal punto di vista sintattico è interessante osservare come nella poesia non vi sia particolare uso di interpunzione eccetto per i due punti esclamativi ai versi 2 e 3: ciò ricrea la voce diretta ricca di emozione e curiosità della poetessa, che non introduce subito coordinate spazio temporali precise né il destinatario del discorso tramite un attacco in medias res. Aumenta allora la carica enfatica data al discorso per richiamare l'attenzione della bambina, celando il destinatario del discorso al lettore che viene tratto di sorpresa leggendo l'ultimo verso dove questo viene presentato. In questo caso la sorpresa risiede proprio in un dialogo dove paradossalmente due bambine si relazionano tra loro, la poetessa-bambina e la figlia piccola.

La metrica dunque rimane, come in molti altri componimenti della Lamarque, estremamente libera e volta a mimare una discussione quotidiana. Vengono utilizzati, tra i versi 5-7, i più "descrittivi", degli enjambements per separare tramite pause i vari aspetti del paesaggio rendendoli progressivamente sempre più chiari per chi legge: da un primo piano sui singoli insetti la scena si allarga come cinematograficamente, andando a inquadrare poi il gruppo, il muro e infine la striscia di sole dove sono situati, venendo bruscamente interrotti dal ritorno all'interno della casa con la figlia indaffarata. La lettura della poesia riesce a far avvicinare il lettore tramite le esortazioni ai primi versi per poi immergerlo nella visione della voce poetica e di conseguenza a subire il distacco finale non solo per la distanza dalla scena iniziale, ma anche per la sorpresa nel sapere che non sia la figlia della poetessa a parlare ma in realtà Lamarque stessa.

Nonostante le poesie alla figlia Miryam rappresentino una porzione piuttosto limitata della produzione poetica di Vivian Lamarque in esse si scorge l'affetto materno con cui la poetessa circonda la figlia, rappresentando gli attimi di felicità quotidiana e le amorevoli cure volte all'unico elemento stabile della famiglia, come traspare da *Il tuo*

posto vuoto, poesia della sezione omonima della stessa raccolta dove, nel descrivere la mancanza del marito a tavola, Miryam viene citata per nome perché unica presente con la madre. Tuttavia Lamarque sa relazionarsi più volte nelle sue poesie non solo con la sua vita di figlia spiazzata dall'appartenenza a due madri diverse, ma anche a quella di madre stessa, talora immedesimandosi nei giochi immaginari della figlia, come *Il re del balcone* o *C'era un castello* della stessa sezione, dove la poetessa come madre si immerge nello stesso universo fantastico dei bambini ricavandone uno spazio lieto e protettivo, oppure descrivendo tenere scene di relazione tra madre e figlia nella raccolta *Questa quieta polvere*, nella sezione iniziale *Madri padri figli*, non mancando di far riapparire l'inquietudine del trauma materno subito da giovane, come nelle poesie *Miryam* e *Preghiera alle mamme che hanno involontariamente mancato nei confronti dei propri figli*.

IL SIGNORE DELLA NOSTALGIA (da *Il signore d'oro* - 1986)

- 1 A distesa a distesa suonavano le campane, era in arrivo stava arrivando era
 arrivata la Nostalgia.
- 2 Era una Nostalgia di chi?
- 3 Era una Nostalgia di un signore.
- 4 Andato via?
- 5 Andato via.
- 6 Era una nostalgia grande?
- 7 Era la Nostalgia più grande di tutta la vita.

Vivian Lamarque segna una definitiva rottura dalla sua prima raccolta d'esordio con la trilogia dedicata al Dottor B.M., psicanalista junghiano, presso il quale si sottopose a psicanalisi per un periodo della sua vita, quasi subito dopo la separazione dal marito. Nella rassegna dei tre libri, *Il signore d'oro*, dal quale è tratta la poesia analizzata, *Il signore degli spaventati* e *Poesie dando del lei*, l'autrice porta con sé il lettore nel suo lento e difficile percorso terapeutico, cercando di trovare una risposta alle sue paure radicate sin dall'infanzia e trovando nel dottore una figura quasi materna, dato anche il particolare legame che si instaura durante il processo psicanalitico di Jung, che prevede una

connessione profonda tra il paziente e lo psicanalista, ricercando insieme i motivi nascosti dei propri turbamenti ripercorrendo la vita fino ai primi anni di vita, compiendo un percorso volto a rendere consci i pazienti della propria persona.

Nel testo, pervaso per lo più dallo scambio di battute tra due voci ignote, viene narrato l'arrivo della Nostalgia, vista come una personificazione fiabesca ed inquietante del sentimento per la mancanza del dottore, centrale in larga parte della raccolta e che non trova mai pace se non temporanea durante le visite di psicanalisi. Il sentimento viene amplificato e drammatizzato, nella disperata ricerca da parte della poetessa di trovare ascolto presso qualcuno che possa esserle familiare. A ogni verso corrisponde una voce che dialoga con un'altra, come se la poetessa cercasse di mettersi in contatto con la sua controparte bambina, che la interroga costantemente, indagando con sé stessa sulle ragioni del suo malessere, in un procedimento poetico caratteristico di questa nuova fase di produzione poetica della Lamarque.

Il primo verso sembra richiamare l'incipit di una favola o di una filastrocca: ciò lo si nota nella ripetizione iniziale di *A distesa* correlato al suono delle campane, per darne un effetto di ridondanza, come anche nella ripetizione climatica ascendente *era in arrivo stava arrivando era arrivata* dove la poetessa cerca di tracciare il percorso incalzante della Nostalgia anche tramite l'omissione delle virgole. L'utilizzo della maiuscola nella parola chiave *nostalgia* contribuisce all'effetto fiabesco, venendo così a personificare il sentimento, delineandola come una temibile antagonista che si fa largo in uno spazio indeterminato, quello della mente, al minaccioso suono delle campane, risaltando, per posizione, alla fine del primo verso. Protagonista assoluto dello scambio di battute tra le due voci, il sentimento malinconico appare per tutto il componimento, come una presenza pericolosa e costante. L'altro protagonista, il *signore* che appare al verso 3, è uno stilema caratteristico utilizzato dalla Lamarque per l'intera trilogia sulla psicanalisi, comparando nei titoli delle prime due raccolte e di quasi tutti i componimenti in esse contenuti. Si tratta del termine generico che la Lamarque utilizza per riferirsi al dottor B.M., che richiama il linguaggio dei bambini che tendono ad indicare gli adulti come "signore" o "signora". Gli articoli usati nelle varie parti della poesia per riferirsi alla nostalgia sono importanti per trasmettere la loro distanza o la loro prossimità rispetto alle due voci: all'inizio e alla fine la prima voce si riferisce alla nostalgia con un determinativo *la*, mentre al verso 2 e 6 la seconda voce si riferisce a lei in maniera indeterminata, *una*

Nostalgia. Si stabiliscono quindi due visioni diverse: la prima voce, della Lamarque adulta, che conosce il sentimento, e quella della sua controparte bambina, più innocente. Appare concretizzarsi nella poesia il dialogo junghiano con l'infanzia, come già accaduto precedentemente nella stessa raccolta con *Il signore profumato* e *Il signore e Roma*, diventando anche nei componimenti successivi un mezzo di analisi della propria interiorità. Al verso 6 la lettera capitale per il termine *nostalgia* non viene utilizzata, forse nel tentativo della voce infantile di riportare la nostalgia su un piano solamente sentimentale, e che viene cancellato dalla Lamarque adulta, che insiste ancora nella personificazione al verso successivo e finale, facendo diventare il sentimento molto più rilevante, tramite l'attributo *più grande di tutta la vita*. Ai versi 4-5 il dialogo si fa serrato: alla domanda *Andato via?*, infatti, la voce adulta risponde concisa, *Andato via.*, senza affermazioni o riferimenti precisi al luogo dove fosse diretto il signore, rendendo quindi il sentimento nostalgico come qualcosa di veramente vissuto e doloroso, in quanto viene dato peso solo all'assenza.

