



UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI PADOVA
DIPARTIMENTO DI STUDI LINGUISTICI E LETTERARI

Corso di Laurea Magistrale in
Filologia Moderna
Classe LM-14

Tesi di Laurea

Notizie «dal mondo esposto». Schede sulla lingua poetica
di Maria Grazia Calandrone

Relatore
Prof. Andrea Acribo

Laureanda
Alba Carminati
Matricola 1061501/LMFM

Anno Accademico 2014 / 2015

Indice

Introduzione	7
1. Vita e opere	7
2. La fortuna critica	9
3. Un accenno ai temi e allo stile	10
4. Questo lavoro	12
Recensioni	13
Interviste	16
Interventi dell'autrice sulla sua poetica	18
Nota	19
I. Lessico, semantica e retorica	21
1. Campi semantici e motivi	21
1.1. Cose e quotidianità	23
1.2. Vita urbana e lessico dei mestieri	26
1.3. Natura e campagna	28
1.4. Il corpo	35
1.5. Morte, dolore e i "sommersi"	40
1.6. L'inquieto e l'effimero	46
1.7. L'umile e i bambini	47
1.8. Distruzione, forza e energia	49
1.9. Luce	52
1.10. Annunciazioni, apparizioni e ritorni	52
1.11. Il lessico sacro e liturgico	54
1.12. Astratti	55
2. Tecnicismi	56
2.1. Lessico medico-anatomico	57
2.2. Vocabolario della chimica e della biologia	57
2.3. Le altre scienze	58
2.4. Uso traslato e metaforico del tecnicismo	60

3. Preziosismi	63
4. Il latino e le lingue straniere	65
5. Caratteristiche dei sostantivi, dei verbi e degli aggettivi	68
5.1. Verbi e sostantivi	68
5.2. Sostantivi deverbali	68
5.3. Verbi denominali	69
5.4. Parasintetici	70
5.5. Infiniti sostantivati	70
5.6. Sostantivi assoluti	71
5.7. Participi presenti	73
5.8. Aggettivi sostantivati	74
5.9. Composti	75
6. Retorica	77
6.1. Parestesie	77
6.2. Analogie preposizionali	78
6.3. Analogie attraverso l'uso inconsueto di aggettivo e verbo	81
6.4. Analogie apposizionali	82
6.5. Ossimori e antitesi	83
6.6. Sinestesie	84
6.7. Metafore	85
II. Sintassi e testualità	89
1. Paratassi e ipotassi	89
2. Disposizione delle parole	94
3. Elementi della discontinuità	96
3.1. Il parametro della lunghezza	96
3.2. Parentetiche	97
3.3. Incidentali	102
3.4. Cambi e interruzioni del discorso e discorsi diretti non segnalati	108
3.5. Alterazioni del tono del discorso	110
4. Tipologie del discorso	112
5. Il detto di altri	113

5.1. Citazioni e inserti corsivi inattesi	116
5.2. Testimoni e locutori sconosciuti	118
5.3. Cambio del soggetto e del punto di vista	120
6. Elementi dello straniamento	123
6.1. Tagli netti	123
6.2. L'esplosione della forma: <i>Serie fossile</i>	124
6.3. Logica della metafora	125
7. Ripetizioni	126
7.1. Ripetizioni a contatto	126
7.2. Ripetizioni nello stesso componimento	127
7.3. Ripetizioni a distanza e rapporti macrotestuali	128
III. Prove di commento	133
<i>Dal mondo esposto</i>	133
<i>Dentro il mese strisciante</i>	137
<i>Anatomia nucleare: V</i>	142
<i>Diecimila civili</i>	149
<i>O obbedienza</i>	156
Bibliografia	163

Introduzione

1. Vita e opere

Maria Grazia Calandrone è nata a Milano il 15 ottobre 1964 e vive a Roma. Della sua vita conosciamo pochi eventi, certamente il più tragico: l'abbandono a soli otto mesi d'età da parte della madre, Lucia Galante, in fuga con il compagno per adulterio, e il loro successivo suicidio tra le acque del Tevere.¹ In seguito è stata adottata da Giacomo Calandrone, deputato del Partito Comunista Italiano, combattente volontario per le Brigate Internazionali nella guerra civile spagnola. Come si vedrà, il tema della guerra di Spagna tornerà in più lavori dell'autrice.

Sebbene ella scriva poesia dalla giovinezza, come dichiarato nella sua autobiografia² e in numerose interviste, il suo esordio è stato tardivo: nel 1998 pubblica il libro-premio *Pietra di paragone*, (Tracce, 1998), ma il vero debutto si deve alla pubblicazione nel 2003 de *La scimmia randagia* per Crocetti, editore che pubblicherà tutte le sue raccolte più importanti. Nel 2005 dà alle stampe *Come per mezzo di una briglia ardente* (Atelier) e nel 2007 esce, sempre per Crocetti, *La macchina responsabile*, opera che ha sancito definitivamente l'ingresso della Calandrone nel panorama poetico italiano. Tre anni dopo vede la luce *Sulla bocca di tutti* (Crocetti, 2010) e dello stesso anno è anche *Atto di vita nascente* (LietoColle), testo che però raccoglie poesie più datate (1996), e solo l'ultima sezione è del 2010. Il 2011 è l'anno di *La vita chiara* (transeuropa). Infine, è uscito da pochi mesi il suo ultimo lavoro, *Serie fossile* (Crocetti, 2015). Ha composto a quattro

¹ La notizia è stata diffusa dall'autrice stessa con l'articolo *Alla compassione di tutti* pubblicato sul numero 47 di «Leggere tutti», nell'aprile del 2010. Lo stesso articolo è stato inserito in *Atto di vita nascente*, LietoColle, Faloppio, 2010

² *La formazione della scrittrice, 3 / Maria Grazia Calandrone*, a cura di G. Mozzi, in *Vibrisse* (blog) consultabile al link seguente:
<http://vibrisse.wordpress.com/2014/01/27/la-formazione-della-scrittrice-3-maria-grazia-calandrone/>
Ultima visita: gennaio 2015

mani con Michele Caccamo, *Dalla sua bocca. Riscritture da undici appunti inediti di Alda Merini* (Zona, 2013) e, con Amarji, *Rosa dell'Animale* (At-Takwin, Damasco e Zona, 2014).

La prolifica attività della Calandrone non si esaurisce nella poesia, ella infatti ha pubblicato anche un doppio libro in prosa, lo pseudo-romanzo *L'infinito mélo* e *Vivavox* (Luca Sossella editore, 2011), quest'ultimo accompagnato da un cd di letture della poetessa che interpreta alcuni tra i suoi testi. È attività solita dell'autrice dare lettura delle sue poesie all'interno di festival o trasmissioni radiofoniche: conta ad esempio molte partecipazioni all'interno dei programmi di Radio3 *Fahrenheit* e *Radio3 Suite*. Per Radio3 ha inoltre ideato e condotto il programma a puntate *Poesia sulla guerra civile spagnola* e, nel settembre 2010, *Qui comincia*.

Inoltre è impegnata da diversi anni nel teatro: ha scritto per Sonia Bergamasco *Pochi avvenimenti, felicità assoluta* (2010) e *La scimmia bianca dei miracoli* (2011), entrambi monologhi; per la compagnia teatrale "Théâtre en vol" ha composto invece *Guernika* (2007), «frammenti poematici» incentrati anch'essi sulla guerra civile spagnola. L'incontro con la drammaturgia, «unitamente alla maternità (che insegna ai genitori a raccontare il mondo con parole semplici)», hanno apportato modifiche allo stile esagerato dell'autrice, facendole nascere «un desiderio di comunicazione meno acrobatica, rispetto ai tempi iniziali della ricerca sul linguaggio».³ Tale considerazione vale soprattutto per *La vita chiara*.

La collaborazione con Crocetti è legata anche alla sua attività di critica letteraria: scrive infatti recensioni sul mensile dell'editore «Poesia» e dal 2010 ne cura una rubrica, *Cantiere Poesia*, dedicata alla scoperta di nuovi poeti. Inoltre scrive per «il manifesto» e sulla *27ora* del «Corriere della Sera». Dal 2013 dirige, con Andrea Cortellessa e Laura Pugno, la collana di poesia di Aragno Editore «i domani».

Da diversi anni realizza laboratori di poesia nelle scuole, in carcere e con malati di Alzheimer.

³ Dall'intervista di S. Bafaro, *Maria Grazia Calandrone e il "fare poesia"*, in *Postpopuli* (blog), 31 agosto 2015. <http://www.postpopuli.it/42194-maria-grazia-calandrone-e-il-fare-poesia/>. Ultima consultazione: settembre 2015

2. La fortuna critica

Sin dagli esordi la Calandrone ha ricevuto riconoscimenti dalla critica, con l'assegnazione di premi letterari dedicati alla poesia: con *La scimmia randagia* ha vinto il premio Pasolini opera prima ed è stata finalista per i premi Dessì e Montano; *Come per mezzo di una briglia ardente* si è classificato tra i tre finalisti del premio Valeri; con *La macchina responsabile* è stata finalista per il premio Mario Luzi; *Sulla bocca di tutti* ha vinto il premio Napoli, e *Serie fossile* ha ottenuto il premio Marazza ed è entrato nella rosa degli otto poeti selezionati per il Premio Viareggio 2015. È finalista per il premio Dedalus, che sarà assegnato nel mese di settembre 2015. La sua fama è cresciuta lentamente ed è da qualche anno una realtà consolidata. La crescente fortuna è resa evidente dall'aumento del numero delle recensioni su siti web e giornali specialistici, e dalla possibilità di accedere agevolmente ai suoi testi. Oggi infatti quasi tutti i suoi libri di poesia sono distribuiti dai più grandi circuiti di vendita on-line e presenti nelle biblioteche del Sistema Bibliotecario Nazionale – non si trovano invece *Pietra di paragone* né *Come per mezzo di una briglia ardente*. Con il suo ultimo libro, *Serie fossile*, le interviste, le partecipazioni radiofoniche e le recensioni stanno aumentando significativamente. Suoi testi compaiono in diverse antologie. Le più importanti sono il *Nono quaderno italiano di poesia contemporanea* (Marcos y Marcos, 2007), in cui è inserita una selezione da *La macchina responsabile* introdotta da una buona presentazione di Andrea Cortellessa, e *Nuovi poeti italiani 6* (Einaudi, 2012), a cura di Giovanna Rosadini, testo che ha certamente contribuito ad accrescere la notorietà dell'autrice. Tuttavia manca un vero studio critico sulla poetessa, per la quale sono state scritte soltanto brevi recensioni di carattere generale. Cortellessa stesso considera la Calandrone uno dei “grandi assenti” della sua raccolta di testi critici *La fisica del senso* (Fazi, 2006), come specifica nell'introduzione. Sebbene sia presente in *Nuovi poeti italiani 6*, ad esempio, ben poco viene detto di lei nell'introduzione. Più puntuale è la recensione di Guido Mazzoni sull'*Almanacco dello Specchio* (Mondadori, 2006). Egli infatti è il primo che realizza una seppur breve analisi formale dello stile e del sistema di costruzione metaforica dell'autrice. In *Poesia contemporanea dal 1980 a oggi* (Carocci, 2007) di Andrea Afriso è soltanto citata in relazione ad Antonella Anedda, riconoscendo come maestri comuni alle due poetesse

Marina Cvetaeva, Pasternak e Milo De Angelis. Il resto delle antologie in cui è inserita sono minori: è presente in *Fuori dal cielo* (Empiria, 2006), *12 poetesse italiane* (Nuova Editrice Magenta, 2007), *La stella polare: poeti italiani dei "tempi ultimi"* (Città nuova 2008). Infine grande spazio le riserva Ostuni in *Poeti degli anni Zero. Gli esordienti del primo decennio* (Ponte Sisto, 2011). Le sue poesie sono tradotte in 17 lingue ed è presente anche in antologie internazionali.

3. Un accenno ai temi e allo stile

Nella sopracitata antologia di Afribo la Calandrone è già inserita in un filone che vede accomunati Anedda, Cvetaeva, Pasternak e De Angelis. A questi possiamo aggiungere Rilke e Celan. La poetessa è legata a questi autori per affinità di temi o soluzioni formali. Per riportarne solo alcune, con Anedda la sua poesia condivide il presentimento di una autenticità originaria e l'idea che il male del mondo conviva con la grazia, oltre che la predilezione per immagini spesso difficili da decifrare (ma l'*obscuritas* è marca già deangelisiana); nella Calandrone sono presenti temi che furono anche di Rilke, come i bambini, simbolo di autenticità, o gli animali, indicanti una condizione libera perché privi di coscienza del proprio io, o ancora gli angeli. L'uso insistito dell'analogia passa attraverso Celan nelle poesie dell'autrice, che da questo mutua anche il tema centrale dell'esposizione (comune anche all'Anedda).

Se dovessimo cercare un termine di servizio per definire lo stile di questa poetessa, esso potrebbe essere "barocco".⁴ Il perché sarà subito spiegato. Certamente per la ridondanza, la maestosità e corposità dello stile, in particolare per l'uso insistito di metafore e la predilezione per il concetto. Non si tratta infatti di immagini consuete o facilmente decodificabili, bensì arzigogolate e innovative, degne del più baroccheggiante concettismo, atte a stupire e a fare della lingua qualcosa di nuovamente comunicativo. La Calandrone forza la lingua per riscoprirla, spinge al limite le immagini, da lei stessa infatti definite visionarie, per caparbia fiducia nel potere comunicativo della parola. Questo potere però può riemergere soltanto decostruendo e ricostruendo il linguaggio, divenuto

⁴ Ringrazio il mio relatore, il professore Andrea Afribo, per avermi fornito questo spunto.

ormai abitudinario, logorato dalla «retorica politica ed economica», e quindi dato per scontato. È la meraviglia e, diciamolo pure, la difficoltà di fronte alla lettura di certi testi che costringono il lettore a dimenticare la propria lingua per entrare nel vivo della nuova significazione della poesia. Coerentemente la Calandrone dice, riguardo al linguaggio poetico: «la poesia è una lingua straniera fatta di parole comuni».⁵ Lo stile della Calandrone infatti fa esplodere le metafore, intessendo la trama poetica con analogie continue e sorprendenti, a volte addirittura irritanti a primo approccio, ed è questo urto iniziale che avvia ad una lettura più profonda. La metafora e l'analogia sono inoltre gli strumenti preferiti per fare emergere il dinamismo dei rapporti tra tutti gli elementi della realtà. Il fine dell'autrice è infatti soprattutto questo: «Tento di descrivere da molto tempo la coesistenza, la compresenza, l'unicità di tutto e di tutte le cose. È una certezza, uno stato interiore che non è facile dire senza il rischio di essere banali. Poiché è la sola cosa che mi interessa esprimere, corro il rischio».⁶

Nei suoi testi vi è inoltre un'attrazione per l'effimero, che è soprattutto attrazione per le vite umane, costantemente minacciate dalla morte. Scrive in *La macchina responsabile*: «Siamo una estrema razza azzurra | – nuove sembianze erette | torri | ricevimenti | torri deflagrate | che crollano lentamente». Eppure non manca di fronte a questa lucidità sulla condizione di tutto ciò che è Creato (ben presente anche in Rilke, ma è tema tipico di molta poesia), e dunque destinato a perire, una gioia autentica e primitiva. La Calandrone è innamorata della vita, nonostante tutto: nonostante le più bieche crudeltà che gli uomini infliggono agli uomini, nonostante la perdita, nonostante l'abbandono. Mi soffermerei un attimo su quest'ultimo punto: non si è trattato di puro pettegolezzo biografico indicare in apertura che la poetessa è stata abbandonata dalla madre. Non è inutile dal momento che in più punti della sua opera ritornerà l'immagine della morte per annegamento. Vi è inoltre una attenzione costante per il tema degli scomparsi.

Con *La macchina responsabile* la Storia entra nelle pagine della sua poesia e con essa, anche per l'influenza del teatro, come si è detto, lo stile, pur mantenendo le caratteristiche che lo rendono riconoscibile, si distende un po', facilitando la comprensione delle

⁵ G. Amato, *Poeti a scuola #2: intervista a Maria Grazia Calandrone*, in *Poetarum silva* (blog), 15 marzo 2015,

<http://poetarumsilva.com/2015/03/15/poeti-a-scuola-2-intervista-a-maria-grazia-calandrone/>.

Ultima consultazione: marzo 2015.

⁶ S. Bafaro, *Postpopuli* (blog), cit.

immagini. Da questo momento in avanti la poesia della Calandrone assume su se stessa anche una responsabilità civile che si traduce soprattutto nel lasciare la parola ai «testimoni», siano essi i superstiti o i morti stessi.

4. Questo lavoro

Questa tesi è dedicata alla descrizione degli aspetti del lessico, della sintassi e della retorica che coinvolgono la lingua poetica della Calandrone. Alla prima parte analitica, che ha comportato la suddivisione dei vari elementi della lingua in schede, segue una breve antologia commentata, con la quale si cercherà di osservare nel contesto reale i vari fenomeni linguistici e stilistici che sono emersi dall'analisi, e la relazione tra di essi.

I testi alla base della schedatura lessicale sono *La scimmia randagia* e *La macchina responsabile*, mentre per la sintassi il campione d'analisi vede coinvolti tutti i libri (ad eccezione di *Pietra di paragone* e *Come per mezzo di una briglia ardente*, che ho potuto consultare solo in antologie⁷).

⁷ Una rassegna antologica di entrambi i libri è messa a disposizione dall'autrice sulla sua pagina web, www.mariagraziacalandrone.it, sezione "Libri"; ho poi trovato una selezione dei testi di *Come per mezzo di una briglia ardente* anche in Vincenzo Ostuni, *Poeti degli anni zero*, Ponte Sisto, Roma, 2011

Recensioni ai libri di poesia⁸

Su La scimmia randagia:

B. Frabotta, «Poeti e poesia», maggio 2004

D. Brullo, «Il Domenicale», 5 giugno 2004

G. Genna, «I Miserabili», 23 agosto 2004

Su Come per mezzo di una briglia ardente:

M. Sannelli, «Microcritica», 28 marzo 2005

G. Salviati, «Il giornale di Vicenza», 2 aprile 2005

A. Toni, «Avanti!», 26 maggio 2005

M. Cucchi, «Specchio della Stampa», 10 settembre 2005

G. Mazzoni, *Almanacco dello specchio*, Mondadori, Milano, 2006

L. Cannillo, «Le voci della luna», marzo 2007

Su La macchina responsabile:

A. Cortellessa, *Nono quaderno italiano di poesia contemporanea*, Marcos y Marcos, Milano, 2007

⁸ L'autrice riporta estratti di molte recensioni nella sua pagina web personale, www.mariagraziacalandrone.it. La consultazione di questo sito mi è stata d'aiuto nella compilazione di questa bibliografia.

L. Pugno, «il manifesto», 5 luglio 2007

S. Lecchini, «Gazzetta di Parma» 5 gennaio 2008

S. Guglielmin, «L'indice», a. XXV, n. 2, febbraio 2008

R. Bertozzi, «Atelier», a. 13, n. 49, marzo 2008

R. Carifi, «Poesia», a. 21, n. 228, giugno 2008

V. Di Maro, «Poesia», a. 21, n. 229, luglio 2008

A. Cappi, «La Voce di Mantova», 18 settembre 2008

M. Oliva, «Thriller Magazine», 4 marzo 2009

Su Sulla bocca di tutti:

E. Golino, *Amore e dolore, quei estremi della visceralità*, «il Venerdì di Repubblica», 2 gennaio 2011

R. Piazza, *poiein* (pagina web), 9 febbraio 2011,
http://www.poiein.it/autori/2011/2011_02/03_Piazza_Calandrone.htm

D. Nota, «Atelier», a. 15, n. 60, dicembre 2010

E. Privitera, *Maria Grazia Calandrone – L'inarginabile colpa*, «FemminArt Review», novembre 2010

G. Mumelter, «Internazionale» n. 870, 29 ottobre/ 4 novembre 2010

L. D'Ambrosio, *La Calandrone "Sulla bocca di tutti"*, «Il Territorio», 16 ottobre 2010

S. Lecchini, «Gazzetta di Parma», 12 agosto 2010

D. Maffia, «Polimnia», n.23, 1 febbraio 2012

F. Alaimo, «Poesia», a. 23, n. 253, ottobre 2010

Su Atto di vita nascente:

L. Manes, *Una riconquistata rinascita*, «Avanti!», n. 34, 9 novembre 2010

V. Scarinci, *Atto di vita nascente. Maria Grazia Calandrone*, *Viadellebelledonne* (blog), 20 giugno 2011, <https://viadellebelledonne.wordpress.com/2011/06/20/atto-di-vita-nascente-maria-grazia-calandrone/>

Su La vita chiara:

S. Raimondi, «Pulp», a. XVI, n. 95, gennaio-febbraio 2012

G. Montieri, «QuiLibri», a. III, n.9, gennaio-febbraio 2009

D. Piccini, *Cosmogonia di versi e lingua*, «Corriere della Sera», 11 dicembre 2011

A. Airaghi, «Poesia», a. 24, n. 266, dicembre 2011

A. Zorat, «Semicerchio», a. 16, n. 46, gennaio 2012

F. Bove, *I quattro elementi di Maria Grazia Calandrone*, *il Recensore.com*, 11 ottobre 2012, <http://www.ilrecensore.com/wp2/2012/10/i-quattro-elementi-di-maria-grazia-calandrone/>

Su Serie fossile:

M. Cucchi, Tuttolibri de «La Stampa», 14 febbraio 2015

F. Alaimo, *La Recherche* (blog), 13 febbraio 2015,
<http://www.larecherche.it/testo.asp?Id=874&Tabella=Recensioni>

M. Renda, *Di bestie e di stelle*, *alfabeta2.it*, 25 giugno 2015, www.alfabeta2.it/2015/06/25/di-bestie-e-di-stelle/

D. Attanasio, *Diario per una preghiera pagana*, "il manifesto", 12 maggio 2015

G. Rosadini, *Sull'amore la poesia spiega più della dopamina*, *27ora del «Corriere della Sera»*, 19 marzo 2015, <http://27esimaora.corriere.it/articolo/sullamore-la-poesia-spiegapiu-della-dopamina/>

A. Canzian, *Serie fossile di Maria Grazia Calandrone*, *alessandrocanzian* (blog), 14 marzo 2015,
<https://alessandrocanzian.wordpress.com/2015/03/14/serie-fossile-maria-grazia-calandrone/>

Interviste

F. Lamberti Zanardi, *Ma come vive (e scrive) oggi un poeta*, «Il Venerdì di Repubblica», 14 ottobre 2005

A. Zorat, *Questionario a Maria Calandrone*, in Id. *La poesia femminile italiana dagli anni Settanta a oggi, tesi di dottorato*, Università degli Studi di Trieste, 2009

R. Carvelli, *Molta vita sul Tevere*, in Id. *Amarsi a Roma*, Ponte Sisto, Roma, 2009

A. Ardisson, *Il mondo di Maria Grazia Calandrone*, «Bookshop», 2010

V. Zaccaria, *Il filo della poesia della Calandrone*, «Sussurri e grida» n.11, novembre 2011

G. Montieri, *Interviste credibili #4: Maria Grazia Calandrone*, in *Poetarum silva* (blog), 20 settembre 2012, <https://poetarumsilva.wordpress.com/2012/09/20/interviste-credibili-4-maria-grazia-calandrone/>. Ultima consultazione: maggio 2014

G. Calanna, *Allo specchio di un quesito*, «l'Estro Verso», a. VI, n. 5, dicembre 2012

G. Calanna, *La poesia, un patto di fratellanza*, «La Sicilia», 11 gennaio 2013

S. Zafferani, *Maria Grazia Calandrone. Perché la poesia?*, intervista nel contesto di TerniPoesia del 24 marzo 2013, il cui video è presente sul web al seguente link:

https://www.youtube.com/watch?feature=player_embedded&v=7IW9xDHj5To.

Ultima consultazione: giugno 2015

G. Musetti, *La poesia a scuola – conversazione con Maria Grazia Calandrone*, «Letterate magazine» n. 73, 6 novembre 2013. Reperibile anche on-line al seguente link:

<http://poetarumsilva.com/2015/03/15/poeti-a-scuola-2-intervista-a-maria-grazia-calandrone/>.

Ultima consultazione: gennaio 2015

S. Valanzuolo, *Maria Grazia Calandrone: Serie fossile, Radio3 Suite*, RADIO RAI, 24 febbraio 2015

G. Amato, *Poeti a scuola #2: intervista a Maria Grazia Calandrone*, in *Poetarum silva* (blog), 15 marzo 2015,

<http://poetarumsilva.com/2015/03/15/poeti-a-scuola-2-intervista-a-maria-grazia-calandrone/>.

Ultima consultazione: marzo 2015

P. Pancamo, *Each man kills the thing he loves: intervista a Maria Grazia Calandrone*, in *Il cofanetto magico* (blog), luglio 2015, <http://www.ilcofanettomagico.it/2015/06/27/each-man-kills-the-thing-he-loves-intervista-a-maria-grazia-calandrone/>. Ultima consultazione: agosto 2015

S. Bafaro, *Maria Grazia Calandrone e il “fare poesia”*, in *Postpopuli* (blog), 31 agosto 2015.
<http://www.postpopuli.it/42194-maria-grazia-calandrone-e-il-fare-poesia/>. Ultima consultazione:
settembre 2015

Interventi dell'autrice sulla sua poetica

M. G. Calandrone, *Fare poesia è un'azione politica*, «il manifesto», 17 luglio 2011

M. G. Calandrone, *La formazione della scrittrice, 3 / Maria Grazia Calandrone*, a cura di Giulio
Mozzi, *Vibrisse* (blog), consultabile al link seguente:
<http://vibrisse.wordpress.com/2014/01/27/la-formazione-della-scrittrice-3-maria-grazia-calandrone/>.
Ultima visita: gennaio 2015

M. G. Calandrone, *Suggestionando la materia*, «L'Ulisse», n. 18, 22 aprile 2015.

Nota

Per la citazione di lemmi o sintagmi si è scelto di utilizzare le seguenti sigle, seguite dal numero della pagina del libro in cui la citazione è contenuta:

La scimmia randagia = SR

La macchina responsabile = MR

Atto di vita nascente = AVN

Sulla bocca di tutti = SBT

La vita chiara = VC

Come per mezzo di una briglia ardente = BA

Serie fossile = SF

I. Lessico, semantica e retorica

1. Campi semantici e motivi

«Maria Grazia Calandrone è dotata di una visionarietà tale che la parola si fa carne, sangue, luce, terra, cielo, microscopio e cannocchiale.»

Con queste parole una ascoltatrice di *Radio3 Suite*, certamente dotata del dono della *brevitas*, ha saputo riassumere in diretta, tra il felice stupore dell'autrice stessa e del conduttore che la intervistava,¹ l'intero lavoro poetico della Calandrone.

E da qui, da questa breve considerazione, possiamo partire anche noi nell'esposizione del lessico e dei campi semantici delle opere prese in esame.

Carne, sangue, luce, terra, cielo, microscopio, cannocchiale. Questa sequenza nominale contiene già quasi tutti i campi semantici che dominano questa poesia: il corpo, espresso nei suoi singoli dettagli anatomici; il dolore, che non è solo sentimento, ma sangue, dolore fisico causato da fatti reali, quali incidenti stradali e le grandi stragi della storia; è poi, sì, anche luce, ovvero trascendenza, verticalità, ma anche svelamento di ciò che è oscuro e sommerso; la contrapposizione tra terra e cielo ha molteplici significati: da una parte rimarca la propensione verso l'alto, verso ciò che non si vede, dall'altra rappresenta un elemento importante per il mondo poetico della Calandrone, e cioè la natura e tutte le sue manifestazioni, alle quali la poetessa non manca certamente di attribuire valori simbolici, ma che è anche adesione alla realtà e contenimento in questo mondo di una poesia che si fa oltranza. Gli ultimi due caratteri denotativi espressi con «microscopio» e

¹ Puntata di *Radio3 Suite* del 24 febbraio 2015 in cui Stefano Valenzuolo ha intervistato Maria Grazia Calandrone per presentare il suo ultimo libro (*Serie fossile*, Crocetti, Milano, 2015). Dell'ascoltatrice in questione non viene citato che il nome: Marzia. Si può riascoltare l'intervista al sito <http://www.radio3.rai.it/>. Ultimo accesso: febbraio 2015.

«cannocchiale» sono tra i più peculiari dell'andamento poetico delle opere della poetessa: indicano certamente la costante ricerca nel piccolo e nel grande, in un parallelismo tra micro e macro cosmo, ma si tratta anche di connotazioni stilistiche, di scelte linguistiche: avremo a che fare con termini tecnici della scienza e dell'astronomia.

Questi, ma non solo, i campi semantici più rilevanti, che ora indagheremo più approfonditamente sulla base delle schedature da me effettuate sui testi.

Prima però ritengo necessario chiarire alcuni presupposti ideologici che contraddistinguono il sistema poetico della Calandrone, indispensabili per la comprensione della densità della sua lingua. Per farlo, mi servirò in primo luogo del questionario sottoposto alla poetessa da Ambra Zorat.² Rispondendo ad una domanda riguardo al sistema che costituisce la sua poesia l'autrice scrive infatti: «La mia poesia è fondata su un sistema unitario, su un mondo senza frattura. Lo sguardo tende a tenere insieme visibile e invisibile. La consistenza del sogno equivale a quella della realtà e non ci sono linee di scarto o di emarginazione».³

E il «mondo senza frattura» si realizza sulla pagina attraverso l'uso di una lingua estremamente inclusiva. Abbiamo appena accennato al lessico specialistico delle scienze, ma, come vedremo, non mancheranno preziosismi poetici e nemmeno il latino. Fermo restando però che il lessico di base è quello dell'italiano comune, il quale spesso diventa quasi irriconoscibile, travolto dalla fusione magmatica con gli altri ingredienti linguistici operata dall'intervento costante di nessi analogici e metafore.

Il volere includere il più possibile risponde per necessità al fine che la poetessa attribuisce alla poesia: «credo che la poesia serva a mettere in evidenza una nostra eguaglianza fondamentale: di noi vivi con noi stessi e con gli altri e di noi vivi con i morti, e con tutto, uccelli, stelle, cucchiaini, oggetti e quant'altro. E quella risonanza che la poesia mette in luce tra tutte le cose è un legame di compassione. La sfida è quella di ricercare questa risonanza negli oggetti meno poetici o nelle situazioni più estreme».⁴

² A. Zorat, *La poesia femminile italiana dagli anni Settanta a oggi*, tesi di dottorato, Università degli studi di Trieste, 2009, pp. 433-436.

³ Ibid. pp. 435.

⁴ Puntata del programma *Chiodo fisso* di Radio3 del 15 marzo 2012, riascoltabile al sito www.radio3.rai.it. Ultimo accesso: febbraio 2015.

La poesia dunque ha il compito di fare emergere e rendere visibile il legame che unisce gli uomini agli uomini e a tutto il creato, compreso l'inanimato, ciò che è minerale. Questo legame è definito di compassione, ovvero *cum pati*: è un patire insieme. Ciò che accomuna tutti gli uomini infatti è la uguale e inevitabile esposizione,⁵ termine questo che ricorre più volte in tutte le opere e connesso con la morte e il dolore.⁶ Non si tratta però di un legame esclusivo con ciò che è esposto: l'intento dell'autrice è fare emergere anche la continuità con ciò che evidente non è, ovvero gli scomparsi e, in generale, ciò che è sommerso. Tutto ciò si evince dall'analisi del lessico e dei campi semantici predominanti e più frequenti.

1.1. Cose e quotidianità

Gli «oggetti meno poetici», legati soprattutto alla quotidianità e alla vita domestica, affollano le pagine di questa poesia. Oltre alla parola «cosa» (SR 36, 36, 40, MR 18, 24, 89), con il più frequente plurale «cose» (SR 12, 49, 65, 65, 70, 83, 87, 99, 152, MR 22, 29, 33, 44, 80, 115, 124) o le varianti «oggetti» (MR 25, 33), «oggetto» (MR 23) e «oggetti personali» (MR 47), emerge con frequenza la presenza di un lessico legato agli interni della casa. Abbiamo infatti:

«casa» SR 53, 66, 71, 71, 75, 81, 97, 118, 133, MR 14, 25, 25, 51, 51, 64, 72, 72,78, 85;
«case» SR 14, 17, 25, 25, 36, 42, 63, MR 11, 27; «casupole» SR 39, 82; «abitazioni» MR 49; «camera» SR 77; «camere» SR 61; «camere da letto» SR 138; «stanza» MR 25; «porte» MR 25, 72, 115; «sottoscala» MR 51; «controsoffitti» SR 76; «tetto» MR 14; «solai» SR 53.

⁵ Il termine non può che evocare Paul Celan, autore che certamente la Calandrone conosce e con il quale condivide diversi elementi (oltre che soluzioni neo-ermetiche, come si vedrà), come la focalizzazione sul tema dell'esposizione e il valore dell'esperienza in poesia. Cfr. R. Galaverni, *Dopo la poesia: saggi sui contemporanei*, Fazi, Roma, 2002, pp. 28-30.

⁶ Si veda, ad esempio: «esposti» SR 28, MR 49; «esposte» SR 141; «materia esposta» SF 59; «esposta» AVN 78; «evidente» MR 52; «evidenza» SR 43.

In riferimento alla casa, si trovano poi termini che indicano il confine e una possibile comunicazione con l'esterno: «finestre» SR 47, 53, 57, 93, MR 25; «finestra» SR 54, 118, 141; «balcone» SR 125; «balconi» SR 52, 61; «ballatoi» SR 123; «ballatoio» SR 13; «staccionate» MR 99; «davanzali» SR 42, 42.

Segue poi un repertorio di termini legati alla vita di tutti i giorni:

«abiti da sera» SR 140; «abito» SR 139; «acconciature» SR 40; «asola» MR 82, SR 123; «calzoni» SR 114; «camicia» MR 50, 64; «camicioti» MR 101; «cappellino» SR 45; «giacconi» MR 99; «grembiuli» SR 65; «cercini» SR 125, MR 13; «scamiciato a fiori» SR 97; «scarpa» MR 29; «scarpe» SR 14, 133, 148, MR 29, 46; «gonna» SR 96 e il meno comune «sottana» MR 96, dal sapore antico; «magliette» SR 23; «maniche arrotolate» MR 112; «scialle» MR 75; «scialletta»⁷ SR 116; ; «taschino» MR 110; «veste» MR 33; «vesti» MR 13; «vestiti» MR 95; «panni» MR 51; «tuta» SR 53; «coperte» SR 62; «culle» SR 40, 138; «cuscino» SR 71; «divani» SR 141; «lenzuoli» SR 18, MR 119; «letti» SR 90, 125; «letto» SR 48, 90, MR 79; «lampada» SR 25, 65, 108, MR 108; «lampade» MR 45 e il più antimoderno «lume da notte» MR 91; «libri» MR 29; «libro» SR 71; «tappeti» MR 29; «tappeto» MR 91, 93; «travi dei letti» MR 35; «collana di vetrini azzurri» MR 96; «figurina di calciatori» SR 12; «attaccaglie» SR 108; «bagaglio» SR 58; «foto scolastica» MR 129; «foto» MR 47; «fotografie» MR 100; «francobollo» SR 26; «gesso di lavagna» MR 64; «manichini» MR 66; «gomitoli» SR 141; «matassine» SR 139; «monetine» SR 67; «occhiali» MR 29; «ombrelli» MR 112; «pasta dei pavimenti» SR 71; «plastilina» SR 77; «radiolina» SR 70; «rossetto» MR 109; «sapone» SR 113; «saponetta» SR 70; «saponi» SR 97, MR 31, 51; «scatoloni» SR 83; «sedia» MR 23; «specchiera» SR 70; «straccio» MR 99, 111; «stufa» MR 50; «vaso» MR 112; «zaino» SR 137.

Si noti che si tratta di un lessico molto semplice, non poetico, poco denotativo di una precisa epoca storica. La contemporaneità trapela ben poco da questa tessitura lessicale, che infatti sembra evocare una temporalità generica, assoluta, della vita quotidiana degli uomini di oggi, così come di quelli dei secoli passati. Questa sensazione è confermata

⁷ Sic. Dal contesto si evince che si tratta di una forma femminile (non trovata) di «scialletto», piccolo scialle: «sotto l'ombra avellana di rami a loro volta coperti da un mantello paesano di tonde pàmpine (una scialletta gettata di traverso sui noccioli | dall'incuria premeditata della natura).»

anche dalla tipologia di lessico legato ai semplici attrezzi della casa e in particolare della cucina: accanto a «cartocci di pasti freddi» (SR 12), già rivestito di un alone di patetismo, e «portapranzi» (SR 81), troviamo infatti anche «bisacce» (MR 115) e «otri» (SR 52), termini quest'ultimi che evocano un tempo passato legato a un mondo arcaico e povero. Abbiamo anche:

«cisterna» MR 47 e «cisterne» MR 7, 95; «bacili» SR 118; «catino» MR 49; «catini» SR 33; «ceste» SR 87; «canestro» SR 118, MR 80; «ciotola» SR 111, MR 36; «pentole» MR 72; «piattino» SR 70; «mestoli» MR 76; «tazzina» SR 152; «stoviglie» SR 73; «tavola» SR 118; «tavolo da pranzo» MR 31; «tavoli» SR 53; «tavolo» SR 70; «tovaglia» SR 152; «tovaglie» MR 102; vi è poi il più umile e basilare degli alimenti, il pane: «pane» MR 20, 46, 49, 90, 117; «pane nero» MR 64; «pani» MR 87; «trecce di pane» MR 29; «briciola» MR 107; seguito da «minestra» MR 49; «cibo» MR 91; «cucina» SR 14; «cucine» SR 91, 126; «dispensa» MR 31; «acqua limonata» MR 50; «bottiglia» MR 50; «grappa» MR 96; «olio» MR 80, 93; «semola» MR 13; «spezia» MR 23; «stagnola» SR 14.

Si tratta di un lessico che ricorda il linguaggio poetico di Antonella Anedda, con la quale la Calandrone condivide diversi lemmi, tra i quali i sopracitati «cisterne», «catini», «cucchiaino», «pane» e «minestra». Nell'Anedda l'intento è l'evocazione di un tempo assolutizzato, in cui il mondo contemporaneo degli uomini «ha i tratti di una comunità primitiva».⁸ Questo ed altri i punti comuni tra le lingue poetiche delle due autrici, come avremo modo di riscontrare più avanti, se non che a cambiare è sostanzialmente l'impostazione ideologica alla base della poesia: il mondo di Antonella Anedda pare essere fatto di forti opposizioni,⁹ in cui al dramma presente della storia non c'è rimedio, c'è invece una speranza di un futuro diverso; mentre nella Calandrone l'opposizione non esiste: morte, sofferenza e distruzione convivono contemporaneamente con la grazia e la bellezza, ed è compito del poeta vedere quest'ultima nel fango.¹⁰ Verrebbe da pensare al

⁸ A. Afribo, *Antonella Anedda* in Id. *Poesia contemporanea dal 1980 a oggi*, Carocci, Roma, 2007, pp. 183-203.

⁹ Si veda a riguardo Afribo, *Antonella Anedda* op. cit., e A. Zorat, op. cit., pp. 429-432.

¹⁰ Insegnamento questo dichiaratamente appreso da Rilke, non a caso tra gli autori preferiti dell'autrice, la quale non manca mai di citarlo in interviste. Ecco quanto scrive riguardo alla sua formazione letteraria: «La scelta della poesia venne più avanti [...]: una lettura vera (ripeto: vera) del *Notturmo* di Alcmene, che schiuse il mondo nel quale avrei voluto abitare per sempre, mi lasciò intravedere il *sentimento del mondo* che avrei voluto contribuire a edificare, che avrei voluto e voglio contribuire a fondare anch'io, a

Pasolini del corto *Cosa sono le nuvole*, in particolare alla famosissima scena in cui si fa dire alla marionetta interpretata da Totò, guardando il cielo dal fondo di una discarica in cui è stata gettata: «ah, straziante meravigliosa bellezza del creato». D'altro canto non mancano in questa poesia frasi che ricordano questa ossimorica sentenza pasoliniana. Si vedano ad esempio: «miseria splendida del mondo» MR 59, «terribile bellezza» MR 79, «impura crudele bellezza» SR 29, o ancora «l'insostenibile | bellezza del mondo» SF 18.

1.2. Vita urbana e lessico dei mestieri

Oltre agli ambienti interni compaiono nella poesia termini legati alla vita urbana, alla città. Leggiamo così:

«palazzi» MR 37; «palazzo» MR 41; «città» SR 66; «complesso» SR 14; «condomini» SR 95; «tralicci» MR 37; «traliccio» MR 117; «acquedotto» SR 100; «lampioni» SR 21, 82, MR 64, 73; «distributori di sigarette» MR 27; «fermata dell'autobus» SR 73; «periferia» SR 18, 59; «stazioncina semideserta» SR 108; «stazioncine» SR 137; «immondizie» SR 31; «discarica» MR 31.

Si tratta sempre di termini piuttosto comuni, ma connotati di una valenza rappresentativa della modernità più elevata rispetto a quelli appena visti. La sensazione di un'ambientazione in tempi moderni emerge di rado, ed è data soprattutto dalla presenza di un lessico specialistico legato al campo semantico della strada e dei mezzi di trasporto in generale, tra i quali leggiamo: «aerei» SR 22; «aereo» MR 127; «elicotteri» MR 80; «autobus» MR 123; «linea tranviaria» MR 45; «tram» SR 81; «treni» SR 12, 23, 85, 112;

parole mie, per abitarlo. [...] Naturalmente, la mia scrittura venne influenzata dall'impatto frontale con l'inattesa massa della Letteratura Moderna e Contemporanea: [...] soprattutto Sereni, le sue toppe d'inesistenza, i suoi morti vivissimi, imitavano tanto la mia vita. Poi, avvenne l'incontro con l'immenso Caproni e il suo *Il seme del piangere*, che considero ancora il capolavoro della poesia italiana del Novecento. [...] Leggevo furiosamente, soprattutto gli autori che Biancamaria mi consigliava, o che prendevo dalla sua biblioteca: Katherine Mansfield, Virginia Woolf, Boris Pasternak, Osip Mandel'stam, Valerio Magrelli, Antonella Anedda, Milo De Angelis. Questi furono i primi maestri della mia scuola interiore. Le *Elegie duinesi* di Rainer Maria Rilke arrivarono poco più tardi, durante un esame di Letteratura Comparata. Sono rimaste sul mio tavolo da allora.». (*La formazione della scrittrice, 3 / Maria Grazia Calandrone*, a cura di Giulio Mozzi, cit.).

«treno» SR 11, 59; «treni merci» MR 76; «vagoni» SR 11; «binario» MR 99; «binari» MR 53, 110; «rotaia» SR 113.

Il lessico legato alla strada ci permette di introdurre una caratteristica della lingua della Calandrone decisamente portante: l'uso di tecnicismi, di lemmi estratti da codici settoriali e sottocodici. Per la verità, questo fenomeno riguarderà in maniera più pregnante il lessico della scienza, ma già qui possiamo cominciare a sentire lo stridore dei termini specialistici: da una parte incontriamo parole comuni, come il frequentissimo «strada» SR 13, 82, 91, MR 32, 36, 51, 51, 74 e «strade» SR 14, 14, 72, 83, imbattendoci poi nel più specifico, per quanto comune, «superstrada» MR 100; poi abbiamo: «battistrada» MR 16; «la carreggiabile» SR 39; «asfalto» MR 42, 44; «automobilistica» MR 26; «cavalcavia» SR 54, MR 100; «fari di autocarri» MR 73; «finestrini» MR 64; «macchina» MR 114; «macchine» MR 51; «musi delle macchine» MR 42; «marciapiede» SR 47; «autobotti» MR 74; «camion» MR 59; «ruota di camion» SR 64; «rimorchi» MR 75; «sedili anteriori» MR 95; «mezzi pesanti» MR 27; per passare poi ai più tecnici «morchie» SR 51; «catarifrangente» MR 104; «multifrangenti» MR 135; «longherina» MR 45; «piastra antisfilamento» MR 41; «ruote gemellari del rimorchio» MR 45; «fusoliera» SF 28.

Un altro campo semantico ricorrente e afferente il quotidiano è quello che coinvolge il lessico tipico dei mestieri, che contiene in sé anche l'idea della fatica di vivere. Si tratta soprattutto di un lavoro “urbano”, legato a cantieri, gru e fabbriche. In questo campo incontriamo lemmi altamente impoetici e materici, dotati di una forte connotazione realistica. Possiamo definirli il contraltare della vaghezza referenziale del lessico domestico esposto poc'anzi:

«aste metalliche» MR 51; «attrezzi» MR 104; «attrezzo» MR 49; «badili» MR 31; «bottoniera» SR 17; «cabine» SR 97; «calce» SR 52, MR 33, 37, 41, 53; «segatura» MR 41; «cantiere» SR 141; «cantieri navali» SR 97; «cartongesso» SR 141; «cementificate» SR 33; «cemento» MR 65, 74; «catrame» SR 83; «cavi elettrici» MR 74; «cavi» SR 16, 23; «elettricista» MR 50; «chiodi» SR 97; «idraulica» MR 107; «impianto» SR 60; «condutture» SR 70; «congegni prensili» MR 50; depositi» SR 81; «deposito» SR 88;

«fondamenta armate» MR 37; «argani» MR 37; «ganci della gru» MR 99; «gancio» MR 50; «cinghie» MR 30; «cingolata» MR 70; «impalcature» MR 52; «ponteggi» MR 28; «impastatrici» SR 131; «incudini» MR 13; «industria» SR 83, 93, 93, MR 98; «ingranaggio» MR 33; «intonaco» MR 36; «lamiera» SR 134; «lamiere» SR 64; «lamina di carbone» MR 24; «lampade da miniera» MR 97; «manodopera» MR 33; «macchinari» SR 152, MR 48; «mezzi meccanici» MR 70; «magazzini» SR 31, 84; «magazzino» MR 48; «martelli» SR 100, MR 20; «mattoni» MR 66; «motori» SR 81; «officina» SR 105; «olio da macchina» MR 53; «pezzo di precisione» MR 31; «piastre» MR 80; «picchetto» MR 85; «picconi» MR 92; «puntelli» MR 28; «puntoni» MR 114; «prefabbricati» MR 33; «pressa idraulica» MR 108; «ruote piene» MR 50; «sacchi di sabbia» 79; «sacchi» MR 43; «segatura» MR 41; «stabilimenti» SR 42, MR 37; «straccio da officina» MR 45; «strumenti di lavoro» SR 85; «stucchi» SR 123; «torchio» MR 48; «tornio» SR 84, MR 45; «trapani» SR 126; «tubature» 52; «tubi» SR 51; «tubi di rame» SR 51; «tubi d'acciaio» MR 18; «utensileria» 12; «centrale elettrica» MR 14; «acque industriali» MR 25; «altoforno» MR 84; «fonderia» MR 20; «fabbriche» SR 93, 19.

Anche qui incontriamo tecnicismi più specifici:

«verricelli» MR 98 (piccoli argani); «tiranti» SR 51; «crivello» SR 31; «benna» MR 76 (accessorio della gru che funge da recipiente per il trasporto di piccoli pezzi di materiale, ma anche parte finale del braccio della ruspa); «idrovore» MR 23 (pompe per muovere l'acqua nelle bonifiche); «puleggia» SR 89 (una sorta di carrucola o ruota dentata); «pulegge» SR 81; «spanata» SR 150 (si dice di una vite o di un bullone che ha perso la filettatura).

1.3. Natura e campagna

Nell'ottica di inclusione tipica della poetessa non deve stupire la coesistenza di termini comuni, della vita quotidiana, con dettagli sugli oggetti e sulle strade del mondo urbano, lavorativo, moderno, con, dall'altra parte, termini della vita di campagna, del mondo naturale, di una temporalità astratta e primitiva, autentica.

La natura è semanticamente molto presente in tutte le opere della Calandrone,¹¹ e, come vedremo, continua a svolgere una funzione importante sulla forma del testo poetico: si attesta cioè come un magazzino vitale di figure per la costruzione di metafore e similitudini. Questo fenomeno è apparentemente contro corrente rispetto alle tendenze esposte da Testa in *Aspetti linguistici della poesia italiana dell'ultimo Novecento*:¹² egli parla di una «retrocessione del tema della natura» dovuta di fatto al mutato rapporto con il paesaggio, divenuto sempre più paesaggio urbano. Di qui egli evidenzia «la crisi del ruolo della similitudine o perlomeno la ricerca di determinanti diversi da quelli naturali». Effettivamente nella poetessa troviamo altri tipi di figure, l'analogia soprattutto, che si costruiscono anche su elementi diversi da quelli naturali: come abbiamo visto, il mondo urbano con tutti i suoi grandi strumenti meccanici, le lamiere, le gru e la scienza, non è assente nei suoi versi. Questo perché si tratta di una poesia onnivora, vorace e onnicomprensiva, che cerca di abbracciare quanto più possibile ogni manifestazione del reale.

I riferimenti alla natura sono vari e sfruttati con maestria dall'autrice che di volta in volta associa loro significati diversi. Incontriamo una natura che si fa soprattutto campagna, campi di grano, orti, e dunque riferimento a un mondo passato e/o autentico (la definizione della temporalità in un'autrice che crede ad un mondo «senza fratture» non è sempre facilmente né utilmente definibile: l'autenticità riguarda anche una dimensione altra e percepibile in gesti «puri» e «pieni di grazia» riferibili al presente come al passato o al futuro, o meglio, riferibile a una dimensione di umanità connaturata alla specie umana dalle origini e persistente nel tempo),¹³ giungendo a momenti puramente descrittivi, o ad altri fortemente simbolici.

Troviamo dunque:

¹¹ Anche il termine stesso «natura» ritorna con frequenza: «natura» SR 40, 43, 62, 62, 63, 76, 87, 91, 110, 116, 125, 134, 134, 135; «naturale» SR 43; «naturali» SR 93.

¹² E. Testa, *Aspetti linguistici della poesia italiana dell'ultimo Novecento*, in Id. *Per interposta persona. Lingua e poesia del secondo Novecento*, Bulzoni, Roma, 1999, pp. 135-157.

¹³ I campi semantici, fortemente connessi, dell'ancestrale e dell'autentico sono molto presenti. Si veda solo, per esempio: «antica» SR 90; «mito» SR 84; «l'inizio» SR 69; «lentezza piena di pace» SR 11; «luogo di provenienza» SR 110; «vero» SR 14; «Paesello» SR 117; «passato» SR 53, 69, 139; «suolo» «secolare» SR 109; «origine» SR 93; «sapienza vergine» SR 14; «nativa» SR 83; «amore mitologico» SR 144; «fossili» SR 85, 86; «vera e propria» MR 48; «ultrasuono primario» MR 11; «gorgheggio originario» MR 73; «un venire dal luogo dove le cose iniziano» MR 22; «silenzio neolitico» MR 42; «pregresso campestre» MR 24; «preistorici» MR 99, «primaria» MR 102; «primitivo» MR 20, 108; «primordiale» MR 104; «principio» MR 58; «origine» MR 58; «fresco nativo» MR 31.

«campagna» SR 22, 100, MR 78, 80, 89, 102, 117, 119, 124, 129 e «campagne» SR 14, 41, 59, 74, 107, MR 78, 90, 96 ; «campagne lontane» SR 41, con una sfumatura malinconica; «campi» SR 7, 14, 100, MR 50, 69, 76, 99; «campi radianti di luglio» SR 151; «campi di grano» SR 125, 146, MR 26; «campo» MR 36; «campo di girasoli» MR 45; «campo di legumi» MR 51; «corpo collinare vendemmiato» MR 26; «vigna» MR 104; «vigneto» MR 35, 94; poi una serie di strumenti legati all'agricoltura: «aratri» SR 28, MR 91; «aratro» SR 55; «capanni degli attrezzi» MR 35, 36; «carro di campagna» MR 50; «carro» MR 52, 69; ma anche i più moderni «trattori» SR 118; «verderame» MR 26; «vomere» SR 120; «zappa» MR 97, 100; «rastrello» MR 92; «cataste di legna» MR 82; «cataste» MR 73, 95; «arca di fieno» MR 96; «covile» SR 30; «covone» SR 85; «covoni» SR 67; «fieno» MR 91; «fienili» SR 133; «pagliaio» MR 69; «pagliai» SR 74, 143 e «scale dei pagliai» MR 24; «filari» MR 36; «frantoi» MR 33; «granai» MR 20; «macina» MR 112; «malghe» MR 95; «orto» SR 7, MR 18; «orticello» SR 46; «orti» SR 18; «podere» SR 39, MR 76; «poggiolo» MR 20; «raccolti» MR 18; «viticcio» MR 76; «vivaio» MR 26.

Oltre alla campagna, la natura compare nei testi soprattutto attraverso i quattro elementi naturali. Se da una parte questa presenza ha valore descrittivo, dall'altra è rintracciabile in essa una valenza simbolica. In *La vita chiara* questa valenza è più evidente che altrove. Non a caso in questo libro gli elementi naturali sono anche titoli delle quattro sezioni di cui è composto: nell'ordine acqua, fuoco, terra, aria. È la poetessa stessa a spiegare il valore che ad essi attribuisce:¹⁴ «Parto dall'acqua sia perché mi riguarda biograficamente¹⁵ e sia perché rappresenta l'inconscio, il magma, la paura e l'attrazione. Il fuoco è l'elemento che asciuga l'acqua: è sublimazione di quest'acqua, che potrebbe arrivare immediatamente all'aria, se non fosse che nel frattempo passa per la terra. Questo fuoco è principalmente un fuoco amoroso, nel senso anche di amore carnale, e passa per la terra [...] con la sua maceria, con il suo dolore, la sua materia, le sue zolle, il suo sangue, fino ad arrivare alla parte finale, che si spera sia l'innalzamento, anche l'ironia. Si

¹⁴ *Maria Grazia Calandrone: La vita chiara*, videointervista per RAI Cultura Letteratura, sezione poesia, del 18 marzo 2011, reperibile on-line al seguente indirizzo: <http://www.letteratura.rai.it/articoli/maria-grazia-calandrone-la-vita-chiara>. Ultima consultazione: gennaio 2015.

¹⁵ L'acqua è connessa al suicidio di sua madre, gettata tra le acque del Tevere, ed evoca dunque la morte.

conclude con un poemetto su Chopin, sulla sua leggerezza. Lui parlava del sorriso come l'unica cosa che di noi vada vista.»¹⁶

Ciò che è più rilevante ai nostri fini è constatare l'altissima frequenza con cui compare il lessico legato ai quattro elementi: «acqua» ritorna 68 volte, e «mare» 93; «terra» è tra i sostantivi più ricorrenti, con 179 attestazioni; «aria» è ripetuto per 33 volte, con più frequenza incontriamo «cielo», ripetuto 103 volte, e «vento», 95 volte, al quale si aggiungono i più precisi «grecale» SM 12, «maestrale» MR 16, «zefiro» MR 114 e «scirocco» MR 116.

Valenza simbolica hanno anche gli eventi atmosferici: compare nei testi soprattutto la neve, che copre le cose e le nasconde, oltre a rimandare all'idea del freddo e del tempo impervio che rende più difficili le operazioni umane: «neve» SR 36, 59, 68, 113, 122, 139, MR 11, 11, 33, 47, 49, 68, 69, 70, 72, 72, 77, 81, 83, 95, 112; «nevi» SR 59, MR 71; «nevicando» MR 79; «nevischio» SR 141; «innevati» MR 47; «bufera» MR 49. Sulla valenza oscuratrice della neve si veda qualche esempio:

«Mesta nera e cortese la terra | scansa la neve, ricomparisce | a macchie, favilla | come l'occhio nel disco d'oro della memoria» MR 68. In questo esempio la riemersione della terra da sotto lo strato di neve che la copre è paragonata alla riemersione nella memoria di un ricordo, di un pensiero. Questa riemersione è però lenta e faticosa, è «a macchie», appunto. Nel seguito della poesia allo sciogliersi della neve è associata anche la scena tipica del ritorno della primavera: si dice infatti «spuntano infiorescenze di luce». Il termine «luce», centrale in tutto il testo, che si oppone all'oscurità della situazione precedente, è riferibile anche all'immagine della memoria: la luce illumina l'oblio. Questo esempio ci permette inoltre di osservare altre caratteristiche della lingua della poetessa, quali l'insistita aggettivazione. Alla terra è attribuito il colore nero, che si oppone cromaticamente al bianco della neve. Questa contrapposizione ritornerà più volte

¹⁶ Da questa dichiarazione emerge anche un impianto psicoanalitico, ma anche riferimenti all'alchimia, nella strutturazione del pensiero dell'autrice. Il tema alchemico predomina nell'ultima opera dell'autrice, *Serie fossile*. Incontriamo tra i testi qualche termine legato a questa pratica: «colatoio alchemico» MR 25; «colli degli alambicchi» MR 25; «decantatore» MR 25; «nigredo» SF 31; «albedo» SR 108. Quindi la natura è anche una commistione alchemica degli elementi naturali.

nei testi della Calandrone (si veda ad esempio *Dentro il mese strisciante*, nell'antologia al terzo capitolo); Un'ultima considerazione: la forma «ricomparisce» è caratteristica della tendenza dell'autrice alla scelta di un lessico portato agli estremi. In questo caso si tratta di una forma disusata, per quanto legittima, ma percepita comunemente come un errore grammaticale. Inoltre «favilla» è una forma antica per «sfavilla»;

«campagne imbavagliate | dalla neve» MR 83. In questo esempio è il verbo a rendere evidente l'azione soffocante delle neve. La forza dell'immagine è accresciuta dalla personificazione delle campagne: le campagne sono i sequestrati, e la neve il loro sequestratore.

Con lo stesso valore di elemento che nasconde abbiamo anche: «nebbia» MR 35, 36, 50,112 e il meno comune «bruma» MR36; mentre in relazione all'acqua: «acquazzone» MR 51; «alluvioni» MR 37; «diluvio» MR 31; «pioggia» SR 18, 22, 22, 29, 33, 98, 105, 142, MR 51, 129; «piovigine»¹⁷ MR 100; «tempeste» MR 112; «uragano» MR 63; poi ancora, in riferimento invece al freddo: «gelo» SR 125, MR 47, 78; «ghiacciai» MR 107; «ghiaccio» MR 114, «grandine» SR 64.

Si può constatare inoltre una massiccia presenza del mondo vegetale e animale. Si va da un lessico comune:

«alberi» SR 33, 35, 35, 57, 64, 85, 90, 93, 105, 119, 124, 124, 134, 134, 134,148, 148, 149 MR 11, 32, 73, 76, 82, 95, 102, 123; «albero» SR 35, 142, MR 17, 48, 70, 91, 100, 104, 104, 110, 110, 121, 122; «piante» SR 81. Non è raro che l'uomo venga paragonato agli alberi: bastino come esempio «l'uomo-albero» MR 54; «siamo simili a piante – non al mare» SR 12; «Gli alberi sono parafrasi dei nostri corpi | ma privi del fiato | e del tamburo del cuore» SR 148. Tale fenomeno si inserisce nel contesto più ampio dell'uso della metafora e dell'analogia, che, come vedremo più avanti, sono gli strumenti stilistici prediletti dall'autrice. L'associazione dell'uomo con l'albero ha diverse significazioni possibili: indica molto probabilmente la tendenza di entrambi verso l'alto, riassumendo così l'immagine dell'uomo, essere finito, che guarda però all'infinito; ma al contempo

¹⁷ Anche in questo ambito lessicale non mancano termini tecnici: «piovigine» indica, cito liberamente dal GDLI, una precipitazione atmosferica caratterizzata da gocce inferiori ai due decimi di millimetro di diametro.

indica la condizione dell'essere radicati sulla terra e da essa dipendere. L'albero è il ponte tra terra e cielo, e così l'uomo;

«boschi» MR 34; «boschiva» MR 112; «bosco» MR 16, 33, 65, 92, 102, 107, 111; «bosco di pini» MR 47; «foresta» MR 13, 108; «foreste» MR 112;

«erba» MR 7, 9, 32, 33, 37, 19, 92, 98, 108, 111, 115, 126; «erbacce» MR 31; «erbaceo» MR 22; «erbe» MR 17, 103; «erbetta» MR 75; «arbusti» SR 46;

«fiore» MR 48, 73, 75, 101; «fiori» MR 15, 73, 97, 97, 114;

«radice» MR 123, 123; «radici» MR 25, 51, 99, 121, 122, 123, 126 ;

«animali» SR 19, 26, MR 16, 52, 68, 78, 99, 115, 121; «animali ottusi» SR 143; animali da macello» SR 131; «grandi animali» SR 20; «(gioia) animale» MR 20; «galoppo animale» MR 13; «animalesca» MR 127.

Ma poi il lessico di questo ambito semantico rinvigorisce e si moltiplica grazie al ricorso veramente abbondante di fitonimi e zoonimi.¹⁸ Ciò che più sorprende è la grande varietà e la grande quantità con cui compaiono questi termini. Partendo dai fitonimi incontriamo:

«abete» MR 47; «abeti» SR 114, MR 18, 22; «aceri» MR 99; «alloro» MR 31; «betulle» MR 126; «biancospini» SR 150; «camelie» MR 68, «campanule» SR 114, 124; «cardi» MR 119; «cardo» SR 24, MR 106; «carrubi» MR 96; «castagne» SR 114; «cicoria selvatica» SR 18; «ciliegi» SR 119, 137; «ciliegie» SR 58; «ciliégio» SR 81, 143; «conifere» SR 100; «corolle» SR 139, 143, «cotogni» SR 95, MR 71; «edera» MR 69; «erba spada» MR 101; «erba» SR 65, 76; «erbamatta» SR 111; «fico» SR 35, «fiore di macchia» SR 65; «fiori» SR 93; «frumenti» SR 40; «garofani» MR 115; «gelsomini» SR 17, 93; «gerani» SR 35, MR 126; «giacinto» MR 65; «giglio» SR 87; «ginepri» SR 36; «ginestra» MR 68, 117; «girasole» 117, 138; «girasoli» MR 45 ; «glicine» SR 35, MR 76; «gramigna» SR 18, MR 101; «grano» 40; «iris» MR 23, 104; «larice» MR 71; «larici»

¹⁸ La tendenza a rinvigorire la lingua e a impreziosirla per mezzo di fitonimi e zoonimi è già stata rilevata per la poesia del Novecento. Si veda a riguardo V. Coletti, *La lingua della poesia del Novecento (morfologia, lessico, sintassi)*, in *La poesia italiana del Novecento: modi e tecniche*, a cura di M. A. Bazzocchi e F. Curi, Pendragon, Bologna, 2003, pp. 76-77.

MR 89, 101; «lattughe» SR 33; «lavanda» SR 131; «lavande» SR 65, MR 42; «lecci» MR 96; «limoni» MR 75; «mallo» SR 103; «malva» SR 18; «malve» MR 119; «malvone» SR 91; «mandorli» SR 127; «mela» MR 22, 24, 103; «mele» SR 45; «meli» SR 39, MR 76, 112; «melo» MR 18; «melograni» SR 112; «menta romana» SR 76, 131; «mimose» SR 111, MR 73, 117; «mirtilli» SR 116; «mirto» SR 150; «more» SR 118; «nocciòli» SR 116; «olmo» MR 35; «orchidee» MR 108; «ortiche» SR 135; «pannocchie» SR 113; «pesco» MR 98; «pini» SR 114, MR 47, 112, 117; «pino marittimo» SR 107; «pioppi» MR 108; «platani» SR 122, MR 20; «radicchio» SR 43; «robinie» MR 114; «rosa» SR 105, 106, 143; «rose» MR 28, 41, 69, 80, 89, 91, 113, 129; «salice» MR 73; «salici» SR 112, MR 74, 89; «sambuchi» MR 70; «sambuco» MR 121; «sanguinelle» MR 12; «sedano selvatico» MR 119; «soffioni» MR 112; «sorbo» MR 12; «tiglio» MR 51; «timo» MR 64, 73; «ulivi» MR 129; «veronica» MR 89; «verze» MR 18; «viOLE» MR 81; «vischio» MR 104.

Si può dire che si tratta perlopiù di nomi comuni, frequenti nella lingua quotidiana, tuttavia non mancano nemmeno «le piante dai nomi poco usati». Incontriamo così: «ligustri» SR 137; «agapanti» SR 113; «sicomori» MR 121; «pitosfori» SR 12, 46 (arbusti); «santoregge» MR 16; «salicornia» MR 23; «avellana» SR 116 (aggettivo che riprende il nome tecnico del nocciolo); «madreselva» MR 96; le tanto care a Quasimodo «zagare o fiori di arancio» MR 64.

Basti indicare per gli zoonimi:

«agnella» MR 18; «agnello» MR 76; «aironi» SR 114; «allodole» SR 105; «anguille» MR 84; «api» MR 33, 107; «aquile» MR 49; «ariete» MR 32; «asino (santo)» MR 7; «becchi» SR 127; «bisonte» MR 71; «bruchi» MR 13; «bufale» MR 20, 104; «bufali» MR 97; «camola» MR 71; «cane» SR 59; MR 95, 121; «cani» SR 45, 65, 134, 143, 150; «capinera» MR 69, 92; «capre» MR 73; «cavallette» MR 77; «cavalli» MR 20, 49; «cavallo longobardo» MR 31; «cerbiatti» SR 66; «cervo» MR 51, 101; «chiocciOLE» SR 46; «cicala» MR 7; «cicale» SR 105; «cinghiale» MR 24; «coccinelle» SR 46; «colombacci» MR 82; «colombe» MR 121, SR 40; «cormorani» MR 16; «corvi» SR 33, 113, 118; «efemere» MR 18; «falco» MR 126; «farfalla» MR 35, 64; «folaghe» SR 53; «gabbiani» SR 107, MR 12, 17, 20, 97; «galli forcelli» MR 71; «galli» SR 100, MR 82; «gallo» SR 114; «gamberi» SR 84; «gatti» SR 137; «girini» SR 69; «grilli» SR 46, MR

19; «insetti» SR 35; «larve» SR 64, MR 112, 126 ; «libellule» MR 124; «lombrichi» SR 76; «lumache» MR 99; «lupa» SR 64; «meduse» MR 112; «merlo» SR 20; «mosche» SR 95; «mosconi» SR 137; «muli» MR 97; «passeri» MR 35; «passero» MR 51; MR 32; «pettirosso» SR 143; «pidocchi» MR 06; «primate» SR 77; «puledri» MR 93; «rondine» SR 77; MR 89; «rondini» SR 58, 58, MR 23, 84, 117, 119; «rondone» SR 24; «rondoni» SR 143; «sardelle» SR 85; «scarabei» MR 99; «scimmia» SR 79; MR 7; «scimmie» SR 150; MR 13, 13, 107; «scoiattoli» SR 140; «some» SR 131; «stornello» SR 14; «storni» SR 26; «urogalli» MR 59; «vacche» MR 17; «vipere» MR 115; «zanzare» SR 70.

A volte agli animali l'autrice associa un valore simbolico. È il caso della scimmia, spesso usata per indicare l'uomo in quanto animale, presenza biologica, quindi libero da connotazioni psicologiche complesse. La condizione animale è poi spesso paragonata dalla Calandrone a quella dei bambini (vedi infra).

In *Serie fossile* la valenza simbolica delle figure animali è resa più che mai evidente: la varietà degli zoonimi è notevolmente ridotta, e ritornano in maniera insistita gli stessi animali (vi sono ad esempio la tigre, l'ape, il serpente, la mula e l'asino) che rappresentano ognuno diverse caratteristiche dell'amore, creando così un vero e proprio "bestiario d'amore".¹⁹

1.4. Il corpo

Altro motivo ricorrente nella Calandrone è il corpo. Si è detto che la poesia ha il compito di mettere in luce il legame che c'è tra tutte le creature e tutte le cose. Ebbene, soprattutto tra gli uomini il legame è evidente e materiale, cioè legato alla carne: il corpo è il minimo comune multiplo tra tutti gli uomini, o come dice Cortellessa, è «un resto minimo e irriducibile» che «davvero tutti ci accomuna».²⁰ Di qui la frequenza di un lessico legato alle parti anatomiche, con una minuzia che spesso si intreccia con la macabra sottigliezza

¹⁹ In *Serie fossile* compaiono anche animali fantastici, come la fenice (SF 49), che rappresenta la fase alchemica della rubedo. Per i riferimenti alchemici di questo libro, rimando al commento della poesia *obbedienza* nel terzo capitolo di questa tesi.

²⁰ Andrea Cortellessa, *Io è un corpo*, in *Parola plurale. Sessantaquattro poeti tra due secoli*, a cura di G. Alfano, A. Baldacci, C. Bello Minciocchi, A. Cortellessa, M. Manganelli, R. Scarpa, F. Zinelli, P. Zublena, Sossella editore, Roma, 2005, pp. 33-51.

delle descrizioni che potremmo definire autoptiche. Il corpo infatti si confronta anche con la morte, con le tragedie della storia, vissute appunto sulla carne (non c'è facile sentimentalismo in questa autrice, bensì sangue, ossa e capelli strappati). In ciò, e nel linguaggio fortemente espressionistico che incontriamo spesso nella sua poesia, la Calandrone sembra rievocare versi di Gottfried Benn, il poeta anatomopatologo. Ma non si tratta solo di questo: le parti anatomiche trovano ricongiungimento nei corpi interi («corpo», non a caso, è tra i lemmi più ricorrenti nei testi), così come l'io, che si vuole dissolto e portatore della voce di altri,²¹ si ricongiunge e riconosce nella grande comunanza degli uomini attraverso il pronome di prima persona plurale «noi», onnipresente tra le pagine.

Inoltre l'autrice riconosce nel corpo una presenza inevitabile nella poesia femminile, legata alla «complessità biologica» dell'essere donna, come emerge, ancora una volta, dal questionario di Ambra Zorat:

«Credo ci sia una temperatura un pochino più alta e corporale nella poesia delle donne, anche quando la loro scrittura è ossificata come quella di Anedda o Biagini [...] Non intendo dire che l'argomento principale della poesia femminile sia il corpo, intendo dire che la scrittura delle donne risulta più aderente, per lessico e struttura, a qualcosa che possa essere toccato, alle cose reali – che è l'esatto contrario del sentimentalismo che è stato a lungo il malinteso campo di competenza femminile. Intendo dire che la poesia delle donne è corpo, è faccenda reale».

Quindi il corpo nella Calandrone è un dato realistico, una adesione alla realtà, si tratta del corpo come «datità, fatticità», per usare parole di Niva Lorenzini, da cui deriva la «materialità della parola chiamata a rappresentarla».²²

²¹ La poetessa dichiara la necessità in poesia di un io autoriale al grado zero. Questa caratteristica si inserisce in una tendenza della poesia contemporanea, inquadrata in termini diversi da vari critici: Paolo Zuplena (ed altri con lui) la inserisce tra le caratteristiche della «poesia di ricerca». La questione verrà discussa al paragrafo *Il detto di altri* nel capitolo successivo.

²² Niva Lorenzini: *Corporeità e/o stilizzazione: nuovi modi di realismo*, «Moderna» III, n. 2, 2001, pp. 197-209. In questo articolo Niva Lorenzini si rifà alla fenomenologia della percezione di Merleau Ponty, soprattutto guardando al corpo come mezzo di cui bisogna necessariamente servirsi per entrare fino al centro delle cose.

Veniamo ai dati: come si è detto, tra i termini che ricorrono con maggiore frequenza in tutta l'opera presa in esame è certamente «corpo»:

«corpo» ritorna 108 volte, e il plurale «corpi» 58 volte; «corporale» SR 83; «corpore» SR 66; «corpi venosi» MR 33; «corpo di carne» MR 47.

Ricorrono poi con frequenza medio-alta termini legati a parti anatomiche, ma si tratta di lessico comune, non specialistico. Mi verrebbe da dire: se il corpo è ciò che accomuna tutti gli uomini, è normale che il lessico ad esso legato sia comune. Come vedremo poco oltre, non manca però il lessico settoriale dell'anatomia, e strettamente legato ad esso, termini specialistici della medicina. Ecco dunque:

«cuore» SR 40, 69, 73, 93, 106, 121, 135, 135, 136, 10, 140, 146, 148, 148; MR 14, 24, 24, 24, 29, 31, 36, 42, 43, 44, 45, 45, 46, 50, 57, 61, 70, 70, 71; «cuori» (di larva) MR 11; «cuori intrisi di materia» MR 11; ma anche il più specialistico «cuspide anatomica» MR 41;

«mani» SR 23, 35, 60, 82, 83, 84, 84, 87, 126, 131, 132, 148; MR 13, 27, 27, 60, 64, 65, 69; «mano» SR 40, 59, 66, 68, 70, 74, 75, 148; MR 31, 47, 50, 56;

«occhi» SR 16, 21, 22, 23, 30, 43, 64, 66, 81, 109, 110, 116, 124, 125, 131, 133, 137, 151, MR 7, 24, 27, 33, 43, 46; «occhio» SR 111, 121, 133, 138, MR 22, 68;

«viso» SR 15, 25, 41, 76, 111, 124, 147, 148, MR 27, 29, 33, 46, 56; «volti» SR 59, 61, MR 11, 12, 12, 60; «volto» SR 16, 42, 58, 59, 59, 64, 107, MR 20, 22, 35, 50, 56, 64, 70; «faccia» MR 27, 27, 27, 42, 42;

«sangue» SR 12, 17, 24, 30, 57, 59, 62, 72, 100, 140, MR 14, 14, 14, 23, 57, 57, 64, 70; «sanguina» MR 27; «vene» SR 82; «arteria» MR 27, 64;

«bocca» SR 12, 117, 108, 91, 98, 142, MR 14, 14, 38, 59, 61, 62, 64, 67, 71; «bocche» SR 28, 85; «labbra» SR 12, 152; «lingua» SR 51, 142, 151;

«braccia» SR 24, 83, 84, 85, 90, 97, 134, MR 19, 27, 61, 66, 71; «braccio» SR 57, 81, MR 62;

«capelli» SR 109, 126, 13, 20, 22, 63, 88, 88, 98, MR 25, 56, 62, 66; «capello» SR 89;

«carne» SR 19, 54, 59, 65, 66, 85, 137; «carni» SR 18, «carne» MR 26, 36, 58, «carni» MR 44;

«muscolarità» SR 107; «muscoli» SR 52, 60, 146, «muscolo» SR 40, 135; «muscolatura» MR 61, 66;

«ossa» SR 53, 126; «ossei» SR 54; «osso» SR 89; «ossa» MR 29, 32, 34, 34, 36, 51, 51, 61, 71, 71, 71; «osso» MR 17, 47; «scheletro» SR 81; «osso della fronte» MR 36; «scapole» SR 23; «femori» SR 54; «malleoli» MR 56; «sterno» MR 64; «tibia» MR 31, «ulne» MR 61; «vertebre» MR 35; «cresta iliaca» MR 34.

In *La scimmia randagia*, libro dedicato al figlio Arturo, che, spiega la scrittrice, così si intitola «perché vorrei che lui imitasse, sì, qualcosa di me, ma non la mia staticità, vorrei che se ne andasse felice per il mondo, che imparasse ad abbandonare un po', per poi tornare»,²³ non stupisce incontrare una alta frequenza di lessico legato alle parti del corpo preposte all'azione di camminare. Incontriamo così «piante dei ... piedi» SR 75; «piede» SR 20, 25, 28, 97, 113, 114, 117, 118; «piedi» SR 59, 89, 110, 122, 123, 123, 135. Mentre solo due volte ne *La macchina responsabile*: «piedi» MR 27, 56.

Od ancora «gambe» SR 43, 91, 146; «ginocchia» SR 89 e «ginocchio» 114, 141.

In frequenza minore compaiono poi termini legati a parti anatomiche più specifiche:

«budelli» MR 13, 58; «calcagna» SR 64; «camera ovarica» MR 49; «cancrena» MR 53; «cellule» SR 69, MR 68, 70; «cicatrice» MR 50, 27; «denti» SR 51, MR 67; «dita» SR 100, MR 68, 70; «dito indice» SR 39; «dito» SR 14, 14; «ghiandola» SR 12, MR 35; «lombi» MR 16, 49, 61; «midollo» SR 52; «nervi» SR 112; «stinchi» MR 36; «unghia» SR 149; «ventre» SR 43; «viscerale» MR 23; «viscere» SR 111, 149.

²³ *La formazione della scrittrice, 3 / Maria Grazia Calandrone*, a cura di Giulio Mozzi, cit.

Il tasso di specificità sembra aumentare nell'ultimo libro, *Serie fossile*.

È da notare che spesso il lessico legato al corpo e alle sue componenti concorre alla creazione di metafore. Il corpo dunque non è solo una parola-tema, ma è incluso anche nel repertorio di immagini dal quale l'autrice attinge per la creazione di figure. Si prendano in considerazione i seguenti esempi:

«schietti corpi nuvolari» SR 11; «petto castano della terra» SR 27; «Si piega il sole sulle ginocchia, lega | la fune chiara della fronte | al cielo» MR 99; «colonna di vertebre dei meli» MR 76; «faccia di gelo della natura» MR 78; «valva o cranio minerale di collina» MR 89; «nella mucosa del giorno» MR 91; «scheletro dell'alba» MR 106; «il corpo dei meli» MR 112; «deglutizione della terra» MR 110; «il cielo sereno | si schiarisce la gola al vento glaciale del suo petto» MR 81; «Corpo: la bocca aperta | della campagna, il suo dito di gelo» MR 78; «terra | che non sta più nella pelle come la luce di una stella morta ma | sulle sue gambe» MR 43; «l'infanzia è l'organo respiratorio della terra» SR 16; «tra due spalle di edera» SR 37; «stanotte il cielo è in piedi» SR 31; «arti caparbi dei raggi» SR 68; «terra che batte i denti» SR 95; «le vertebre | della valle» MR 35.