Questa nuova fase della poesia di Vivian Lamarque si presenta come ancorata al linguaggio semplice e quotidiano della produzione scorsa, e ancora sono ben presenti i temi dell'infanzia, ma il tutto viene sfruttato per l'autoanalisi che deve trovare proprio nei primi anni di vita la base per i timori dell'età adulta. Lo stesso dottor B.M. viene visto dalla scrittrice come l'unico capace di comprendere i suoi dolori e di trovarne una rassicurazione. A poesie ricche di desiderio di affetto, come *Il signore accarezzabile*, *Il signore della buonanotte* e *Il signore della pioggia*, dove abbracci e carezze sono al centro delle azioni principali, seppur vissute a distanza e nella mente della Lamarque, si incrociano altri componimenti che inquadrano completamente il tema della lontananza e dell'agognato ritorno allo studio del dottore: *Il signore che non arrivava*, *Il signore lontano*, *Il signore dell'attesa*, dove, come nel componimento analizzato, appare lo scambio di battute tra le due voci, intuibili dalla divisione in versi.

ERA LA CASA (da *Una quieta polvere* - 1995)

- 1 Era la casa più bella era la casa più orrenda.
- 2 Di quel mondo valdese di perseguitati era la casa più bella era la casa più orrenda.

- 3 Ti accarezzava ti strangolava, ti accarezzavano gli archi le volte le lunghe
finestre dell'architetto Decker con dentro i monti il giardino l'albero delle noci,
ti strangolava la cucina avariata avvelenata ti strangolavano gli argenti i trucidi
testamenti un dio che rinnegava escludeva sacrificava, era la casa più orrenda
con piattini avariati per bambini addormentati e la più gentile con pratoline
nuvole fuoco di camino.
- 4 Il gatto rimase con la madre morta per terra tre o due notti conosceva la lingua
dei morti le ha parlato, tre o due giorni entrambi per terra con intorno gli occhi
della più lunga nottata.

La poesia presentata appartiene a *Una quieta polvere*, la raccolta uscita un paio di anni dopo la fine della trilogia dedicata alla terapia psicanalitica e che per questo vede una Lamarque cambiata sotto diversi punti di vista seppure alcuni argomenti rimangono gli stessi. Ora che il bisogno ossessivo di una figura di supporto che imiti quella materna è stato risolto con l'aiuto del metodo di Jung, la poetessa si fa madre e curatrice di quello che le sta intorno: ad esempio, i residenti del suo stesso condominio, nella sezione *Poesie per un trasloco*, o mostrando vicinanza verso gli immigrati di guerra che vivono a Milano, nella sezione *Nuovo millennio*, senza però tralasciare il passato, almeno nella sezione iniziale *Madri padri figli*, dove ricompare la tematica familiare. Sono protagonisti, oltre alla Lamarque stessa, la madre naturale, i due padri che per ragioni diverse hanno conosciuto poco la figlia, il marito Paolo, la figlia Miryam, i fratelli conosciuti in età adulta. Proprio all'inizio di questa porzione della raccolta si trova la poesia analizzata.

Il componimento si presenta come un racconto: al centro della storia, narrata in terza persona, la protagonista è una casa che può presentarsi accogliente perché dalle finestre si può ammirare un paesaggio montuoso e sereno, ma che invece all'interno è minacciosa e crudele, con una cucina degradata e dalle stoviglie sporche, dove regnano il caos e l'ingiustizia. In chiusura, l'ultimo verso si focalizza su un gatto che, dopo la morte di una misteriosa madre, le tiene compagnia sul pavimento per un paio di giorni, comunicando con *la lingua dei morti* (v.4).

A contribuire a dare una patina prosastica simile a quella di un racconto è la struttura dei versi: essi infatti si distendono oltre al verso breve e libero utilizzato dalla poetessa nelle prime raccolte, permettendo una lettura concentrata sulla descrizione della scena,

divisa tra esterno ed interno. Inoltre, in ognuno dei primi tre versi, la poesia si concentra costantemente sul parallelismo tra la bruttezza e la bellezza dell'abitazione, arrivando ad aprirsi, al verso 3, ad una descrizione sempre più precisa delle due visioni opposte.

Il componimento si apre con la presentazione immediata del soggetto della poesia e il verbo all'infinito richiama subito il tono favolistico, presentando inoltre un soggetto familiare e apparentemente sicuro, ovvero *La casa*, che però viene già dal primo momento caricata di una forte soggezione, data dal parallelismo degli aggettivi *bella e orrenda*, assonanti tra di loro. Inoltre, la ripetizione nello stesso verso dell'attacco *Era la casa* ricorda e riprende il tono da filastrocca presente già nelle passate raccolte. Il primo verso viene ripetuto come una cantilena anche al secondo, dove però vengono aggiunte nuove coordinate: in maniera sempre più specifica si scopre che la scena è ambientata nella zona natale della Lamarque, tra le montagne del Trentino Alto Adige, dove risiedono secolarmente piccole comunità di religione valdese, un culto nato nel XII secolo in Spagna e diventato successivamente protestante durante la riforma luterana del 1500. Gli abitanti sono definiti *perseguitati* poiché la religione valdese durante e successivamente al 1685 era stata perseguitata dal cristianesimo per via del veto del re Luigi XVI nelle aree piemontesi di professare religioni protestanti, creando dei veri e propri massacri e il nascere di zone d'insediamento delle comunità valdesi nelle valli del nord-est italiano. A questa vicenda Lamarque farà successivamente riferimento nella raccolta *Madre d'inverno* (2016) nella poesia *Madre l'altra valdese*, che recita «dalla Valle dei Valdesi, i perseguitati, i semi-sterminati, / e nel 1689 gloriosamente rimpatriati.» in riferimento alla madre sepolta ai piedi delle montagne che erano e sono casa delle comunità valdesi del nord-est italiano. Successivamente, dal terzo verso, imitando gli stilemi delle ninne-nanne, continuano le ripetizioni quasi stordenti, con riferimento ad un *tu* e con immagini a metà tra l'inquietante e il rassicurante, andando progressivamente a descrivere la vita all'interno e all'esterno della casa: i verbi *accarezzava e strangolava*, omoteleuti tra loro, ritornano continuamente nello stesso, lungo verso dando un'immagine sempre più vivida del paesaggio e dell'interno al lettore. Ad accarezzare, metaforicamente, è ciò che riguarda la vita che sta al di fuori: partendo dall'immagine rotonda e perciò rassicurante delle ariose finestre ad arco che contengono il paesaggio esterno come un dipinto, la poetessa comincia ad elencare *i monti il giardino l'albero di noci*, immagini vitali, non separate da virgole. *L'architetto Decker* fa

riferimento ad Emilio Decker, architetto valdese conosciuto soprattutto per aver disegnato la chiesa evangelica valdese di Palermo anch'essa con finestre lunghe e arcuate. Separata da una virgola, si apre poi la più ampia descrizione di ciò che *strangolava*: inizialmente la scena si apre su una cucina *avariata e avvelenata* producendo un'allitterazione, assieme al verbo principale, con la consonante fricativa labiodentale /v/, e formando una rima in *-ata*; *gli argenti i trucidi testamenti* contengono invece la laterale palatale /ʎ/ e l'affricata alveolare /dʒ/ in *gli argenti*, e successivamente formando una allitterazione martellante in /t/ in *trucidi testamenti*: in questo modo viene rievocato, tramite la lettura, un effetto sonoro spiacevole, fatto di un susseguirsi di suoni aspri. A terminare il tragico elenco *un dio che rinnegava escludeva sacrificava* dove si può notare che il soggetto *dio* non presenta una lettera maiuscola, a rappresentare, probabilmente, la sua assenza davanti agli orrori compiuti verso i fedeli valdesi, accostato poi ad un climax di azioni sempre più cruento, di nuovo in rima con il verbo *strangolava*. La poetessa torna poi all'aggettivo usato nei primi versi, *orrenda*, per riassumere il contrasto tra l'interno, con *piattini avariati per bambini addormentati*, con un chiasmo tra *piattini-bambini* e *avariati-addormentati*, e l'esterno, che utilizza invece l'aggettivo *gentile* creando una rima irrelata con *pratoline* nell'elenco, seguita da ulteriori immagini rassicuranti: *nuvole fuoco di camino*. All'ultimo verso lo scenario cambia completamente e in maniera drastica: protagonisti questa volta sono *il gatto e la madre morta*. È presente qui una rima irrelata tra *notti-morti*, e le ripetizioni *tre o due notti*, successivamente nello stesso verso cambiato in *giorni*, e *per terra* che conferiscono ancora una patina da filastrocca o ninna-nanna. Sulla fine del componimento è presente una personificazione ne *gli occhi della più lunga nottata*, dove la notte appare quasi umana per la presenza del suo sguardo che veglia i due soggetti del verso, unita ad una metafora, dove appunto *la più lunga nottata* fa riferimento all'eternità della morte che minacciosa circonda la scena. Tutti i versi compongono una frase per intero, chiudendosi sempre con un punto, e le virgole vengono utilizzate come divisione nelle varie parti ripetitive del discorso, in rapidi susseguirsi di immagini contrastanti. L'assenza delle virgole negli elenchi di parole, come *gli archi le volte le lunghe finestre dell'architetto Decker* (v. 2) o *con pratoline nuvole fuoco di camino* (v.3), potrebbe far riferimento sia ad un rapido susseguirsi quasi stordente delle immagini, ma anche perché la loro funzione, nel testo, è quella di separare piccole porzioni di discorso dove si passa da un argomento all'altro.