Si noti come le analogie siano create tra elementi del corpo e elementi della natura. In particolare, la natura è rappresentata attraverso il figurante del corpo e ne esce personificata. Lo stesso meccanismo di costruzione analogica mediante il figurante del corpo interessa anche gli oggetti: «corpi di umili mattoni» MR 68; «brilla l'organismo dei binari» MR 13; «cavalcavia ossei» SR 54.

In altri casi, e in special modo ne *La vita chiara*, si riscontra un processo metaforico inverso rispetto al primo: parti del corpo sono paragonate ad elementi della natura:

«come tutto il mio petto sia un campo aperto | dopo la rimozione degli alberi» VC 5;

«in quei giorni era un coro | di rampicanti neri | il mio cuore – coro | che pure sanguina» VC 9 (in questo esempio si fondono due metafore: la prima associa i rampicanti a un coro, ampliata dal sanguinamento del coro, e la seconda il cuore ai rampicanti);

«il cuore era | una pietra completamente sola» VC 9;

«gli occhi – un mazzetto di fiori di campo» VC 10;

«rosaio del corpo» MR 109.

O, con una variante, il corpo è paragonato a animali: «per farvi vedere | come gli organi se ne stiano spaiati, uccelli acquatici | al colmo | di un tetto» VC 5

E la natura con gli animali: «mandria di nuvole» MR 13

Ed infine la natura con le cose: «un gomitolo d'aria» VC 9; «la minestra disarginata del giorno» MR 49.

La fusione dei campi semantici nella costruzione di analogie non è affatto casuale, è anzi la manifestazione linguistica più evidente del fine della poesia secondo l'immaginario dell'autrice: ella ci mostra così sulla carta, senza dovercelo raccontare, il legame che ha saputo cogliere tra tutti gli esseri, organici e inorganici ed il loro rapporto di parità.

1.5. La morte, il dolore e i “sommersi”

Accanto alla natura incontriamo tra la pagine la storia. Come abbiamo già avuto modo di accennare, della storia interessano i momenti più tragici e violenti. Sebbene non sia sempre semplice contestualizzare il momento raccontato dalla poesia, accorrono a sostegno note extratestuali dell'autrice che chiariscono il contesto storico e danno un nome alle voci di chi dice io (o noi).²⁴ Premesso questo, non stupirà constatare che tra i campi semantici dominanti emerge con forza quello legato alla morte e alla sofferenza.

²⁴ L'utilizzo delle note però è circoscritto soltanto all'ambito dei grandi fatti storici, e sfruttato in rari altri casi, perciò non è sempre agevole individuare di chi sia la voce narrante o dialogante, né tantomeno da che punto spaziotemporale stia parlando. In questo modo il fatto reale è reso assoluto, disperso nello spazio-tempo e riferibile in ogni momento a chiunque.

Per capire come si inserisce il rapporto con la morte e la violenza nell'immaginario poetico dell'autrice possiamo prendere in considerazione una sua dichiarazione riguardo la poesia di Paul Celan:

«[La poesia di Celan] mi interessa perché questa voce che viene da un luogo così estremo – Celan scrive da dentro la Shoah – in cui si manifesta in maniera lacerante l'assenza di Dio, continua a cantare. *Salmo* instaura una nuova religione, una nuova fede della parola che canta sopra ad ogni spina che ha trafitto la fronte umana non meno di come ha trafitto la fronte di Cristo».

Da Celan la Calandrone sembra accogliere una seconda sfida: non solo cercherà la «risonanza» negli oggetti meno poetici, ma la cercherà nelle situazioni più estreme. Da qui il suo interesse per i grandi drammi della storia, così come per le tragedie individuali, dei singoli, soprattutto gli incidenti stradali. In entrambi questi ambiti emerge l'impegno etico che l'autrice assume sulla sua poesia. Ciò è evidente in modo particolare in una raccolta, *La macchina responsabile*, che più di altre si concentra su questi temi: incontriamo così una sezione dedicata alle stragi del sabato sera, ci imbattiamo nelle violenze della Shoah, per le quali la poetessa lascia parlare le vittime in prima persona, ci sono soldati in trincea, e poi il lancio delle bombe nucleari su Hiroshima e Nagasaki. Il titolo del libro parla da sé: questa macchina, che è la poesia, si fa responsabile. Di qui appare evidente la fiducia che la poetessa ripone nella parola, fiducia che, come abbiamo visto, ella riconosce già nella poesia di Celan e che dichiara apertamente sua rispondendo alla domanda "Ci sono delle immagini e delle sfere semantiche più ricorrenti e sfruttate di altre?" nel questionario che le ha sottoposto Ambra Zorat:²⁵ «Ultimamente la guerra, che specifica nelle ingiuste e inutili morti da conflitto il discorso sugli scomparsi: [...] ho cominciato a immaginare e a usare la poesia come un'esca verso l'altro mondo, non necessariamente quello dei morti, dico il mondo non-visibile, quello che percepiamo e non si tocca. Pare a me stessa di mostrare una grande fiducia nella parola».²⁶

²⁵ A. Zorat, op.cit. p. 435.

²⁶ Per un'analisi delle modalità di presentazione nel testo di queste voci dall'altro mondo si veda il paragrafo *Il detto di altri* nel capitolo successivo.

L'importanza riconosciuta alla parola è riscontrabile anche da evidenze lessicali: oltre alla frequente ricorrenza di «parola» SR 88, 88, 94, 97, 103, 117, 118, 121, 122, 122, 152 e «parole» SR 107, 148, incontriamo anche «voce» SR 15, 30, 30, 67, 137, 144 e «voci» SR 93. Frequente anche «nome» SR 13, 37, 68, 82, 106, 131, 136, 143 e «nomi» SR 112, 143, MR 57, termine che assume un valore particolare in questa poesia: il poeta è colui che pronuncia «il nome» e così facendo lo rende evidente, lo fa emergere – o riemergere. La rilevanza che questa terminologia metapoetica acquista per l'autrice è resa ancora più evidente dall'iniziale maiuscola con cui a volte si incontra: «Parola» MR 32, «Nome» MR 78,78,79, «Nomi» MR 79 sono così elevati a personificazioni.

Altro sostantivo chiave in questa prospettiva è «canto» SR 28, 36, 47, 65, 117, 117, 118, 149 «canti» SR 46, «cantica» SR 26.²⁷

La dichiarazione presentata poco sopra sottolinea anche la centralità di un altro tema: gli scomparsi, o, per usare una definizione che ha scelto di adottare Cortellessa, i sommersi, perché «*sommersa*, del resto, non è solo la sorte dei Morti per Acqua. *Sommerse* [...] sono le figure del Passato che non Passa, qui gettato nella fossa orrorosa, nel *burrone* di Babi Yar: *un mare* – si noti la metafora, in apparenza consunta ma, più avanti sintomaticamente ribattuta – *di persone e di dolore*. A uccidere, d'altronde, è proprio il *peso*. Il peso dell'esistenza, della lotta per sopravvivere. Il peso *inarginabile* della *colpa*: quella di chi appunto, sopravvive. Ogni volta infatti chi *resta* si china sui *resti*. Ne esamina le fattezze, ne interroga le identità».²⁸ Ed è proprio questo esame, questa interrogazione dei resti, svolta in maniera scrupolosa dall'autrice, che non tralascia nulla, a fare riemergere i sommersi per mezzo della pronuncia del nome.

La morte, la perdita, la guerra sono rappresentate attraverso il ritorno di più campi semantici, affini ma dotati di sfaccettature di significato differenziate. In primo luogo incontriamo termini chiaramente connessi alla guerra:

«armate» SR 107; «assediate» SR 19; «battaglia» SR 72; «buia legione» SR 98;
«carnefici» SR 150; «cecchino» SR 92; «guerra» SR 84; «massacro» SR 147; «mietuti»
SR 71; «mitraglia» SR 39; «mortaio» MR 100; «munizioni» MR 99; «milizia» SR 135;

²⁷ Calandrone parla spesso di poesia come di canto.

²⁸ A. Cortellessa, *Il peso enorme delle parole*, in *Poesia contemporanea. Nono quaderno italiano*, a cura di F. Buffoni, Marcos y Marcos, Milano, 2007, pp. 52-56. Si tratta dell'introduzione all'antologia, pubblicata nelle pagine successive, di testi de *La macchina responsabile*.

«omicidio» SR 32, 39; «prigioniero» SR 72; «scontri» SR 85; «soldati» SR 28; «sparava» SR 135; «sterminio» SR 42; «trincea» SR 28, 120; «armi» MR 96; «arsenale» MR 111; «artiglieria» MR 103; «assalto» MR 96; «battaglia» MR 47; «battaglie» MR 93; «bersagli» MR 125; «bombardieri» MR 125; «cannoni» SR 45; «carri armati» MR 51; «cecchini» MR 91; «carneficina» MR 60; «ferisce» MR 31; «ferita» MR 44, 93; «ferita micidiale» MR 47; «ferite» MR 56, 124; «feritoia della trincea» MR 89; «filo spinato» MR 97; «esercito» MR 34; «fucile» MR 110; «granate» MR 99; «guerriglia» MR 101; «massacro» MR 26; «pattuglia» MR 93; «mattatoio» MR 33, 102; «mina» MR 37; «mine» MR 114; «militare» MR 117; «proiettili sepolti» MR 103; «pallottole» MR 66; «bossoli» SR 136, MR 90 (termine specialistico che indica l'involucro esterno delle pallottole); «soldati» MR 11, 46, 66; «soldato» MR 111; «spari» MR 67; «sparo» MR 14; «sterminati» MR 59; «sterminio» MR 100; «strage» MR 14, 43, 44; «strangolatore» MR 108; «trincee» MR 104; «truppe» MR 27; «uccisione» MR 85; «ucciso» MR 51; «fucile» MR 110.

Chi muore a causa dell'azione della guerra è spesso considerato vittima sacrificale, paragonato al sacrificio dei santi. Incontriamo allora, con questo significato: «immolato» MR 48; «martirio» SR 24, 95; «sacrificati» SR 126; «sacrificio» MR 82, 126; «vittima» MR 26; «vittime» SR 73.

Il mondo in guerra è avvolto in un'atmosfera cupa, minacciosa e oscura. Ecco dunque che ritorna un lessico legato a questo ambito semantico: «bui» MR 47; «buia legione» SR 98; «buio» SR 17, 18, 60, 60, 101, 117, MR 23, 36, 79, 92, 101, 101, 103; «oscuro» MR 96.

Inevitabilmente la parola «morte» e lessico ad esso affine compare con frequenza:

«morte» SR 13, 15, 22, 29, 35, 44, 49, 50, 52, 68, 68, 68, 68, 69, 71, 71, 71, 71, 76, 84, 97, 146, 150, MR 24, 32, 44, 56, 72, 89, 126, 128, 128; «morti apparenti» MR 31; «morti» SR 18, 60, 69, 69, 70, 71, 76, 82, 84, 84, 88, 89, 93, 126, 146, MR 29, 32, 41, 41, 67, 79, 96, 98, 100; «morto» SR 18, 51, 56, 75 MR 99, 104; «gran bufera della morte» MR 78; «morente» SR 15, 71; «morenti» SR 69, MR 42; «moria» SR 62; «morire» SR 73, 92, 108, MR 56, 64, 66, 99, 124; «moriva» MR 47; «morta cenere» MR 60; «morta» SR 43,

69, MR 41; «mortaio» MR 100; «mortale» SR 44, MR 58; «mortali» MR 45, 90; «mortalità» SR 45; «cadavere infermo» MR 16; «carcassa» MR 7; «carni gelide» MR 44; «corpi neri» MR 43.

Ad essa si lega l'idea del dolore, della solitudine e dell'abbandono:

«dolore» SR 11, 30, 45, 47, 52, 58, 60, 62, 62, 62, 62, 71, 72, 72, 72, 89, 99, 107, 109, 111, 148, MR 43, 44, 46, 59, 66, 66, 70, 75, 93, 102, 111, 126; «duole» SR 108; «guglia di dolore» MR 34; «lutto» SR 122, MR 17, 97, 112, 125; «a lutto» MR 13; «soffre» MR 100; «soffrivo» MR 128; «gemito» MR 23; «lacrime» SR 29, 71, 136, MR 59, 94; «lamenti» MR 91; «lamento» SR 59, MR 25, 96; «piange» SR 148; «piangendo» SR 68; «piangere» SR 133; «piango» MR 72; «pianto» SR 28, 69, 86, 118, 123, 134, 139, MR 104, 114, 115, 116, 129; «sospiri» MR 92, 102;

«solitarie» SR 87; «sola» MR 41; «sole» MR 126 ; «solo» MR 72, 117; «solitudine» SR 18, 21, 44, 47, 65, 84, 85, 107, 111, 120, 126, 135, 150, 150, MR 29, 35, 48, 56, 56, 64, 125;

«abbandonate» SR 150, MR 57, 60, 61, 99 ; «abbandonati» SR 52; «abbandonavano i corpi» MR 32; «abbandono» SR 47, 74, 101, MR 82.

Poi si aggiunge il riferimento alla sepoltura e alla perdita:

«bara» MR 43; «cassa di abete» MR 47; «velluto nero» MR 114; «campi santi» SR 138; «cimitero» MR 75; «fossa comune» MR 90; «fossa» MR 27; «sepolcrale» SR 25; «sepolcri» SR 140; «sepolcro» MR 62; «sepulture» MR 56; «sepolta» SR 77, MR 34, 123; «sepolti» MR 51; «sepolto» SR 14, MR 83, 98; «sotterra» SR 82; «sotterranee» MR 26; «sotterranei» MR 90; «sotterraneo» MR 68, 90, 95; «sottoterra» MR 57, 97;

«perdette» MR 43; «perdita» SR 7, 45, MR 52; «perdite» SR 89, MR 125; «perduti dalle braccia di Dio» MR 65; «perduti» SR 62; «perduto» SR 108, MR 124; «perso» MR 106; «scompare» SR 71; «scomparsa» MR 107; «scomparse» MR 35, 124; «scomparso» MR 95, 95.

Gli scomparsi sono presenti molto spesso sotto forma di ombra. Così incontriamo nei testi: «ombra» SR 53, 73, 75, 97, 118, 122, MR 35, 79, 108, 124; «ombre» SR 23, 63, 84, 98, 118, 121, 151, MR 93, 104, 126; «fredda ombra» SR 123; «impolverata ombra» SR 46; «ombra balenante» MR 20; «ombra calata» MR 14.

A ciò che scompare l'autrice assegna spesso una precisa sfumatura di significato che ha a che fare con l'acqua, e cioè con la morte per affogamento. Incontriamo infatti: «affogato» MR 98; «affondata» MR 52, 76; «affondati» MR 71; «allagata» MR 72; «annegate» MR 94; «sommersa» MR 126; «sprofonda» MR 115; «sprofondata» MR 84; «sprofondato» MR 108.

Abbiamo già parlato del valore simbolico che l'elemento dell'acqua assume nella sua poesia. Ricordando che la madre della poetessa è morta suicida gettandosi nel Tevere, è inevitabile vedere dietro l'insistenza su questa categoria di scomparsa un retroscena biografico. Eppure bisogna sottolineare che l'autrice non vuole scrivere di sé nelle sue poesie, il dato biografico è poco rilevante se fine a se stesso. Scrive infatti: «La scrittura di ognuno credo attinga alla vita, ma soltanto per essere vera: come da un magazzino, per fare di sé un archivio disponibile di esperienza viva al servizio delle vite di altri e, meglio ancora, della interpretazione della storia e del mondo».²⁹ Il dato biografico serve unicamente ad aumentare il grado di realtà della poesia, così come può fare un dato storico reale che non abbia necessariamente a che vedere con la vita privata della poetessa.

All'idea della perdita e della sommersione si associa anche l'immagine della caduta:

«baratro» MR 46; «cade» SR 56; «cadere» SR 22, 83, MR 98, 114; «cadevano» MR 91; «caduchi» MR 70; «caducità» SR 77; «caduta di un peso» SR 143; «caduta» SR 24, 82, 88, MR 27; «caduti» SR 132; «caduto» MR 102; «crollata» MR 101; «crollo» MR 97; «frana» SR 62, MR 107.

²⁹ A. Zorat, op. cit., p. 433. L'immagine dell'esperienza personale come dato utile contenuto nel magazzino a disposizione dell'autore è utilizzata dalla Calandrone anche per parlare della poesia di Marina Cvetaeva: «le sue poesie [di Cvetaeva] traevano materiale dalla sua vita come da un magazzino, per questo lei è così viva nella scrittura» (Maria Grazia Calandrone, *La poesia di Marina Cvetaeva*, video per Rai Letteratura, reperibile al sito www.letteratura.rai.it. Ultimo accesso: febbraio 2015). Spesso l'autrice cita Cvetaeva tra i suoi maestri. Notare come, parlando di sé stessa o della poetessa russa, ella attribuisca al dato biografico un valore di realismo.

Ciò che è scomparso o sommerso non è per forza perduto. Pare sussistere infatti nel fondo di questa poesia uno spiraglio di speranza, di possibilità di ricomposizione. Ecco dunque comparire un vocabolario che si contrappone a quello (ad ogni modo ben più rappresentato) della sommersione e della perdita. Incontriamo «guarigione» MR 118; «salvata» MR 27; «salvato» MR 63; «salvezza» MR 48, 66; «sopravvissuti» MR 64; «superstiti» SR 82. Pur nella loro positività, tutti questi vocaboli presuppongono che ci sia stato precedentemente un momento di difficoltà (la malattia, o la messa a rischio della propria vita). Ma l'immagine della salvezza o del riscatto è affidato soprattutto a verbi (e in numero minore a qualche sostantivo) con suffisso *ri-* a valore restitutivo:

«ricomincia il mondo» MR 47; «ricompone» MR 93, «ricomposto» MR 97; «ricongiunge» MR 93, «riconquistato» MR 47; «ricreazione» MR 25; «ricresce» MR 90, 119; «ricrescita» MR 104; «riemersa» MR 126; «rinascere» MR 107; «rinviene» MR 98; «ripescata» MR 110; «risorgere» SR 13, MR 97; «risorgere» SR 19; «risorgimento» SR 47; «magma umano che risale» MR 62; «rivide» SR 69.

1.6. L'inquieto e l'effimero

Tra i testi, collegato al tema dell'esposizione, emerge un senso di inquietudine, che smaschera il carattere effimero dell'esistenza e del mondo. Non è raro imbattersi in un vocabolario atto alla creazione di questo effetto:

«bilico» MR 26, 123; «brancola» MR 76; «effimera scaglia» MR 15, 24; «effimera» SR 46, 83, 135, MR 9; «effimere» MR 107; «favilla» MR 64; «fragile» MR 102; «fragilità» MR 123; «incertezza» MR 108; «provvisorietà» SR 28; «tremite» MR 11; «tremola» MR 99; «variabile» MR 23; «vulnerabili» MR 64, 82.

La fragilità e la vulnerabilità dell'uomo, toccando la sua parte materica, il corpo, si manifesta sotto forma di malattia (e in particolar modo, di ferita, trattandosi per *La*

macchina responsabile di uno dei libri della Calandrone più fittamente intrisi di guerra e violenza):

«cancrena» MR 52; «contusi» SR 114; «convalescenti» MR 56; «esangue» MR 59; «febbre» MR 47; «ferita» SR 64, 122; «infetta» MR 96; «malata» SR 95; «malate» MR 118; «malato» SR 58; «malore» SR 51; «piaga» SR 121, 132, MR 23, 92; «piagato» SR 148; «si ammala» MR 120; «ulcere» MR 103; «barella» MR 24.

1.7. L'umile e i bambini

La fragilità insita nell'uomo è ben evidente e sottolineata da una poetica dell'umile e del piccolo che si traduce nei testi in un lessico legato a questi campi semantici: «deboli» MR 13; «delicatezza» MR 25; «esserini» MR 13; «innocente» SR 98, MR 100, 127 ; «innocenza» SR 30; «leggere» SR 57; «leggerissimo» MR 36; «minuscola» SR 57; «piccola» SR 12, 64, 66, 116; «piccole» SR 14, 52, 97, 134; «piccolezza» SR 62; «piccoli» SR 46, 110, 112, 123, 143 ; «piccoli» (nome) SR 77 ; «piccolo» SR 7, 64, 88, 100, 111, 118, 123; «povera» MR 56; «poveri cuori» MR 11; «poveri mezzi» SR 7; «poveri» SR 93; «poverissima» SR 71; «povero» SR 14; «umile» MR 128; «umili» MR 68. Bisogna però notare che questi epiteti si riferiscono molto spesso a dei bambini,³⁰ ovvero alla parte di umanità inevitabilmente più esposta ai pericoli del mondo. La frequente presenza di un lessico legato all'infanzia dimostra che questa sia un tema importante per l'autrice:

«bambini» SR 7, 14, 33, 43, 60, 60, 76, 95, 97, 109, 111, 122, 134, 137, 148, 149, MR 36, 42, 64, 100, 128, 128, 128; «bambino» SR 30, 41, 94, 117, 117, 125, 149, MR 13, 28, 28, 94; «infanzia» SR 16, 28, 35, 54, 66, 72, 97, 110, MR 120; «bambina» MR 34, 75; «bambine» SR 68, MR 101, 104; «bimbi» MR 100; «fanciullesco» MR 46; «infantile» SR 139, MR 123; «infantili» SR 88;

³⁰ Maria Grazia Calandrone ha esplicitamente parlato dei bambini come di un tema centrale delle sue poesie nel questionario di A. Zorat, accanto alla storia e all' «intersezione della natura di ogni forma vivente». Cfr. A. Zorat, op. cit. p. 435.

Eppure l'infanzia non è vista solo come fragilità, ma anzi si carica di ben altre significazioni per l'autrice: i bambini sono in grado di sostenere la bellezza della creazione perché ancora non contaminati dalla conoscenza del male e della morte. L'autrice stessa lo dichiara in una intervista:

«Perché lo sappiamo che la bellezza è insostenibile, i poeti lo sanno, ma vogliono continuare a stare nella ferita incessantemente [...] Questa poesia³¹ è un tentativo di dedicare questa bellezza vista con l'occhio di un bambino, di chi ancora non sa che questa bellezza è macchiata dalle promesse di un'inesistenza. E quando si è vicini ai bambini si conosce ancora questa gioia animale di non sapere niente della fine»³²

Quanto detto nell'intervista a Radio3 appare in modo evidente in alcuni sintagmi, in cui emerge lo stato di inconsapevolezza, leggerezza e genuinità dei bambini: «bambini addormentati» MR 77; «bimba-farfalla» MR 35; «cuore giusto di un bambino – di una dolce Maria» MR 43.

Una nota a parte va fatta riguardo alla presenza del tema dei bambini ne *La scimmia randagia*. In esso, dal momento che tratta della gestazione e nascita del figlio dell'autrice, al bambino si associa il campo semantico della creazione:

«creare» SR 24; «creata» SR 145; «creatura» SR 24, 27, 32, 100; «creature» SR 33, 116, 124, 144, 145; «cresce» SR 49, 81, 89, 118; «crescere» SR 52; «cresci» SR 117; «crescita» SR 126; «embrione» SR 69; «figli» SR 61, 109; «Figlio» SR 149; «figlio» SR 70, 77, 83, 107, 146, 149, 151; «Figlio Voluto» SR 31; «madre» SR 26, 66, 68, 68, 68, 106; «materne» SR 93; «materno» SR 97; «nascere» SR 134; «nasci» SR 25; «nascita» SR 108; «nascita» SR 48, 56, 87, 132, 136; «nati» SR 62, 135; «nato» SR 121; «neonato» SR 150; «parto» SR 24; «procreato» SR 51; «rinasce» SR 136; «rinasco» SR 25; «venire al mondo» SR 51; «vita» SR 12, 12, 18, 25, 25, 26, 39, 42, 57, 60, 68, 68, 71, 74, 76, 88, 90, 92, 105, 108, 117, 127, 133, 139; «vite» SR 68; «viva» SR 146; «vivere» SR 49; «vivi» SR 77; «vivo» SR 95.

³¹ Si riferisce alla poesia *Anna, tutto quel senso*, "Poeti e Poesia", numero 26, agosto 2012, Pagine, Roma

³² Parole dell'autrice durante il programma *Chiodo fisso* di Radio3, puntata del 15 marzo 2012, cit.

Tuttavia, anche toccando un argomento così gioioso, in controcanto alla vita c'è sempre una presenza perturbante, la morte. Ed è la morte di un'altra madre, quella dell'autrice, esplicitata nella poesia *indiscrezioni sulla morte* nella sezione *Nero come la punta dell'aratro*. Di qui compaiono anche: «orfana» SR 26 e «orfani» SR 61.

1.8. Distruzione, forza ed energia

Alle immagini di morte si associano poi anche quelle della distruzione e della consunzione – si è già visto «caduta» e simili. La varietà semantica è notevole, tanto che possiamo riconoscere diversi sottogruppi. Da una parte abbiamo l'idea della rottura, del frantumamento e di ciò che resta:

«crepacci» MR 49; «crepaccio di un corpo» MR 11; «fracassata» SR 105, MR 36; «fracasso» MR 53; «frammentazione» MR 34; «frammento» SR 44; «frangibile» SR 25; «frantuma» SR 120; «frantumi» SR 45; «infranti» SR 72; «lacerato» SR 46; «lacerazione» MR 101; «lacerazione» SR 13; «laceri» SR 133; «reliquia» SR 62; «relitti» SR 23; «rompe» SR 85; «rottami» SR 47, 94; «sbregio» MR 56, 107; «si scorpora» SR 85; «strappo» SR 132; «si spacca» MR 75; «sminuzzano» SR 23; «spaccatura» MR 65; «taglio» SR 65.

Poi si incontra un grande gruppo di termini legati all'idea della consumazione, dello sporco, di un deterioramento lento:

«appassiti» MR 16; «arruffati» MR 66; «attrito» SR 64; «calcinacci» MR 63; «carcassa del quotidiano» MR 7; «consuma» MR 48; «consumarsi» MR 99; «consumato» MR 28; «corrode» MR 106; «crolla» MR 61, 62; «crollano lentamente» MR 11; «degrada» MR 48; «diroccato» MR 76; «disarginata» MR 49; «dissoda» SR 74; «distorta» MR 52; «distorte» MR 99; «erosa» MR 23; «erose» MR 61; «fanghiglia nera» MR 67; «fango» MR 102, 107; «fangoso» MR 35; «fermenta» MR 97; «flagellati» MR 61; «gualcitura» MR 60; «imbevuta» MR 24; «imbrattati» MR 7; «impure» MR 80; «incagliati» MR 23; «larva» MR 60; «larvati» MR 26; «macerata» MR 11; «macerato» MR 37; «maceria» MR 59, 61; «marcio della terra» MR 64; «marcio» MR 64, 79; «marcite» MR 38;

«mozziconi» MR 56; «muschioso» MR 71; «polluente» MR 112; «radioattivo» MR 63; «relitto» MR 71; «residua» MR 35; «residui» MR 59; «residuo» MR 63; «rimasto» MR 32; «rodi» MR 7; «rottama» SR 57; «rottami» MR 22; «rotte» MR 94; «rotti» MR 48; «rotto» MR 101; «ruggine» MR 7, 71, 89, 94; «sbandati» SR 126; «scollina» SR 151; «scompaginato» SR 138; «sporca» MR 97; «sporcatura» MR 82; «sporche» MR 65; «spurgo» MR 11; «squagli» MR 59; «squarcio» SR 117; «squinterna» SR 151; «torsione» MR 60; «torti» MR 58; «trafiggersi» SR 148; «stravolta» MR 27; «sterpose» MR 104; «unto» MR 104.

In molti casi le idee della distruzione e della forza si associano nell'immagine della fiamma, del fuoco o comunque del calore:

«ardere» SR 40; «ardevano» MR 124; «arsa» MR 15, 82; «arsura» MR 17; «avvampa» MR 17; «avvampato» MR 47; «bollenti» MR 93; «bollono» SR 14; «bollore» SR 100; «braci» MR 76, 89; «brucia» MR 46, 61; «bruciato» MR 128; «bruciatura» SR 135, MR 78; «bruciavano» MR 66; «carbonizzato» MR 14; «combusta» MR 129; «combustione» MR 56, 79; «cremano» MR 101; «divampando» MR 75; «ferve» MR 69; «fervente» MR 64; «fracasso di fiamme» MR 53; «incandescenti» SR 135; «incandescenza» SR 53, MR 49; «incendia» SR 49; «infervorate» MR 66; «infuocato» MR 101; «lapide ustoria» SR 143; «luce ustoria» SR 45; «rogo» MR 31; «roventi» MR 20; «terra bruciata» MR 78; «tizzone» MR 56; «ustione» MR 66.

Incontriamo poi verbi e sostantivi che indicano una energia violenta:

«fibrillano» SR 139; «forza» SR 28, 62; «fremere» SR 105; «furibondo» SR 137; «furore» SR 67; «guizzo» SR 151; «affronta» MR 96; «dimenare» SR 108; «ebbri» MR 26; «impeto» SR 134; «sbatte» SR 84; «scoccante» SR 112; «scoccare» SR 66; «sferrata» SR 54; «sferzanti» SR 31; «sferzati» SR 99; «spalanca» SR 117; «spalancati» SR 144; «sparge» SR 131; «spinta» MR 93; «spintoni» SR 97; «stringo» MR 94, 94; «urtava» SR 64, MR 60; «urto» SR 57; «turbini» MR 103; «zuffa» MR 62.

Nei testi il movimento si presenta spesso nelle forme della rotazione e della vibrazione o dell'ondeggiamento, come nei seguenti casi:

«capriola» SR 7; «gira» SR 83; «piroetta» SR 135; «rimescola» SR 73; «rimescolate» SR 113; «rivoluzione» MR 22; «rotativa» MR 22; «rotazione» MR 68, 69, 91, 93, 100; «rotazioni» MR 57; ; «rotolio» SR 35, 66, MR 23,91; «ruota» MR 57, 59, 93; «ruotare» MR 76; «ruotata» SR 117; «ruotava» MR 56; «srotola» SR 139; «barcollante» SR 114; «flottante» MR 62; «ondate» SR 39; «ondeggiamento» SR 133; «ondeggianti» SR 118; «oscillanti» SR 111; «oscillazioni» SR 124; «pendenti» SR 140; «tremoli» SR 33; «vibra» MR 17; «vibrante» SR 52; «vibrare» MR 100; «vibrava» SR 119. Nel secondo caso, la vibrazione, ci troviamo di fronte a un lessico che rievoca anche l'idea dell'inquietudine e dell'incertezza.

Ne *La scimmia randagia* si incontra un vocabolario legato alle idee della progressione e dell'espansione, quindi di un movimento in avanti e verso l'alto. Anche questa caratteristica, così come l'alta frequenza di verbi di movimento in generale, si spiega in relazione al titolo e al tema dominante del libro in questione:³³

«alziamo» SR 125; «crescere» SR 105; «dilaga» SR 21, 120; «dilatazione» SR 16; «elevarsi» SR 85; «emanano» SR 81; «emanava» SR 22; «gonfiano» SR 126; «ingigantiscono» SR 85; «innalza» SR 57; «innalziamo» SR 137; «lievita» SR 90; «progredisce» SR 81; «progressione» SR 105; «progresso» SR 139; «propagato» SR 57; «propagazione» SR 66; «rimonta» SR 12; «risale» SR 62; «salirai» SR 147; «salire» SR 64; «solleva» SR 84, 120; «solleviamo» SR 134; «sorreggono» SR 148; «svetta» SR 135; «sviluppo» SR 12, 47.

Anche il campo semantico del rumore è ben rappresentato:

«boato» MR 27, 101; «brusio» SR 15; «cigolio» MR 12; «clicchettare» SR 39; «echeggia» SR 24; «echeggiante» SR 16, 91; «fischio» SR 12; «fruscio» SR 59; «rimbomba» MR 107; «rimbomba» SR 71 «rintocca» SR 140; «deserto rintocco» MR 17; «rombo» MR 101; «ronzio» MR 64; «sbatte» SR 84; «scalpicciante» SR 141; «scalpiccio» SR 61; «secco scampanio» MR 20 ; «schioccante» SR 148; «sibilante» SR 126; «sibilo» SR 17; «stride» SR 126; «ticchettio» RS 69; «tintinna» SR 140; «tonanti» MR 93; «trambustivo» MR 123; «trambusto» MR 20, 95; «tuonante» MR 26.

³³ vedi sopra p. 18

1.9. Luce

In contrapposizione agli scenari bui della guerra e della morte troviamo nella poesia della Calandrone tonalità opposte, più precisamente legate al campo semantico della luce. «Luce» si attesta tra i vocaboli più frequenti, compare infatti 33 volte, ma nella varietà tipica di quest'autrice anche qui incontriamo una notevole gradazione di intensità e sfumature semantiche:

«lucente» SR 121, 141; «lume» MR 90; «lumi» SR 65; «luminosa» SR 44, 121; «luminosità» SR 121; «Luminoso» MR 18 ; «luminoso» SR 42, 90;

«rifulge» MR 12; «risplende» MR 129; «splende» MR 42, 79, 92; «splendere» MR 116; «splendida» MR 56, 59; «splendore» MR 22, 57;

«brilla» MR 13, 69; «brillaggio» MR 43; «brillando» MR 44; «brillando» SR 137; «brillava» MR 41; «luccichi» MR 22; «luccichio» MR 194; «luccicore» MR 18;

«abbagliamento» SR 134; «abbagliante» SR 56; «bagliore» SR 41, 65, 100MR 69; «bagliori» SR 49, 61, MR 61; «balenio» MR 56; «barbaglianti» MR 59, 59; «barbaglio» SR 65, MR 82;

«sole» SR 35, MR 17, 22, 29, 29, 48, 58, 59, 61, 63, 68, 70, 78, 78, 79, 90; «soleggiante» SR 92; «solare» MR 43, 61, 63; «radianza» MR 59 (termine tecnico della fisica); «radiosi» SR 88; «raggi di sole» MR 48; «raggi» SR 53, 68; «raggiante» SR 40; «raggianti» MR 18, 25; «raggiare» SR 48.

1.10. Apparizioni, annunciazioni e ritorni

Il «mondo che non si vede» sembra svelarsi di tanto in tanto, o quantomeno si percepiscono i segni di una comparsa dal sommerso. Contribuisce alla creazione di questa sensazione un lessico ad essa legata:

«affiora» SR 15; «affiorare» MR 32; «affiorava» MR 91; «annuncia» SR 11; «annunciata» SR 148; «annunciato» SR 82; «Annunciazione» SR 31; «annunciazione» SR 31; «appariva» MR 56; «apparizione» MR 102; «Apparizione» MR 19; «assistiamo all'intero» SR 123; «avvenire» SR 87; «avvento» SR 25, MR 126; «luce di avvento» MR 83; «avviene» SR 101; «fenditura» SR 43; «fessura» SR 31; «intravedere» SR 54; «intravisto» SR 41; «si intravede il miracolo» MR 34; «manifesta» SR 121; «Si manifesta» MR 22; «presagiva» MR 89; «richiami» SR 31; «richiamo» SR 73; «un richiamo che dalla luce viene» MR 36; «sbucante» SR 89; «sorge» MR 106, 108; «spettacolo grandioso della sua luce» MR 41; «spunta» MR 97; «traccia» SR 127; «vedono oltre» SR 89; «visione» SR 58; «Si vede» MR 22; «cosa ci sta dicendo la natura | con la sua esposizione | di evidenza | - non ignorare il dono della grazia» SF 55.

1.11. Il lessico sacro e liturgico

Compare con frequenza nella lingua poetica della Calandrone il vocabolario del sacro. Precedentemente si è visto come i morti per conflitto siano presentati come vittime sacrificali, come martiri,³⁴ termini già di per sé connotati di un valore semantico legato alla sacralità. Fra le voci più frequenti emergono: «croce» SR 30, 90, 92, 129, 133, 138, 149, 149, MR 17, 48, 48, 90, 95, 117; «crocefissi» SR 19, MR 79; «crocefissione» MR 42, 69; «croci» MR 28, 35; «crocifiggere» MR 24; si tratta di termini che evocano da una parte la figura di Cristo e una valenza spirituale più che umana, di un mistero che fa intravedere oltre il mondo visibile, ma dall'altra evoca anche l'ambito del sacrificio e del dolore di dio che si è fatto uomo, e dunque presenta il tema dell'esposizione del corpo, della carne di Cristo. Cristo è esposto come un uomo, e dunque si fa emblema della condizione degli uomini sulla terra.

Nella stessa sfera semantica incontriamo: «martire» SR 143; «martiri» SR 148; «martirio» SR 95, 144.

³⁴ «martire» rimanda anche all'idea di testimonianza: martire è colui che si fa testimone con la sua stessa morte degli effetti che la guerra ha sull'uomo. Da qui spesso la Calandrone lascia che siano le vittime a parlare in prima persona, lascia la parola ai "testimoni". Cfr. paragrafo *Il detto di altri* nel capitolo successivo.

Tra le pagine compaiono spesso dei santi: «santa» MR 17; «sante» MR 13; «santi» SR 122, 124, 133, MR 16; «santo» MR 89, 119; «stato santo» MR 33; «Giovanni Battista» MR 106; «san Martino» MR 104; «santa chiara» MR 121 (si noti la minuscola); «Teresa d'Avila» VC 77.

Altra presenza ricorrente è Dio, scritto alternativamente con iniziale minuscola o maiuscola: «Dio» SR 135, 138, 145, 148, 148, 148, 149, 151; MR 65, 103; «dio» SR 7, 30, 76, 83, 90, 98, 114, 118, 122, 125, 133, 141, 144; «buon dio» SR 34; «dio ucciso» MR 32; e la variante «signore» MR 61, 62, 93; «Signore» VC 41, 41.

Grande rilievo ha anche la figura della madonna, che in parte serve all'autrice per rappresentare la maternità (ne *La scimmia randagia* soprattutto) e nello specifico la madre che perde un figlio: «Maria l'immacolata» MR 105; «Maria» MR 97, 97, 97, 98, 98; «mariana» MR 96; «cuore di Maria» MR 14; «ventre di Maria» MR 12.

Di rilkiana memoria sono gli angeli di questa poesia, angeli che comprendono la bellezza e il tremendo: «angeli» SR 33, 73, 83, 85, 107, 111, 115, 115, 120, 125, 125, 144, MR 14, 64; «angelico» SR 118; «Angelo» SR 122; «angelo» SR 41, 45, 72, 114, 121, 122, 129, 138, 144, 148, 151, MR 110, 112, 114, 14, 60, 75,75, 89; «arcangeli» SR 95.

Segue poi un lungo elenco di termini legati alla sfera religiosa e liturgica in frequenza minore:

«adorazione» MR 82; «altare» MR 19, 32, 32, 91, 129; «altari» MR 12, 73; «Apocalisse» MR 87; «asino santo» MR 7; «Ave Maria» MR 104 ; «battesimo» SR 74; «battezzate» MR 121; «battezzati» SR 50; «benedico» MR 105; «benedizione» SR 56; «carità» SR 22; «celeste» SR 41, MR 57; «celesti» SR 53; «chiesa» SR 71; «compassione» SR 63; «convertito» SR 147; «coro sacro» MR 17; «cresimale» MR 53; «cristianesimo» SR 131; «culto» MR 20; «diavolo» MR 98; «divina» SR 69, 98, 135, MR 91 ; «eresia» SR 39, 112, 121 ; «ex-voto» MR 98; «il creato» SR 64; «l'inferno» MR 127; «libri sacri» MR 29; «litanie» SR 26; «liturgica» SR 51; «miracoli» SR 15, 121; «miracolo» SR 20; «misericordia» SR 12, 122, MR 49 ; «navata» SR 71; «ostie» MR 11; «parabola» SR 81, 88; «parabole» MR 60; «Paradiso» MR 18; «paradiso» SR 120, 145, MR 11, 22, 96, 114; «Pasqua» SR 67; «passione» SR 116; «peso del creato» SR 63; «pietà» SR 16, 31, 43, 70, 83; «prega» MR 62; «pregavo» MR 85; «preghiera» SR 88; «preghiere» MR 85; «processione» SR 40; «purgatorio» SR 91; «redenzione» SR 112; «religione» MR 79; «Requiem» MR 106; «risorti» SR 114; «rito» SR 134; «rosario» MR 110; «sacerdozio»

SR 137; «sacra rappresentazione» SR 116; «sacra» SR 32; «sacrale» MR 64 ; «sacrari» MR 13; «sacrario» SR 138, MR 42, 89; «sacre» SR 60, MR 71 ; «sacri» MR 76, 99; «sacrificio» MR 126; «sacro» SR 107, 115, 137, MR 23; «sagrato» SR 60, MR 28; «salmi» SR 107; «salmo» MR 46, 99; «salmodie» MR 94; «Samaria» SR 83; «samaritano» MR 89; «santuari» MR 15, 16, 26, 111; «santuario» MR 79; «sindone» SR 66, MR 119; «stigmati» MR 98 e nell'altra forma «stimmate» MR 98; «Verbo» MR 84; «eva» SR 69 (si noti anche qui l'iniziale minuscola); «Gesù» SR 113.

Se il lessico visto finora è legato alla religione cristiana, non mancano, seppur in quantità decisamente minore, termini che evocano altre religioni: «dea» SR 85, 94; «dei» SR 15, MR 94; «Menorah» MR 18; «sabato santo» MR 27; «shofar» MR 32.

1.12. Astratti

Insieme a sostantivi concreti, tra i quali alcuni rivestiti di alto valore referenziale, come i nomi degli strumenti tecnici che abbiamo riportato precedentemente, incontriamo tra le pagine un alto tasso di sostantivi astratti. Vediamo i più frequenti: indubbiamente il sostantivo astratto a maggiore ricorrenza è «amore», che si presenta frequentemente anche con iniziale maiuscola, come personificazione: «amore» SR 24, 25, 26, 28, 29, 30, 30, 32, 33, 36, 39, 40, 40, 40, 47, 52, 52, 71, 71, 71, 71, 72, 72, 77, 84, 93, 93, 95, 106, 110, 112, 113, 115, 126, 126, 131, 132, 133, 134, 141, 142, 143, 144, 144, 146, 148, 148, 150; «Amore» SR 115, 137, MR 26, 28, 29, 31, 32, 34, 36, 37, 41, 42, 49, 56, 56, 59, 61, 61, 63, 64, 64, 65, 69, 71, 80, 91, 103, 103, 117, 121, 129; si noti che si tratta perlopiù di termini a valenza positiva, e controbilanciano dunque, nel «mondo senza frattura», i campi semantici della morte, del dolore, e i restanti a valenza negativa. A seguire incontriamo infatti «gioia» SR 26, 57, 69, 136, 147, 147, MR 7, 14, 20, 22, 59, 63, 70, 94, 98, 98, 110, 129; «bellezza» SR 29, 87, 87, 88, 107, 110, 111, 146, MR 11, 20; «pace» SR 47, 121, MR 16, 23, 26, 30, 36, 41, 49; «grazia» SR 26, 108, MR 20, 35, 104; «felicità» SR 81, 100, 146; «giustizia» SR 39, 52; «il giusto» SR 100; «gloria» MR 15, 22, 26; «fiducia» MR 51.

Compaiono molto frequentemente anche: «anima» SR 64, 69, 89, 135, 137, MR 33, 34, 74, 92, 99; «anime» SR 83, 95, 126, 146, MR 94; «animo» SR 65, 83; «spirito» SR 107; «sogno» SR 21, 29, 30, 39, 93, 107, 119, 148, MR 72; «sogni» SR 13, 15, 16, 49, 57, 74, 92, 106, 125; «nulla» SR 19, 25, 60, MR 81,81; «Nulla» MR 70,70; «vuoto» SR 48, 56, 83, 89, 94, 121, MR 93, 120; «niente» SR 22, 25, 29, 105; «pietà» SR 16, 31, 43, 70, 83, MR 109, 123, 125, 128; «compassione» SR 63, MR 128; «idea» SR 88, 92; «idee» SR 134; «pensieri» SR 117; «pensiero» SR 42, 64, 68, 76, 107, MR 81; «infinito» SR 76, 82, 113, 114, 114, 122, 139; «perfezione» MR 58, 102; «l'ordine perfetto» SR 62.

E poi ancora: «destino» SR 10, 116; «essere» SR 19; «estasi» SR 58, 74, 139; «eternità» SR 88; «eterno» SR 70, 92; «l'intero» SR 123; «l'umano» SR 100; «libertà» MR 50; «verità» SR 18, 134, MR 121.

Accanto agli astratti possiamo aggiungere qualche sintagma o vocabolo spiccatamente filosofico: «eterno immanente» MR 22; «immanenza» MR 78; «velo di Maya» MR 51; «scarto di cento | parti stellari il corpo» MR 23; «mondo-caverna-delle-ombre» MR 23 «echi | platonici» MR 59.

2. Tecnicismi

Nell'analisi dei campi semantici fin qui visti abbiamo incontrato un lessico perlopiù comune, specializzato certo in vari settori, ma poco marcato, tranne che per qualche caso, come il vocabolario dei mestieri, i fitonimi e gli zoonimi. Se è vero che questa è la base della lingua poetica della Calandrone, bisogna però considerare che essa è arricchita e complicata da diversi fattori, quali tecnicismi, latinismi, preziosismi e la presenza, seppure ridotta, di altri idiomi.³⁵ Sono questi gli ingredienti che partecipano maggiormente alla costruzione dello stile iperbolico e caricato dell'autrice.

³⁵ Cfr. E. Testa, *Note sul lessico della poesia contemporanea*, «Moderna», III, 2, 2001, Istituti editoriali e poligrafici internazionali, Pisa – Roma, pp.117-129.

2.1. Lessico medico-anatomico

Oltre ai tecnicismi degli strumenti dei cantieri e della strada, visti sopra, e del lessico anatomico connesso al tema del corpo, incontriamo accanto a parole comuni anche un corposo vocabolario medico-anatomico:

«abuso di stupefacenti» SR 95; «ambulatori» MR 58; «anatomia» MR 123; «anestesia» MR 36; «anestetizzati» MR 129; «antisettico» MR 73; «articolazione» MR 57; «auscultazione» SR 66; «batterico» MR 73, 75; «biologia» SR 25, 136; «blocco operatorio» MR 108; «camera ovarica» MR 48; «cauterizzare» MR 49; «cervello» MR 98; «cl clinicamente» MR 57; «contagio» SR 115; «corticale» MR 65; «cresta iliaca» MR 34; «cuspide anatomica» MR 41; «degenza» SR 54; «diluizione» SR 121; «disinfettati» SR 142; «dissezione» SR 127; «dosaggio» SR 117; «ecchimosi» MR 129; «ecografo» SR 136; «ematomi» MR 101; «espianto» MR 89; «fabbisogno di fosforo» MR 48; «febbre spagnola» SR 90; «infezione» MR 73; «intrauterino» SR 98; «legamenti» MR 76; «neuroni» MR 126; «organo respiratorio» SR 16; «plica» (anat.) MR 36; «prenatale» MR 65; «proteine» MR 77; «placca calcarea» MR 74; «radiografie» MR 76; «raucedine» SR 121; «sala laser» MR 48; «sutura» MR 67; «terapia» MR 80; «tetano» MR 62; «tintura madre» MR 70; «tissutale» MR 24; «tutori» MR 76; «ulne» MR 61; «vertebre» MR 76.

Nell'ultimo libro, *Serie fossile*, la percentuale di tecnicismi resta pressoché invariata, ma si riscontra un aumento del loro tasso di specificità. Così anche per i termini medico-anatomici. Incontriamo infatti: «liquido antrale» SF 70; «adduttori» SF 70; «costole sternali» SF 110; «succo pancreatico» SF 110; «fasce addominali» SF 110; «amnio» SF 37, 110; «meconio» SF 132.

2.2. Vocabolario della chimica e della biologia

Altamente impoetico è anche il lessico dell'ambito chimico e biologico, presente costantemente:

«acetilene» MR 41; «alcalina» SR 93; «alcolico» MR 51; «ammoniacale» MR 117; «anidride solforosa» MR 90; «anidride» MR 101; «atomi» SR 31, MR 74, 101; «atomica» MR 89, 124; «atomico» SR 93, MR 23; «benzeni» ; «carbonio» SR 33; MR 29, MR 69; «cellulare» SR 136; «cetaceo» SR 21; «cherosene» MR 12; «chimico» MR 12; «chitina» MR 128; «clorate» MR 124; «cloro» SR 26, MR 28; «cristalli di iodio» MR 23; «cromo» MR 108; «elio» MR 69; «evaporazione» SR 140; «falda» SR 31; «fauna» SR 43; «fibre di carbonio» MR 13; «fissione nucleare» MR 90; «fluoro» MR 59; «forme inorganiche» MR 51; «fosforescente» MR 81; «fosforescenza» MR 125; «fosforici» SR 118; «fosforo» MR 57, 128; «gas» MR 36, 71, 97; «geni» SR 39; «ghiandole di nichel» MR 22; «iodio» SR 57; «macerazione carbonica» SR 87; «mercuriale» MR 101; «metalli» SR 109; «metano» MR 81, 96; «molecolare» MR 56; «molecole» SR 126; «moto ondulatorio» MR 76; «nomenclatura» MR 101; «nucleare» MR 123; «ossido» SR 90; «ossigeno» SR 142, 142; «palle di zolfo» MR 50; «polietilene» MR 59; «radiazione» MR 82; «radioattiva» MR 79; «residuo radioattivo» MR 63; «schiume fosforiche» MR 92; «scoria nucleare» MR 102; «sistema ipotermico» MR 27; «sostanza termica» SR 16; «tavola periodica» MR 94; «tritolo» SR 141; «ultravioletto» MR 7; «uranio» MR 124; «zinco» SR 35, 139; «esoscheletro» MR 140; «esoscheletri» MR 99; «evoluzione darwiniana» MR 84.

2.3. Le altre scienze

Meno frequente, ma sempre ben rappresentato, il lessico delle altre scienze, tra le quali possiamo distinguere in primo luogo l'astronomia. Leggiamo infatti: «anni-luce» SR 84; «antimateria» MR 12; «asteroidi» MR 94; «calcoli astrali» MR 58; «campo magnetico» MR 78; «condizione astronomica» MR 127; «metalli solari» MR 25; «pianeti» MR 41; «plasma stellare» MR 127; «vento planetario» SR 31. In *Serie fossile* si incontrano addirittura i nomi di due galassie gemelle «PGC 9074» e «PGC9071» con la specificazione della categoria alle quali appartengono, «Sa» e «Sb», oltre che il sintagma «telescopio spaziale Hubble della NASE-ESA» (SF 131-132). Questi ultimi termini si

trovano all'interno di una prosa,³⁶ e forse in quest'ambito è più semplice giustificare tale presenza, ma bisogna anche considerare che l'autrice sceglie di utilizzare i nomi di queste due galassie per parlare del sentimento amoroso. Non è certamente una scelta banale né tantomeno consueta: la scienza non entra soltanto nel lessico, ma anche nella costruzione di immagini, quindi è radicata ormai a un livello più profondo, concettuale oltre che linguistico. Da qui, a primo impatto, si coglie lo stridore, che ben presto si fa però accordo, una volta armonizzato dalle altre innumerevoli intonazioni di questo canto.

Segue la matematica:

«angolo retto» SR 133; «ellisse» SR 117; «esagono» SR 70; «fattori matematici» MR 68; «geometria piana» MR 123; «il dieci per cento» MR 47; «ipotenusa» MR 93; «millimetri» SR 136, MR 104; «ottagoni» MR 78; «pentagono» MR 57; «poliedri» MR 22; «poligonazione» SR 16; «prismi» MR 56; «proporzione» SR119; «quadrilatero» MR 20; «retta ascendente» MR 53; «segni geometrici» MR 64; «sistema binario» SR18; «statisticamente» SR 46; «unità di misura» MR 62;

E infine la geologia, con «epicentro» MR 128; «orografico» MR 64; «paleolitico» MR 84; «strumenti sismici» SR 43; «surriscaldamento»; «tempesta magnetica» SR 140.

Tra le scienze umanistiche si distingue un vocabolario legato alla grammatica e alla linguistica:

«alfabeto» SR 148; «declinazione plurale» MR 104; «dimostrazione testuale» SR 40; «ellissi» MR 111; «errore di pronuncia» SR 52; «errore di trascrizione» MR 64; «gutturale» SR 23; «il corsivo della didascalia» SR 146; «in bella copia» SR 43; «Indicativo Singolare» SR 74; «monologo» SR 67; «omofoniche» SR 119; «palatale» MR 78; «parafrasi» MR 148; «perifrastica» SR 117; «scienza esatta della grammatica» SR 119; «similitudine» SR 62; «tono narrativo» SR 30.

³⁶ L'ultimo libro dell'autrice è infatti caratterizzato dalla compresenza di poesia e prosa poetica. L'alternanza tra le due forme non è estranea alla poetessa: alcune poesie de *La scimmia randagia* sono infatti introdotte da brevi sezioni di prosa, così anche in *Atto di vita nascente*.

2.4. Uso traslato e metaforico dei tecnicismi

È rilevante notare che i termini delle lingue speciali, presenti così fittamente in questa poesia, che sono tendenti per loro stessa natura a un forte carattere denotativo, qui siano spesso utilizzati con spostamento metaforico, vale a dire che non è raro incontrare tecnicismi paradossalmente usati in senso traslato. Anche in questo caso ci troviamo di fronte a una delle più efficaci realizzazioni formali della poetica dell'inclusione che si pone come obiettivo il fare emergere la radianza, il legame di compassione che unisce ogni forma del creato. Ciò che rende fortemente espressive e cariche le immagini di questa poesia non è solo l'uso traslato in sé, ma il connubio contrastante tra questo lessico molto tecnico e termini poetici o legati all'ambito della natura. Si vedano dunque, a scopo esemplificativo:

«zona escoriata, semidistrutta | fra le morchie del crepuscolo che benda la terra» SR 51. Qui «escoriata», termine medico che indica una lesione cutanea, è riferito invece al terreno. Inoltre «morchie» ha il significato specifico di scarto grasso e catramoso derivato dalla lavorazione dell'olio di oliva, mentre qui è usato in senso traslato per indicare il carattere scuro e dilagante del crepuscolo che appunto «benda» la terra, la avvolge. Anche il verbo «bendare» è semanticamente riferibile all'ambito medico: il crepuscolo, coprendola, sembra curare la ferita della terra;

«giugno grondante una divina emorragia di sole | sui farinacci, l'incannatura, quel reggere appena | lo sforzo muscolare dell'amore» MR 91. «incannatura» è termine tecnico dell'industria tessile, che indica l'operazione attraverso la quale un filamento o un filato viene avvolto su un apposito supporto. Qui però chiaramente significa altro. Si noti inoltre l'uso traslato di «emorragia», che serve a rendere l'immagine di un sole raggiante a dismisura;

«Il basso cabotaggio dei gabbiani» MR 12. In questo caso il senso è chiaro: si tratta di gabbiani che volano bassi lungo la costa. Ma «cabotaggio» è termine specialistico e indica la navigazione all'interno di un medesimo stato o regione. Con «piccolo cabotaggio» si

intende nel gergo la navigazione lungo la costa. Ed è proprio «cabotaggio» che qui aggiunge all'immagine l'ambientazione marina, di per sé non esplicitata nella frase;

«nell'esoscheletro delle terre emerse» MR 114, in cui esoscheletro propriamente è termine della biologia e indica lo scheletro esterno, dunque il rivestimento degli insetti. Lo stesso termine zoologico è utilizzato in senso traslato anche altrove: «gli esoscheletri delle granate | abbandonate come scarabei sacri» MR 99. In questo caso, l'associazione dell'involucro delle bombe con il guscio di un insetto è ribattuta subito dopo dalla similitudine che chiama in causa proprio gli scarabei;

«il segnale di fumo del respiro | avvertiva | di una piccola infezione umana nel teorema campestre» MR 73. Qui con «infezione» si vuole dire «presenza che non è prevista nello stato naturale delle cose», mentre «teorema» assume il senso proprio derivato da *theoréo*, in greco «vedere», ed indica in generale il panorama campestre, rivestendo l'immagine di un senso più pregnante, quasi di visione;

«i corpi azzurri nella sanatoria del sole» MR 80, in cui ad essere usato in senso lato è un termine giuridico, «sanatoria». Qui credo che ad esso si attribuisca il senso generale di “elemento che sistema, che cura”. E potremmo parafrasare così: i corpi degli uomini traggono beneficio dall'esposizione al sole;

«nel prodigio | acetilene della sera» MR 41. Qui «acetilene» è utilizzato per connotare il carattere del prodigio, che come l'acetilene è trasparente e all'improvviso prende fuoco. Direi che il riferimento è al colore del cielo alla sera, con il sole al tramonto;

«ultravioletto calice | della sera» MR 7. Qui la sera è paragonata ad un calice che si posa sulla terra, ed è un calice ultravioletto, termine scientifico che indica un determinato raggio di luce. Qui però è usato per connotare cromaticamente il colore del calice, che è viola, ed evoca dunque il colore del cielo nelle ore serali;

«la corolla | alcalina della luna» SR 93, in cui non saprei con certezza che significato attribuire ad «alcalina», ma mi pare evidente che con esso l'autrice non voglia dire «basica»;

«il crocicchio orografico del volto» MR 64; con «crocicchio orografico» credo che si intendano qui le rughe che segnano un volto;

«sulla tavola periodica del mare» MR 94; qui l'analogia preposizionale mette in relazione il mare con una tavola periodica, strumento essenziale per la chimica. Con «tavola periodica» si vuole forse evocare da una parte la forma piatta ed estesa del mare (che per questo è una «tavola»), e dall'altra forse il moto ripetuto delle maree: «periodo» infatti nel linguaggio scientifico è un termine che si riferisce a fenomeni che ripetono degli stadi circolarmente, ritornando alle caratteristiche iniziali;

«un eremita | sbucante | dalla puleggia d'erba ruminante in cerca | di vere nubi» MR 89. «puleggia» è termine tecnico, indica un disco di ghisa che gira intorno ad un'asse, simile alla carrucola, o ruota dentata. In questo caso assume il significato generale di «ruota».

Si sarà notato alla lettura di questi brevi estratti la difficoltà di estrapolare una parafrasi convincente ed esaustiva, seppure il senso evocato dalle immagini è spesso chiaro. Infatti, per quanto i termini specialistici messi in relazione ad altri perdano un po' della loro specificità di significato, ciò che non perdono è il loro carattere denotativo, difficilmente sostituibile con un altro. Si tratta certo di analogie metaforiche, ma non sono pensate per essere parafrasate, vogliono evocare proprio l'immagine che significano. È una poesia che si può vedere, ma non si può ridire altrimenti. Michele Ortore³⁷ parla, in una analisi di *Sulla bocca di tutti*, di «esperimento democratico in cui alla metafora si sostituisce *l'essere subito e davvero* ciò che segue o ciò che precede. [...] è difficilissimo separare il significato dal significante». O, per tornare alla nota iniziale, è una parola che «*si fa carne, sangue, luce, terra, cielo, microscopio e cannocchiale.*»

³⁷ M. Ortore, *Fino all'ultima fila*, n. 1, novembre 2011, rubrica on-line di *Poesia2.0* (blog), reperibile al seguente link: <http://www.poesia2punto0.com/author/michel-ortore/>. Ultima visualizzazione: gennaio 2015.

3. Preziosismi

In questa mescolanza di termini specialistici delle scienze dalla forte valenza denotativa da una parte e lingua della quotidianità, quasi assolutizzata dall'altra, stupisce la presenza di alcune voci dotte o letterarie, molte delle quali di derivazione latina. Come di consueto nella Calandrone, non si tratta di residui inconsapevoli della tradizionale lingua poetica, dal momento che ogni parola, incastonata come una gemma nella fitta trama metaforica, è scelta e collocata con estrema cura dall'autrice.

Tra le voci letterarie incontriamo:

«affocato» SR 17, dantismo con il significato di «arroventato», presente anche in Pascoli; «aliante» SR 42, 124 e «alianti» SR 41, participi da «aliare»; «ansito» SR 45; «blandizie» SR 133; «chiaria» SR 76, sostantivo con il significato di «chiarezza diffusa dell'aria»; «clangore» SR 61; «dirotta» SR 13, MR 71, aggettivo; «fortitudine» SR 81, che è anche un latinismo; «immarcescibile» SR 132, SF 28; «incolga» SR 122; «intrudere» SR 126; «mattinale» SR 54, 126, dal francese *matinal*; «mirarsi» SR 44, oggi percepito ormai come poetismo; «nugolo» SR 19, 62; «schiatta» SR 47, 73, sostantivo; «svelle» SR 132; «lingueggia» MR 90; «lingueggiare» MR 114; «lustrio» MR 24; «reclino» MR 16 con significato di «reclinato»; «urbe» MR 81; «secreto» MR 54; «incantagioni» SF 19. Dal provenzale abbiamo: «noja» SR 74 e «fole» SR 39, che significa «calca», «affollamento». Nel contesto sembrerebbe significare però «folate», ma non compare in questa accezione sul GDLI.

Incontriamo poi forme dotte:

«emancipiamo» SR 24; «estivali» SR 52; «nemesi» SR 22; «perscrutare» SR 17; «quiescenti» SR 12; «remigando» SR 98; «remigante» SR 40; «salutazioni» SR 91; «superni» SR 113; «citrino» MR 71; «cubitale» MR 15; «dealbato» MR 73 (con significato etimologico di «imbiancato»); «polluente» MR 112; «lucore» SF 33; «vespertino» SF 67; «consunzione» SF 83.

Compaiono anche forme antiquate, come «alliscia» SR 147; «carraia» SR 45, recuperato da D'Annunzio (e per lui compare poi in Montale); «dibatte» SR 49; «macula» SR 131; «randa» SR 18; «giare» MR 13; «suggello» MR 79; «vapura» MR 23 (verbo)

Tra i preziosismi possiamo includere forme inusuali o dialettali, non frequentissime ma comunque presenti. Tra le forme non comuni incontriamo: «arrovesciati» SR 25; «viraggio» SR 54, variante non comune per «virata»; «trapestare» SR, variante rara di «trepestio»; «vampa» MR 12 forma femminile di «vampo»; «dardeggiante» MR 75 che significa «pungente» ed è disusato; «liscivia» MR 14, che è forma meno comune di «lisciva».

I regionalismi e i dialettalismi sono rarissimi nei libri presi in esame, incontriamo infatti soltanto alcune forme toscane, come «pampine» SR 116, che al femminile è il corrispettivo lucchese di «pampino», la foglia della vite; «refe» SR 24 e «refi» MR 60, che si trovano anche in Montale; «stambugio» SF 83, anch'essa voce di provenienza toscana, che indica una stanza troppo piccola per abitarvi. Abbiamo poi due sole voci di area settentrionale: «scocche» MR 82 e «scudisci» MR 18. Ed infine una sola voce dialettale siciliana, «magara» SF 31, con significato di «strega».

Tuttavia la letteratura dialettale non è estranea all'autrice: in dialetto meridionale è ad esempio un suo pezzo teatrale, *La mamma più bella del mondo*.³⁸ In questo caso la scelta linguistica è dettata da un'esigenza mimetica, per rendere più realistica la voce della donna che ne è protagonista. Non mancano nemmeno poesie in dialetto, certo è che non si tratta della sua produzione più cospicua. Ad ogni modo, ciò basta a testimoniare l'attenzione e l'interesse per ogni sfaccettatura della lingua della Calandrone.

Tipico della lingua preziosa dell'autrice è anche l'uso di preposizioni articolate, locuzioni preposizionali, avverbi e congiunzioni di tipo analogico. Questa caratteristica risulta ben più marcata ne *La scimmia randagia*, mentre ne *La macchina responsabile* prevale la variante sintetica:

³⁸ M. G. Calandrone, *La mamma più bella del mondo*, in M. G. Calandrone, M. De Sanctis, C. Galante, M. Inversi, A. Rizzi, *Io e l'altra*, Edizioni Joker, 2010, pp. 9-23.

«a l'» SR 41, 75; «al meno» SR 89; «e pure» SR 136; «fin che» SR 108; «in oltre» SR 28; «in tanto» SR 108; «in torno» SR 95; «in vece» SR 17, 58, affiancato dal più comune «invece» SR 88, 131; «poi che» SR 30; «sopra tutto» SR 17, 76, 123, ma compare anche «soprattutto» MR 22; «su l'» SR 33.

E, al contrario, si incontra la forma sintetica «col» SR 42, 58, meno usata nell'italiano comune.

4. Il latino e le lingue straniere

Oltre a preziosismi e lessico specialistico, la lingua comune è inarcata dalla presenza di altri idiomi. Più di tutti è presente il latino, assolutamente inaspettato e per certi versi anacronistico.

Il latino compare frequentemente tra i testi della poetessa soprattutto in componimenti che hanno a che fare con la sfera del sacro e con la religione. In quanto lingua “morta e sempre viva” partecipa in primo luogo alla creazione di quell'effetto di autentico e alto, di un passato arcaico sempre presente, tipico dei momenti più intensi dell'immaginario poetico della Calandrone; ma direi anche che tale fenomeno si possa inserire nella più ampia funzione dell'uso di lessico tecnico: il latino cioè riacquista tra i versi il suo valore di lingua tecnica liturgica.

In questo caso si va oltre al latinismo e si inseriscono vere e proprie frasi in lingua, che si mescolano nel testo con l'italiano:

«ecce | corpus | meum | in absentia | carnale | sfruttato in questo altissimo dominio | fin che ha mandato stille | di morte e di rinascita | – quia ad omne supplicium paratum | est, sempre in estasi – raptus | semper, Signora | della Perdita» SBT 33;

«il sole – opus | incertum» SBT 65;

«Opus Terrestre» SBT 73;

«aqua virgo» SBT 81;

«ecce corpus | assorbito da asfalto | le radici dei nervi biforcute | e nere fosse sensoriali –
ecce sanguis | subtilis | stemperato da pioggia | transitiva – ecce nudum | vulnus – calice |
della ferita | nuda» SBT 94;

«da muto | invertebrato a foemina | erecta et sine impedimentis.» SBT 95;

«ma lui le sfiorerà la spalla-fiore – flos | florum – con la stessa farina» SBT 95;

«in percussione extrema» SBT 96;

«nel chiarore di tanta | humilitas» SBT 97;

«Ecce | ancilla» SBT 97;

«Vox | dal nerocupo profondo del corpo offeso [...] e con questa | ultra | vox che fa gemere
i cani e gli scomparsi» SBT 99-100;

«*flamma / nominis* [...] Vox Domini super aquas come cosa flagellata e santa | sulle cupole
d'oro di una città [...] o Maria | egizia – *flamma / nominis* – o | creatura dell'aria» SBT
109-110;

«*Hic / situs est*» VC 11;

«sale il Te Deum» VC 60;

«Dominus Deus | Sabaoth»³⁹ VC 61;

«in cavitate pectoris» VC 68.

³⁹ Sabaoth è traslitterazione dell'ebraico *šəbā'ōt*, qui riportato all'interno di una locuzione biblica. L'ebraico compare anche altrove, in un componimento de *La macchina responsabile*: «ha ided sheli» MR 67. Si tratta di una locuzione in ebraico moderno che significa «il mio bambino». A parlare in questo caso è una madre ebrea che parla del figlio morto, perciò l'utilizzo di questo idioma ha finalità di realismo.

Il latino compare anche in espressioni più ridotte e acclimatate nella lingua italiana: «nec plus ultra» MR 23; «res perpetua» MR 84; «in corpore» SR 66; «pulvis» SR 90; «exercitium» SBT 57; «verba» SBT 97.

Non è raro incontrare frasi in latino in posizioni forti del testo, ad esempio nel titolo, come nei casi seguenti: «De humani corporis fabrica» VC 66; «Vita felix» SBT 111; «et in pulverem reverteris» SBT 69; «exodum» SBT 73;

Oltre al latino, sono presenti nei testi anche lingue straniere moderne: con una frequenza assai minore incontriamo l'inglese, che compare una volta in un titolo, «Reflecting absence» SBT 71, ed una seconda come citazione di un titolo di una canzone, «*A wild and distant shore*» SBT 92.

Anche la presenza dello spagnolo è ridotta, concentrata soprattutto nel poemetto *Cinque madri*, ne *La vita chiara*, dedicato alla guerra civile spagnola. Pare chiaro che l'utilizzo di questo idioma in un contesto simile non possa avere altri fini se non di realismo. Non stupirà infatti constatare che le locuzioni in spagnolo si trovino proprio all'interno di discorsi diretti, sono parole dei protagonisti: «*piangi porque no muero*» VC 54; «*Hasta luego / Rosita*» VC 55.

Con la stessa finalità, lo troviamo nel titolo di una poesia della sezione sopracitata: «*les reverentes*» VC 55.

Soltanto un termine è stato individuato fuori da questo contesto, ma si tratta di una parola ormai acclimatata nell'italiano: «*siesta*» SR 17.

Solo due le attestazioni dell'uso del francese in tutta l'opera dell'autrice:

«*Degnatevi | di accogliere con ironia | e struggimento il mio sorriso, Aurore, facilement*» VC 91. Si tratta anche qui di una scelta mimetica, dato che a parlare è il compositore francese Chopin.

E ugualmente più avanti: «*scrive l'amico Liszt | sulla Gazette*» VC 92.

5. Caratteristiche dei sostantivi, dei verbi e degli aggettivi

5.1. Verbi e sostantivi

La scelta di unire in un unico paragrafo la trattazione sui sostantivi e sui verbi non è casuale, bensì è motivata dalla caratteristica commistione dei campi verbale e nominale. Tale fenomeno è testimoniato dalla presenza di sostantivi deverbali, verbi denominali e parasintetici. La direzionalità della conversione è perlopiù da verbo a sostantivo,⁴⁰ ed è così evidente la tendenza alla sostantivazione tipica di questa lingua. Il fatto che però molti sostantivi siano di derivazione verbale – mi riferisco in particolare ai nomi d’azione – indica la natura dinamica, metamorfica ed energica degli stessi.

5.2. Sostantivi deverbali

I sostantivi deverbali presenti in questa poesia appartengono tutti alla categoria dei nomi d’azione. Riporteremo qui soltanto i più significativi. Spiccano per quantità e qualità i deverbali a suffisso zero:

«fracasso» MR 53; «frantumi» SR 45; «frullo» MR 102; «ingoio» MR 23; «lustrò» MR 23; «macero» MR 108; «mugghi» MR 17; «sbocci» MR 28; «sboccio» SR 25, MR 31; «sfilacci» SR 49; «sfilaccio» SR 47; «smeriglio» SR 67; «spurgo» MR 11; «squagli» MR 59; «squaglio» MR 103.

⁴⁰ Consapevole del fatto che nell’italiano non sia sempre facile identificare quale sia la base e quale il derivato, mi sono affidata alle indicazioni che fornisce il GDLI, del quale mi sono servita anche per tutte le ricerche sul lessico. Inoltre, riporto tra gli esempi solo i casi più evidenti e di una certa rilevanza.

Non mancano sostantivi di dubbia interpretazione, come ad esempio «rampichi» SR 49, non trovato nel GDLI. Dal contesto desumo che si tratti di un deverbale a suffisso zero dal verbo «rampicare», quindi di una coniazione dell'autrice.⁴¹

Al secondo posto per quantità incontriamo deverbali a suffisso «-io»:

«balenio» MR 56; «lavorio» MR 73; «luccichio» MR 104; «lustrio» MR 24; «rampichio» MR 28; «rollio» MR 76; «rotolio» SR 35, 66, MR 13, 23, 91; «scivolio» SR 97; «sconfinio» SR 24;; «spolverio» SR 114; «strofinio» SR 26, 70, 109.

Seguono derivati a suffisso «-mento»: «oltrepassamento» MR 116; «sconciamento» MR 10; anche qui incontriamo formazioni insolite, come «sbracciamento» SR 112 o «socchiudimenti» SR 91, per i quali non ho trovato alcun riscontro nel GDLI. Anche in questo caso l'autrice si serve delle possibilità offerte dai suffissi per la creazione di neologismi.

I deverbali a suffisso «-ura» sono meno frequenti: «stortura» MR 16. Anche «smoritura» SR 17 non è attestato nel GDLI. C'è però «smorire»: si tratta ancora una volta di una neoformazione dal verbo.

Gli altri suffissi sono meno produttivi: a suffisso «-aggio» riportiamo «brillaggio» MR 43 e «pestaggio» MR 98.

5.3. Verbi denominali

Assai meno frequenti sono i verbi di formazione denominale, fenomeno inverso alla tendenza diffusa alla sostantivazione. Si tratta in tutti i casi di formazioni significative, come «clicchettare» SR 39, non trovato sul GDLI, nel quale però è presente «clicchettio».

⁴¹ Sul GDLI si trova però «rampicone», voce toscana con il significato di «rampicante». Potrebbe trattarsi di una forma derivata per riduzione da questa parola. Più avanti compare anche la forma «rampichio», vedi oltre tra i suffissati in -io.

Tuttavia la voce è presente sul web, inserita in contesti diversi, a volte come sinonimo di «clicchetto» («un clicchettare», infinito sostantivato), o riferito all'azione di cliccare continuamente il tasto del mouse; incontriamo poi «fioccare» SR 13, ben attestato nella letteratura; «lingueggia» MR 90 e «lingueggiare» MR 114; «echeggia» SR 24; «sbianca» SR 57; «sfrangia» SR 49; «albeggia» SR 106; e infine «trapestare» SR, anche questo non trovato, ma certamente derivato da «trapestio».

5.4. Parasintetici

Nella sfera del verbo incontriamo anche parasintetici, anche se in numero ridotto. Si noti però che si tratta in quasi tutti i casi di participi passati – il participio è tra i modi più presenti nei testi – e dunque si tratta ancora una volta di forme nominali del verbo:

«acciottolata» SR 60; «accucciolata» SR 25; «appiedato» SR 54; «inanellati» SR 14; «incamiciati» MR 50; «indolcita» MR 61 (che deriva da un aggettivo); «infiorati» SR 18; «ingobbito» SR 52; «scarrozzati» SR 95; «scampanella» SR 40; «sfrondata» MR 51; «sgambetta» SR 20; «spolpati» SR 39. Notevoli sono «scatasta» SR 114, «scodetta» SR 14 e «imbalenito» SR 140 (che deriva da «baleno»), non attestati sul GDLI.

5.5. Infiniti sostantivati

Il caso più evidente della tendenza alla nominalizzazione è dato dall'alta frequenza di infiniti sostantivati. I più sono introdotti dall'articolo determinativo o da preposizioni articolate. Si vedano ad esempio:

«il benedire» SR 40; «il brucare» SR 35; «il fluttuare» SR 119; «Il grande avanzare della tua bellezza» SR 146; «il nero scialacquarsi» SR 42; «il nostro sorridere» MR 60; «il nostro stare al mondo» SR 105; «il nostro trapestare» SR 28; «il rullare» SR 23; «il semplice spendersi» MR 33; «il suo bere SR 40 il consistere» SR 40; «il suo galoppare» MR 78; «il suo quaresimare» SR 17; «il suo sporadico ricomparire» MR 47; «Il tuo venire

al mondo» SR 51; «in quel loro succedere» SR 106; «in quel tubare» SR 35; «in un infinito | profumare» SR 115; «L'adeguarsi» SR 11; «l'ammutolarsi» MR 49; «l'annaspere di Dio» SR 141; «l'avvenire» SR 146; «l'incominciare» SR 16; «l'innalzarsi» MR 92; «l'insellarsi delle ombre» SR 35; «l'ostinato cercare» SR 24; «le forme dell'ardere» SR 40; «Sfumare che non genera nidi» SR 49; «al bianco indietreggiare» SR 27; «al calare» MR 14; «Al fumare del vento» SR 112; «al ruotare» MR 76; «al trafiggersi | sugli speroni del vento» SR 148; «dal breve circumnavigare» SR 75; «dal consumarsi» MR 99; «dal ruzzolare» MR 46; «dal trafficare» MR 123 ; «dal vedere» MR 7; «terra allisciata | dal camminare» SR 113; «del proprio generare» SR 19; «del ridere» MR 66; «del sorgere» SR 57; «del vigoroso | deliberare» SR 7; «nel nero brulicare» MR 20; «nel suo piccolo fremere» SR 105; «nel suo stare» SR 19; «nel vedere» SR 11; «sul tuo essere meno di niente» MR 92;

In qualche caso l'infinito è sostantivato per mezzo di un aggettivo determinativo: «quel correre» MR 119; «quel creare e crepitare» SR 24; «quel mancare di crescere» SR 52; «quel plasmare | plastilina» SR 77; «quel reggere» MR 91; «quel loro succedere [...] e attutirsi» SR 106.

In più luoghi l'infinito è preceduto da articolo indeterminativo: «un ammutolire» SR 106; «un beccare di uccelli» SR 52; «un cauto raggiare» SR 48; «un clicchettare» SR 39; «un frusciare» SR 26; «un innato dover essere» MR 92; «un murarsi» MR 52; «Un ruminare» MR 11; «un venire» MR 22; «un vibrare» MR 55; «uno sciuparsi» SR 76; «uno sfumare» SR 106.