Per quanto riguarda il contenuto la poesia si presenta come un omaggio alla comunità valdese delle zone del Trentino Alto Adige che, come già detto in precedenza, è il luogo dove i genitori e la famiglia d'origine della Lamarque hanno vissuto. Proprio per questo è centrale la figura della casa: è certamente descritta nel testo una casa vera e propria, ma in sé rievoca anche il luogo nel quale l'intera comunità degli antenati della poetessa ha trovato protezione per secoli. Appare nei primi versi l'immagine di una poetessa narratrice della storia delle sue origini, dedicandosi al ricordo degli antenati e cercando di riavvicinarsi ad un mondo nel quale non ha mai veramente vissuto ma che contiene le sue radici. Non viene tralasciata però l'esperienza personale: la doppia visione "dentro-fuori" potrebbe essere un riferimento implicito alla famiglia naturale della poetessa: di origini agiate, il nonno Ernesto Comba, storico e docente di teologia valdese, convinse la madre a dare Lamarque neonata in adozione poiché nata fuori dal matrimonio della donna notizia che, se diffusa in paese avrebbe dato scandalo in quanto la famiglia era profondamente legata alla sfera religiosa. Si crea così anche un collegamento molto più personale con la presenza del tema religioso, visto in chiave negativa, tra i versi, dove l'esclusione può essere un riferimento all'allontanamento della poetessa dalla famiglia d'origine per evitare maldicenze. Al verso finale, inoltre, compare il tema cardine della madre, ma stavolta il personaggio è privo di qualsiasi riferimento alla vita privata della poetessa, ricordando piuttosto le madri "generiche" abbandonate alla morte di Giovanni Pascoli in *Myrica*. Vicino alla figura materna compare quella del gatto, animale che nella produzione poetica di Vivian Lamarque rappresenta un compagno fedele, si veda ad esempio l'intera raccolta di poesie per bambini dedicata all'animale pubblicata nel 2007 *Poesie per un gatto* o *Gatto tedesco* della raccolta *Madre d'inverno*. La vicinanza della donna e dell'animale forma quindi una scena molto patetica ma anche umile, in quanto l'animale mostra una connessione profonda con la madre morta in uno scenario anch'esso cupo, quello notturno, ma partecipa nello stesso momento alla scena, osservandoli da distante. La poesia, inoltre, presenta molte caratteristiche comuni con *Errore di persecuzione*, componimento di *Madre d'inverno* della sezione *Dedicate*, che viene dedicato agli "avi valdesi" della poetessa:

Bambina china a leggere lapidi
alla ricerca di radici, di nomi.

Ma sbagliava città e cimitero
cercava nell'ebraico, confondeva
persecuzione e paese, i suoi avi
giacevano dissanguati e quieti
in terra valdese.

Lamarque racconta di quando, ancora bambina, dopo aver scoperto dalla madre milanese di essere stata adottata, percorreva il cimitero ebreo in cerca delle bare dei genitori che credeva morti, instaurando un parallelo tra i perseguitati ebrei, e quelli delle terre valdesi, *dissanguati e quieti*, rappresentando ancora una volta la comunità perseguitata della quale Lamarque non si stanca mai di scrivere durante il corso degli anni per rendere omaggio alle sue radici. Si ricorda inoltre che il titolo della primissima raccolta di Lamarque, *Teresino*, richiamava il nome del paese d'origine della sua famiglia valdese Tesero, ma anche il campo di concentramento tedesco Terezin, nella Repubblica Ceca, noto per aver internato soprattutto bambini durante gli anni delle persecuzioni attuate dai nazisti. Si instaura così un altro parallelo tra le due civiltà perseguitate, i valdesi e gli ebrei, già presente agli albori della poesia di Lamarque.

La casa come soggetto viene inoltre trattata ampiamente dalla Lamarque nella stessa raccolta della poesia analizzata seppur in una sezione differente, *Poesie per un trasloco*, dove descrive le sue speranze per un rinnovo della vita utilizzando il tema del cambio di abitazione: come nella poesia iniziale *Cercasi* dove alle ripetizioni da filastrocca sulla ricerca di una nuova casa Lamarque spera «con madre con padre»; tuttavia la minaccia della morte ritorna poco più in là nella sezione, come personificazione in *Trasloco* che allo stesso tempo avvia una metafora sul passaggio verso la morte come un cambiamento pari al passaggio ad una nuova casa («quando la Morte viene forse / si spaventa e torna indietro / indietro per almeno di vita un poco / prima dell'ultimo trasloco») oppure rappresenta un momento che interrompe la vita serena del condominio che Lamarque sente come una sorta di entità unita e protetta, nello spirito che la contraddistingue in questa nuova raccolta, come nel caso di *Condómino* («al terzo piano dorme un condómino / morto», «Ha dormito con noialtri condómini / essendo notte sembrava a noi uguale»).

Seguendo la tematica del rifugio, questa volta in chiave più contemporanea rispetto alla storia valdese, nella sezione *Fine millennio* della medesima raccolta la Lamarque cerca di avvicinarsi e di confortare tutti i rifugiati e le vittime delle guerre in corso, appunto, nei primi anni 2000. Due esempi sono *Girotondo* e *Nuvola*, nelle quali compaiono principalmente figure di bambini: la prima personifica la guerra e rielabora il famoso ritornello per bambini in maniera macabra («Come gioca la Guerra / oh guarda un bambino / sotto la terra.») mentre la seconda, in un lungo periodo senza pause né interpunzioni, affida a sequenze di immagini viste come da un bambino un via vai di persone morte trasportare su delle nuvole come su dei vagoni («Che nuvola gigante guarda si sta / spostando oh guarda quante quante / persone dentro quante dove vanno / saranno milioni e milioni guarda / viaggiano come in vagoni ma / leggeri pesano come pensieri / lieti come petali seccati eppure / sono i Già-Morti o che siano i Non-Ancora / Nati?«).

RITRATTO CON INTERMITTENZA (da *Madre d'inverno* - 2016)

1 Come il diavolo l'acquasanta temo
2 l'intermittenza delle luci di natale
3 Quelle luci col vizio di tramontare
4 continuamente tramontare. A ogni
5 batter di ciglia pendono dall'abete
6 dai rami fili neri strani e l'intorno
7 si fa spettrale, tutto il contrario
8 del natale. Idem il tuo ritratto
9 come di una non viva che di nuovo
10 cessasse di vivere, che ricominciasse
11 tutto da capo morte vita morte
12 occhi aprire chiudere aprire
13 come un'insonnia - del morire.