5.6. Sostantivi assoluti

Da questo ultimo gruppo possiamo cogliere un altro aspetto tipico dei tratti ermetici della lingua della Calandrone, ovvero la tendenza all'assolutizzazione e all'indeterminazione

dei sostantivi,⁴² così da renderli «sostantivi-emblema».⁴³ Questo effetto è reso, oltre che dall'uso assoluto dell'articolo indeterminativo, soprattutto dalla fittissima presenza del sostantivo assoluto. Riporto qualche verso a titolo esemplificativo, dal momento che rendere conto della quantità di tale presenza richiederebbe moltissime pagine:

«Nudità sotto il sole di settembre e transumante | gloria di vespe con fiori | nell'acqua dei santuari. Corpo, affiorante nonnulla | dell'essere, cuspide respirante – vera – arsa di sogno in sogno» MR 15. In questi versi si può notare la compresenza di più fattori: i sostantivi assoluti, l'uso dei participi presenti (che si vedrà nel paragrafo successivo) e un infinito sostantivato, «dell'essere», per quanto questo risulti ormai assimilato a un nome nell'italiano;

«Pressione idraulica di rondini | al primo volo | sul monologo atomico del mare. | Un disastro di amanti | incagliati | fra terra e cielo» MR 23. Qui, oltre al sostantivo assoluto iniziale, possiamo osservare anche l'uso assolutizzante dell'aggettivo indeterminativo in «un disastro di amanti». Sono ben evidenti, inoltre, la commistione tra vari registri del codice e l'analogia preposizionale, la soluzione retorica più diffusa in questa poesia, come avremo modo di verificare a breve;

«Castello idraulico di lentischi – urlo cupo | di piante, un vibrare di sciame da incursione. Squilli di angeli di fumo nero | filano per altissime ciminiere.» MR 55. Anche in questo esempio possiamo rilevare, accanto alla presenza di sostantivi assoluti, un infinito sostantivato, «un vibrare», e un deverbale, «squilli».

«Fari di autocarri – lampioni – come vedere il sole del sottosuolo | voltare in terra a brevi | rivoluzioni» MR 73;

«Tronchi bianchi dell'argine | risucchiati dall'aria dei quattro poli verso l'auscultazione» SR 66;

⁴² In questi tratti ritroviamo un altro punto di vicinanza con la lingua di Antonella Anedda. Cfr. A. Afriso, *Antonella Anedda*, op. cit.

⁴³ P. V. Mengaldo, *Il linguaggio della poesia ermetica*, in Id. *La tradizione del Novecento. Terza serie*, Einaudi, Torino, 1991, pp.131-157.

«Cera del cielo che si strugge | sopra gli abeti carichi – un boschetto | si scatasta in un’ora slogata di luce» SR 114;

«Truppe pesanti di pilastri sulla torba anarchica [...]. Ferro e rose al confine | dei giardini privati. Dogma delle frontiere» MR 28.

5.7. Participi presenti

Tra le forme nominali del verbo spicca per quantità il participio presente, inteso spesso come aggettivo:

«acciuoghe scodanti» SR 54; «affiorante» MR 15; «affioranti» MR 104; «aliante» SR 42; «alianti» SR 41; «amanti» MR 23; «ambulanti» MR 25; «ansante» MR 98; «apparenti» MR 31; «balenante» MR 20; «barbagliante» MR 59; «barbaglianti» MR 58; «basculante» SR 140; «beccheggianti» MR 112; «campi radianti di luglio» SR 151; «cocente» MR 20; «concitante» SR 51; «dardeggiate» MR 75; «echeggiante» SR 16, MR 14; «evaporante» SR 59; «festeggiante» MR 70; «fibrillante» MR 57; «flottante» MR 62; «galoppanti» SR 141; «gemmaute» MR 64; «giubilante» SR 22; «grondante» MR 91; «guizzanti» SR 107; «lampante» MR 23; «lavandaie ondeggianti sui bacili» SR 118; «lucciolante» SR 19, di uso letterario; «monologanti» SR 22; «morente» SR 15; «morenti» MR 42; «nell’attimo scoccante» SR 112; «peregrinante» SR 22; «predicanti» SR 28; «radiante» MR 7; «raggianti» MR 18, 25; «remigante» SR 40; «respirante» MR 15; «ronzante» SR 143; «saltellante» SR 141; «sbandierante» SR 111; «scalpicciante» SR 141; «schiaffeggiante» SR 140; «schiumante » SR 52, MR 84; «sciamante» MR 35, 57; «scodanti» SR 54; «sforbicianti» MR 48; «sorgente» SR 60; «sorridente» MR 24; «spiccante» SR 113; «striante» MR 34; «strisciante» MR 11; «transumante» MR 15; «triturante» MR 50; «troneggiante» MR 110; «tuonante» MR 26; «uva schioccante» SR 148; «vegetante» SR 15.

Tuttavia, in diversi luoghi il participio presente sembra mantenere ambigualmente anche valore verbale: «morti | naviganti l’aria della morte» SR 76; «un freddo definitivo | mormorante tra cosa | e sterpi» SR 40; «corpo di bambini e palloni – entrambi | ricadenti

sul dorso della terra» SR 109; «I capelli sbandanti come torti» MR 56; «con tutta l'altra | contemplante voragine di pula» SR 15

Anche tra i participi emerge la vena creatrice della poetessa. Troviamo infatti termini non attestati nel GDLI, come «schiumettanti» SR 118, che dovrebbe derivare da «schiumetta», o «disapparente» SR 140, certamente derivato da «disapparire», ma non registrato. Al suo posto troviamo invece «disapparisciente».

Di derivazione da denominale troviamo anche: «cannoneggiante» SR 113 e «cicalante» SR 121.

Mentre hapax di sua invenzione sono «meleggianti» MR 57 e «pettirosseggiante» MR 80.

5.8. Aggettivi sostantivati

La centralità della sostanza, e dunque del sostantivo, è dimostrata anche dall'elevazione a sostanza di alcuni aggettivi. Tuttavia, la scarsità di questi sintagmi di matrice impressionista ci conferma ancora una volta il poco interesse che ne nutre l'autrice, interessata invece al verbo e al sostantivo, ribadendo così la natura espressionista della sua lingua:

«dall'umido del petto» MR 42; «nello stesso chiaro di latte» MR 65; «nel grigio fosforico della pietraia» MR 66; «l'incolore» MR 69; «un giallastro di atomi» MR 73; «il giallo dei frumenti e del grano» SR 40; «l'invisibile» MR 77; «l'umano è quello che paghiamo troppo» SR 151; «nel bianco scolastico» SR 35; «il suo orrido luminoso» SR 42; «insieme al tiepido della sua mano» SR 70; «l'invisibile» SR 97; «nel nero polare» MR 57; «grigio del cuore» MR 75; «un bianco di capelli» MR 80; «Affiora un chiaro che trabocca» SF 120

Se è vero quanto appena detto, bisogna però considerare che l'aggettivo si dimostra essere tra le presenze più costanti dell'autrice, indice della volontà di definire quanto più possibile la sostanza. Incontriamo infatti accumuli aggettivali. Si deve inoltre in primo

luogo all'aggettivo la fortunata mescolanza di astratto e concreto ricercata quasi con esesparazione dall'autrice (indice questo sì di una poesia visionaria, oltre che rispondente alla poetica dell'inclusione più volte evocate). Come avremo modo di vedere nel paragrafo dedicato alla retorica, gli aggettivi che incontriamo in questa poesia sono concreti e terrestri, oppure sono di derivazione verbale, come gli appena visti participi presenti e passati.

5.9. Composti

Comune alla lingua di questa poetessa è anche la composizione. Le modalità di unione delle parole sono diverse. Tra queste, in linea con la produttività dei suffissi, troviamo anche l'utilizzo di prefissi e prefissoidi. In alcuni casi si tratta di forme già molto presenti nell'italiano standard, come ad esempio alcuni composti con «sotto-», ma in generale la composizione garantisce esiti originali:

«autogenerata» SR 19; «autorilievo» SR 31; «contraerea» MR 71 (nel senso di opposta al cielo); «controtempo» SR 9, 41; «micromondi» SR 57; «oltremondano» SR 117; «oltremondo» MR 32; «semiemersi» SR 57; «semioscura» MR 18; «medialuce» MR 102; «pseudoabeti» MR 84; «quasiprosa» SR 47; «sottocielo» SR 119; «sottomondo» MR 99; «sottoporto» MR 117; «tuttomiele» SF 37; «frontemare» MR 33.

Incontriamo poi composti derivanti dall'unione di due sostantivi, come «perlamadre» SF 67; «mieleambra» SF 85; «corpoanima» SF 86, che unisce in una sola parola due poli spesso contrapposti; «arialuce» SF 92. Oppure derivati dall'accostamento di un sostantivo con un aggettivo, come in «altomare» MR 93; «caldosole» SR 122; «terracquea» SR 109 e «terramarina» SR 16, che uniscono mare e terra come fossero tutt'uno; «maremagno» MR 41; «terraferma» MR 123; «giallovento» SR 29; «nerofumo» MR 95. Le composizioni più numerose riguardano però l'unione di due aggettivi. Se da una parte troviamo composti tradizionali, di tipo coloristico, come «bianconeri» SR 136 o «verdemarrone» SR 135, dall'altra incontriamo aggregazioni dal livello più creativo e metaforico. Si vedano quindi:

«biancodissolti» SR 126; «dolciamarissime» SR 60, che ricalca e potenzia con il superlativo il glukupikron di Saffo, emblema dell'ossimoro; «fintemorte» SR 20; «giallofarinosi» SR 14; «giallosognante» SR 95; «liquidozuccherino» SR 65; «lungocanale» SR 85; «maiuscolescarlatte» SR 90; «verdelacustre» SR 40; verdemetallica SF 78; «vitreosaline» SR 89; «grigioleggera» SF 38; «cupofluorescente» SF 41; «divinocadaverica» SF 47; «giallomarino» SF 106.

Lo stesso meccanismo della composizione è utilizzato per unire le parti di una locuzione, che diventano così un'unica parola: «buonenotti» MR 43. Anche questo è un esempio di scrittura carica.

Accanto alla composizione per unione incontriamo anche la variante che congiunge due parole per mezzo della lineetta. È in questo caso che il valore analogico della composizione arriva al massimo grado, traslando il significato. Questa soluzione compositiva è sfruttata ampiamente dall'autrice soprattutto per aggregare sostantivo con sostantivo:

«animale-sagrato» MR 116; ; «Corpo-diaframma» MR 112; «maceria-sera» MR 80; «mantice-cuore» MR 108; «marea-mare» MR 35; «sorrisi-frutti» MR 70; «uomo-albero» MR 54; «acque-primizie» SR 24; «arance-lanterne» SR 122; «api-sorelle» SR 48; «cromo-culla» SR 66; «giorni-petali» SR 93; «lingua-pietra» SR 117; «udito-spazio» SR 22; «madri-nubi» SR 40; «nuvola-oca» SR 141; «nuvole-mongolfiera» SR 95; «tigre-amore» SF 34; «terra-alba» SF 42; «occhio-fiore» SF 51; «rondine-amore» SF 72; «l'ape-tempo» SF 45; «uno sguardo-deserto» SF 85; «deserto-amore» SF 85; «aria-aria» SF 108; «sorriso-arco» SF 110

In quantità decisamente inferiore incontriamo anche congiunti dal trattino aggettivo con aggettivo, come «canzonante-atletica» SR 123 o «sussultoria-ondulante» SR 121 e nome con aggettivo, come ad esempio «cuore-disciolto» MR 75 oppure «blu-notte» SF 53.

In altri casi la lineetta è sfruttata per fare di una locuzione o di un sintagma un'unica parola:

«corpo-in-trono» MR 69; «Maddalena-delle-baracche» MR 58; «mondo-caverna-delle-ombre» MR 23; «mondo-laboratorio-della-morte» MR 56; «polena-del-Congiungimento» MR 68; «anni-luce» MR 46; «apri-e-chiudi» SR 91; «un non-del-tutto» SF 41.

Infine, tra i composti con lineetta, incontriamo alcune formazioni connesse con un prefisso o con il «non» in funzione prefissale: «semi-movimento» MR 27; «pre-vedo» SR 150; «non-morte» SR 39; «non-ricordo» SR 17; «non-mondo» MR 99; «non-essere» SF 97.

6. Retorica

6.1. Parestesie

Si è detto poc' anzi che l'aggettivo è l'elemento che più di altri partecipa alla mescolanza tra sfera dell'astratto e sfera del concreto. Questa mescolanza avviene attraverso l'impiego dello strumento retorico della parestesia, con la quale si attribuisce a un sostantivo astratto un aggettivo concreto. Non è raro dunque imbattersi tra i versi in sintagmi quali:

«sonno lacerato» MR 14; «amore ingobbito» SR 52; «liquida estraneità» MR 35; «nero smacco» MR 36; «lascito nero» SR 83; «tempo diroccato» MR 76; «solitudine salata» MR 56; «solitudine spiaggiata» SR 21; «solitudine bianca» MR 125; «silenzio compatto» MR 103; «silenzio informatico» MR 31; «silenzio maestoso» SR 36; «silenzio sontuoso» SR 87; «una severità ferma» MR 68; «sogni trasparenti» SR 16; «giustizia cicatrizzata» SR 33; «limpida insonnia» SR 42; «castigo selvatico» SR 43; «recitato cordoglio» SR 111; «felicità frangibile» SR 111; «una piovosa rettitudine» SR 138; «febbriticante solitudine» SR 150; «la rovistata purezza» SR 22.

La parestesia è eredità della poesia espressionista (si ricordi il famoso «soffici fastidi» di Rebora, ad esempio), come anche la figura onnipresente nella poesia di Maria Grazia Calandrone, l'analogia, la quale per altro ha conosciuto la sua fortuna anche nella poesia ermetica. Ancora una volta tratti ermetici ed espressionisti collaborano alla formazione del fare poetico dell'autrice.⁴⁴

6.2. Analogie preposizionali

L'analogia è, insieme alla metafora, l'elemento che per frequenza e per qualità caratterizza maggiormente la poesia della Calandrone. Si può dire infatti che ella pensi per analogie, tutto il suo poetare è la costruzione, la disposizione e la moltiplicazione di immagini da incasellare nel verso. Non per altro la frase scelta in apertura di questo lavoro parla di «visionarietà».

Visionarietà non significa però fantasia, lontananza dal reale. Al contrario, la poesia di Maria Grazia Calandrone parla sempre di un'esperienza, del mondo. Con esperienza non si intende però biografia, bensì, come ha esposto chiaramente Andrea Cortellessa in un articolo del 2013, esperienza significa vita, ma, egli dice citando Deleuze, «la vita è qualcosa più che “personale” [...] scrivere significa cogliere qualcosa della vita che “scorre in te”».⁴⁵ E continuando, esperienza significa «spostamento», per mezzo del lavoro sul testo, da chi scrive a chi legge. In questi termini Cortellessa introduce il tema

⁴⁴ Per lo studio delle caratteristiche del linguaggio espressionista in letteratura mi sono servita di: F. Bandini, *Elementi di espressionismo linguistico in Rebora*, in Aa. Vv. *Ricerche sulla lingua poetica contemporanea*, presentazione di G. Folena (*Quaderni del circolo filologico linguistico padovano*, 1), Liviana, Padova, 1966, pp. 3-35; G. Contini, voce *Espressionismo letterario* in *Enciclopedia del Novecento* Treccani (reperibile al sito www.treccani.it); P. V. Mengaldo, *I “vociani”*, in Id. *Storia dell'italiano nel Novecento*, seconda ed., Il Mulino, Bologna, 2014 (prima ed. 1994), pp. 210-218; A. Afribo e A. Soldani, *Espressionismo vociano*, in *La poesia moderna. Dal secondo Ottocento a oggi*, Il Mulino, Bologna, 2012, pp.75-81. Per una descrizione della grammatica ermetica ho seguito invece P. V. Mengaldo, *Il linguaggio della poesia ermetica*, op. cit., pp.131-157 e P. V. Mengaldo, *L'ermetismo e dintorni*, in Id. *Storia dell'italiano nel Novecento*, seconda edizione, Il Mulino, Bologna, 2014 (prima ed. 1994), pp. 230-33; A. Afribo, *Introduzione e Antonella Anedda*, in Id. *Poesia contemporanea dal 1980 a oggi*, Carocci, Roma, 2007, pp. 24-27 e 183-221; A. Afribo e A. Soldani, *Ermetismo ed ermetismi*, in *La poesia moderna dal secondo Ottocento a oggi*, Il Mulino, Bologna, 2012, pp.94-100; A. Afribo, *Neo-ermetismo e neo-orfismo. Conte e De Angelis*, in A. Afribo e E. Zinato, *Modernità italiana. Cultura, lingua e letteratura dagli anni settanta a oggi*, Carocci, Roma, 2011, pp. 204-216.

⁴⁵ A. Cortellessa, *Per riconoscerla: tre connotati*, «alfabeta2», numero 32, settembre-ottobre 2013. L'articolo è reperibile anche sulla pagina web www.leparoleelecose.it con il titolo *Per riconoscere la poesia: tre connotati*, pubblicato il 22 settembre 2013. Ultima visualizzazione: marzo 2015.

della difficoltà del testo poetico e dell'oscurità della sua lingua: solo attraverso una «resistenza» il lettore può addentrarsi nel significato di un testo. Per spiegare questo fenomeno egli riporta alcune frasi di Zanzotto, che ritengo di una certa utilità riproporre anche in questa sede: «pensate al filo elettrico della lampadina che manda la luce, il messaggio luminoso, proprio grazie alla resistenza del mezzo. Se devo trasmettere corrente a grande distanza, mi servo di fili molto grossi e la corrente passa ed arriva senza perdita a destinazione. Se metto, invece, fili di diametro piccolissimo, la corrente passa a fatica, si sforza e genera un fatto nuovo, la luce o il colore». ⁴⁶

Questa descrizione di poesia sembra funzionare anche per l'opera della Calandrone: così ella parla del mondo, ma ce lo mostra attraverso il filtro dell'analogia. La metafora e l'analogia sono d'altro canto anche modalità stilistiche che permettono di creare legami tra campi semantici differenti e di mettere così in comunicazione tutti gli elementi che compongono il reale. Ancora una volta, si tratta della poetica dell'inclusione, che si realizza mostrando «la radianza» che tutto unisce. Il rapporto che appunto lega tutte le cose non è però sempre «evidente», di qui la necessità di una lingua non comune, di figure e analogie difficili o non immediate.

Tra le varie forme possibili dell'analogia, la poetessa predilige la variante implicita, per la quale sono riconoscibili diverse declinazioni. La più sfruttata è certamente l'analogia preposizionale, con la sua variante detta «pseudo complemento di materia». In questa forma il paragonante e il paragonato si trovano uniti dalla preposizione «di» (in genere il comparante è il primo termine). Anche questa figura risponde alla tendenza generalizzata alla sostantivazione: al posto di un aggettivo che potrebbe marcare le caratteristiche del sostantivo, si predilige un altro sostantivo. Eccone un breve campionario:

«torchio d'affetti» MR 20, che si parafrasa “gli affetti sono come un torchio”, che quindi pressano l'individuo;

«candela dei corpi» SR 33, nella quale è riconoscibile la tipica immagine dei corpi che si consumano, che deperiscono nel tempo;

⁴⁶ Andrea Zanzotto, *Intervento* [1981], in Id., *Le poesie e Prose scelte*, a cura di Stefano Dal Bianco e Gian Mario Villalta, Mondadori 1999. Cito da A. Cortellessa, *Ibidem*.

«clessidra sacrificale dei corpi» MR 76. L'idea di precarietà della vita umana espressa nell'esempio precedente ritorna anche in questa analogia. Più precisamente qui il corpo è paragonato a una clessidra, ed è quindi inserito in un conto alla rovescia che lo rende essere "in scadenza", destinato alla morte. L'aggettivo «sacrificale» poi denota il carattere di martirio che l'autrice attribuisce spesso alla morte;

«la Menorah del melo» MR 18, analogia che fa emergere il valore sacrale legato all'albero, i cui rami sono come le braccia del candelabro sacro. L'albero si attesta ancora come ponte tra terra e cielo;

«otri volubili di centinaia di tramonti» SR 52, con questa analogia ritorna l'immagine del «calice della sera», vista poco sopra (per la quale rimando anche all'antologia al terzo capitolo). In questo caso però i tramonti sono paragonati per metonimia al colore del contenuto degli otri, cioè al rosso del vino;

«lacca di neve» MR 69. In questa analogia vediamo coinvolta ancora una volta la neve, che, come abbiamo visto, simboleggia l'elemento che nasconde. Anche in questo caso ha lo stesso significato: il manto di neve è come lacca, una vernice spessa e lucida che copre ciò che sta sotto;

«filo di spada dello sguardo» MR 14, che indica uno sguardo tagliente, come il filo di una spada.

Gli esempi potrebbero essere ancora molti. Riporto di seguito un breve elenco di altre analogie preposizionali. Si noti che non è sempre facile scioglierle, farne una parafrasi convincente: «crepaccio di un corpo» MR 11 (per la quale si veda l'antologia al terzo capitolo); «la goccia di veleno del mio sangue | sulla tua bocca» MR 14; «sulla grancassa del mare» MR 17; «nel sacco di silenzio della sera» MR 19; «nel raso delle campagne» MR 29; «fiumane d'abbandono» MR 12; «tagli | di luce» MR 18; «ago di luce» MR 29; «monologo atomico del mare» MR 23; «relitto di sole» MR 71; «spighe di trono» MR 71; «spighe di sazieta» MR 57; «sabbia di cieli» MR 58; «asola di nuvole» MR 83; «la melagrana in pezzi del tuo sangue» MR 90; «lume gastrico delle campagne» MR 90; «l'altare del tuo viso» MR 91; «nella mucosa del giorno» MR 91; «il sole perfetto della

parola» MR 100; «rasoio del corpo» MR 109; «cialde di luce» MR 126; «sacchi di chiarore» SR 31; «sole di tegola» SR 35; «lago nero dei corpi» SR 36; «flutto di campagne» SR 41; «setaccio della sera» SR 51; «catrame d'amore» SR 43; «mare muto del sole» SR 59; «granulo di pace del tuo esistere» SR 82

6.3. Analogie attraverso l'uso inconsueto di aggettivo e verbo

L'aggettivo concorre anche alla creazione di un'altra forma di analogia, che consiste nell'accostamento di sostantivi e aggettivi non congruente dal punto di vista semantico. Lo stesso sistema funziona anche con l'accostamento anomalo di sostantivi e verbi. Come abbiamo già avuto modo di vedere nella sezione dedicata al corpo, spesso la mescolanza semantica avviene nella direzione di umanizzazione dell'inanimato, con privilegio per le analogie con la sfera naturale.

Per gli aggettivi si vedano i seguenti esempi:

«caldo meticoloso» MR 20; «calma lampante» MR 23; «sera leguminosa» MR 23; «lei che guarda il mondo intonacata e priva» MR 27; «torba anarchica» MR 28; «nuvole insabbiate» MR 93; «ovatta ventosa» MR 74; «arruffata luce» MR 69; «rose ematiche» MR 113; «vento scarlatto» MR 106; «campagna pettirosseggiante» MR 80; «caldo meticoloso» MR 20; «caldo scandaloso» MR 80; «corpo sbottonato» MR 90; «silenzio ovarico» MR 89, «ombre tonanti» MR 93; «umori critici e polvere ruminosa» MR 127; «calma lampante» MR 23; «lacrime mute» MR 70; «amaro magma» MR 78; «boato della neve» SR 36; «sfrontata monotonia del grano» SR 47; «allegro rimpianto» SR 47; «nero brulicare della materia» MR 18; «caldo dolore» SR 47; «dolore laico» SR 58; «scalpiccio nostalgico» SR 61; «un tramonto coerente» SR 65; «palizzate stiracchiate» SR 66; «le lapidi friniscono» SR 68; «passo liquido» SR 70; «vento lapidario» SR 73; «braccia esclamative» SR 83; «pomeriggio appannato» SR 86; «fieno doloroso» SR 87; «letti ubriachi» SR 90; «un'ora sgolata di luce» SR 114; «risplende a diretto» SR 121; «estate imperativa e piccante» SR 122; «pomeriggio appannato» SR 141; cielo sconclusionato e acrobatico» SR 141; «lapide ustoria» SR 143.

Per l'uso incongruente dei verbi possiamo invece vedere:

«il vento bruca le campagne» MR 78; «campagne imbavagliate | dalla neve | che arrossisce» MR 83; «il mare avvampa» MR 17; «le stazioni [...] galleggiano» MR 13; «la parola che cammina» MR 32; «la nebbia che fiata» MR 35; «elicotteri che nuotano» MR 80; «pronunciami [...] con il tuo corpo» MR 98; «campagna che abbaia» MR 102; «nessun pianto che slegli loro i polsi» SR 28; «campi pascolati dal sole» SR 35; «tubare docile e incerto del giorno» SR 35; «rumina vento» SR 36; «mezzogiorno sterrato dal sole» SR 47; «colline erose dal tramonto» SR 52; «cane evaporante» SR 59; «il nulla | che frigge nella luce» SR 60.

6.4. Analogie apposizionali⁴⁷

Altre volte l'analogia è data dal significato simbolico dell'apposizione del nome, proposta senza filtri subito dopo il sostantivo:

«la tua bocca | colatoio del mio sangue» MR 14; «Corpo, affiorante nonnulla | dell'essere, cuspide respirante – vera – arsa di sogno in sogno» MR 15; «Scarto di cento | parti stellari i corpi» MR 23; «il mare sedia della ricreazione» MR 23; «I corpi | piccola ruminazione dislocata | nello sboccio annuale» MR 31; «Canta | il mondo con accompagnamento di shofar – coro d'ossa ricurve | dell'ariete – un canneggio di bianchi | strumenti umani» MR 32; «vento agrimensore» SR 135

È più frequente però nella nostra autrice che l'analogia sia presentata da un inciso a seguito del nome, inciso che può occupare anche buona parte della poesia. Perciò, alla presentazione del comparato, il comparante dilaga smisuratamente, giustificato da “puntelli grafici” quali appunto le lineette dell'inciso o le parentesi (per questi si veda più avanti il paragrafo di sintassi 3. Elementi della discontinuità):

«il verso nasale dei gabbiani – angeli | dei pescherecci, voli che predano e custodiscono il mare» SR 107;

⁴⁷ Trovo la denominazione di «analogia apposizionale» in A. Afribo, *La poesia moderna*, op. cit., p. 80.

«il nostro aperto modo di stare – alberi | respiratori – nella condanna» SR 48 (si noti in questo esempio ancora una volta la metafora “uomo-albero”);

«La località – iride | e cementiera – rimargina come una donna – fiamma genetica del grembo, testa | levigata e splendente come un rastrello d’ossa – che descriveva un viaggio sotto il sole.» MR 55. Questo esempio ci permette di vedere in atto molte delle soluzioni poetiche dell’autrice: «la località» è in prima battuta paragonata a due nomi messi in inciso, dunque il sostantivo è denotato da altri due nomi; segue l’azione del soggetto: la località «rimargina». Si tratta di un verbo transitivo usato in modo assoluto, inoltre il suo significato è incoerente con il sostantivo al quale è riferito, così come al comparante che lo segue: «come una donna». La comparazione si moltiplica con un altro inciso: la donna, comparante esplicita dell’azione del rimarginare, è a sua volta comparata e descritta attraverso altre immagini: la fiamma del grembo (che è «genetica», vocabolo scientifico usato impropriamente), la testa levigata, a sua volta comparata a un’altra immagine, il rastrello d’ossa. Infine l’inciso si chiude e ci è presentata l’azione della donna: «che descriveva un viaggio sotto il sole». Ciò che più di tutto emerge è la tendenza alla moltiplicazione e alla generazione di nuove immagini da immagini, in un’analogia continua che confonde il significato e ci consente, più che una parafrasi, una suggestione semantica.

6.5. Ossimori e antitesi

Nella grande mescolanza del «mondo senza frattura» della Calandrone, non possono mancare le due figure che più di altre sovrappongono i piani, fino a far convivere gli opposti: sono gli ossimori e le antitesi. Si vedano allora:

«rissa ferma» MR 12; «fiamme buie» MR 18; «eterno immanente» MR 22; «nero sprazzo di luce» MR 78; «sole nero» MR 68; «dolce strazio» MR 110; «tempesta ferma» MR 112; «luce nera» MR 114; «avamposto celeste terrestre» SR 54; «buio luminoso» SR 60; «neve nera» SR 68; «bianconeri» SR 136; «viva morte» SR 146; «dolciamarissime» SR 60.

E poi:

«mano storta e regolare» MR 31; «insieme | vivere e morire» MR 99; «con il riso e il pianto» MR 104; «visibili e invisibili» SR 7; «niente trattiene e niente passa davvero» SR 12; «nascere e morire» SR 54; «tra il dentro e il fuori» SR 57; «terra e cielo» SR 60; «disperati e felici» SR 90; «l'odio e l'amore» SR 115; «ridente e dolente tema» SF 80.

Si distinguono inoltre accostamenti di elementi stridenti tra loro, dal significato paradossalmente opposto, senza però arrivare ad essere dei veri e propri ossimori. Si tratta di sintagmi quali:

«il silenzio erompe nel coro sacro» MR 17; «luttuoso splendore» MR 18; «grazia terribile» MR 20; «l'impotenza del boato» MR 27; «cedimento strutturale verso l'alto» MR 35; «spendendo la sua povertà» MR 75; «terribile bellezza» MR 79; «miseria splendida del mondo» MR 59; «splendida maceria» MR 81; «la gioia espone le sue stigmate» MR 98; «effimera immortalità» SR 46; «il suo orrido luminoso» SR 42; «eretti detriti» SR 47; «la morte inizia» SR 74; «tremenda bellezza» SR 88; «voce deserta» SR 137; «piagato dal nostro amore» SR 148; «dolenti di gioia e di bellezza» SF 87; «sei di fronte | e manchi» SF 95; «è così, cara Alba, io cerco che la vita sia all'altezza del canto. | è questa la sventura e questo è il bene» SF 105.

6.6. Sinestesie

Abbiamo visto qui sopra che molte delle analogie sembrano spingere verso la sinestesia, ma la oltrepassano: ad essere accoppiati infatti non sono solo piani sensoriali diversi, bensì categorie mentali normalmente sconnesse, come astratto e concreto e campi semantici distanti. Per questo motivo le sinestesie vere e proprie sono in numero minore rispetto alle analogie viste poc'anzi. Incontriamo ad esempio:

«trambusto cocente» MR 18; «rifulge un cigolio» MR 12; «gemito cieco» MR 35; «squillava di luce» MR 89; «rombo zitto» MR 101; «nero brulicare» MR ; «secco scampanio» MR 20; «gemito cieco» MR 35; «mutaggine nera» MR 13; «rombo nero» SF 27; «suono bianco» SF 35; «rumore bianco» SF 52; «calor bianco» SF 127.

In alcuni casi si infilano in catena una di seguito all'altra più sinestresie, come nell'esempio seguente: «costretti a guardare [...] l'odore salato dei capelli» MR 66: «guardare l'odore» mette in campo senso della vista e dell'olfatto, ma poi questo odore è «salato», dunque si mescolano anche i sensi dell'olfatto e del gusto.

6.7. Metafore

Guido Mazzoni ha rilevato due modalità di deformazione del reale nella costruzione della metafora: la prima deriva dalla distorsione o sovrapposizione di più percezioni sensibili, la seconda scaturisce invece da considerazioni filosofiche, intellettuali.⁴⁸

Direi però che la forma più significativa è quella della frase-sentenza, che permette all'autrice di procedere per metafore con copula, dal tono sentenzioso, lapidario: nel marasma vorticoso dell'esistenza la poetessa ci “svela” ed indica con un categorico verbo essere al presente verità sottaciute, come se da un magma che ribolle spuntasse fuori qua e là qualche lapillo di certezza, di tentativo d'ordine, di segni che indicano il cammino, come milia lungo la via, scolpiti nella pietra. Così, a conclusione di lunghe catene descrittive leggiamo:

«I morti sono il cielo nella terra» SR 89, posto in conclusione di strofa;

«l'infanzia è l'organo respiratorio della terra.» SR 16, anch'esso in clausola e introdotto dai due punti;

«Il cuore è la manovra implume della materia che soffia | il suo nome dal centro» SR 136.

Molte di queste sentenze sono di tipo riflessivo e si concentrano sulla definizione della condizione umana. A caratterizzarle è senz'altro la presenza costante del verbo essere alla

⁴⁸ G. Mazzoni, *Maria Grazia Calandrone, "Come per mezzo di una briglia ardente", Atelier*, in *Almanacco dello specchio 2006*, a cura di M. Cucchi e A. Riccardi, Mondadori, Milano, 2006, pp. 221-222. Rimando all'antologia del terzo capitolo per vedere in atto tale modalità di costruzione metaforica.

prima persona plurale: ancora una volta, parlando dell'umanità, l'io dell'autrice ricompare compreso in un «noi»:

«siamo una piccola macchia diurna, zone di impregnazione.» SR 17;

«siamo appena il principio | di una creatura aggiunta a tutto lo splendore» SR 32;

«Siamo | acqua che non annega, | il vuoto vento dell'io.» SR 83;

«Non possiamo che essere il miscuglio | delle sostanze: ci tocca | ogni cosa che tocchiamo» SR 85;

«Siamo arcipelaghi cinti di luce, fiumi senza tribù, né relativo rimpianto» SR 97;

«Siamo la dissolvenza dell'infinita solitudine | di Dio in una bruciatura lagunare, bifronte, soggetta al vento | agrimensore» SR 135;

«L'umano è quello che paghiamo poco | – o troppo.» SR 151;

«Siamo sabbia che scollina e si squinternava | in un gravoso equilibrio» SR 151;

«siamo mari incarnati | [...] | siamo uccelli inarcati in un corpo, friabile | piedistallo di sabbia nel mutamento della res perpetua.» MR 84.

Accanto alla metafora troviamo anche la similitudine, in genere però solo raramente al di fuori di un più grande contesto metaforico che la include. Vediamo ad esempio:

«Ci lasciamo sommergere dal mare muto del sole come stoppie sospinte: siamo stati spogliati | dalla insipida calca di neve che l'inverno sottrae | ai nostri volti per ammucchiarsi sopra le campagne come un cane evaporante, lunatico» SR 59.

In conclusione, perché “deformare” la realtà, perché la scelta ricade su un linguaggio che si fa difficile e sostenuto? Anche in questo caso la risposta è dettata da una scelta etica:

la poesia deve essere in primo luogo stile: «Insisto sulla parola stile. Dire con stile è divenuto sempre più indispensabile. E tanto più necessario alla società quanto più la comunicazione sociale diventa fittizia, deviata, falsificata come in questi nostri tempi di rimozione globale [...] è veramente vero che la poesia viene da una perdita se, come abbiamo tentato di dimostrare, bisogna perdere il mondo intero – e la lingua del mondo – per trovarla. Così, si arriva a tirar su da quella polvere bianca – per assonanza, per lapsus, per similitudine o a contrasto – i propri referti, finalmente le proprie parole-ossa, e ci si sperimenta come un piccolo ponte della catena dei tentativi di conservazione del reale, sotto una nuova specie immaginaria, la poesia».⁴⁹

⁴⁹ Parole dell'autrice nell'intervento *Quella voce di nessuno che viene dal nulla* al IV Festival Poesia San Giorgio del Sannio, reperibile in Vincenzo Ostuni, *Poeti degli anni zero*, Ponte Sisto, Roma, 2011, pp. 110-111.

II. Sintassi e testualità

1. Paratassi e ipotassi

La moltiplicazione caratterizza molti aspetti del fare poetico della Calandrone: abbiamo già visto la generazione di figure da altre figure, e vedremo poi l'alto ricorso allo strumento della *repetitio*. Lo stile eloquente ed esagerato di questa poetessa necessita continui approfondimenti, specificazioni – o messa in dubbio, puntualizzazioni – del discorso. Questa necessità si manifesta, a livello della sintassi, con la predominanza della paratassi. Infatti, in quanto progetto sintattico aperto all'aggiunzione di membri senza bisogno di ristrutturazione del periodo, essa è preferita quasi sempre all'ipotassi. Assistiamo così al riempimento del periodo, che avviene soprattutto per accostamento ed accumulo degli elementi nominali:

«Campo di aglio disseccato | sulla zona escoriata, semidistrutta | fra le morchie del crepuscolo che benda la terra. || Il tuo venire al mondo | nelle garze del giorno, nella macchia mongolica del giorno. Freddo d'acqua che evapora | dal procreato con la pena liturgica di una lingua di terra. || Lo sforzo dei tiranti sulle borchie, fasci nodosi | contro le palizzate | del mondo provvisorio. | La superficie impura della terra, il mare. | Tutto passa al setaccio della sera. || Terra concitante che non assorbe | il volume indivisibile delle piogge. Il malore d'autunno | (il tifone) appeso agli alberi come una gemmazione – o un libero sfogo della nostra paura. || Denti di pietra, i depositi nei tubi di rame | fra i parenti del morto | che ora sentono il moto dei propri organi.» SR 51.

In questa poesia possiamo notare la tendenza, già evidenziata precedentemente, alla sostantivazione del verbo. I verbi di tempo finito sono soltanto sei («benda» v.3, «evapora» v.5, «passa» v.11, «assorbe» v.12, «sentono» v.17), i restanti sono participi,

perlopiù aggettivi verbali, ed un infinito sostantivato («il tuo venire al mondo» v.4, peraltro assimilato nell'uso comune a un sostantivo). Il componimento è il risultato di sequenze nominali più o meno lunghe, coordinate asindeticamente. E l'asindeto è il modo prediletto della coordinazione in tutta l'opera poetica presa in esame.

Vediamo altri esempi:

«Ostacoli naturali del luogo: la direzione organica dei vagoni lungo la vendemmia. | I raspi – il resto espropriato | dell'uva.» SR 11;

«La litania rimossa dai prati caldi, un frusciare di stoffe e cloro | sugli umani» SR 26;

«La spremitura domenicale. | Mattina, invulnerabile. | Il mancamento | al fondo dell'amore» SR 26-27;

«Gli uccelli, le mani, il pane morsicato dei campi | pascolati dal sole | come la colma d'acqua primaverile dopo il disgelo | come noi opere senza riposo.» SR 35;

«Il radicchio e i bambini – l'imitazione umana | sotto le ronde dei falchi – tra le foglie ornate | e ormai deste – con le prime fumate autunnali | disperse dalle andature chiare | del libeccio tra i cardini e il rogo. Un castigo selvatico i frutti.» SR 43.

Gli esempi sopra riportati sono tutti tratti da *La scimmia randagia*. Presentano una sintassi asindetica, schietta, che procede ad elencazione, creando legami analogici impliciti. In alcuni casi, soprattutto in un'opera successiva come *La macchina responsabile*, la tendenza asindetica, già forte nei primi libri, si esaspera con l'eliminazione della punteggiatura:

«Lo spartiacque delle santoregge | la voliera reclina del maestrale – appassiti | a uno a uno i ciuffi delle ali, poco meno di un bosco di derivazione salina.» MR 16;

«E poi | un fiume | una cancrena | un fracasso di fiamme e clandestini | grande acqua piena di vento» MR 53.