Madre d'inverno è la raccolta di Vivian Lamarque che segna il ritorno della poetessa 14 anni dopo l'ultima pubblicazione con la raccolta *Poesie 1972-2002*. La

poetessa torna a dedicarsi al tema materno, ma questa volta in chiave nuova: ormai invecchiata, la prima parte del libro segue gli ultimi attimi di intima assistenza alla madre Maria Rosa fino alla sua morte, passando successivamente a poesie che ne ricordano la presenza attraverso gli oggetti di tutti i giorni, per poi rievocare, in una sezione a metà del libro, la figura della madre naturale, per poi concentrarsi sulla sua vita di anziana, di madre e nonna, ma anche sulla poesia stessa, come era già accaduto nella sezione Pennino della raccolta *Una quieta polvere*. La poesia analizzata è tratta dalla sezione *Ritratto con neve*, seconda della raccolta e dedicata al ricordo della madre della poetessa dopo la morte prendendo come soggetto fisso un ritratto della madre eseguito dal pittore Gioxe De Micheli¹. Lamarque dialoga costantemente con il dipinto attraverso la poesia, cercando di stabilire un dialogo con la madre come se fosse ancora in vita, fino al termine della sezione, quando la poetessa accetta la solitudine e l'assenza della madre spostando il suo ricordo sugli oggetti a lei appartenuti nella terza sezione della raccolta, *Compro oro*.

Le poesie di *Ritratto con neve*, nel complesso, assumono un tono molto più rilassato rispetto alle raccolte precedenti per quanto riguarda i problemi di solitudine dovuti alla mancanza della madre, dove il distacco dal contesto familiare (sia nel trauma originario della madre naturale che in quello successivo della separazione con il marito) nella Lamarque veniva visto come qualcosa di fortemente negativo che provocava un senso di perdizione nella poetessa. Le prime poesie della sezione sono infatti caratterizzate da un dialogo malinconico ma sereno che la poetessa avvia con il ritratto della madre, spesso con toni più leggeri, cercando di sdrammatizzare il contesto luttuoso, come in *Ritratto con eleganza* dove, posando un vaso di fiori sopra il dipinto, Lamarque esordisce «Questa è bella, oggi sulla tua testa si è posato deciso / un vaso!», immaginando, con le ombre e gli oggetti, situazioni dove la madre sembra riprendere vita. La poesia presa in analisi però rappresenta un punto di svolta, perché appare una visione inquietante del dipinto: ad immagini serene presenti nelle poesie antecedenti come l'ombra degli alberi e delle piante sul ritratto della poesia *Ritratto Rosa* o *Ritratto con vela*, o di altri quadri rappresentanti marine e appesi dalla poetessa poco più in là, ad esempio in *Ritratto con mare I* e *Ritratto con mare II*, ora il dipinto si mostra invece nefasto in un contesto tutt'altro che infelice, ovvero durante i giorni natalizi di dicembre, come era già stato anticipato dalla poesia

¹ Citato nella dedica presente nella poesia *Ritratto Rosa*, che apre la medesima sezione della poesia presa in analisi, è un pittore del movimento artistico del realismo esistenziale.

immediatamente precedente *Ritratto d'inverno*: con le luci intermittenti delle decorazioni, infatti, il dipinto assume un'aria terrificante, ricordando alla poetessa l'assenza della madre. Da questo punto la poetessa cercherà di allontanarsi dalla comunicazione con il dipinto, tanto che l'ultima poesia della sezione *Ritratto con solitudine* inquadra proprio l'assenza di un destinatario al dialogo.

La poesia si apre con una similitudine esplicita *Come il diavolo l'acquasanta*, modo di dire di genere colloquiale, per poi procedere al secondo verso dove si trova, isolato, il complemento oggetto della poesia, ovvero *l'intermittenza delle luci di natale* (v.2) dandone risalto. Il verso 3 continua il discorso e si apre con *Quelle luci* dove il deittico con l'iniziale maiuscola sembra voler sottolineare ancora di più la loro inquietante presenza sia all'interno del testo sia nella realtà, seguite dal verbo *tramontare*, poi ripetuto con l'avverbio *continuamente* al verso 4, tramite un climax rafforzato che da una parte si riferisce all'intermittenza delle luci, che appunto si accendono e si spengono in successione, creando un effetto di intermittenza anche sul testo data la ripetizione e la presenza dell'avverbio; inoltre il verbo *tramontare* ricorda metaforicamente anche l'immaginario, già presente nella Lamarque ad esempio nella poesia presa in analisi precedentemente *Era la casa*, dove il calare delle tenebre rappresenta il finire della vita. Inoltre *tramontare* forma paradossalmente una rima ipermetra con *natale* (v.2), che invece segna propriamente una nascita. Per tutta la poesia ricorre l'inquietante parallelismo tra vita e morte, come *spettrale* (v.7), che rima sempre con il successivo *natale* (v.8). Sempre la parola *natale*, che compare ai versi 2 e 8, che per il contesto si può riferire alla festività, compare sempre con l'iniziale minuscola. Ciò può far intendere che la parola abbia anche il senso di aggettivo, come ad esempio "un giorno natale", ovvero un giorno di nascita, mettendo ancora più in enfasi il parallelismo vita-morte instaurato per tutta la poesia. Ancora un'immagine d'intermittenza si avverte con un figurato *A ogni batter di ciglia* (v. 4-5) che indica la presenza assidua di *fili neri strani* (v.6) che pendono *dall'abete dai rami* (v. 5-6) indicando così che l'illuminazione proviene da un tradizionale albero natalizio all'interno della casa della poetessa, e stabilendo un richiamo con il verso 12, dove compare l'immagine degli occhi del ritratto che si aprono e si chiudono seguendo il ritmo delle luci. La sequenza *rami fili neri strani* al verso 6 è composta da parole con lo stesso numero di sillabe e con accento sulla penultima, formando una paronomasia. Dalla metà del verso 8 riappare il tema portante

della sezione, ovvero il ritratto, anticipato da un *Idem* che ricorda il parlato quotidiano. Da questa metà della poesia Lamarque si concentra molto sul susseguirsi ansioso tra la vita e la morte che provoca in questo modo l'immagine terrificante della madre che sembra tornare in vita ad ogni riaccendersi delle luci intermittenti. Particolare su questo versante è l'utilizzo dei verbi al congiuntivo presente *cessasse* e *ricominciasse* entrambi al verso 10, segnando il contrasto tra i due stati del ritratto, per poi passare ad una serie di ripetizioni che mimano l'intermittenza: *morte vita morte* (v.11) e *aprire chiudere aprire* (v.12). Non utilizzando le virgole, come già attuato in precedenza dalla poetessa, il susseguirsi delle parole imita l'ansioso accendersi e spegnersi in successione delle luci natalizie che si trasferisce sugli occhi del ritratto che pare far cadere l'illusione centrale nella sezione di poter ancora parlare con la madre viva, per farla morire ancora ad ogni spegnersi delle luci, suscitando alla Lamarque un grande stato di ansia. Il susseguirsi delle parole, inoltre, non è casuale: la poetessa inizia e finisce con la parola *morte* il verso 11 e al verso 12 ricomincia e finisce ancora con la parola *aprire*, in questo modo l'intermittenza è continua anche nel testo, dato che la luce rappresenta l'aprirsi degli occhi della madre e quindi la vita, mentre l'oscurità che ne segue, al contrario, sono gli occhi che si chiudono e quindi la morte. A dare ancora più enfasi alla resa nel testo dell'intermittenza è anche, al verso 12, l'omissione di qualsiasi articolo, congiunzione o preposizione, e i verbi all'infinito, per cui l'intero verso *occhi aprire chiudere aprire* dà l'idea della macchinosità e artificialità della luce. Al verso 13 il verbo *morire* segna successivamente, anche grazie alla rima con *aprire* del verso successivo, la fine non solo della poesia ma anche della catena di ripetizioni che con *aprire* aveva riportato in vita il ritratto materno. Infatti la metaforica *insonnia* (v.13) della madre dipinta causata dalle luci non può illudere la poetessa che la madre possa essere di nuovo in vita, ma bensì porta solo e sempre alla morte. Se infatti l'*insonnia* potrebbe lusingare la poetessa che la madre non sia in realtà morta ma bensì stesse aprendo e chiudendo gli occhi nella notte come ancora viva, in realtà il verso si spezza con un trattino che specifica tragicamente un tipo di insonnia molto più tragica, che porterà sempre alla morte e quindi alla realtà.