In questi due esempi è l'effetto grafico ottenuto dall'andare a capo che crea una scansione netta del periodo, rendendo non necessarie le virgole. Non sempre, invece, la scansione risulta chiara:

«La stortura dei massi | lombi rotti di fenomeni enormi passeggeri | sulle coste | animali disposti al sereno. MR 16»

Si tratta anche in questo caso di una moltiplicazione di analogie: i massi storti sono come lombi rotti di fenomeni. Ma poi iniziano i dubbi: si tratta di fenomeni enormi e passeggeri, oppure i massi storti sono anche passeggeri sulle coste? E «sulle coste» ci sono i passeggeri o gli animali disposti al sereno? Ecco, questa ambiguità mi sembra più che mai voluta, e anzi ricercata, dall'autrice: le varie immagini che compongono l'analogia si susseguono e allo stesso tempo si sovrappongono, come avverrebbe a chi osservando un paesaggio cominciasse a trarre riflessioni, in un flusso di coscienza.

Si è detto che l'asindeto è certamente il metodo di coordinazione più frequente, tuttavia non mancano casi di catene polisindetice, che si incontrano in momenti della poesia in cui il pathos è maggiore:

«un corpo di carne e ossa e pianto» MR 47; il sintagma «un corpo di carne e ossa» parrebbe a prima vista una banale definizione del corpo, quasi una frase fatta, ma si carica immediatamente di un significato del tutto nuovo non appena si scopre il terzo membro della coordinazione, «e pianto». Un procedimento simile, cioè di rinnovamento e di conseguente “ricarica di senso” di frasi fatte, con l'elemento portatore di sorpresa nel finale, non è raro nell'autrice (si ricordi ad esempio il verso citato da Cortellessa nel capitolo precedente: «un mare di gente e di dolore»¹). Le tre «e» dettano il ritmo concitato della frase, costringendo ad una lettura scandita e per questo intensificata. Inoltre, la sequenza risolve l'immagine solo con l'ultimo membro, creando anche un effetto di climax ascendente del pathos.

¹ A. Cortellessa, *Il peso enorme delle parole*, op. cit.

«canto | aromatico del giorno che sgorga [...] | e lascia il mondo coperto | dall'artificio del suo canto | e delle sue figure | e del suo sangue | di farfalla» MR 64;

«Rissa ferma nell'aria | di vele e ali e colmi arrotolati» MR 12.

Accanto all'accumulo di frasi nominali, che sono in linea con la tendenza alla sostantivazione, alla dizione ieratica e scandita, un po' assolutizzante, la paratassi è costruita altre volte per mezzo di catene verbali. Si noti che la tecnica descrittiva procede anche in questo caso ad elencazione e accostamento, disponendo cioè uno in fila all'altro i dettagli della scena o dell'azione, così da dare loro risalto:

«Mesta nera e cortese la terra | scansa la neve, ricomparisce | a macchie, favilla» MR 68; oltre ad essere un esempio di catena verbale, questo periodo ci permette di vedere gli effetti della moltiplicazione: il soggetto, «la terra» è anticipato da ben tre aggettivi, e, parallelamente, la seguono tre verbi. Il ritmo dunque è scandito dai due gruppi di tre membri ciascuno, ma il secondo subisce un effetto di rallenti dovuto all'*enjambement* «ricomparisce | a macchie», rendendo l'immagine di una rinascita, sì, ma non immediata, com'è in effetti lo sciogliersi della neve;

«una coltre azzurrina di nuvole | che decostruisce i palazzi, scende dalle terrazze, rade | argani e bitume» MR 37;

«morti che fanno la nebbia con discorsi d'amore | e ci chiamano, chiamano – e il loro stesso fiato li nasconde» MR 36; in questo esempio il pathos è amplificato anche dalla ripetizione a contatto del verbo;

«ti dico avrai una figlia e stringo | l'intera | vita al tuo braccio e mi sale dal plesso | solare e mi allaga nel corpo | la mia gioia millenaria.» MR 63;

«Non ti preoccupare, bada al tuo denaro, perdona | a questa terra...» MR 110;

«io lo chiamo io lo faccio tornare [...] Io ti chiamo io ti faccio risorgere io ti stringo | ai miei fianchi come uno stendardo io ti tengo» MR 94. Da notare anche in questo passo

l'assenza di punteggiatura, in un flusso continuo enfatico che esprime l'urgenza e la disperazione del passo.

Più che assente, in realtà, la subordinazione è scarsa per quantità e qualità. Prevalgono infatti le relative, soprattutto introdotte da *che* e *dove*, oppure si tratta di frasi rette dal participio passato. La relativa si spiega nel panorama diffuso della moltiplicazione, partecipando all'opera di accumulazione nel periodo:

«Ma io non posso smettere | di pensare a dove tu puoi essere | perché è giusto sapere | se io viva [...] Guardo dal basso la fortezza umana | ricevere | la sua umida nicchia [...] Siamo l'arena sulla quale una, selvaggiamente una, detterà le iscrizioni.» MR 52;

«Entrano – a uno a uno – nella cucina di un grande complesso dove immerse nel vapore bollono piccole felicità» SR 14;

«Ho voluto vedere il Tuo regno ho voluto vederlo | da viva – ma il freddo | del cuore è trafugato [...] *che se mi avessi provocato dei tagli non avrei sentito dolore*, avrei sentito | la superficialità della strage» MR 44;

«Tu mi nascondevi quello che era evidente» MR 52.

Più rare, ma non assenti del tutto, sono le finali e causali:

«io ti restavo attorno con fiducia | perché il cielo rimane la mia casa nei sottoscala» MR 51;

«ho volato sul vuoto per prenderlo» MR 47;

«crediamo | a quello che non vediamo | – abbandoniamo l'adesione al suolo di strumenti sismici. || Cerchiamo il cuore giusto di un bambino – di una dolce | Maria – per vedere risorgere qualcosa come un mantello d'oro dal nulla | dei corpi – per vedere | il brillaggio dei Vivi spirare | dai vostri corpi neri come sacchi – per vedere quello che non vediamo

– per vedere ricominciare cose...» MR 43. Anche in questo esempio assistiamo alla tecnica di moltiplicazione della ripetizione: la frase finale, introdotta da «per vedere», è riproposta per quattro volte di fila, mostrando di volta in volta implicazioni derivanti dalla prima.

2. Disposizione delle parole

La disposizione delle parole all'interno della frase è perlopiù regolare, secondo una sintassi non marcata, seppure con qualche inversione, come negli esempi seguenti:

«ancora, benedico la distanza | e chiamo ancora il mondo | dalle sue cime, pur essendo di ogni strapiombo | l'opaca valle, completamente | arata | madre – come un'orfana, pur essendo la perdonata | rotonda penombra | che dovrei abbandonare – chinato il corpo a questa somiglianza con la terra.» SR 26; oltre al chiasmo avverbio-verbo/verbo-avverbio, «ancora benedico»/«chiamo ancora», qui il soggetto «opaca valle» segue al posto di precedere il suo complemento di specificazione;

«è il mare alto che sogniamo: oleoso, ventilato: un risucchio di | vele e cormorani – interamente | privo» SR 18; in questo caso siamo invece di fronte a una frase scissa, tipica dell'italiano neostandard e utilizzato appunto per dare rilievo a un costituente, in questo caso «il mare»;

«Brilla la terra in arruffata luce contraerea» SR 69.

Tuttavia, come già si può osservare nell'ultimo esempio, incontriamo molto frequentemente nella Calandrone inversioni preziose del tipo aggettivo-sostantivo. Si leggono così «incolore mano»; «bianche dita» MR 68; «nera terra» MR 33; «bianca luce» MR 33; «caldo sole» MR 31; «dolcissimo latte» MR 17; «dolce intimità» MR 32; ma l'aggettivazione è in massima parte inconsueta: «ultravioletto calice» MR 7; «azzurro ventre» MR 12; «deserto rintocco» MR 17; «nero brulicare» MR 20; «secco

scampanio» MR 20; «sciocca creatura» MR 21; «lucida mente» MR 23; «viscerale pace» MR 23; «placido verderame» MR 26; «larvati ritorni» MR 26; «fiammante pino» MR 60; «lucide stelle» MR 98; «anfibia voce» MR 89; «polluente neve» MR 112; «storta fuga» MR 37; «raggranellata acqua piovana» SR 29; e l'elenco potrebbe continuare a lungo.

Oltre alle inversioni aggettivo-nome incontriamo un altro costrutto, rispondente alla volontà di moltiplicazione tipica della poetica dell'esagerato della poetessa, ossia la dittologia cosiddetta a occhiale, che vede susseguirsi nell'ordine aggettivo-sostantivo-secondo aggettivo. Non è raro allora imbattersi in espressioni come le seguenti: «estrema razza azzurra» MR 7; «bianchi strumenti umani» MR 32; «gelido e dolce angelo crocifisso» MR 45; «rossa bocca invernale» MR 69; «piccola bocca rossa» MR 71; «arruffata luce contraerea» MR 69; «cicalante | telo | irrorato e lucente».

Altro costrutto prezioso rintracciabile in queste poesie è il chiasmo. Non si tratta di una presenza frequente, ma, posto qua e là, ci ricorda in luoghi impensati che siamo di fronte a uno stile alto, che si vuole patetico:

«come uccelli in picchiata | si muovevano e si muoveva il cuore | fuori dal petto» BT 16;

«Dico dell'anima | e del corpo dico» BT 12;

«Vacche | del colore del grano | nel sole malinconico – un campo brado | di dolcissimo latte» MR 17;

«sangue sulla tua bocca – morsa. | La tua bocca | colatoio del mio sangue» MR 14;

«innumerabili comunque le foglie [...] le foglie (oltre che innumerabili)» MR 119;

«lo si capisce | al primo sguardo, al primo sguardo | si forma» SR 136.

3. Elementi della discontinuità

Il periodare della Calandrone non è mai continuo, ma caratterizzato da elementi che frantumano l'unità della frase, complicandone la lettura e la comprensione. Tra questi vi è, anche da un punto di vista grafico, un uso massiccio delle parentetiche, delle incidentali e dei due punti. Concorrono inoltre allo stesso effetto cambi di discorso, discorsi diretti non segnalati da punteggiatura e cambi di soggetto.

3.1. Il parametro della lunghezza

Più di ogni altra cosa, però, risulta evidente la discontinuità della versificazione: a versi lunghissimi, direi smisurati, caratteristici dell'eccesso dello stile di questa poetessa, si contrappongono versi brevissimi, anche di una o due parole. Si incontrano molto frequentemente versi che superano le trenta sillabe, ma non sono pochi i casi in cui si superano anche le quaranta. Ed è proprio in questa «spiazzante mancanza di misura» che Guido Mazzoni² individua uno degli elementi più interessanti della poesia della Calandrone. Sembra quasi che la poetessa non possa andare a capo prima di avere esplicito e indagato ogni possibilità e implicazione del discorso.

A contrastare la lunghezza di certi versi si incontrano poi parole isolate o versi brevissimi, che proprio per il loro isolamento dalla marea travolgente di parole acquistano rilevanza. Altre volte l'andamento ritmico è più lineare, avvicinandosi anche alle forme tradizionali della versificazione. Sono endecasillabi di sesta, ad esempio, il primo e l'ultimo verso de *La macchina responsabile*. In altri casi, pur nel verso libero, si percepiscono cadenze classiche, con accento sulla quarta o sesta sillaba. La costante però è la mancanza di uno schema metrico e di isosillabismo. Questa discontinuità può essere spiegata considerando la natura della versificazione della Calandrone. Ella infatti ha dichiarato in più luoghi³ che la sua poesia è «una forma di obbedienza ad una musica

² G. Mazzoni, *Maria Grazia Calandrone, Come per mezzo di una briglia ardente*, op. cit. p. 222.

³ Puntata di *Mezz'ora in Italia* del 6 ottobre 2012, Radio círculo por el Instituto italiano de cultura de Madrid; puntata di *Radio3 Suite* del 24 febbraio 2015, cit.

interna invincibile», a una «dettatura interiore», le parole le «vengono in musica». L'andamento del verso, l'andare a capo, i numerosi *enjambements*, lo squilibrio tra versi lunghi e brevi sono il tentativo di riportare sulla carta le cadenze e il ritmo della «voce che detta dentro». Il pensiero torna allora a Milo De Angelis, in particolare a un capitolo di *Poesia e destino* intitolato *Andare a capo (Autobiografia)*, per altro già segnalato da Andrea Aferio in relazione alla versificazione di Antonella Anedda:

«Poi, dopo gli anni del liceo e dell'università, ho cercato qualcos'altro: un andare a capo ancora più lontano dal senso [...], che fosse innalzabile da una specie di dettatura, la quale imponeva di spezzare una frase senza spiegazioni e di amare questa spaccatura in una visione totale della poesia, non di quella poesia.»⁴

Per comprendere il senso di questa discontinuità, amplificata, come vedremo subito, dalla presenza costante di parentetiche e segni grafici, sarà utile leggere una considerazione dell'autrice circa la poesia di Marina Cvetaeva:

«La sua [di Cvetaeva] è una scrittura continuamente frammentata, piena di trattini, di puntini, in concomitanza con il ritmo del suo respiro e con il ritmo biologico del suo corpo e della sua esistenza»⁵

Ritengo che la stessa considerazione possa valere per la poesia della Calandrone stessa: queste spezzature del verso non sono imputabili a una frammentazione in senso negativo, dovuta a una incertezza nel dire, ma sono la presa d'atto del movimento del dettare interiore. Quindi il frammento in questo caso ha più a che fare con la vita, con il ritmo della vita. Ricorderemo che la poetessa ha parlato della poesia delle donne come più fisiologicamente legata alla vita: credo che questa caratteristica ne sia un esempio.

3.2. Parentetiche

⁴ M. De Angelis, *Andare a capo. (Autobiografia)*, in *Poesia e destino*, Bologna, Cappelli 1982, p. 16. Cito da C. Crocco, *Dialogo con Milo De Angelis*, in *Le parole e le cose* (blog), reperibile al seguente link: <http://www.leparoleelecose.it/?p=19153>. Ultima consultazione: giugno 2015.

⁵ M. G. Calandrone, *La poesia di Marina Cvetaeva*, cit.

Utilizzate massicciamente ne *La scimmia randagia* e meno frequentemente nelle ultime pubblicazioni, le parentesi, oltre ad avere effetto di discontinuità (anche grafico), sono utilizzate con finalità molteplici dall'autrice. Possono esplicitare o puntualizzare ciò che è già stato espresso, o chiarire il significato di un'espressione poco chiara, o ancora sciogliere un'analogia:

«argani crocifissi (privi | di opinioni)» SR 28;

«lo strato (spesso | chiamato umore) di tessitura delle voci» SR 45;

«tra i pitosfori (arbusti | staticamente sedentari, casellari | di coccinelle, chioccioline | cifrate e grilli in stivali da corsaro) – non | gli animali bianchi.» SR 46;

«Il malore d'autunno | (il tifone) appeso agli alberi come una gemmazione» SR 51;

«che l'esule (il morto) rimpatriasse» SR 75;

«senza che ti occorra perdono | (battesimo)» SR 147;

«annotazione della fatica invisibile del carbonio (e dei mari)» SR 33.

In alcuni casi invece specificano una situazione o un dato:

«disegno di pasqua | fatto per lei in terza elementare (quello appeso | nella camera gialla del figlio)» SR 77;

«gli alberi (esili e altissimi)»SR 85;

«al nostro tintinnare (per un viraggio | di fortuna nel cielo appiedato che chiamiamo | terra).» SR 54;

«e l'eresia del globo | bagnato (nell'attimo scoccante | della gazzarra) dallo scivolamento dei treni» SR 112;

«I fumi (gli stessi | d’inizio secolo) toccano | l’interrato scheletro del ciliegio» SR 81;

«dalle conche | del giorno oscurato (da mature colombe).» SR 40.

In quest’ultimo esempio la parentesi offre un dato che completa la frase, necessario alla comprensione, eppure è presentato nella sordina della parentesi per sottolineare, con l’interruzione grafica, entrambe le due parti: “oscurato” prende rilevanza, e il fattore oscurante, le “mature colombe”, si pongono quasi ossimoricamente in relazione ad esso. Come se la Calandrone ci lasciasse il tempo per ragionare sulla particolarità di questa situazione.

Altre volte assumono valore avversativo o dubitativo nei confronti di quanto è stato detto nel discorso principale, ma sempre nell’intenzione di aumentarne il grado di precisione. Ciò porta alla creazione di parentetiche decisamente lunghe e complesse, articolate, che non di rado occupano buona parte del componimento, oppure creano al loro interno un discorso parallelo che segue strade sue proprie:

«occhi | sfigurati dall’innocenza che nascondiamo | da adulti (ma l’amore fa smorfie da bambino – nel folto | dei Fori, è un rimpianto | equilibrio animale | a perpendicolo tra terra e cielo – come la croce, fatta a somiglianza | del dolore del corpo).» SR 30;

«seguì il distacco dal corpo (forse per un istante mi rivide? Con le spalle a proteggere la vita | dal suo rovescio | vuoto, il capo chino e quello strascico di girini e valvole: cellule altrui nell’anima | del corpo – o forse | era già andata incontro al grande alito del suo passato | popolato di morti) e una musica» SR 69;

«e una musica | buona – venne dal fondo delle corsie (forse una radiolina | come la sua, di sbieco | su un tavolo della medicheria).» SR 70;

«occupati a non farne cadere il nostro angelo (come se gli angeli non abitassero | al centro della terra e del nostro martirio – del nostro guado | d’amore – come te inginocchiato all’interno | del mio corpo senza dio)» SR 144;

«Teniamo davanti agli occhi la macula di torrida terra che consiste | nella nostra decisa sottrazione dal cristianesimo (sebbene anch'io | come chi non abbia confidenza tra gli uomini porti a termine il giorno nei granai glaciali | alla fine del giorno e spacchi la misura del raccolto | per un nome venuto dalla terra | lasciando vuoti | non some, né animali da macello | in fila per la metodica introversione dei beveraggi lungo una sbalordita vasca battesimale – a testa bassa | sull'acqua sognata) prima e invece | di essere alti e | sillabare» SR 131.

O ancora la parentesi è funzionale ad aumentare la forza patetica, ribadendo il già detto, inserendo esclamative o accrescendo la forza d'impatto di un'immagine:

«lo stesso (lo stesso!)» SR 45;

«Un dolce e buono clicchettare di vento (la fucilata | dell'aria) lungo la carreggiabile» SR 39;

«perché presto (cara!, regale) | Carne Espulsa» SR 54;

«Di quei corpi [...] resta il chiaro | risucchio tra i cancelli (sprigionarsi | all'insù!) e le antenne» SR 111;

«slanciate bandiere | di orazione | della Contrada (ah! Il culto partigiano dell'amore [...])» SR 112.

Anche le parentetiche si prestano a diventare strumento forte della moltiplicazione, dal momento che sono utilizzate per approfondire o ampliare l'ambito di validità della situazione espressa, o per aggiungere, complicare, addensare il discorso. Sono anche lo spazio di formazione di analogie implicite:

«L'incontro (casuale, mentre avanziamo immersi nel quartiere del sole) con una persona da tempo dimenticata» SR 21;

«il benedire | e il consistere, come boschi (un gonfiore elevato nel clima | temperato da vasche battesimali, un freddo definitivo | mormorante tra cosa | e sterpi) custoditi | dalla lontananza» SR 40;

«Così scrivendo (o | ragionando d'amore) una parte della solitudine [...] diventa parte del mondo» SR 28;

«dalla terra (nerastra | sorella che guarda le figure)» SR 43;

«Contravveniamo tutte (semisvenute, semi | interrate, bisbiglianti | semidee in vestaglia e reggiseno | sbottonato fino alla carne) al divieto» SR 59;

«Loro bruciavano costretti | a guardare i neonati diventare cenere (la propria | muscolatura e l'altra, la saliva e il respiro | degli altri)» MR 66;

«quaggiù nel marasma di trine | e rondelle schiodate | dai tuoi polsi | ai miei polsi (io raccolgo nei polsi | la melagrana in pezzi del tuo sangue) qualcosa | fissa i mortali» MR 90;

«Non so | perché (seduta | da scomunicata, con le mani sparpagliate nel grembo | dalla flottiglia biondastra del vento tirreno) incominciasse a ricordare l'arrivo | come un quotidiano svanire.» SR 75;

«i rettangoli | d'impolverata ombra | tra l'orticello del preside in cravatta e la scuola | sono stati smussati | a forza di ripensamenti (la croccante lattuga | assalita dal vento si difende a ceffoni | - la tramontana intonando | un canto acuto, lacerato e largo – dai minuscoli buchi dei ricami | in filigrana | di cetrioli stratonati distratti | come un intreccio di pesci | a perpendicolo su suolo terrestre; la verticale d'acciaio | della rete | solleva i verdi, divide in canti piccoli | l'urlo del vento).» SR 46;

«sotto slanciate bandiere | di orazione | della Contrada (ah! Il culto partigiano dell'amore – e il suo | fantasma che ruba i frutti acerbi dietro la scena, sbuca di fronte ai salici piangente e si allinea all'odore di Nord tappezzato | di muschio che sale dai pani | tostati in quelle belle mattine prematuramente | divorate dal futuro)» SR 112.

In alcuni casi la parentetica diventa vero e proprio strumento di costruzione del discorso poetico, come nel componimento sotto riportato, nel quale si susseguono cinque parentetiche dal diverso valore: la prima è puntualizzante, la seconda crea una analogia, la terza, che si dilunga fino a contenere buona parte del totale dei versi, amplifica la frase (che suona quasi come una massima) che la introduce, prende spunto da essa per moltiplicare il senso, la quarta è una esplicativa e l'ultima aggiunge una similitudine:

«La materia (plastica) che prende luce dalle finestre fa il sogno minuscolo | dell'origine:
una abluzione serale di uccelli nella radura | tra pellicole e fabbriche (i protomartiri |
dell'industria vicino al cuore organizzato della foresta). || L'amore come l'industria mina
certe naturali fondamenta. | Del mese più campestre | ha le voci materne dei morti | tra i
filari (quando il sole | si fa tattile | e alto sulle vigne, un peso atomico | su alberi e stelle
che non esistono da sole neanche nel sereno | oceanico del prato | agostano, aperto | come
ogni notte al di sopra di noi la corolla | alcalina della luna | con la sua predisposizione a
investigare l'allegoria | che dei corpi fa il buio – poveri | gelsomini di telaio, fiori |
sfruttati dalla luce fino alla feccia). | Che cosa resta dei nostri corpi per la notte (per la
fame | d'amore della notte) dopo quei giorni-petali | abbreviati dalla pioggia | o estesi al
sole abitabile della mattina lunga | di primavera che (come il sabato | si sbagaglia tardi
dalla settimana) non vuole più uscire dall'anno, ovunque | lascia i suoi girasoli
tenebrosi...» SR 93.

3.3. Incidentali

Una variante delle parentetiche sono le frasi incidentali. Tutta l'opera della poetessa ne è piena. L'inciso costituisce una componente strutturale immancabile nella composizione e, pur essendo per molti versi sormontabile alla frase tra parentesi, si presta ad una grande varietà di utilizzi. Vediamone alcuni.

In primo luogo, la frase incidentale aggiunge una puntualizzazione, arresta il discorso per precisare qualcosa e lo riprende arricchito di significato:

«la materia inerte delle Stazioni assorbe in fatti – e modifica – le atmosfere» SR 12;

«il refolo che li precede – anzi, che fa da ala alle loro spalle» SR 14; in questo caso la puntualizzazione ribalta il senso di quanto espresso nella principale;

«siamo simili a piante – non al mare» SR 12;

«Entrano – a uno a uno – nella cucina» SR 14, si noti come in questo esempio l'interruzione oltre a puntualizzare una modalità la renda visibile graficamente, decelerando il ritmo veloce dato dal verbo sdrucchiolo. Contribuisce alla formazione di questo effetto anche la ripetizione;

«La cuspidata anatomica brillava – alle 14 | di una giornata di sole – | per dare l'impressione...» 41

«Canta | il mondo con accompagnamento di shofar – coro d'ossa ricurve | dell'ariete – un caneggio di bianchi | strumenti umani.» MR 32;

«Questo sono le nuvole: turbolenza | e meandro, sacrari | in galoppo animale, menhir di scimmie erette fino alle stelle – splendide | scimmie – senza trono – senza | luce – pari alle stelle» MR 13. In questi ultimi versi è visibile anche la funzione strutturale dell'asindeto, che, oltre a puntualizzare, crea una catena di discontinuità, confondendo i piani del periodo principale e incidentale.

In altri casi l'inciso introduce una seconda possibilità di lettura, una variante possibile in un'analogia, oppure rivela una verità altra:

«l'onda lunga del dolore [...] è un furore frangibile che | approfondisce | la dignità raggiunta dalla cronaca | tra i banchi merci del rione | dismesso: resti del biasimo di una conclusa battaglia – o il fracasso | di una bontà a noi estranea.» SR 72;

«La risata del banditore di arance è l'ultima a morire | nell'area sgomberata | – ma non è naturale (è il mio cuore farneticamente immerso nella terra levata da tutti i lati | dal mar Ionio – è un richiamo tolto di peso dalla schiatta degli angeli | alacri – dei bellissimi

angeli da combattimento – il nonnulla invincibile | del Primo Amore). Il vento lapidario del mattino | rimescola le vittime – noi | e i nostri sfumati testimoni.» SR 73, si noti qui la compresenza della parentetica, che da sola occupa quasi l'intera strofa e contiene anch'essa due incisi, ampliando la frammentazione dei versi;

«sotto il sibilo di un sole leale – o il suo quaresimare nel calore del sangue» SR 17.

La frase incidentale, come la parentetica, è anche il luogo adatto per la creazione, o moltiplicazione, di analogie:

«notiamo [...] la completa assuefazione [...] – un remoto struggimento di naviganti sul fondo limpido della catastrofe» SR 12;

«sugli umani – su questo | rimanere di noi | nelle pozze, dove ha piovuto di fresco.» SR 26;

«lo stesso (lo stesso!) sole riflesso | dal sottoscala pieno dei frantumi delle nostre risa e dei giochi – una luce ustoria | e illudente – tempo | ritrovato in tempo» SR 45;

«Vacche | del colore del grano | nel sole malinconico – un campo brado | di dolcissimo latte» MR 17;

«Le casacche odoravano di pula – tutto il corpo dei fanti | era pula e volava.» MR 91.

Prendiamo ora in considerazione i seguenti esempi:

«L'infanzia è [...] il suono franco e veniale della risacca | ieri – e il fiume | che avvolge tiepidamente la fauna.» SR 13;

«lingua di terraferma nella sua spira di polvere – e parole | guizzanti...» SR 107;

«Fuori | è il verso giusto tra i cavalcavia ossei | sulla statale verso la campagna che inonda la finestra del primo albergo [...] – e fuori è la vernice giallo limone | della giornata di

mercato che finisce (ne puoi già intravedere | i fari tra i ciliegi e i banchi | delle acciughe scodanti?) nella sera pulita...» SR 54;

«C'è poco buio nel corpo dei bambini [...] il poco – e rovi grossolani» MR 36;

«Sette colpi tra il sonno e la veglia – e lei la sindone della febbre» MR 47;

«Il convoglio soffiava | dalla canna d'organo della motrice prismi e gigli di nuvole | disincarnate – e lei nel raggio della sua investitura puntava | la freccia» MR 56.

In tutti il trattino dell'incidentale è seguito da *e*, dunque l'interruzione creata dalla lineetta è immediatamente negata dalla congiunzione, creando un cortocircuito ossimorico tra discontinuità e continuità.

Si può osservare un processo simile negli esempi sotto riportati, nei quali l'inciso introduce (e separa), complementi o subordinate. Il discorso poetico risulta segmentato (graficamente, ma non logicamente) in pezzi allineabili, e la poesia è il risultato dell'assemblaggio di segmenti frasali:

«Di ritorno sentimmo l'odore a riposo del dolore – nel vedere trascorrere il cielo lungo il treno che si stava formando.» SR 11;

«tratteniamo la luce calante del pomeriggio nelle guance – che assorbono lentamente il buio, la calata nel nero dell'occhio | oltre le ringhiere, profondo come la bottoniera di un vulcano – o un cumulo affocato di maceria» SR 17;

«Sul fondale di quel creare e crepitare, echeggia | il singhiozzo di ogni creatura – per l'ostinato | cercare attorno ai nostri sensi; per quel rondone che ha battuto innamoratamente il capo nella schiarita come un martirio – un soliloquio, un traguardo che si rigira | nell'inquieto femminile.» SR 24;

«Sei [...] il conio splendido degli occhi dell'umano – che come | la bellezza e l'amore, si giustifica da sé.» SR 110;

«Una croce | di silenzio erompe | nel coro sacro | – nel profitto | di erbe estinte che sanno di cratere» MR 17;

«Pedalano – dalla balza tappezzata di macchia | rupestre a vigneto | nero della contrada – stellata | di cose lontane senza macerie.» MR 35.

Un'osservazione a quest'ultimo verso: l'aggettivo «stellata» è riferito a «contrada», quindi con la chiusura dell'inciso non si torna alla frase principale (*Pedalano*), bensì si continua all'esterno la descrizione di quanto presentato all'interno dell'inciso: il dentro e il fuori sono in un rapporto di continuità, seppur separati graficamente.

L'esempio precedente ci aiuta a introdurre un altro caso di utilizzo anomalo delle lineette incidentali, ossia l'uso puramente grafico: «misuriamo | la grazia terribile del suo volto | vicino | a un gioia animale – pane | – culto | – commerci.» MR 20, in cui i trattini servono a creare un elenco. Si tratta di una soluzione simile a quella già adottata a pagina 11: «soldati, ostie nere | – bilance | – cuori | di larva» (tra l'altro questo elenco ricalca e intensifica con le lineette quello che si trova nella strofa precedente dello stesso componimento: «Siamo una estrema razza azzurra | – nuove sembianze erette | torri | ricevimenti | torri deflagrate | che crollano lentamente.»). Questa modalità compositiva è portata al limite in *Sulla bocca di tutti*, in cui, a pagina 28, è inserito un vero e proprio elenco puntato: «Dunque senza gli oggetti non ci sarà dolore ma | 1. il sorriso | 2. la resina fossile del sorriso | 3. la nullità che non teme | la clamorosa eco della terra»; nelle opere più recenti la Calandrone sembra utilizzare al massimo questa strategia dell'elencazione per mezzo delle lineette: «Tutto il sole che cade sulla terra è raccolto: | – spiga | – mela.» SBT 35; «prima che le truppe | rovinassero l'orto, piegassero | come fili di lana | – pannocchie | – donne | – girasoli.» VC 61.

Si può parlare di valore grafico del trattino anche nei casi come il successivo: «Il tempo – tra i cardi | e il pane ancora ci tornisce | come due fiori (espedienti | di non-morte) incrociati e sensitivi dello stesso corpo.» SR 39. Qui l'inciso isola la parola-tema *tempo*, separandola dal resto della frase, la quale però è retta logicamente da *tempo*, che ne è il soggetto. Si tratta di una violazione della logica della sintassi.

Sarebbe un errore però credere che si possa circoscrivere il valore di questi trattini all'unico ambito grafico. Dal momento che sono utilizzati per separare, elencare e isolare

elementi della frase, assumono un chiaro valore prosodico, dettando il ritmo, obbligando alle pause anche l'occhio del lettore, il quale allora dovrà necessariamente tradurre questo dato visivo come una presa di respiro, un'enfasi. Nel riprodurre la «dettatura interiore», l'autrice cerca di renderla riproducibile anche al lettore attraverso l'utilizzo di questi escamotage grafici.

Non si tratta solo di indicazioni per l'occhio, ma anche per una vera e propria lettura ad alta voce: è l'autrice stessa infatti a confermare l'intenzione di rendere i testi adatti per essere recitati.⁶

Come già le parentesi, gli incisi sono chiaramente anche strumento di moltiplicazione. In alcuni casi questa affermazione risulta più evidente che in altri:

«Sporgiamo come efemere | [...] sui terrapieni coltivati a spazzole | di abeti, tagli | di luce, scudisci | raggianti – mulinelli» MR 18.

In questo esempio sembra che, non paga della già nutrita catena nominale, la poetessa abbia voluto aggiungere in chiusa un ulteriore elemento denotativo, e lo ha fatto isolandolo con la lineetta.

«il tuo corpo è sostanza termica tenuta in pugno – dal tempo | che si allontana lungo la natura | – dalla specie separata da un dubbio di lucentezza (se | siamo fatti di esistenza e pure abbiamo sogni trasparenti, di andare da Occidente verso l'amore | non sapendo che cosa ci congiunge): | l'infanzia è l'organo respiratorio della terra.» SR 16

Quest'ultimo esempio ci permette di constatare come tutti gli elementi che abbiamo veduto finora si intreccino e supportino vicendevolmente nel procedere per moltiplicazione della Calandrone: incontriamo dapprima un inciso che spezza e arricchisce il periodo, poi una ulteriore interruzione dovuta a una parentetica che

⁶ Lo dice nell'intervista per *Radio 3 Suite*, cit. L'autrice stessa è solita dare lettura delle sue poesie (si possono facilmente trovare sue registrazioni anche on-line). In questa pratica si può notare l'interazione con le tecniche del teatro: adotta il tipo di lettura detta "bianca", nella quale chi legge non deve interpretare il testo, non deve cioè recitarlo, immedesimandosi in qualche modo. Questo perché ciò che va messo in scena è la parola, non l'io del poeta, o del lettore. L'autrice fornisce una spiegazione della tecnica della "lettura bianca" in *Vivavox*, Sossella, Bologna, 2011.

esplicita il dubbio espresso nella frase precedente, infine una sentenza in clausola, anch'essa tipica del procedere di questa poetessa, introdotta dai due punti: è un trarre le somme dalle considerazioni complicate e sovrapposte precedenti, le quali sembrano seguire il flusso del pensiero e rendere la complessità dell'esistenza; è ridurre all'osso quanto prima volutamente moltiplicato, per necessità di esplicazione del complesso (che è il mondo in tutte le sue sfaccettature e manifestazioni).

3.4. Cambi e interruzioni del discorso e discorsi diretti non segnalati

La fitta presenza di segni grafici crea discontinuità, come abbiamo visto. Ma anche la loro assenza può essere all'origine di effetti stranianti:

«Stanno chini sull'orto come campane | attraverso il sereno nonnulla del sorriso | tutta la cosa enorme che è la persona | stretta al niente del corpo» MR 18. In questo esempio la mancanza di punteggiatura, ovvero del punto o della virgola tra «sorriso» e il verso successivo, fa seguire senza interruzioni due considerazioni diverse, due periodi che hanno anche soggetti diversi. Qui l'interpretazione non è in realtà difficile: nel primo periodo l'autrice inizia con una descrizione, dalla quale deriva una riflessione. Tra l'altro, non è chiaro chi siano i soggetti che «stanno chini»: così infatti inizia una strofa che segnata anche dal cambio di persona dalla precedente. La prima strofa infatti è alla prima persona plurale ed è una descrizione del paesaggio. Qui compare invece una terza persona plurale, non presentata precedentemente. Probabilmente il soggetto è sempre l'uomo, la condizione umana in generale, ciò che cambia è il punto di vista: nella prima strofa l'autrice si vede nel gruppo degli uomini ed usa il «noi», poi la focalizzazione diventa esterna, così dal «noi» si passa al «loro». Vedremo più avanti altri esempi di variazione del punto di vista.

In altri casi il discorso non viene concluso, resta aperto, interrotto:

«Ecco che mentre parlavamo lei.» MR 47;

«come se metà cervo e metà uccello sepolti nella muraglia.» MR 51;⁷

«ascolto il male che i vivi.» AVN 16;

«So la crudele compassione che avrai | se infine un uomo.» AVN 28;

«Chiamo, vi chiamo | a provarmi che nulla.» AVN 40;

«E spiavi i voli che perdutamente.» AVN 42.

In questi casi l'effetto straniante raggiunge il suo massimo grado. Il discorso iniziale viene lasciato in sospeso. Si tratta di un procedimento notevole: qui l'autrice, che, come abbiamo visto, tende all'eloquenza, alla moltiplicazione, per ampliare il discorso, specificarlo nei dettagli, opta per una strategia opposta, ovvero la reticenza, il non detto, il lasciare aperte al lettore le possibilità di intuire le implicazioni possibili. Esiste qualcosa che non può essere esplicitato, dunque, di fronte al quale la voce tace.

La presenza di discorsi diretti è un altro segno della discontinuità, perché immettono nel discorso locutori diversi. La questione si complica dal momento che molto frequentemente i discorsi diretti non sono segnalati dai consueti segni grafici, dunque l'effetto è una sovrapposizione dei piani di voci diverse:

«tutta la notte diceva adesso | non mi lasciano venire a casa ma | verrò» MR 53;

«e diceva negli anni | intervengono cose come l'incapacità di provare rimorso» MR 91;

«mi sembrava tremasse | nel vapore terrestre come una soglia e chiedevo | copritela!, la vedevo...» SBT 16;

«gli dicevo vedi che mi è uscito sangue» SBT 57;

⁷ Il sintagma *metà...metà...* è una formula che ricorda certi costrutti di De Angelis. Si incontra anche altrove nell'autrice, ad esempio nel titolo di una sezione di *Serie Fossile*: «Per metà fuoco per metà abbandono».

«mi chiedeva | angelo | non lasciarmi» VC 9;

«Diceva io gradirò la tua attenzione come un fiore di sboccio | io sarò un intrico di tendini
| sotto i tuoi piedi | un gomito d'aria | perché in tua assenza | ho estratto il cuore dal petto
e il cuore era | una pietra completamente sola benché la stesa | dell'asfalto sul disordine
bello | della campagna sfiammasse in una continua | erogazioni d'azzurri ...» VC 9-10. In
questo esempio è difficile stabilire dove finisca il discorso diretto, che senz'altro finisce,
dato che si riaprirà poco più avanti: «dice io sarò muta perché voglio morire | e non muoio
ma non sono | completamente viva.» VC 10

Nelle opere più recenti, in relazione ad un uso più ampio e diversificato del corsivo, i
discorsi diretti sono spesso marcati e differenziati da questo stile grafico:

«*Apri il cancello aperto delle mie braccia dicevi | tutta bianca e intatta, dicevi Sì? | allora
posso essere felice? senza spargimento di sangue. Guardami / Rosa – piangi porque no
muero.*» VC 53-54;

«li vedo | che sorridono e dicono *vieni / Maria, vieni a prenderci*» VC 52.

3.5. Alterazioni del tono del discorso

Sebbene la Calandrone mantenga sempre un tono sostenuto (lirico, tragico, ieratico, a
volte elegiaco), all'interno della sua poesia si incontrano comunque variazioni di tono,
fenomeno questo che genera discontinuità nel discorso. Generalmente si tratta di aumenti
del tasso patetico espressi con una esclamativa:

«Tu rosicchiami ancora con i tuoi apparati, camola! | d'amore.» MR 71;

«insieme! | a quelle mani» SR 60;

«quello! | sono io, io | finalmente» MR 96.