Come si è detto, a differenza delle raccolte precedenti, in *Madre d'inverno* Vivian Lamarque appare ritornare su temi già presenti nel passato ma con chiavi nuove: come si può vedere dal testo analizzato le poesie rimangono per lo più ad una sola strofa come i componimenti degli anni prima, i versi sono liberi, le rime sparse nel testo in maniera

disomogenea, e la tematica della madre acquisisce di nuovo molta importanza tanto da essere citata direttamente nel titolo dell'intero libro di poesie. La visione del materno però risulta cambiata: Lamarque non si concentra più di tanto nel ricordare il passato, quanto più a conservare gli attimi del presente, degli ultimi giorni in presenza della madre adottiva, e perciò al ricercare un contatto con lei tramite la comunicazione con il suo dipinto una volta morta. Vengono meno anche i richiami alla favola o alle filastrocche, ma rimane qua e là l'immaginario infantile e il linguaggio quotidiano e affettivo, soprattutto quando la poetessa cerca di utilizzare la scrittura come mezzo di comunicazione o di ricordo della madre. A tal proposito sono sparsi nella poesia moduli tipici del parlato colloquiale come il già citato modo di dire *come il diavolo l'acqua santa* (v.1), le luci *col vizio* di spegnersi (v.3), e che inquadrano molto efficacemente l'antipatia che la poetessa prova verso questa azione che crea la visione poco rassicurante della madre che torna a morire, ma anche i già citati *A ogni batter di ciglia* (vv. 4-5) e *Idem* (v. 8). Il linguaggio rimane molto semplice, come si può osservare anche nella sequenza *fili neri strani*, ma anche ricco di continui riferimenti alla vita che corrisponde alla luce, e alla morte che corrisponde al buio, e allo stato in cui si trova il dipinto, a metà tra le due. La poetessa perciò aumenta la carica enfatica tramite l'uso di avverbi come *continuamente* (v.4) o la locuzione avverbiale *di nuovo* (v.9), creando fitti parallelismi tra l'intermittenza delle luci e lo stato della figura materna nel dipinto. La punteggiatura, inoltre, diventa più regolare in questa nuova fase di produzione della poetessa, nonostante rimanga la caratteristica stilistica di ometterla quando si vuole ottenere un effetto che simula l'intermittenza delle luci come ai versi 11 e 12, e rimangono abbondanti anche gli enjambements che spezzettano il discorso tra i versi.

Il tema della morte non è tuttavia nuovo alla Lamarque in quanto appare già in *Questa quieta polvere* nella sezione *Madri, padri, figli* in alcuni componimenti dedicati alla madre naturale, morta molto tempo prima della madre Maria Rosa. È interessante però notare come le due morti siano trattate in maniera diversa dalla poetessa: la morte della madre valdese, infatti, oltre ad occupare uno spazio esiguo nella sezione, è trattata in maniera distaccata rispetto a quella della madre adottiva, con continue "accuse" alla colpa di aver abbandonato la poetessa ancora neonata come *Ti tengo, / ma tu non hai tenuto me* in *Crochet* o *madre e non-madre / mia*. nella poesia *Ictus*. Dall'altra parte invece, nella raccolta recente, la morte della madre adottiva assume un valore

estremamente sentimentale, tanto che la poetessa si sforza di ricordare ogni attimo passato con lei prima di morire (nella sezione *Poesie ospedaliere*), di continuare a cercare di parlare con lei anche oltre la morte (successivamente, nella sezione *Ritratto con neve*), e di ritrovarla in qualsiasi oggetto quotidiano a lei legato (nella terza sezione, *Compro oro*), utilizzando un tono molto più sereno e ricco di affetto. La madre naturale però non scompare del tutto nemmeno da questa raccolta: a lei è dedicata l'intera sezione *Madre l'altra* (così la madre adottiva infatti chiamava la madre naturale della Lamarque, come viene detto dalla poetessa nella poesia di apertura e omonima della sezione «La madre biologica / la chiamavi sempre l'altra.»). A differenza dei toni più affettuosi e sereni con i quali Lamarque aveva ricordato la madre Maria Rosa nelle prime poesie del libro, qui la madre naturale viene trattata con un certo distacco e freddezza. La poetessa non manca di sottolineare più volte quanto la madre valdese avesse gestito con distacco il loro rapporto, ad esempio nella poesia *Madre l'altra aiuola*, dove viene portata avanti per tutto il componimento una metafora in cui la poetessa si immagina essere una viola gialla finita “per sbaglio” tra quelle viola, oppure nei componimenti *Madre l'altra tra voi* e *Madre l'altra tè e biscotti*, dove invece Lamarque fa riferimento in pochi versi al rapporto complicato che le due vivevano per via della madre che cercava spesso di non considerarla parte della famiglia d'origine.

A tal proposito è possibile instaurare un parallelismo tra Vivian Lamarque e Umberto Saba, autore molto caro alla poetessa, con la loro visione delle “doppie madri”. Entrambi infatti sono stati colpiti dal trauma infantile di dover essere separati da una figura materna, che per Saba era la balia a 3 anni mentre per Vivian la madre naturale a pochi mesi di vita, e per questo la poesia diventa per tutti e due un mezzo di sfogo e di analisi del passato, contro le madri “antagoniste” che rimangono sia per Saba che per Lamarque quelle naturali. A loro vengono dedicati da entrambi poesie dove emergono immagini luttuose o di colpa, mentre sia la madre adottiva per Lamarque che la balia per Saba sono celebrate in componimenti ricchi di affetto, che ricordano un passato spensierato e paesaggi sereni, nonostante i toni di Saba siano ancora molto intrisi del gusto tendente all'arcaico della sua epoca, mentre Lamarque fa parte di un gruppo di poeti che ricercano le basi della propria poesia dai mezzi di comunicazione contemporanei e ricercatori di nuovi stimoli poetici.

CICATRICI (da *Madre d'inverno* - 2016)

1 Con gli anni i miei amici
2 sono diventati
3 tutti ricamati.
4 Puntini metallici precisi
5 delicati li hanno qua
6 e là cuciti e ricuciti
7 chi all'addome all'anca alla gola
8 chi al ventre alla mano chi sul petto
9 proprio dove sotto
10 gli batte il cuore.
11 Al mare alla bella luce
12 del sole come risplendono
13 le care cicatrici
14 dei miei amici.

Come già detto nella poesia precedentemente analizzata *Madre d'inverno* è composta principalmente da poesie che analizzano il rapporto profondo che lega Vivian Lamarque con le figure materne avviando una lunga riflessione sulla morte. Una delle ultime sezioni della raccolta, però, raccoglie i ricordi e le esperienze che la poetessa ha vissuto negli anni più tardi della sua vita, tra amici, parenti stretti e figure poetiche ammirate, ma anche rivolgendosi soggetti collettivi, come «l'uomo comune davanti alla tv il 27 gennaio» di *Sicuri nelle vostre tiepide case* o alle donne in *Amanti e api*, creando una poesia capace di indagare sulla vita trascorsa negli ultimi decenni. Si tratta della sezione *Dedicate* formata da poesie, come fa intendere il titolo, dedicate a figure vicine alla vita quotidiana della Lamarque, sia fisicamente che astrattamente, come dimostrano i componimenti dedicati a poeti come Guido Gozzano e la polacca Wislawa Szymborska.

Pubblicata con la dedica «ai miei amici per esempio alle martedine di Serena, e a Renato, Carlo e Ferruccio» la poesia instaura una fantasiosa corrispondenza tra le cicatrici presenti sui corpi degli amici anziani della poetessa, che con l'età si sono sottoposti a sempre più interventi, e dei ricami cuciti con fili metallici che sono ancora più visibili in

spiaggia, nelle giornate di sole. A tal proposito Lamarque ha commentato la poesia nell'intervista *Quattro giorni con Vivian* (2008) di Silvio Soldani, quando ancora non era stata pubblicata:

«L'avevo scritta su un foglietto in spiaggia, a Celle Ligure, perché ero al mare e c'era un mio amico poeta con la moglie e un loro amico. Erano in costume da bagno e c'erano le cicatrici. Allora, perché abbiamo una certa età, abbiamo sessant'anni, avevo iniziato questa poesia, che poi non ho terminato. [...] Ecco, di questa poesia mi piace questo "cicatrici-amici", però non funziona ancora la parte centrale.»

Il componimento, allora recitato a voce dalla poetessa, recitava infatti nella parte centrale, dove attualmente si trovano i versi dal 7 al 10, un più breve «chi al petto, sul braccio, sulla gamba», che è stato modificato per l'edizione del 2016 come qui riportato.

La poesia, a differenza della Lamarque delle raccolte passate, contiene molte più rime esterne ma ritorna alla brevità di versi caratteristica della prima produzione, seppur mantenga la lunghezza di più di 8 versi in una strofa unica caratteristica di molti componimenti di *Madre d'inverno*. Il componimento si apre con un periodo breve ed essenziale in tre versi, entrambi senari, gli ultimi dei quali contengono la rima baciata *diventati-ricamati*. Di seguito il verso 4 apre un nuovo periodo che comincia con il diminutivo *Puntini* e che prosegue in una allitterazione con l'affricata postalveolare sorda /tʃ/ in *metallici precisi*. Gli aggettivi che la poetessa elenca però subiscono al successivo verso una visione più dolce tramite l'aggettivo *delicati*, che a sua volta crea una rima con *cuciti e ricuciti* (v.6), riprendendo la rima baciata dei versi iniziali *diventati-ricamati*. Tra i versi 6 e 7 un enjambement separa *qua / e là*, scandendo un ritmo preciso per sottolineare la differenza tra le due posizioni, e ciò accade anche ai versi 9-10 con *dove sotto / gli batte il cuore*. Ai versi 7-8 comincia un'anafora formata da *chi*, elencando diverse parti del corpo degli amici, senza virgole, mimando una sorta di ritornello da filastrocca, come già accadeva nella produzione precedente della poetessa. *Petto* (v.8) e *sotto* (v.9) formano una rima baciata, e unendosi a *batte* (v.10) tramite la doppia /t/ richiama il ritmo del cuore, simbolo di vitalità. I penultimi versi 11-12 sono legati da una allitterazione con la liquida /l/, creando una catena di suoni che si adeguano al paesaggio tranquillo del mare, mentre quelli finali rimano tra di loro ancora in maniera baciata *cicatrici-amici* (v.13-14). *Miei*

amici, inoltre, compare sia all'inizio che alla fine della poesia come parte finale del verso, mettendo in primo piano i dedicatari della poesia e creando una sorta di circolarità all'interno del testo. Inoltre, l'aggettivo utilizzato per descrivere le cicatrici *care* (v. 13) ribadisce la visione positiva dei segni che compaiono con gli anni sul corpo degli amici, come se la poetessa ne fosse grata, poiché grazie agli interventi è possibile godere ancora per molto tempo della compagnia reciproca. Inoltre, proprio perché sotto la luce del sole sono visibili queste cicatrici, non sintomo di malattia ma di sopravvivenza, la luce è definita come *bella* al verso 11 e così fa *risplendere* i "ricami" come impreziositi.

Grazie alla presenza di versi brevi e spezzettati da enjambements il ritmo della lettura diventa molto più lento, che sembra evocare non solo un'immagine serena associata alla presenza degli amici in un giorno di sole, ma anche cercando di imitare la lenta lavorazione del ricamo.

Anche nella raccolta passata *Una quieta polvere* appariva, nella sezione *Come i fiori*, la tematica della morte e dell'ansia associata all'evento, spesso con dediche (come nei titoli delle poesie *A D. morta a 36 anni* e *A Pasolini*, o nella poesia *Lo diventeremo*, dedicata «a C.O.»), come ad esempio *A vacanza conclusa* dove in un paesaggio estivo la poetessa si interroga sulla fine della vita ponendosi una domanda: «sarà così sarà così / lasciare la vita?» in relazione ai turisti che lasciano il luogo spensierato delle vacanze, instaurando una metafora tra la vita e il passaggio alla morte. Il distacco dagli affetti nelle poesie dedicate prende tratti più felici in *Madre d'inverno* dove la poetessa ricorda gli amici con immagini serene e vitali: in *Con la tua quieta voce* la poetessa ricorda un amico per il suo comportamento gentile verso di lei, che diventa metafora di un albero (l'amico) che ripara un fiore (la poetessa) con la sua ombra, mentre in *Leggevi il fiume*, dedicata ad un'amica, Lamarque utilizza la scrittura per raccontare dei cambiamenti avvenuti dopo la morte della donna all'amato fiume vicino alla sua abitazione.

CAMBIARE IL MONDO (da *Madre d'inverno* - 2016)

- 1 Invece sì, invece forse sì,
- 2 le poesie lo cambieranno un poco
- 3 il mondo.
- 4 Però tra tanto

5 tanto di quel tempo
6 sì me lo sento
7 che dalle poesie verrà un poco
8 di cambiamento
9 ma come un nevicare lento lento lento.

Tratta dalla sezione finale *Coinquilina poesia* di *Madre d'inverno*, *Cambiare il mondo* è inserita alla fine dell'intera raccolta e rappresenta una sorta di testamento poetico dell'autrice, che riflette sul passato della poesia in generale ma anche sul suo futuro. La sezione dalla quale è tratta, infatti, è utilizzata dalla poetessa per parlare della sua poesia scrivendo poesia. L'aggettivo "coinquilina" riferito alla scrittura poetica, soggetto portante della sezione, rappresenta in maniera efficace sia come Lamarque veda la propria scrittura poetica, ovvero di compagna nella vita di tutti i giorni sin dall'infanzia con la quale può trovare sfogo. Lamarque conclude perciò la sua esperienza poetica in questa ultima sezione, dando uno sguardo al suo passato di poetessa e al presente della poesia in generale: partendo dalla personificazione della scrittura poetica, che viene descritta nel componimento omonimo e d'apertura della sezione come abitante «In un'anticamera» della mente della Lamarque e come «poco prevedibile», perché è un'ispirazione fulminea («io corro / a prendere gomma e matita»), dopo alcune poesie la scrittrice ammonisce il lettore che la sua poesia non è poi così facile come potrebbe sembrare, come traspare dalle poesie *Fare una margherita (scrivere)* e *Punto erba (parlare)* (già edite nelle precedenti *Poesie 1972-2002* e *Una quieta polvere* con l'aggiunta di alcune modifiche), dove attraverso le metafore della crescita di un fiore o la lavorazione di un ricamo Lamarque mette in luce lati del suo carattere (la timidezza, la scrittura come mezzo di comunicazione preferito) e della lavorazione costante, ma lenta e silenziosa, della poesia sulla carta («non basta prendere un pezzo di carta / e una matita? non è come per la terra / fare un filo d'erba, una margherita?»). La sezione si conclude dunque con uno sguardo personale al futuro (e al passato) di tutto ciò che riguarda la "coinquilina" poesia che viene riassunto nel componimento qui di seguito commentato.

Cambiare il mondo riprende il titolo della famosa raccolta *Le mie poesie non cambieranno il mondo* della poetessa Patrizia Cavalli, quasi coetanea e con tratti stilistici e contenutistici simili a quelli della Lamarque. Al contrario, però, Lamarque sfrutta il

titolo della collega per rovesciarlo e farlo proprio, avviando un pensiero su come la poesia in generale (non più solo personale, come intendeva invece la Cavalli), che un domani verrà ricordata e perciò cambierà in maniera silenziosa il futuro. Nel 2019, presso l'incontro *Autori in prestito* di Reggio Emilia, Lamarque aveva così commentato la poesia:

«Poi ho cambiato la poesia, io ho il vizio di correggere i miei libri già stampati, lo facevo già da bambina quando leggevo montagne di fiabe e se non mi piaceva un finale lo correggevo. E adesso correggo me stessa quando il libro è già uscito. C'è il famoso libro della Patrizia Cavalli che diceva *Le mie poesie non cambieranno il mondo* e io l'ho rovesciato un po'. Non che le mie cambino il mondo, ma che *la* poesia *forse* cambierà il mondo. Infatti ho aggiunto cinque "forse" nella seconda versione. [...] L'ultimo verso è un omaggio alla poesia di Pascoli *Orfano*.»