In questi primi tre esempi il punto esclamativo separa elementi grammaticalmente indivisibili e ciò accresce maggiormente l'effetto patetico, ma anche la frammentazione. Notevole il secondo esempio in cui la parola separata per mezzo del punto esclamativo dal proprio contesto che ne completa il senso è proprio *insieme*, la quale possiede per sua stessa natura un significato semantico di unione; nel terzo invece il livello del pathos è aumentato anche dall'epanalepsi del pronome.

«senza rivolgere una preghiera ai compagni, | zitta!» SR 88;

«Che cosa possono le tue creature! Ma questo è il tempo della restituzione» SR 106;

«slanciate bandiere | di orazione | della Contrada (ah! Il culto partigiano dell'amore [...])» SR 112;

«Ma come faremmo a far venire sera senza lo squarcio! | dell'umanesimo e della gelosia» SR 117;

«Vai! | Coi tuoi piccoli piedi verso un cielo bellissimo – di terra | cotta.» SR 123;

«Oh! Gioia risate e tosse» SBT 29;

«oh! | arrembaggio di luce | sul tuo corpo» SBT 51.

Anche il corsivo è utilizzato ai fini dell'enfaticizzazione:

«L'amore viene da una scomparsa, nel suo principio | *torna.*» AVN 38;

«La luce *discende* sul corpo | dai propri occhi» SR 21;

«Anche noi siamo *fatti* | di materia che duole» SR 108;

«siamo sonno | che nega, *ora*» SR 62-63;

«Nella terra laconica | è sepolto di traverso un eluso | *possibile*» SR 14;

«*Pur generati a tua contraddizione | e ben che come te perdoniamo e derubiamo | al piccolo sporadico rumore dei nostri santi, lasciati essere | disinnescati | – un'inezia | inginocchiata tra le fontanelle | e senza proporzione con le stelle, lasciati tenere | l'amore basso – annidato e paziente | per la fine del mondo, | per dove va questo viaggiare e piangere.*», questa lunga sezione in corsivo è l'ultima delle tre strofe della poesia *L'angolo retto della croce*. SR 133. Nelle prime due strofe che precedono questa inserzione il discorso è all'imperfetto, racconta una situazione passata. Qui il cambio di tono è dovuto al fatto che si tratta di un'invocazione, una preghiera.

4. Tipologie del discorso

Sono distinguibili tre tipologie di discorso nelle poesie della Calandrone: il discorso può essere descrittivo, con una prevalenza per la descrizione di paesaggi naturali, ma compaiono anche descrizioni di paesaggi urbani; oppure ci imbattiamo in testi riflessivo-filosofici: spesso dalla descrizione di un paesaggio derivano riflessioni sull'umanità, segno questo del valore simbolico che la natura assume nelle pagine della poetessa, ma anche di quei nessi che secondo la poetica dell'autrice legano tutte le manifestazioni del creato; o ancora il discorso si fa narrativo. Analizzeremo le caratteristiche dei personaggi e del narratore nel discorso narrativo nel paragrafo successivo.

Le tre modalità discorsive qui presentate non si escludono a vicenda: non è raro infatti che si susseguano in un medesimo componimento, specialmente se molto lungo.

Nella costruzione del testo delle poesie prese in esame sono riconoscibili delle costanti: da una situazione reale la poetessa cerca di moltiplicare le immagini per suscitare considerazioni, riflessioni o sentimenti universalizzabili. La situazione che offre l'occasione della speculazione poetica può essere presentata più o meno esplicitamente: ne *La scimmia randagia* sono molti i componimenti introdotti da versi lunghissimi, o anche da brani in prosa, che hanno la funzione di chiarire proprio quest'evento che dà il via al moto poetico:

consonante del pianto, ad esempio, è così introdotto: «L'incontro (casuale, mentre avanziamo immersi nel quartiere del sole) con una persona da tempo dimenticata arriva a dissolvere parzialmente l'idea che ci eravamo fatti della nostra esistenza. Eppure, avevamo badato alla obbiettività, sapendo bene che il tempo, potendo reggere alla luce dei giorni soltanto come idea e ricordo, è una materia modificabile. Eppure, non ci siamo fatti mancare occasione per sistemare a fondo le linee pur sommarie della nostra coerenza. Ma questo incontro sta come un'isola dentro i nostri fondali, porta addosso – come un grande cetaceo – altri esseri, rotte, relitti, la solitudine spiaggiata dei ponti dell'adolescenza. Se ne deduce che l'umore raggianti dilaga in senso inverso dal presente, si affianca (non ostante le nostra vigilanza) all'esperienza e alla concrezione del dolore. Se ne deduce che siamo programmati per dimenticare il dolore.» SR 21. Si noti inoltre in questo esempio la presenza di connettori espliciti tipici del discorso narrativo-speculativo: *eppure*, ripetuto due volte, così come *se ne deduce che*, anch'esso ripetuto.

Altre volte la situazione non è anticipata, ma si dispiega pezzo a pezzo, seguendo l'andamento frantumato del dettato. In molti casi è possibile che il componimento si chiuda con una massima che ne riassume il senso, ed è il caso delle metafore che “puntano il dito” viste nel capitolo precedente; oppure il fatto è lasciato a se stesso, alla libera suggestione delle parole sul lettore. Ciò avviene soprattutto ne *La macchina responsabile*, libro più impegnativo, meno lineare, in cui il contesto è chiarito raramente. Si assiste poi a un'altra costante: all'aumento della tragicità della scena e alla presenza di fatti storici corrisponde al contrario la semplificazione dei versi, che abbandonano per un attimo lo stile difficile delle poesie più riflessive. Più il dolore narrato è grande, più è semplice e comprensibile il senso.

5. Il detto di altri

Caratteristica fondante della poesia di Maria Grazia Calandrone è la presenza di più voci. Fondante perché alla base della poetica dell'autrice c'è quella compassione di cui si è

parlato in più luoghi, traducibile nell'atto di «riformare il senso unitario dell'esistenza». Lo spiega bene l'autrice stessa in un recente articolo⁸ apparso sul diciottesimo numero de «L'Ulisse» dedicato alle poetiche del ventunesimo secolo. In esso la poetessa, citando Jean-Luc Nancy⁹ scrive, parlando del ruolo dei poeti nella società:

«ormai ci è permesso raggiungere quello che chiamiamo "essere" solo a frammenti, a bagliori. Siamo stretti a trascrivere apparizioni brevi (quanto rinnegate) di quello stato plurale e originario, naturale e collettivo, dell'essere che conteniamo. La nostra società è fissa su una negazione proliferante, su una continua distrazione, perché l'Occidente non sa portare l'idea della propria morte. Taluni si tengono occupati con Dio. Altri, con la Legge. Altri ancora, approfittano del tempo che sono vivi per lasciare che il loro io defluisca nelle profondità di ciascun oggetto del mondo. Hanno, nelle proprie parole, il mezzo e l'antiveleno per lasciare che "io" diventi "mondo": barra automatica, lampione, cane e circostanza. Forse sono già scomparsi.»

Il tentativo della Calandrone è essere uno di questi poeti, evitarne l'estinzione. Così il suo atto poetico consiste nel sentire il bene e il dolore dell'altro e tradurlo in bellezza, ovvero in poesia. Nello stesso articolo si legge infatti:

«Questa specie di poeti abita, da alchimista, una propensione a trasformare in bene – o almeno in bellezza – ogni dolore. [...] Perché? Cosa li muove? [...] Rimanendo nella metafora del corpo sociale, direi che sono le fibre che si mettono al lavoro per riformare i tessuti dopo un trauma. [...] Quel provare la pena di un altro e il desiderio di restituirgli pulita quella pena, passata dentro il filtro di uno sguardo proprio, che ne abbia distillato la più recondita bontà. Per questa specie di poeti fare poesia è politica, è una prova di r'esistenza¹⁰ a oltranza sulla superficie della terra.»

In un altro articolo, uscito su «il manifesto»,¹¹ l'autrice afferma che il fondamento del fare poesia è «una compassione etimologica e primaria, ovvero la identificazione con il

⁸ M. G. Calandrone, *Suggestionando la materia*, «L'Ulisse» n. 18, aprile 2015.

⁹ J. L. Nancy, *Prendere la parola*, Moretti & Vitali, Bergamo, 2013. Cito da M. G. Calandrone, *Suggestionando la materia*, art. cit.

¹⁰ Sic.

¹¹ M. G. Calandrone, *Fare poesia è un'azione politica*, «il manifesto», 17 luglio 2011.

dolore dell'altro. Come nelle esperienze di premorte: i premorti, tornati alla vita, raccontano che, nel rivivere le scene della propria vita, hanno sentito i sentimenti di tutti i presenti, il bene che hanno dato e il dolore con il quale hanno offeso quando sono stati vivi. Così il poeta, ove la sua non sia "letteratura", formalismo, guscio sonante del suo solo ego. La poesia non è un'attività letteraria, è una evoluzione dell'io, una sua attività di estroversione, una radicale dimenticanza».

Con queste premesse, la Calandrone ospita nei testi le storie di altri, accantonando programmaticamente il suo io e lasciando parlare i protagonisti. È una poesia costellata di personaggi, che sa essere anche narrativa, come abbiamo detto, ma non perde gradi di liricità. Solo che il soggetto che parla non è quello della poetessa che scrive (ciò è vero soprattutto a partire da *La vita chiara* in poi), ma di altri uomini, altre donne, che rappresentano alla fine sentimenti comprensibili a chiunque, perché propri dell'umanità, che è il livello più alto che assimila e unisce tutti gli individui. A parlare spesso è un io non specifico, e altrettanto spesso un «noi», che come abbiamo già detto è il pronome della collettività e della compresenza. Come ha già specificato l'autrice attraverso il passo sopracitato di Nancy, questa umanità si percepisce però a frammenti: ecco perché il discorso è discontinuo - frammentato dai vari elementi visti nel paragrafo precedente - le voci non sono sempre le stesse, alle volte si sovrappongono e spesso non si comprende l'identità del locutore.

Paolo Zublena ha individuato nell'assenza – o disseminazione – del soggetto autoriale e in altre caratteristiche della testualità, già definite da Enrico Testa in *L'esigenza libro*,¹² le chiavi di lettura per una categoria della poesia contemporanea, la poesia di ricerca, nella quale egli inserisce anche l'opera poetica della Calandrone.¹³

¹² E. Testa, *L'esigenza del libro*, in *La poesia italiana del Novecento: modi e tecniche*, a cura di M. A. Bazzocchi e F. Curi, Pendragon, Bologna, 2003, pp. 97-119. I tratti testuali messi in luce da Testa sono: l'interruzione della continuità testuale (data soprattutto da parentetiche e incidentali); presenza di voci esterne al soggetto e del discorso diretto, che provocano «un forte frangimento della linearità discorsiva, frequenti cambi di scena e prospettiva»; indebolimento dei confini della frase; repertorio dei «fenomeni del non-detto»; pronomi anaforici senza antecedente e deittici che non hanno un referente rintracciabile; incipit stranianti. Come si vedrà alcune di queste caratteristiche testuali interesseranno anche le poesie della Calandrone.

¹³ P. Zublena, *Come dissemina il senso la poesia "di ricerca"*, In *Speciali Treccani*, reperibile al seguente link: http://www.treccani.it/lingua_italiana/speciali/poeti/zublena.html. Ultima consultazione: febbraio 2015.

Ora dovremo definire come si presentano queste voci e a chi appartengono.¹⁴

5.1. Citazioni e inserti corsivi inattesi

Abbiamo già visto la presenza di voci diverse analizzando le tecniche di presentazione del discorso diretto; in questa sede considereremo invece fenomeni diversi, nei quali ci sia sì la voce di un altro, ma senza evidente cambio di locutore. Il caso più semplice di presenza di voci di altri in questi termini sono le citazioni, riportate in corsivo, ma inserite nel testo come parte integrante del discorso di un unico locutore. In questo caso soltanto una nota dell'autrice a piè di pagina ci permette di rintracciarne la fonte originaria. Vediamo alcuni esempi:

ne *La macchina responsabile*, nella sezione *Etica del disastro*, incontriamo una corona di quattro poesie intitolata *Ministero della realtà teatro di sinistri mortali* (MR 41-45). In questi testi compaiono più volte frasi in corsivo: «*Tu | non hai calcolato di noi e del suo grembo | sulla immobilità della tua luce*»; «*Ho voluto vedere il Tuo regno ho voluto vederlo | da viva – ma il freddo | del cuore è trafugato in tutto il corpo | le carni erano gelide | che se mi avessi provocato dei tagli non avrei sentito dolore, avrei sentito | la superficialità della strage*»; «*Il suo nome significava immortale | il suo cognome figlio della morte – un rapporto che c'era | e si è modificato | nell'acre | di due lampade ai lati. Cognome | e nome nella consunzione dello stesso | cero*», e ancora «*Di una sera limpida sulla consortile | e l'erba schiacciata della banchina odorava di muffa | sotto una longherina irregolare e scoperta*». Scopriamo solo alla fine, grazie alla nota, che tutte le frasi in corsivo sono tratte da alcune testimonianze di familiari di vittime della strada. Si tratta di un'operazione significativa: la poetessa, volendo parlare del dolore di chi resta ha ritenuto che non avrebbe mai potuto esprimerlo meglio di chi lo ha provato, così ha inglobato le citazioni, le ha fatte sue, se ne è fatta suggestionare e le ha moltiplicate in poesia. Questa scelta assume anche un altro valore: quando il lettore finisce di leggere i

¹⁴ Un'analisi della funzione-personaggio e una catalogazione delle "altre voci" in poesia si hanno in E. Testa, *Antagonisti e trapassati: soggetto e personaggi in poesia*, in Id. *Per interposta persona. Lingua e poesia nel secondo Novecento*, Bulzoni, Roma, 1999, pp. 11-32. Utile anche P. Zublena, *Forme del soggetto nella poesia contemporanea*, in *Ricomporre l'infranto: mappature del presente letterario italiano* (2014), reperibile al seguente link: <http://ricomporreinfranto.com>. Ultima consultazione: febbraio 2015.

quattro componimenti scopre, con una sorta di sorpresa, non solo che si tratta di storie vere, ma anzi, che le parole che ha letto sono espressione reale di dolore, che non si tratta di una finzione poetica e perciò la forza impressiva dei testi cresce. Vi è per di più una chiara intenzione di oggettività cronachistica, intuibile già dal tono giornalistico del titolo, di qui l'inevitabilità di riportare le "dichiarazioni dei testimoni". Il tentativo di lasciare parlare i "testimoni diretti" caratterizza buona parte dell'opera poetica dell'autrice. A volte le voci alle quali viene lasciata la parola sono quelle dei protagonisti della cronaca giornalistica. Il risultato estremo di questa tendenza è la serie inedita di poesie *Gli scomparsi*, ispirata dalla trasmissione televisiva *Chi l'ha visto?*.

Altro esempio, anche se meno notevole: «calmano la voce di Demetra con la | voce sotterranea del bronzo | percosso con le palme.» VC 73. Anche in questa poesia la nota conclusiva è indispensabile per la comprensione: l'autrice ci dice che la protagonista dei fatti narrati è Antonietta Alberti, costretta a sposare Bernardino Abenavoli, uomo che, folle di gelosia per l'amore che la donna provava per un altro uomo, le sterminò l'intera famiglia. Allora si capisce che Demetra qui è nominata per richiamare il dramma di Antonietta. Sempre in nota la poetessa ci dice che il corsivo indica «un verso di Euripide su Afrodite inviata da Zeus a placare con la musica lo strazio di Demetra». Ecco che a un tono tragico con echi mitologici la Calandrone associa un verso dalla tragedia antica.

In altri casi però gli inserti corsivi non sono giustificati da una nota a piè di pagina né si può dire con certezza quale sia la loro funzione a partire dal contesto. In alcune occasioni verrebbe da pensare a citazioni da testi non reperibili.

Altre volte invece ci si trova di fronte a una voce altra, privata però di un locutore esplicito, intersecata al detto principale, come se si trattasse di una presenza costante della quale emerga il sussurro qua e là nel testo. Chiaramente questa tecnica ha un effetto straniante sul lettore:

«un presentimento | di uccisione – di | rimosso e zampette di animale aperto | fino a evaporare | dall'insalivata soglia. *Chi suscita l'Estranea, la Minerale | che annusa le soglie, l'effimera | scaglia?* Nudità sotto il sole di settembre e transumante | gloria di

vespe con fiori | nell'acqua dei santuari. Corpo, affiorante nonnulla | dell'essere, cuspidè
respirante – vera – arsa di sogno in sogno.» MR 15.

Chi pone la domanda in corsivo? Si parla di *presentimento*, *rimosso*, *soglia*, *sogno*: gli indizi fanno pensare a una parte inconscia che riemerge, o a una dimensione altra che comincia a intravedersi. Questo uso del corsivo è ricollegabile al valore che tale stile grafico assume in De Angelis: nel poeta infatti il corsivo è la manifestazione dell'emersione di un'alterità, o la voce del sacro;

«la saponetta azzurra con la felce e il calco | del vanitoso strofinio di una guancia |
rimasta in piedi oltre la mania didascalica del tempo sui nostri vaghi miti – *perché*
toccare | *con un brusio poco meno che eterno* | *la fonte di ogni bene?* Il passo liquido
della sua insonnia | vedovile molava la pasta dei pavimenti.» SR 70.

Inseri corsivi di questo tipo si trovano in dose concentrata in *Atto di vita nascente*, soprattutto nella sezione centrale, *Primo amore*: «*Senti la siepe e il vento* investire il cuneo | della carreggiata e il mare | di rose e allume, come nebbia | che alligna alle finestre respiranti e s'apre: mio fratello | è un giardino, preme la fronte alle cancellate.» AVN 33; «Una luminosa dilatazione è il chiarimento dell'anima: l'evidente è nel varco | prodotto dal generale disboscamento degli anni. | *Tornerai? Tornerai sempre?, e mi terrai / vicina?* L'amore riforma | le stazioni della sua liturgia | sulla corteccia come un pianto domestico. Lo spreco | del pianto. *Ti ho del tutto persuaso di una gioia che ignoravo. Ho pudore, | m'inquieta ciò che prelude, e infine | neppure tu vuoi rinunciare all'inettitudine, alla lentezza di chi è premuto alla radice.* La distrazione | dura in giorni di luce sul destino, mentre il corpo | tutto fa resistenza, ha la faccia girata alla luce» AVN 35. In questi ultimi esempi risulta chiaro che l'effetto straniante è dato anche dal fatto che all'interno del componimento cambia spesso il soggetto e che si tratta perlopiù di soggetti anonimi, a noi totalmente sconosciuti, che spuntano all'improvviso per inabissarsi nuovamente poco oltre. Per questo tema rimando al paragrafo successivo.

5.2. Testimoni e locutori sconosciuti

All'interno di componimenti dall'andamento narrativo si incontrano spesso personaggi che parlano in prima persona. Ciò accade specialmente in quei testi che trattano delle grandi tragedie della storia, per le quali la voce di un testimone diretto è anche sinonimo di veridicità. Lasciare che sia il singolo a parlare permette all'autrice di mostrare con efficacia le conseguenze drammatiche che la guerra, quasi entità astratta, produce nella vita di un individuo concreto. In altri casi questa modalità permette di dare voce a chi non ha avuto la possibilità di esprimere il proprio dolore, ovvero ai morti, che riemergono in più componimenti. In prima persona parlano anche i protagonisti di eventi privati di grande dolore, come la perdita di un figlio. Si tratta perlopiù di personaggi anonimi, di cui non viene detto il nome. L'autrice stessa parla di un attraversamento di voci altrui:

«Mi sono resa conto di essere sempre più attraversata da parole altrui, soprattutto da invocazioni che altre persone rivolgono ai cari scomparsi, o memorie documentaristiche in prima persona. Questa è una cosa che mi ha sempre molto toccato e molto commosso».¹⁵

Vediamo alcuni esempi:

nella sezione *Terra de La vita chiara* si incontrano molte poesie raccontate dai testimoni: parlano in prima persona i superstiti della strage di Marzabotto: «Uscimmo dopo che fu silenzio | dal bosco sotto il picco di Monte Sole e conoscemmo | che i maiali mangiano la nostra carne: mio nipote | era sotto il pergolato e mio padre | una povera cosa messa pale su altri» VC 58

In prima persona è anche il lamento di una madre per il figlio malato:

«Cosa si è messo – figlio – di traverso | nel tuo respiro, quale | crescita imperfetta | cova nel tuo petto di rondine | il suo fossile nero - nero | - nero che sale | dalla terra svuotata | da una pioggia | acida, da bave | di diossina sulle ciliegie» VC 62. Si noti qui come la

¹⁵ Intervista di Simone Zafferani a Maria Grazia Calandrone nel contesto del festival TerniPoesia, Terni, 24 marzo 2013. Una parte della registrazione dell'intervista è reperibile on-line all'indirizzo seguente: www.associazionegutembergterni.it/terni-poesia-festival/. Ultima consultazione: dicembre 2014.

parola «nero», evocativa della morte imminente, sia ripetuta per tre volte di fila. La ripetizione, come si vedrà, è tra gli strumenti più efficaci dello stile eloquente che caratterizza queste poesie.

Altre volte a parlare è un morto, come avviene nella poesia *Una manciata di secondi dopo* (MR 49-50): «Io sono il freddo misto a terra, l'aria aperta di un coro portuale lungo la scabra soma | del muretto – io sono la calcarea | proliferazione dei distacchi, muschio che arriva | all'incandescenza | questa fretta nel bianco seminale del sole. | Ripulite con amore il mio corpo dalla fame terrestre.»

Qualora non parli un personaggio in prima persona, la voce narrante è perlopiù affidata a un io imprecisato, che può avere o meno punti di contatto con quello dell'autrice, ma non ne è vincolato, oppure è la voce di un personaggio totalmente sconosciuto e irrecuperabile dal testo. In altri casi, come si è detto, il narratore parla in prima persona plurale, con il noi.

Altre volte il narratore è al grado zero, in una sorta di narrazione oggettiva, perché l'evento sia fatto riemergere ed offerto «alla compassione di tutti», senza filtri. La voce dell'io impersonale, senza possibilità di identificazione del personaggio, ha la funzione di assolutizzare la situazione narrata, come se a parlare fosse l'umanità che si è resa manifesta in un caso individuale.

Nella poesia *ospedale Forlanini, sala laser* (MR 48), ad esempio, incontriamo prima una descrizione a cui segue una voce alla prima persona plurale, che esprime una considerazione generale su quanto osservato, che riguarda l'uomo in generale: «Siamo esposti nel corpo | ai macchinari della salvezza». Più avanti il narratore diventa un io generico: «Imparo a esistere | sguarnitamente | come i cereali | se i corpi slogati dalla cronaca | hanno un aspetto immolato»

5.3. Cambio frequente di soggetto e del punto di vista

Al fenomeno appena visto se ne lega fortemente un altro: non solo i pronomi personali mancano di referente, ma si alternano nel testo in conseguenza a frequenti cambi del punto di vista. Vediamo qualche esempio:

Dal burrone di Babi-Yar (29-30 settembre 1941)

«Ma di colpo volevo | vivere vivere | nell'infezione umana. Come? | scappare se lei resta qui – ma tornai in superficie | cancellato in me | cancellata la specifica proprietà umana del ridere. Loro | bruciavano costretti | a guardare i neonati diventare cenere (la propria muscolatura e l'altra, la saliva e il respiro | degli altri) e l'odore salato di capelli arruffati travolto | dall'ustione. Guarda la torcia della sua fronte sulla quale posavi l'altra metà dei tuoi baci. Così | non poterono staccare il corpo di mio fratello dalle sue braccia, per tanto | che lo stringeva io continuo a pensare da quale morsa verrà la mia salvezza. || Un mare di persone e di dolore. | Anche gli alberi stesi sulla terra per il dolore. | Nel grigio fosforico della pietraia due | come manichini compromessi. | Non furono | le pallottole | dei soldati ubriachi a far morire | ha ieled shelì, fu il peso | del mio abbraccio sotto il peso dei corpi. | Poi di nuovo gli spari. E i denti d'oro vennero strappati | dalla bocca dei morti. || Lo sguardo di mia madre | era spaventoso – sotto lei era un mare di corpi coperti nell'anima – io | tacqui | come fanghiglia nera. Cosa | poteva emergere dal fondo del burrone se non questa | inarginabile | colpa.» MR 66-67.

Il testo inizia *ex abrupto*, con un «ma» iniziale che ci immette nel mezzo di un discorso avviato, in cui il livello di pathos è già alto, aumentato anche dalla ripetizione a contatto della parola «vivere», isolate per altro in un verso. La voce emerge improvvisa, a parlare sembrerebbe un sopravvissuto, ma capiamo dalla seconda avversativa che la speranza di salvezza gli è stata negata: è la voce di un morto il cui cadavere riemerge dal burrone di Babi-Yar, teatro di una strage di massa nazista che contò 33.771 morti ebrei, come specifica in una nota extratestuale l'autrice. Questo primo personaggio ne nomina un altro, questa «lei» al quarto verso, che probabilmente è la madre, da quanto si può intuire dalla lettura dei versi successivi. La narrazione inizia all'imperfetto, ma la risposta che l'io si dà al quarto verso è al presente: da un ricordo deriva un breve flashback che amplifica il pathos, siamo sul campo accanto a lui. Al fallimento del tentativo di fuga si ritorna alla narrazione all'imperfetto, tempo passato di fatti avvenuti e imm modificabili. Alla ripetizione della parola della speranza, «vivere», corrisponde a contrasto la ripetizione «cancellato»-«cancellata». Dopo la narrazione della pratica di bruciare i morti, resa più vivida e macabra attraverso la precisazione dei dettagli del corpo contenuta

nella parentetica, l'io narrante si rivolge a un tu con l'imperativo. Non si può dire con certezza chi sia questo tu, forse il personaggio si rivolge a se stesso, osservando il corpo della madre, o del fratello, prendere fuoco. Più avanti, nella strofa successiva, a seguito di una descrizione della scena, il punto di vista cambia e a parlare è la madre. Poi la voce di lei, riemmersa per pochi versi, sprofonda di nuovo «sotto il peso dei corpi». Il punto di vista cambia ancora, e a parlare è di nuovo il figlio. La considerazione finale, «Cosa | poteva emergere dal fondo del burrone se non questa | inarginabile | colpa», non appartiene per forza al figlio, sembrerebbe una riflessione esterna scaturita dall'ascolto di queste voci emerse.

«*Si va all'assalto* correndo | dal fronte delle campagne con la grappa che infetta | il fiato e il coraggio dei fanti passa sui morti | sulle armi composte come mosche acquatiche – e pensare | che *uno ha nel cuore* | il grido soffocato della donna | che aspettava senza un lamento nel mondo bianco delle soglie | invernali» MR 96.

Inizia così la prima strofa del componimento V della sessione *Apocalisse dell'animale grande* de *La macchina responsabile*, con un verbo impersonale e un pronome indeterminativo, rendendo irrecuperabile il referente. È un inizio straniante, non sappiamo di chi si sta parlando, né chi sia il narratore. Poi una svolta: «quello | che sta correndo | verso l'arco di gioia delle sue braccia [di lei, della donna che aspettava dei versi precedenti] [...]: quello! | sono io, io | finalmente», l'io narrante, il protagonista, si riconosce addirittura con suo proprio stupore e ribadisce il possesso della sua identità, con iterazione del pronome personale *io*. Si tratta di un innamorato al fronte, alienato dalla guerra, che pensa alla donna che lo aspetta e nel pensiero di lei finalmente si riconosce, non più anonimo elemento della *mandria inumana* (come si leggerà nella strofa successiva). Ma è un riconoscimento estremo, dal momento che il protagonista sente che la morte gli toccherà presto: «domani | saremo cielo domestico». Così non gli resta che l'invocazione a Maria, che occupa buona parte dell'ultima strofa, perché lo pronunci, perché ricordandolo non lo faccia morire del tutto: «Dammi il cuore | Maria [...] Maria, con i pensieri | che non smettono mai di pensarmi, anche dopo | tienimi a te, al mio posto | sulla terra dei nomi. Solo tu | sai il mio nome Maria, perché il mio nome è all'orlo | della tua gola, bianco | come un affogato nel canale | sepolto nel tuo bianco che rinviene. Anche

dopo, | stanotte, quando io sarò cenere, pronunciami Maria con il tuo corpo». E Maria può essere la sua donna, ma anche la Vergine, metafora per la madre (si dice che in punto di morte il pensiero vada sempre alla madre) e “metonimia” per Dio, ma potrebbe essere anche Maria Grazia Calandrone stessa: si tratta quindi anche di una manifestazione di intenti poetici: il poeta è colui che pronuncia, che evita la dimenticanza, che fa vivere nella *terra dei nomi*. Di qui il suo ruolo etico, perché poeta è colui che *sa il nome*. E la Calandrone non fa altro che questo, pronuncia nomi per fare diventare “responsabile” (assumendo responsabilità civile) la sua “macchina” poetica.

6. Elementi dello straniamento

Fin qui abbiamo osservato come nei testi della Calandrone vi siano elementi che hanno lo scopo preciso di creare moltiplicazione e discontinuità. Alcuni di essi, portati all'estremo, possono indurre nel lettore un effetto di straniamento: è il caso dell'interruzione di discorso, vista poco sopra, l'uso imprecisato del corsivo, che inserisce nel testo voci senza referente, o la difficoltà di individuare con certezza i confini di alcuni periodi. Tuttavia altri elementi concorrono più di questi appena elencati alla creazione di un preciso effetto straniante. Vediamoli.

6.1. Tagli netti

Ne *La vita chiara*, entrando nella sezione *Aria*, ci imbattiamo subito in un fenomeno incredibilmente straniante: tra le poesie che compongono la corona *Extás, quello che resta della voce* VC 77-89 si presentano tra un testo e l'altro i segni della sospensione e riduzione del discorso, rappresentati dai tre puntini tra parentesi quadre, [...].

Siamo di fronte a una poesia che taglia se stessa, si auto elide, presentandosi al lettore volutamente e vistosamente monca. È un segno che punta il dito su un vuoto irrecuperabile, vuoto che per questo si riempie di significazioni possibili. Una poesia che

ha altro da dire e non lo dice, ma lo lascia intuire, che indicando il vuoto sottolinea la necessità che ci sia altro oltre a ciò che si vede. Anche in un espediente grafico come questo si percepisce il sostrato ideologico dell'autrice, legato a un cristianesimo delle origini imperniato attorno all'idea del *deus absconditus*. Ricordiamoci inoltre che siamo all'interno del testo introduttivo della sezione *Aria*: i segni del vuoto, "bucando" il testo, lo alleggeriscono, lo rendono aereo e poco afferrabile, come l'aria, appunto. In più il titolo ci avverte: si tratta di *quel che resta*.

6.2. L'esplosione della forma: *Serie fossile*

Serie fossile è l'ultimo libro pubblicato dall'autrice e in esso possiamo osservare fenomeni di notevole interesse, che ricordano certe soluzioni futuriste. Abbiamo assistito alla lingua strabordante e barocca dell'autrice, ma fino ad ora non ci siamo imbattuti in particolari stravolgimenti nel piano della forma o dell'impaginazione. Con *Serie fossile* esplose tutto, la forma, il verso, lei stessa parla di «esplosioni del verso» nell'intervista già citata a *Radio3 Suite*. Ecco allora che compaiono serie di versi a gradino, altri allineati a destra al posto che a sinistra. I brani in prosa si fanno più frequenti, così come l'alternanza tra versi lunghi e singole parole isolate da spazi bianchi. Al solito e ormai piuttosto diffuso uso del corsivo e dei convenzionali segni grafici (visti poco sopra) si aggiungono nella creazione di discontinuità cambi di dimensione del carattere tipografico e uso del maiuscolo e del grassetto in chiave espressiva, in modo che basti uno sguardo alla pagina per comprendere il peso e la rilevanza di alcune parole. Inoltre il testo si riempie di altri segni, quali asterischi e frecce, indicando un interesse crescente per il significante. La punteggiatura, spesso assente, è anch'essa usata espressivamente: in molti casi è usato solo il punto, e la frase che lo segue mantiene l'iniziale minuscola. Assistiamo così al frantumarsi della frase:

«e io, lo vedi | cosa sono. una cosa così. una cosa umana | che vuole farsi grazia. mischia di gratitudine e materia. cosa | umana | che setaccia e raffina | oro dal sangue. ecco l'oro e la scoria | dell'amore umano. lo vedi | cosa sono. una cosa così. che però è tua.» SF 107.

La novità più evidente è l'inserzione di simboli iconografici accanto ad ogni titolo: la poetessa spiega ciò con la volontà di superare la parola, ritrovando nel gesto la forma arcaica – fossile, appunto – che precede la nascita del linguaggio verbale: «è alchimia, la parola diventa segno, e anche gesto della mano che fa il disegno».¹⁶

Seppure una certa attenzione alla sonorità dei versi sia sempre presente nell'autrice, in *Serie fossile* assistiamo anche all'aumento di musicalità dei versi, certamente influenzata dal tema centrale del libro, l'amore, e dovuta soprattutto all'uso di rime, perlopiù interne, e altre figure di suono. Se paronomasie, assonanze e allitterazioni non mancano nemmeno nelle altre raccolte, la rima è quasi una novità. Si vedano ad esempio:

«l'anima mia è un dio umano, | un uccello d'altura | che ogni notte nidifica nel chiaro |
del tuo petto | come un endecasillabo perfetto | (cosa bianca e copiosa, ala sottile – rosa |
e rovetto, cenere – parva» SF 40. Si notino qui le rime *petto-perfetto* e *cosa-copiosa-rosa*. Seguono poi l'allitterazione della *r* e della *v*.

«cantava per gli sguardi che ora sono | oro profondo al fondo della luce, ora | che appoggi
le spalle alla finestra e sei turbata e gli occhi | fanno un gorgo di oro cupo nel volto» SF
109. Oltre alla rima inclusiva *profondo-fondo*, si nota la consonanza tra ora-oro-ora, con oro ripetuto anche due versi dopo. L'allitterazione della lettera *o* predomina tutti i versi.

6.3. Logica della metafora

A conclusione delle considerazioni fin qui esposte, si può dire che nella Calandrone le regole formali della costruzione sintattica, seppur portate all'estremo della loro resistenza, non sono (quasi) mai violate. Tuttavia ciò non basta a preservare il senso, dal momento che le regolarità formali della sintassi sono governate dalla logica imperante della metafora, tessitrice di tutto il tessuto poetico, rendendo difficile la parafrasi in molti punti.

¹⁶ Intervista del 24 febbraio 2015 per Radio 3 Suite, cit.

Questo stile ricco di metafore e analogie è rilevante per un altro aspetto: in esso possiamo infatti rintracciare l'io della poetessa, quell'io che, come abbiamo detto, è tenuto volutamente in disparte. Si deve pensare infatti all'io autoriale come a un occhio, non come a una voce. Ed è quest'occhio che osserva costantemente il mondo per rintracciare la «radianza», i legami che uniscono in un'uguaglianza originaria tutti gli esseri e tutte le cose, e ce lo restituisce filtrato e deformato perché tali legami risultino evidenti.

7. Ripetizioni

Alla poetica dell'esagerato dell'autrice e al suo stile eloquente appartiene un altro fenomeno della moltiplicazione, probabilmente il più evidente: la *repetitio*.

La ripetizione può assumere sfumature funzionali diverse. Comune a tutte è la crescita del pathos, in alcuni casi a questa si accompagna un intento di mimesi con il parlato, oppure è giustificata dalla presenza di una invocazione enfatica.

7.1. Ripetizioni a contatto

Possiamo distinguere diversi modi della ripetizione. Il più delle volte si tratta di ripetizioni a contatto, che si possono presentare secondo due modalità: nella prima si susseguono due parole identiche, come «Ma di colpo volevo | vivere vivere | nell'infezione umana» MR 66; «trascinavamo [...] il peso del mondo | e l'ossigeno, l'ossigeno» SR 42; «dal suo corpo al mio corpo, dal suo corpo al mio corpo» MR 102.

Più frequente però la seconda, in cui alla somma di parole uguali partecipa anche un'idea di successione spazio-temporale, creando un effetto scandito percepibile all'occhio. Anche in questo è evidente la peculiarità del modo della moltiplicazione della poetessa, ovvero l'accostamento di frammenti divisi. Non è raro dunque imbattersi in espressioni come queste riportate di seguito: «a uno a uno» (la più frequente); «Lembo a lembo»; «di ramo in ramo»; «tra cosa e cosa»; «faro dopo faro»; «fianco a fianco»; «di bocca in

bocca»; «fiore dopo fiore»; «faccia a faccia»; «di sogno in sogno»; «di pietra in pietra»; «tra persona e persona»; «a case a case»; «pezzo su pezzo»; «pagina in pagina»; «di vocale in vocale».

7.2. Ripetizioni nello stesso componimento

Spesso la moltiplicazione porta alla ripetizione di una medesima parola lungo l'arco di uno o più versi, per ribadimento o specificazione di un argomento, oltre che, ovviamente, per accrescere l'intensità patetica:

«per vedere risorgere... per vedere il brillaggio [...] per vedere quello che non vediamo – per vedere» MR 43-44;

«ho acconsentito alla sua morte... ho acconsentito | alla morte della madre» SR 68;

«d'amore (o, amore!, amore...) l'amore mette in noi (di noi stessi)» SR 71;

«lei che acconsente | dapprima con il corpo, acconsente | con tutta la persona [...] : il corpo» MR 22;

«Il muso [...] dell'animale grande [...] La specie senza colpa dell'animale mite [...] come un azzurro scuro di animale» MR 92-93;

«cuore da cuore – e dal cuore | un cinghiale [...] come chi senza cuore» MR 24;

«Domani | salirai le giunture terrestri come un udito [...] Domani salirai – come l'acqua [...] Domani» SR 147;

«testa | leggermente inclinata – la sua testa» MR 75.

In alcuni casi questa tendenza si esaspera e la parola ripetuta invade tutto il componimento, spargendosi per abbondanza tra i versi:

in *La mandria delle nuvole sull'altopiano* MR 13-15 leggiamo «ombra calata sui corpi [...] tra corpo e corpo – [...] terra cruda di sangue che nessun angelo vede. Nessuno tra gli | angeli | prende nel proprio corpo tanta apparenza, tanta | lacuna – che macchia il corpo [...] Corpo, affiorante nonnulla dell'essere», con la ripetizione costante di *corpo/i*, ma anche *angelo/i* e *nessuno*;

«Pari ai morti lei viene con le sue rose. | Lei più morta dei morti [...] lei è uno stendardo nero [...] Lei | portava tracce d'amore a volo basso» MR 41-42;

«(palmo a palmo) a cercare la terra || Terra cotta da un sole non atteso [...] vanità arenaria | di una città di mare | perché nei sogni di scomparsa il mare | si incendia [...] E non più terra o mare | liquido che distingue | la terribile terra [...] Terra su terra [...] La morte requisita traverso i muri» SR 49-50. In quest'ultimo caso oltre alla ripetizione di *terra* si aggiunge anche quella di *mare*. Da notare anche la ripresa della ripetizione a contatto del titolo, *palmo a palmo*, in uno degli ultimi versi.