Nella nuova versione letta al pubblico, infatti, appaiono molti più *forse* tra i versi («Invece sì, invece forse sì, / le poesie forse lo cambieranno un poco / il mondo. [...] sì forse me lo sento / che dalle poesie forse verrà un poco / di cambiamento forse [...]»), che sembra guardare con meno ottimismo il messaggio di cambiamento della poesia, ma si preferisce qui prendere a riferimento la versione del 2016 pubblicata in raccolta.

Il componimento si apre come una risposta immediata alla poesia della Cavalli: *Invece sì*, seguito da un più dubbioso *invece forse sì*, piccola esitazione che continua al verso 2 con *un poco* riferito al cambiamento del mondo prodotto dalle poesie. Particolare è l'utilizzo che la poetessa fa delle congiunzioni avversative nei vari periodi della poesia: dopo l'*Invece* al verso 1, infatti, si susseguono al verso 4, centrale nella poesia, *Però*, e infine un *Ma* al verso 9, l'ultimo. Inoltre, sia *Invece* al primo verso che *Ma* all'ultimo sono il primo seguito e l'ultimo preceduto da una sorta di ripetizione (*le poesie lo cambieranno un poco / il mondo, che dalle poesie verrà un poco / di cambiamento*) creando una struttura ad anello che circonda il testo. Tra i versi 4-5 sono presenti delle allitterazioni in /t/ con *tra*, *tempo* e *tanto* (ripetuto per due volte); quest'ultimo crea una rima alternata che unisce *sento* al verso 6, *cambiamento* al verso 8, e *lento* al verso 9 formando però una rima baciata. Il verso finale, che rievoca in un certo senso il titolo dell'intera raccolta tramite la comparazione del cambiamento portato dalla poesia come il fioccare della neve, e quindi all'inverno, attinge ad un altro autore, questa volta però

del passato, ovvero Giovanni Pascoli, nell'utilizzo di *un nevicare* come verbo trasformato in un sostantivo, e della ripetizione *lento lento lento*, largamente utilizzata nei componimenti del poeta, in particolare la poesia *Orfano* della raccolta *Myricae* dove anch'essa al verso finale cita "La neve fiocca lenta, lenta, lenta". Altrettanto pascoliana è la ripetizione a contatto *tanto / tanto* ai versi 4-5 che scaturisce una pausa e aumenta l'enfasi dello scorrere del tempo attraverso il ritmo dato dall'enjambement.

La metrica utilizzata rimane coerente con l'esercizio della Lamarque delle ultime sezioni di *Madre d'inverno* essendo composta da versi molto brevi e facendo largo uso dell'enjambement che, come detto in precedenza, scandiscono la lettura creando l'effetto dello scorrere del cambiamento che avviene in maniera lenta. Sono inoltre presenti nei versi parole tronche: *sì* (v.1 e 6), *Però* (v. 4), *verrà* (v.7) che riescono a focalizzare il lettore in alcune parti del discorso poetico.

In questa poesia conclusiva, dedicata alla poesia stessa, tutto viene giocato sul piano temporale, arrivando a coinvolgere direttamente, perciò, due poeti molto simili alla sensibilità poetica e allo stile di Vivian Lamarque. La parte iniziale e il suo titolo sono dedicati ad una poetessa del presente, molto simile a Lamarque non solo perché attive durante lo stesso periodo, ma anche per le tematiche: entrambe poetesse donne, le loro poesie vengono ispirate dai sentimenti reconditi e trattano temi comuni e semplici, della vita di ogni giorno. Se però la Cavalli utilizzava spesso un arguto contrasto tra forme classiche come l'epigramma e l'invettiva applicati alla sua poesia quotidiana, che si avvale molte volte di toni sprezzanti e bassi, Lamarque preferisce utilizzare sempre il verso libero e il richiamo alla ninna-nanna o alla filastrocca per parlare della sua vita, che invece così ricade su una lingua più delicata e infantile. Si inserisce perciò nella visione anti-tradizionale di Pascoli, il poeta "del passato", che occupa l'ultima parte della poesia e con il quale la poetessa condivide i temi del trauma infantile e la visione fanciullesca della realtà, che però Lamarque modernizza e rende più personale, astenendosi da metafore troppo distanti dalla sua esperienza vissuta e perciò sfruttando la poesia come analisi diretta del proprio vissuto. La poesia perciò può cambiare il mondo, ma non lo cambia in maniera vistosa, ma lenta e silente: Patrizia Cavalli, nel presente, negava un qualche effetto delle sue poesie per il futuro, ma Lamarque la vuole incalzare e dimostrarle che tutte le poesie, affidate ai lettori, sono portatrici di nuove vie per mutare la visione del mondo. Per affermare ciò la poetessa si affida alla citazione di un modello

del passato che ha avuto grande influsso sulla storia letteraria degli ultimi secoli, ovvero Pascoli, affermando così che la poesia possiede un enorme potenziale sulla mente di chi le legge: vivere nel ricordo di chi l'ascolta.

In tale maniera Lamarque instaura un legame tra il passato e il presente trovando una risposta anche per sé stessa, data la poesia precedente a *Cambiare il mondo* ovvero *Paura*, nella quale la poetessa prova il timore che della sua poesia non possa rimanere nulla nel caso i suoi lettori morissero. Lamarque allora accetta che la poesia di ogni epoca, e non solo la propria, sopravvive proprio perché riesce a trasmettere un messaggio che fa eco nei lettori e che perciò li porterà ad operare in futuro tenendo a mente i suoi contenuti. Ciò trova esempio nel passato, ma è valido anche per i poeti presenti, da cui la citazione al titolo dell'opera della Cavalli.

Nella pagina seguente a quest'ultima poesia, però, la poetessa allega un *PS*, un breve componimento che mette fine definitiva alla raccolta e che si riallaccia a quanto detto in precedenza guardando in maniera più diretta, stavolta, a tutti i poeti di tutti i tempi, scritta con carattere corsivo:

1 *Ma voi poeti su non spingete non litigate*
2 *litigare per fare? Siamo piccole voci*
3 *per un coro grande, voci tutte diverse*
4 *avanti che c'è tempo, che c'è posto*
5 *per tutti (quasi tutti).*

I poeti diventano dei bambini, *piccole voci* (v.2), intenti a creare bisticci tra di loro per guadagnarsi un po' di ascolto spingendo e litigando per un *posto* (v.4), metaforicamente un riconoscimento, mentre Lamarque ora non si ritrae più con la voce di una bambina, al loro pari, ma il suo tono rassicurante (*non spingete non litigate* (v.1) *che c'è tempo, che c'è posto / per tutti* (vv.4-5)) ricorda piuttosto quello di una figura materna, la stessa che per lungo tempo Lamarque aveva cercato. Presso l'incontro *Autori in prestito* aveva così ironicamente scherzato la poetessa, dopo la lettura della poesia:

«Voi immaginate i poeti come se fossero agnellini e invece sono terribili, i poeti!
Ci sono liti, concorrenza, come in tutte le attività umane.»

Marcata è la distinzione tra il piccolo, ovvero la voce dei poeti, che affidano ciò che hanno da dire alla scrittura, e il grande, che è invece il *coro* (v.3), ovvero l'intera unione di questi scrittori. Lamarque in questo senso cerca di dare conforto e riappacificare tutti i poeti che dibattono o soffrono per il riconoscimento, promettendo loro che con il tempo tutti troveranno il loro legittimazione. Improvvisa e un po' scherzosa è la parentesi del verso finale (*quasi tutti*), che pare sottintendere un pensiero non detto ma comunque realistico della poetessa che cerca di portare pace tra i suoi colleghi: alla fine solamente in pochi, per circostanze varie e per merito, verranno ricordati più di altri. Sul finire di questa raccolta quindi, Vivian Lamarque lascia un messaggio di speranza sia per i poeti che per le poesie, fiduciosa che il domani sarà più sereno perché l'arte e gli artisti della poesia rimarranno eterni nei cuori di chi legge e ascolta.

Conclusioni

Negli ultimi anni il modo di concepire e di scrivere poesia è sicuramente cambiato, andando pari passo con il cambiamento della società avvenuto nel secondo dopo guerra. L'urgenza di rompere con il passato viene dal saper reinventare il modo in cui scrivere poesia e trovare un approccio adatto ad un mondo in cambiamento dentro il quale vivono i poeti di oggi. Le soluzioni sono state e sono attualmente molte, strettamente personali, perché ogni poeta ha saputo aggiungere del suo per parlare di sé, tanto che riesce quasi impossibile radunarli per "correnti" come si era soliti fare in passato. Proprio questa operazione personale di rinnovazione delle regole tradizionali ha fatto sì che gli autori sperimentassero con linguaggi e tecniche nuove, che mai si erano scontate con la tradizione poetica passata, arrivando ad accogliere la quotidianità postmoderna e capitalista. Un mondo quest'ultimo in cui la poesia viene avvertita come genere desueto e scolastico, che non gode della stessa fama della prosa. Lamarque, tra i tanti poeti del suo tempo, ha sicuramente raggiunto dei risultati brillanti per il suo modo inedito di concepire la scrittura autobiografica, fatta di serie di traumatiche privazioni nella sua vita privata, con uno stile e un linguaggio inaspettati per degli argomenti profondamente seri, come il trauma infantile e la psicanalisi. Il mondo delle favole, il suo "cammina cammina", si rispecchia nel suo tormentato percorso di vita, che trasforma la realtà in un sogno e la restituisce in poesia con parole semplici e con assoluta delicatezza, dietro le quali si nascondono spesso dettagli amari di relazioni familiari turbate e di ingiustizie ai danni dei più deboli. La poetessa, che all'inizio del proprio percorso si ritrae come una bambina, legata stretta al trauma vissuto da adolescente di non essere più certa delle proprie origini e della propria identità, attraversa poi varie fasi di abbandono, come quella della separazione, che culmineranno nella psicanalisi. Il processo coinvolge molto a livello emotivo la scrittrice, che arriva ad innamorarsi del proprio psicanalista e a considerarlo come una terza madre (lo chiama infatti «uomomamma» in *Poesie dando*

del Lei) fino alla svolta, dopo anni di analisi, che coincide con una visione più aperta al futuro, alla cura di chi le sta intorno, non solo i familiari e i parenti, ma anche l'umanità intera come nel poema *L'albero dove*, salita sopra un albero, la poetessa celebra la vita e la morte. Dopo anni di silenzio poetico Lamarque con la sua voce bambina, ma anche ormai diventata inevitabilmente anziana, racconta la malattia e la morte della madre adottiva, distacco definitivo e doloroso dalla figura che più ha amato, ma sempre con il suo stile e il suo linguaggio lievi e semplici, alternando l'iniziale sconforto all'accettazione e al ricordo. In tutto questo tempo, dall'infanzia alla vecchiaia, Lamarque ha saputo sempre guardare con interesse all'attualità della propria vita ma anche a quella degli altri, cercando costantemente cure, attraverso la poesia, sia per la sé stessa bambina che per la propria famiglia, per i propri affetti e per i più deboli, generando il suo caratteristico linguaggio a metà tra l'infantile della prima produzione e il più materno della seconda, con la fantasia del fiabesco e il ritmo della cantilena e della filastrocca, che riescono a dar sfogo alle grandi emozioni che l'hanno turbata sin da molto piccola. Questo suo modo di approcciarsi alla scrittura di poesie ha riscosso successo nel pubblico che, avvicinato anche da questo stile singolare ma facilmente comprensibile, ha potuto trovare un po' di sé stesso in quei versi ricchi di elementi personali, ma legati ad una vita vissuta in casa, come figlia, moglie, madre e nonna e quindi vicina alla quotidianità di molti, che è fatta sia di gioie che di dolori.

«Quello che sta succedendo e che mi conforta è che la mia poesia, anche quando racconta queste cose o altre simili, viene letta dal pubblico. Come dissero vari autori «Noi scriviamo la nostra storia ma è anche la vostra.»

Commentò Lamarque nell'incontro *Autori in prestito*. Il percorso poetico di Vivian Lamarque però non è ancora terminato:

«Il nuovo libro si chiamerà *L'amore da vecchia*. Mi piace molto la parola "vecchia". Qualche mia amica dice che è brutta, ma io come dovrei chiamarlo? "L'amore d'anziana"? No, la parola "vecchia" mi pare molto bella.»

Dichiara ancora. Il titolo annunciato pare terminare, come una fiaba, le varie fasi della vita: l'infanzia del piccolo *Teresino*, l'età adulta delle tre raccolte dedicate alla

psicanalisi e di *Una quieta polvere*, la morte dall'amata madre in *Madre d'inverno*, e infine la vecchiaia del titolo *L'amore da vecchia*, attualmente non ancora pubblicato.

Segnata da una vita difficile che l'ha spinta alla creazione delle raccolte che formano un'autobiografia in versi, Lamarque ha saputo ricevere consensi sia da autori già affermati ma anche da un pubblico ampio, sia come poetessa che come scrittrice per l'infanzia, apprezzata per la sua quotidianità e semplicità, sia nei temi che nella lingua, arrivando a farla diventare una delle poetesse più amate degli ultimi anni.

«RINGRAZIAMENTI alla pazienza [...] dei Lettori che in questi anni mi hanno aspettata.»

Si conclude così la dedica dell'ultimo libro pubblicato, *Madre d'inverno*, con la consapevolezza, da parte di Lamarque, di aver lasciato un segno nel cuore di centinaia di *Lettori* (con la L maiuscola) che l'aspettano sempre, anche a distanza di tredici anni, per leggere i suoi versi.

Bibliografia

- Lamarque Vivian, *Poesie 1972 - 2002*, Mondadori, Milano 2002
- Lamarque Vivian, *Madre d'inverno*, Mondadori, Milano 2016
- Afribo Andrea, *Poesia contemporanea dal 1980 a oggi*, Carrocci editore, Roma 2007
- Afribo Andrea, Soldani Arnaldo, *La poesia moderna - Dal secondo Ottocento a oggi*, Il Mulino, Bologna 2012
- Bottelli Alessandro, "Lamarque, la poetessa delle fiabe" in *L'Avvenire*, 2012
- Cortellessa Andrea, *Vivian Lamarque* in Alfano Giancarlo, Baldacci Alessandro, Bello Minciocchi Cecilia, Cortellessa Andrea, Manganelli Massimiliano, Scarpa Raffaella, Zinelli Fabio, Zublena Paolo, *Parola plurale - Sessantaquattro poeti italiani fra due secoli*, Luca Sossella editore, Roma 2005 pp. 243-247
- Dedola Rossana, *La poesia del transfert: La poesia innamorata di Vivian Lamarque* in *Studi novecenteschi*, Vol. 18, No. 41, Fabrizio Serra editore, 1991 pp. 223-238
- Dedola Rossana, *Dalla poesia innamorata all'elegia dell'albero* in Lamarque Vivian, *Poesie 1972-2002*, Mondadori, Milano 2002 pp. 5-14
- Di Palma Pasquale, "La voce del poeta: Vivian Lamarque - Un falsetto tutto suo" in *Succede oggi*, 2016
- Garavelli Bianca, "Nel giardino familiare di Vivian Lamarque" in *L'Avvenire*, 2016
- Scorranese Roberta, "Vivian Lamarque "Ho quattro cognomi e una vita passata a cercare mia madre" in *Il Corriere*, 2020
- Testa Enrico, *Dopo la lirica - Poeti italiani 1960-2000*, Einaudi, Torino 2005

Videografia

- Nori Paolo, *Autori in prestito - Vivian Lamarque*, 2019
- Soldani Silvio, *Quattro giorni con Vivian*, 2008
- Tognina Paolo, *In viaggio con Vivian*, 2021
- Tognina Paolo, *Vivian Lamarque - Ritratto di una poetessa*, 2022