7.3. Ripetizioni a distanza e rapporti macrotestuali

Alcuni sintagmi o alcuni sostantivi marcati si ritrovano ripetuti a distanza di pagine, in componimenti diversi. La ripetizione in questi casi assume un valore aggiunto, perché si fa elemento agglutinante della struttura-libro,¹⁷ creando legami di continuità tra i testi. Osserviamo alcuni casi.

Ne *La macchina responsabile* incontriamo per la prima volta a pagina 57 la parola *nome*, ripresa subito dopo a pagina 59 al plurale *Nomi*, simbolicamente con iniziale maiuscola, e con lo stesso valore simbolico ritorna ripetuta a pagina 78 e 79, alternata al minuscolo *nome*: «Il Nome spazia | sulla faccia di gelo della natura [...] Dopo sei mesi | ho ricordato il nome di mia madre [...] che sia fatto il mio Nome [...] splende il Nome | immaginario nella cosa reale e la chimera bizantina dei suoi capelli | splende dietro l'elenco dei Nomi»; ricompare poi a pagina 98, anche qui ripetuto: «tienimi a te, al mio

¹⁷ Cfr. E. Testa, *L'esigenza del libro*, op. cit.

posto | sulla terra dei nomi. Solo tu | sai il mio nome [...] il mio nome è all'orlo della tua gola». Abbiamo già sottolineato la presenza insistita di questa parola-tema nel capitolo precedente.

Ancora, ne *La macchina responsabile* troviamo rimandi simili con il nome *Maria*. Lo incontriamo per la prima volta ripetuto tre volte a pagina 97, poi a pagina 98: «Maria, abbiamo | del gran danno nella testa [...] Dammi il tuo cuore | Maria, perché il tuo cuore [...] Maria, con i pensieri che non smettono mai di pensarmi [...] Solo tu | sai il mio nome Maria [...] pronunciami Maria»; ritorna poi anche a pagina 100: «Risalgo dalla tua bocca Maria | con queste ultime parole | del corale dei morti: Maria | mia per sempre Maria, non aver fretta»; e leggiamo questo nome anche alle pagine 104 e 105: «Ave | Maria, declinazione | plurale del nome | che sale | dalle trincee, io ti saluto in ogni donna, io | ti benedico, faccio di te mia madre [...] sei anche tu Maria l'immacolata».¹⁸

I rapporti macrotestuali più evidenti compaiono nella raccolta *La bestia bianchissima riposa*, contenuta in *Atto di vita nascente*. In essa tra i vari componimenti ritornano segmenti frasali o frasi leggermente rielaborate che ne rendono indubbia l'unità:

«La bestia bianchissima riposa» AVN 9 è il titolo della prima sezione, ed in questa si legge una frase quasi uguale: «la cerva bianchissima riposa» AVN 12, che per altro ritornerà identica a pagina 21, nel titolo. Sempre a pagina 12 leggiamo anche «La cerva risuona» AVN 12. Similmente incontriamo «tramonta | nell'umano la bestia | bianca» AVN 12, e più avanti si avrà la stessa frase con un'inversione, nel titolo «La bestia tramonta nell'umano» AVN 14. Così anche per la frase «La bestia è senza rimedio.» AVN 13: poco più avanti, a pagina 16, si ritrova la stessa frase nel titolo, ed oltre si ha anche «Se la bestia grida | io ho gridato: prendi | e mangia di me | come se questo fosse senza rimedio» AVN 18. E gli esempi di questo tipo sarebbero molti di più.

A volte la ripetizione ha estensione più breve: ne *La macchina responsabile* incontriamo la parola «Molteplice», con iniziale maiuscola, a pagina 58 e poi 69. Nello stesso libro il sintagma «l'Estranea, la Minerale» sia ha a pagina 15 e poi ripetuto a pagina 24, e già un sintagma simile si incontra ne *La scimmia randagia*, pagina 141: «Il vento [...] accerchia

¹⁸ Cfr. sopra quanto già detto sulla relazione Maria/madre e Maria/Nome

l'«Estraneo | in noi, il minerale». Si tratta di un legame che travalica i confini del libro singolo.

Tuttavia, il rimando agglutinante con ripetizioni non è una norma nella Calandrone, anzi, possiamo dire che l'unico vero e sicuro legante fra i testi è il ritorno costante di campi semantici, seppure articolati in una grande varietà lessicale.¹⁹ Certo è che la forma-libro è garantita anche da altri legami macrotestuali, perlopiù strutturali, quali la divisione in sezioni, i titoli, le corone organizzate numericamente.

È necessario intraprendere una riflessione riguardo alle date riportate al fondo di molti componimenti: si tratta di una forma pseudo-diaristica? Se sì, questo elemento basterebbe a legare non solo ogni poesia come parte di un libro unitario, ma anzi tutti i libri come tappe di un unico grande “diario”. Questa considerazione parrebbe prendere forza se si considera quanto l'autrice dichiara nell'autobiografia pubblicata da Guido Mozzi:

«È cominciata così: la mia mamma adottiva era una professoressa di Lettere. Molto acuta, molto dedita, molto severa. Come spesso accade alle professoresse, aveva il vizio di svolgere ininterrottamente la propria attività. Anche in casa, specialmente nei dopocena. [...] Così, appena mi ebbe insegnato a scrivere [...] appena mi vide in grado di mettere la penna sul foglio lasciandovi dei segni intellegibili, pretese che tenessi un diario quotidiano. Alla sera, ogni giorno. Un esercizio serio e severo [...] Credo che la mia attività quotidiana di scrittrice sia nata lì, su quei fogli di agende scolastiche di anni ormai trascorsi, poiché da allora non ho più smesso. Giorno per giorno: parole che riportino su pagina il reale, allora come oggi. Trascrivere il mondo. Anche l'associazione fra realtà e parola dovette nascere in quei dopocena: così dolci, così faticosi. [...] Nessun editore riuscirà mai a pubblicare tutto quel che scrivo, ma non ha importanza, io continuo a ubbidire. Il mio diario pian piano si è dilatato, aspira a essere un diario collettivo, un coro, una raccolta di voci che chiedono voce. L'io coatto dei diari infantili è stato abbandonato nell'adolescenza, quando mi interrogavo senza profitto sui destini umani. Con il tempo ho smesso il vezzo sterile di intervistare il destino, lo accolgo e basta, descrivo e basta, descrivo anche me stessa come esemplare umano all'interno dell'umano accadimento.

¹⁹ Tuttavia la forma-libro in *Serie fossile* è garantita, vi è un tema centrale, una “storia d'amore” che evolve, e l'evoluzione è scandita anche dai titoli e dalle sezioni.

Tutto qui. Mi uso al fine di raccontare il mondo, che è un altro mondo, dove siamo tutti un po' più vicini.».²⁰

Questa lunga citazione, oltre a ribadire ancora una volta la poetica dell'azzeramento dell'io autoriale, ci parla chiaramente di un «diario universale».

Anche ne *La scimmia randagia* sono rintracciabili versi che parrebbero confermarci questa tesi, indicando inoltre quale sia il fine dell'opera: «Uno disse che niente ci salva | e pure passeggiavamo | entrambi nell'umana speranza di lasciare alla terra | un amore visibile | per accumulazione (*come alcuni raccontano | e io, a fin che tu sia testimone del tuo stesso inizio* | o addensamento del sogno di altre creature)» SR 29. È chiaro qui un intento diaristico, che le permetta di segnare le tappe del percorso dalla gravidanza ai primi mesi di vita del figlio, perciò l'importanza di riportare la data. Per di più la narrazione rispetta queste tappe in ordine logico: le prime sezioni sono segnate da un dialogo interiore con un "tu", presumibilmente il figlio che porta in grembo, segue poi la nascita, presentata in *Stanze*, in cui si susseguono nell'ordine il componimento *I- (sala travaglio)* e *II- (sala parto)*. Bisogna comunque precisare che il soggetto è la maternità, una madre come potrebbero essere tutte le madri, non si tratta di una confessione privata dell'autrice sulla sua singola gravidanza. Il valore universale che l'autrice vuole attribuire a queste pagine è reso evidente dal fatto che lo stato di gravidanza e la conseguente nascita sono messi in parallelo addirittura con la grandezza della creazione dell'universo. Ancora una volta il vero protagonista è un amore cosmico che genera amore.

Alcune raccolte però non presentano la datazione a fine componimento ed altre la riportano soltanto qua e là. Quindi è anche possibile che il fatto di porre la data al fondo non si tratti soltanto della volontà di scrivere un diario, ma più in generale di una sorta di memento per il lettore, affinché si ricordi che ciò che sta leggendo, per quanto possa sembrare astratto e assolutizzato, è legato fortemente alla realtà, è nato in un preciso momento identificabile nel tempo, è esperienza. La data dunque è anche l'ancora che tiene legata alla terra questa poesia.

²⁰ La formazione della scrittrice, 3 / Maria Grazia Calandrone, a cura di Giulio Mozzi, cit.

III. Prove di commento

Da *La macchina responsabile* (2007)

Dal mondo esposto [MR 7]

- 1 L'amore è la salute della scimmia.
- 2 Gli occhi dell'asino santo imbrattati dal vedere
- 3 la ruggine quieta delle cisterne.
- 4 Vento che arrotola l'erba, l'ultravioletto calice
- 5 della sera come una latitudine radiante.
- 6 O il mare e i pomeriggi
- 7 composti dall'involucro ninfale della cicala.
- 8 Dammi le prove della tua gioia
- 9 nella carcassa del quotidiano
- 10 che rodi fin che è luce, luce...

Si tratta della poesia proemiale del libro *La macchina responsabile*. In essa possiamo rintracciare temi e tratti del lessico che saranno di tutta la raccolta e in parte dei libri successivi. L'apertura endecasillabica scandisce la sentenza iniziale, che possiamo definire il presupposto ideologico e la sintesi dell'intera raccolta: «L'amore è la salute della scimmia», ovvero «l'amore è la salvezza dell'uomo». La scimmia infatti è l'animale che simboleggia l'uomo in molte punti delle opere della poetessa. Segue una sorta di

elencazione delle possibili manifestazioni dell'amore: l'amore è rintracciabile nello sguardo dell'«asino santo», che simboleggia lo sguardo animale, che è capace di sostenere la vista della bellezza nonostante la fine sia insita nel tempo, che arrugginisce la quotidianità, le «cisterne». Questa interpretazione nasce dal confronto con quanto la poetessa dice in un suo articolo di critica cinematografica, *La satira buñueliana dello spaniel fiammingo o anche: cristologia dell'asino in Bresson*, («Rifrazioni», maggio 2013): qui ella utilizza l'espressione «asino santo» per riferirsi a Balthazar, l'asino protagonista di *Au hasard Balthazar* di Bresson, che rappresenta appunto questo sguardo dell'alterità: ella scrive che l'asino, assistendo alle vicende umane e alla sua stessa morte, nuovo Cristo sottoposto al calvario, «porta nei suoi occhi santi “un pensiero lontano dal trionfo e dal rancore”», citando l'Anedda (di memoria aneddiana sono anche le «cisterne» al v. 3, per altro già presenti nel lessico di De Angelis). Oppure, più semplicemente, il riferimento potrebbe essere all'asino che assiste Cristo alla sua nascita. Il punto resta comunque non del tutto chiarito.

L'amore è rintracciabile anche nel vento tra i prati, o nel «calice della sera» (analogia preposizionale), che è ultravioletto, aggettivo questo che denota sì la qualità della luce al tramonto, e ne rievoca nel nome il colore viola, ma è anche indizio della tendenza della poetessa alla scelta di termini poco poetici, nello specifico scientifici. Si noti come questo termine strettamente scientifico sia associato per contrasto a «calice», che invece è un termine naturale e poetico. Altri ingredienti del lessico della Calandrone sono termini letterari o poco comuni, come potremo osservare al verso successivo: la luce del sole che tramonta alla sera è anche una «latitudine radiante», ovvero una vastità che emana raggi. «latitudine», con il significato di «vastità», è poco comune. Entrambi i termini però hanno anche un significato scientifico, il primo legato alla geografia ed il secondo alla matematica. L'elencazione delle manifestazioni dell'amore continua alla terza strofa che, in *variatio*, inizia con una disgiuntiva: la traccia dell'amore è percepibile anche nel mare, o in certi pomeriggi accompagnati dal canto delle cicale. Si noti il gioco di parole: i pomeriggi sono «composti dal canto», immagine incentrata sulla figura della cicala-compositrice, la quale, attraverso il suo canto, crea l'atmosfera che fa essere i pomeriggi quello che sono. Si tratta di un concettismo baroccheggianti, strategia compositiva che caratterizza più di ogni altro elemento lo stile dell'autrice. Queste scene tipiche, che coinvolgono il mondo naturale, degli elementi e degli animali, sembrano evocare una

dimensione di autenticità. Eppure queste immagini idilliche contengono segnali negativi. Innanzitutto il titolo, «Dal mondo esposto»: come abbiamo visto in questa tesi, il tema dell'esposizione è centrale nella poetica dell'autrice, ed è significativo che l'aggettivo «esposto» si collochi in tale posizione di rilievo, nel titolo del componimento proemiale. L'esposizione è la condizione che accomuna tutti gli esseri sulla terra. Ed il mondo è esposto al male, alla violenza, alla guerra, al tempo (che rende ogni cosa precaria), esposto come l'asino di Bresson, che tuttavia continua a sostenerne la vista. Ma «esposto» significa anche «visibile», come a ribadire che l'amore è presente e visibile sul mondo. Inoltre gli occhi dell'asino santo sono «imbrattati» dalla «ruggine» (vv.2-3); il vento propriamente «arrota» l'erba (v. 4), dunque la affila, o la urta come una ruota; e, come si è detto, il sole della sera è «ultravioletto» (v. 4), aggettivo questo che indica un raggio nocivo e invisibile per l'uomo. Il canto delle cicale nei pomeriggi, infine è prodotto dal loro «involucro ninfale» (v. 7), ovvero dall'esoscheletro che le larve perdono entrando in età adulta. E proprio questo termine della biologia presuppone in sé la vita e la morte. Quindi possiamo interpretare questi segnali come la compresenza nel mondo dell'amore con la morte.

Il titolo poi ha tono di missiva, di notiziario giornalistico da luoghi di guerra, e ci fa così intuire che la raccolta racconterà proprio questi luoghi.

Infine l'ultima strofa è un'apostrofe alla luce, le si chiede di mostrare «le prove» (termine questo da inchiesta), della sua «gioia» anche nella «carcassa del quotidiano»: la quotidianità, è come una carcassa, come un essere morto e dimenticato, rovinato nel tempo che però la luce stessa corrode. Potremmo interpretare questa analogia preposizionale così: la vita di tutti i giorni nasconde le manifestazioni dell'amore, incancrenisce l'uomo, lo rende meno capace di vedere la «luce». Attribuirei un significato positivo a questo «rodi»: la luce corrode la carcassa del quotidiano, ovvero l'intorpidimento che impedisce all'uomo di percepire l'amore. La «carcassa del quotidiano» riprende per significato l'immagine precedente della «ruggine delle cisterne»: forse solo con uno sguardo oggettivo, animale, potremo vedere questa luce. La richiesta resta in attesa di risposta, in attesa di «prove», sospesa dai tre punti. È da questa ricerca che prende il via il libro. Si noti l'intensità di questa ultima terzina: l'iperbato del vocativo «luce», spostato a chiudere il verso, consente l'iterazione ravvicinata «luce, luce», che quindi fa acquistare rilievo al tema portante. In questo modo inoltre il

componimento si apre con la parola «amore» e si conclude con «luce», i due termini chiave della poesia, che si struttura così in una sorta di ringkomposition.

Si tratta di una delle poesie formalmente più regolari dell'autrice: benché non vi siano né isostrofismo né isosillabismo, la variazione del numero di versi nelle strofe o di quella delle sillabe nei versi non è esageratamente grande (come invece accade regolarmente nei suoi testi). Il componimento è equilibrato dalla simmetria tra le terzine, in apertura e in chiusura, e i due distici centrali. Il ricorso a più metri della tradizione (sono endecasillabi i vv. 1 e 3, il v. 6 è un settenario e il v.4 un alessandrino con cesura netta tra i due settenari, sebbene non sia sdrucchiolo il primo ma il secondo di essi; il v. 2 presenta gli accenti di un endecasillabo di quarta – su prima, quarta, settima e decima sillaba – ma è eccedente) e il procedere per segmenti, molti dei quali nominali, divisi dal punto fermo, attribuiscono alla poesia un tono alto e sentenzioso, contornato da un alone di sacralità (percepibile anche dal lessico: «l'asino santo» del v. 2).

Dentro il mese strisciante [MR 11]

- 1 Il tremito all'alba nelle tane
- 2 assume una nuova maestà macerata
- 3 per guardare nella bellezza degli alberi
- 4 nelle giornate dolci del tardo ottobre.

- 5 L'ultrasuono primario delle campane nell'ora deliquiale
- 6 costellata di nodi luminosi.

- 7 Siamo una estrema razza azzurra
- 8 – nuove sembianze erette
- 9 torri
- 10 ricevimenti
- 11 torri deflagrate
- 12 che crollano lentamente.

- 13 Il crepaccio di un corpo nel tempo,
- 14 spurgo di case
- 15 nell'imminenza di un paradiso laico.
- 16 In ostensori di neve
- 17 ho ritrovato i volti
- 18 dei soldati, ostie nere
- 19 – bilance
- 20 – cuori
- 21 di larva,
- 22 poveri cuori intrisi di materia.
- 23 Un ruminare nero sotto falde di neve.

Con questa poesia si apre la prima sezione de *La macchina responsabile, La quiete effimera dell'erba*. Questo componimento ci permette di osservare in atto una delle tecniche di costruzione poetica dell'autrice, che consiste nella generazione di una riflessione filosofica a partire da una sequenza descrittiva. La prima strofa infatti si apre con la descrizione di un paesaggio naturale: essa ci presenta la situazione iniziale, fornendo dati di orientamento spazio-temporale. È ottobre, si vedono degli alberi nella loro bellezza. Il mese è considerato positivamente, si tratta di «giornate dolci» (v. 4). Eppure in questo paesaggio emerge con chiarezza una inquietudine di fondo della natura che presagisce esiti funesti: in primo luogo il «tremito» al v.1, parola sdrucchiola che per questo rende più vivida l'immagine del tremore; poi ottobre nel titolo è definito «strisciante», quasi ad evocare l'immagine di un serpente che si insinua minacciosamente e silenziosamente, e per questo la bellezza del mese cela una negatività di fondo; il titolo della sezione mantiene questa idea di inquietudine, si tratta infatti di «quiete effimera», che è quasi un ossimoro. È la scena della natura che si risveglia, è l'«alba» nelle «tane» (v. 1), eppure questo risveglio è diverso dal solito, «assume una nuova maestà macerata» (v.2), vale a dire, una grandezza che si sfalda, che deperisce lentamente. La preposizione che apre il v. 3, «per guardare», ha valore ambiguo, che io interpreto come una limitativa, parafrasabile anche con una ipotetica: «se si guarda»: in questo modo possiamo interpretare che la maestà che si disfa è riferibile alla bellezza degli alberi: è autunno e le foglie dorate accrescono la bellezza delle piante, ma la loro natura splendente è effimera, le foglie cadono. Dall'osservazione di questo scenario autunnale deriva una riflessione esistenziale, riflessione che però è presentata poco a poco, passando per il distico successivo. Qui, attraverso sensazioni uditive e visive si comincia a intravedere qualcosa oltre il paesaggio: il suono delle campane si fa «ultrasuono primario» (v. 5), una vibrazione ancestrale, che viene da lontano e c'è da sempre. Siamo nell' «ora deliquiale | costellata da nodi luminosi» (vv. 5-6), vale a dire la sera, con le stelle, ma più propriamente con questo verso è indicato il momento in cui si perde la coscienza: l'io abbandona se stesso per potere cogliere questo ultrasuono originario. Si tratta di immagini tradizionali, ma vivificate e drammatizzate da un lessico e una metaforicità ultramoderna. L'ultrasuono può essere anche il richiamo dei morti che compariranno all'ultima strofa. E da questa condizione (preparazione mistica?) può scaturire nella terza strofa la riflessione esistenziale, introdotta, come spesso accade nell'autrice, da una frase

copulativa sentenziosa, rigorosamente alla prima persona plurale, perché l'io inizialmente si perde, ma si ritrova poi incluso in una dimensione collettiva: «Siamo una estrema razza azzurra» (v.7). La dizione ieratica della sentenza è intensificata dall'allitterazione di *r*, *z* e *a*, e dagli accenti: si tratta di un verso di 9 sillabe, ma gli accenti sembrano ricalcare la scansione dell'endecasillabo. Abbiamo infatti accento in quarta e sesta posizione, nonché in ottava. A rinforzare tale ritmo occorre anche il verso successivo, anch'esso accentato in quarta e sesta. Si osservi l'opposizione tra l'ultrasuono, che è «primario» (v. 5) e la razza umana, definita invece «estrema» (v.7): ne emerge una dialettica costruita sul tempo, che oppone una dimensione ancestrale e duratura e l'uomo, che è l'ultimo, l'estremo. Nell'aggettivo «estrema» si percepisce anche l'idea di una continuità che c'è stata, di uno sviluppo, così che l'essere umano è l'ultimo anello di una catena. Ma la razza non è soltanto «estrema»: gli aggettivi riferiti al sostantivo si moltiplicano nella forma della dittologia “a occhiale”, costruito molto caro all'autrice, che ne fa uno dei mezzi privilegiati e preziosi del suo stile accumulante e iperbolico. La razza umana è infatti anche «azzurra» (v.7), vale a dire che l'uomo viene dal cielo, siamo della stessa stirpe di dio. I colori assumono nelle poesie della Calandrone un valore simbolico: l'azzurro è una delle tinte che ricorre più frequentemente ed è connessa a un valore sacrale. È per eccellenza azzurro il «ventre di Maria», come si leggerà nella poesia successiva alla presente. Questa prima sentenza lapidaria dà il via a una serie di analogie riferite alla condizione umana, scandite, come solito in questa autrice, dalla lineetta dell'inciso e separate dagli a capo, creando così un elenco in sintassi nominale che procede per accostamento di immagini una sotto all'altra. Al v. 8 gli uomini sono detti «nuove sembianze erette», ancora una dittologia ad occhiale in parallelismo con quella al verso precedente. Nella dialettica primigenio/ultimo, l'uomo si attesta come una novità alla fine di una catena metamorfica. Ma l'attenzione andrà posta su «sembianze», termine letterario per «somialtanze», che indica l'aspetto o la fattezza, ma che ha anche la valenza negativa di apparenza non rispondente alla realtà, falsa apparenza (cfr. voce in GDLI). Siamo apparenze, dunque. La realtà sta fuori di noi, che siamo effimeri, destinati all'inesistenza. E infatti le analogie successive descrivono la caducità della vita umana, attraverso la fortunata *repetitio* dell'immagine delle torri: al v. 9 «torri» è l'unica parola del verso, che si fa così brevissimo, di due sole sillabe, in netto contrasto con gli altri versi (si pensi alle 19 sillabe del v. 5), dando così rilievo alla parola isolata. In tre versi, dal v.

9 all'11, o meglio in tre parole, l'autrice riesce a riassumere l'intera esistenza umana, che si conclude con l'efficace ritorno dell'identico «torri» accresciuto però di un aggettivo, «deflagrate», il quale marca lo scarto, la differenza, la condizione mutata. Le torri «crollano lentamente» (v.12): oltre alla chiara opposizione tra «erette» (v. 8) e «crollano», si noti come l'isolamento degli elementi nominali in singoli versi serva a rendere visibile all'occhio il climax ascendente. Allo stesso tempo, la successione, vedendo crescere di verso in verso il numero delle sillabe (il v. 9 è di 2 sillabe, il v. 10 ne ha 5, il v. 11 è di 6 sillabe e infine il v. 12 ne conta 8), crea un effetto a "scaletta" che riproduce graficamente una caduta non a picco, ma progressiva (trattandosi appunto di torri che crollano «lentamente»). L'isolamento delle parole-verso obbliga a una lettura scandita e patetica, e per questo l'uso dell'a capo ha anche valore prosodico (la stessa tecnica sarà utilizzata ai vv. 16-21). Concorre poi alla dizione marcata la tessitura fonica ben studiata, che vede il coinvolgimento di diverse figure di suono, come l'allitterazione di *t* e *r*, con predominanza delle vocali *i* e *e*, alle quali si aggiunge al v. 12 anche l'allitterazione di *l*. Inoltre rimano tra loro i versi 8, 11 e 12, ed è evidente la consonanza tra *-menti* e *-mente* alla fine dei versi 10 e 12. Figure di suono compaiono anche nei primi due versi, nei quali dominano le allitterazioni di *m*, *t*, *e* ed *a*.

La quarta strofa inizia con una sequenza di tre versi, che vede susseguirsi due frasi nominali apparentemente poco connesse tra loro (vv.13-15). Si tratta della zona più oscura del componimento, per la quale tenteremo di dare alcune interpretazioni possibili. Il v. 13 è costruito per mezzo di una analogia preposizionale, che, sciolta, dà questo risultato: «un corpo che è come un crepaccio nel tempo». Chiaramente il senso è metaforico e può significare l'emersione di un corpo, probabilmente dei soldati dei versi successivi, dal terreno, e con questa riemersione di un individuo vissuto nel passato è come se si aprisse una crepa nel tempo, vale a dire come se si riportasse il passato alla luce, al presente, continuando la dialettica tra i vari piani temporali già emersa precedentemente. Oppure, più in generale, proseguendo l'osservazione sull'effimera natura umana della strofa precedente, possiamo intendere che il corpo, non un corpo specifico, è una crepa di finitudine nell'eternità. O ancora, azzardando, il corpo potrebbe essere quello dell'osservatore: la sua presenza è vista in una dimensione panica, come materia nell'universo; il corpo dunque, con la sua massa, crea una curvatura nel piano dello spazio-tempo. In primo luogo, possiamo intendere allora che vi sia un corpo che

riemerge dal terreno, in un paesaggio periferico (per quanto sia limitato in questo modo lo scioglimento dell'analogia preposizionale «spurgo di case»), e la sua risalita è un'ascensione, in terra e non in cielo (per questo il paradiso è «laico»). Oppure, possiamo immaginare i tre versi come scene diverse accostate attraverso il montaggio, con una tecnica cinematografica: la prima scena mostra il corpo dell'osservatore (o della poetessa), il v.14 cambia scena, e punta lo sguardo su ciò che si vede attorno: il paesaggio urbano è descritto come un ammasso di case; il v. successivo cambia di nuovo prospettiva e introduce un pensiero, l'attesa di qualcosa di incombente. Un'ultima suggestione mi fa credere che il «paradiso laico» possa essere la poesia, e che dunque questo corpo che torna dal passato sta per ascendere sulla terra, ma più precisamente sulle pagine dell'eternità laica, ovvero la poesia.

Gli ultimi otto versi sono importanti per capire la genesi del fare poesia dell'autrice, e contengono inoltre temi che saranno di tutta la raccolta: dall'oblio, rappresentato dall'elemento della neve (che svolge questo ruolo simbolico in tutta l'opera dell'autrice), ella ha riportato alla luce i «volti» di «soldati» (vv.17-18). Si noti che la riemersione di questi morti è possibile soltanto grazie all'intervento attivo dell'autrice. Ella dice infatti «ho ritrovato» (v. 17). Per ritrovare altre esistenze dimenticate la poetessa ha dovuto abbandonare momentaneamente il suo io, «nell'ora deliquiale»: in diverse interviste la Calandrone insiste su questa necessità di perdersi per «ritrovare il mondo» (si veda per esempio *Quella voce di nessuno che viene dal nulla*, cit.). Questi morti che riemergono non sono persone qualunque, ma soldati, ovvero vittime della violenza della guerra. E il tema principale de *La macchina responsabile* sono proprio i morti per violenza.

Anche qui vediamo in atto un'operazione di derivazione analogica per elencazione corrispondente a quella che abbiamo visto ai vv. 7-12, accentuata dalla doppia lineetta dell'inciso, e rallentata maggiormente dai due *enjambements*. Questo effetto di ralenti rende evidente la difficoltà della riemersione dei soldati, e per questo stesso motivo essi sono presentati pezzo a pezzo, insistendo sui «cuori», ripetuti ai versi 20 e 22, creando con essi un parallelismo con la *repetitio* dei vv. 9 e 11, «torri»-«torri deflagrate». L'*enjambement* del v. 11 è responsabile anche di un effetto a sorpresa, poiché i cuori sono inaspettatamente «di larva», indicando una condizione umana misera. La riemersione è contornata di sacralità, come è reso evidente dall'uso della metafora continua «ostensori» (v. 16)-«ostie» (v. 18): i volti dei soldati sono come ostie esposte sacralmente negli

ostensori, perché siano venerate. Queste ostie sono però ossimoricamente nere, ed il nero è il colore della morte e della terra, contrapposto cromaticamente al bianco della neve: «neve» (v.16) e «nere» (v.18) sono entrambe in posizione finale, in assonanza tra loro. L'ostia rappresenta solitamente il corpo di Cristo, ed il tipico colore bianco si addice alla sua purezza, ma queste ostie rappresentano invece il corpo degli uomini, perciò corpi del tutto terreni: l'ossimoro si spiega anche per questa via. Il nero è inoltre il colore che si staglia come evidenza contro il bianco della neve che vorrebbe nascondere. La stessa contrapposizione tra il nero e la neve avviene anche all'ultimo verso, che è un alessandrino: «nero» e «neve» sono qui le ultime parole dei due settenari che lo compongono, e la contrapposizione è resa più forte dalla cesura.

Resta poco chiara l'analogia tra i soldati e le «balance» (v.19): se si lega però questa analogia con quanto si dice al v. 22 - «poveri cuori intrisi di materia» - può nascere la suggestione che il riferimento sia a una pesantezza legata alla materia, sulle orme dell'idea del peso contrapposto alla grazia di Simon Weil. Chiaramente, per ora resta una suggestione, sebbene si possano rintracciare riferimenti alla filosofa in altri punti dell'opera poetica della Calandrone.

Anche questi ultimi versi sono scanditi da giochi di suono, in particolare dall'allitterazione di *r* e di *i*, e dall'allitterazione aggiunta di *n* all'ultimo verso.

Il componimento si conclude con una frase nominale che rende esplicita la natura dell'ultrasuono percepito al v.5 e dà ragione dell'inquietudine presente nel paesaggio nella prima strofa: è proprio il sotterraneo e continuo richiamo dei morti, che si oppone alla dimenticanza sotto le «falde di neve», reso dalla pseudo sinestesia dalla grande forza espressiva «un ruminare nero».

L'antecedente più prossimo a questa poesia è la celeberrima *Soldati* di Ungaretti: in entrambi all'autunno è connessa la precarietà della vita umana e in particolar modo dei soldati. Ma sarebbe superfluo mettere in luce le differenze tra gli stili dei due autori. Nella Calandrone ad immagine segue immagine, e a concetto concetto, in una moltiplicazione continua.

Anatomia nucleare: VI [MR 128-29]

- 1 *Non si può impedire a un uomo di provare pietà*
2 *perché il mondo è compassione*
3 (Ufficiale americano per la ricostruzione del Giappone)
- 4 Quel canto proveniva dalla gente
5 sebbene ovunque galleggiassero corpi sulla zona di lancio e un irreale
[effluvio vaporasse
6 dal fiume incandescente. Lunghe
7 file di vivi alle fontane a Sud
8 del paese e tutte quelle ossa
9 sbiancate e crani – migliaia
10 di crani di bambini lungo il pendio, corpi di marmo logoro
11 nei quali si vedevano le vene e chiedevano muti che ci avete fatto
12 – e guardammo la morte essere
13 ricevuta con umile distacco
14 con il collo riverso e il terreno bruciato all’intorno e il corpo
15 si gonfiava – e osservammo la morte deporre
16 uova
17 nelle pliche serene delle donne
18 che aggiungevano ghiande, chitina e fosforo
19 d’insetti, sperduti muridi delle macerie
20 e segatura all’alimentazione dei bambini. Soffrivo orribilmente nel vedere
21 il lento avvicinarsi della morte
22 specialmente alla messe dei bambini, a quel ragazzo
23 che coltivava la terra
24 accanto all’epicentro e ormai è raccolto
25 in cenere nell’astuccio
26 depresso sull’altare della sposa
27 deflorata dal pianto della cenere.

Roma, 21 giugno 2005

Questo è il sesto componimento della serie dei sette dedicati al lancio della bomba atomica su Hiroshima, *Anatomia nucleare*. Ognuno di essi mostra un aspetto e un momento diversi della vicenda, dando spazio anche alla voce dei protagonisti. Qui a parlare sembrerebbe proprio un testimone, l'ufficiale americano indicato come autore della citazione posta a mo' di titolo. L'impressione che si tratti di un "reportage" deriva anche dalla presenza dei deittici ai vv. 1, 5 e 19, «quel canto», «quelle ossa» e «quel ragazzo», con i quali chi dice io sembra indicarci qualcosa che ha visto di persona e che vuole rievocare con precisione. A rinforzare tale impressione si aggiunge anche la ricorrenza di verbi indicanti la vista: «si vedevano» (v. 8), «guardammo» (v. 9), «osservammo» (v. 12) e «nel vedere» (v. 17). A questa altezza della narrazione la bomba è già stata lanciata e si presenta agli occhi dello spettatore il terribile scenario che ne è seguito. Il paesaggio assume connotazioni infernali, anche grazie ad un lessico legato al campo semantico del calore e della bruciatura: il fiume è «incandescente» (v. 3), e genera vapori («vaporasse» v. 2), il terreno è «bruciato» (v. 11) e ciò che resta di molti è soltanto «cenere» (vv. 22 e 24).

La frase in apertura presenta due dei motivi centrali dell'intera opera della Calandrone, la pietà e la compassione. Si noti la differenza tra il «provare pietà» e la frase «il mondo è compassione»: la pietà è un sentimento che segue alla compassione che dunque non è qui semplicemente un sentimento, ma struttura ontologica del mondo. La compassione, il patire insieme, diventa punto di comunione tra tutti gli esseri, è una dimensione inevitabile dell'esistenza. Eppure il componimento non si arrende a una disperazione totale, anzi, la parola-chiave che dimostra una sorta di resistenza degli uomini si incontra al primo verso: «canto». I superstiti cantano «sebbene» attorno a loro ci sia l'inferno (è da notare il rilievo che assume la congiunzione «sebbene», posta in prima posizione al secondo verso). La contrapposizione tra questa resistente manifestazione d'amore e di umanità e lo scenario «irreale» di distruzione è evidenziata dallo squilibrio tra il primo e il secondo verso: il primo è un endecasillabo di sesta, mentre il secondo cresce smisuratamente, arrivando a toccare le trenta sillabe. La dismisura tra il numero delle sillabe è indicativo della sproporzione e della grandezza del male che c'è attorno. Inoltre

l'endecasillabo, il metro per eccellenza, serve anche a mostrare un po' d'ordine e di rinnovata armonia, dovuti al gesto del canto, nel caos circostante. In più la scansione endecasillabica costringe a una dizione intensificata e patetica. Il motivo non può che ricordare Paul Celan, poeta al quale la Calandrone guarda spesso, e in particolar modo i versi di *Salmo* nella raccolta *La rosa di nessuno*, nei quali si legge: «[...] noi cantammo al di sopra | ben al di sopra | della spina». Il motivo del canto è presente anche in altri autori, si pensi ad esempio a Leopardi.

Con la concessiva al v. 2 ha inizio una lunga descrizione dello scenario post-bombardamento atomico, il quale si dispiega attraverso l'accostamento di dettagli: prima i corpi che galleggiano nel fiume, poi le file dei vivi per i rifornimenti di acqua, poi ancora i corpi, questa volta però presentati smembrati, ridotti in pezzi dall'esplosione. Incontriamo così «corpi» ai vv. 2 e 7, «corpo» al v. 11, poi «ossa» (v. 5), «crani» (vv. 6 e 7), «vene» (v. 8), «collo» (v. 11). La lunga catena descrittiva, che si snoda dal v. 3 al 17, è costituita da frasi coordinate polisindeticamente. Questa modalità sintattica è indicativa di uno sguardo che aggiunge, che cerca di abbracciare l'enormità della strage, soffermandosi su più dettagli possibili, in un accumulo non programmato. Le molte congiunzioni «e» che si susseguono scandiscono così un ritmo ansioso, un movimento che tende a accelerare e non lascia spazio per riprendere fiato (l'intero componimento consta di un'unica strofa, senza spazi bianchi), rendendo così l'urgenza e lo spavento del momento. Il ritmo sostenuto è rafforzato dalla disposizione accurata dei suoni, creando molte allitterazioni: dal v. 2 al 4 prevalgono le fricative labiodentali *f* e *v* (eFFluVio Vaporasse | dal Fiume incandescente. Lunghe | File di ViVi alle Fontane); al v. 7 l'allitterazione è di *i* nel primo emistichio (dI cranI dI bambInI lungo Il pendIo) e di *o* nel secondo (cOrpi di marmO lOgOrO); al v. 8 torna a prevalere la *v* (si VedeVano le Vene e chiedeVano muti che ci aVete), così come ai vv.17 e 18 (soFFriVo orribilmente nel Vedere | il lento aVVicinarsi); ai vv. 9 e 12 si ripete l'allitterazione di *m* (guardaMMo la Morte [...] osservaMMo la Morte); infine il v. 14 è quasi monovocalico, con la netta prevalenza di *e* (nELLE pliche sErEnE delle donnE).

Nel lungo periodo si inseriscono due incidentali che ribadiscono il già detto e lo intensificano. La prima, ai vv. 6-7, ripete la parola «crani», secondo la tecnica della *repetitio* molto sfruttata dall'autrice a fini patetici, e allo stesso tempo intensifica maggiormente la portata di questa immagine specificando prima che i crani sono

«migliaia» (e la pesantezza di questa enormità è data inoltre dalla posizione finale della parola «migliaia», isolata per giunta anche dalla lineetta dell'inciso), e poi segue la seconda amplificazione, preparata dall'*enjambement*: sono crani «di bambini», degli innocenti per eccellenza, la morte dei quali risulta allora ancora più grave e spaventosa. Si tratta di un meccanismo atto ad elevare il grado di pathos della scena in maniera graduale, dispiegando l'orrore a poco a poco, secondo un climax ascendente. Questi versi introducono il tema dei bambini (e «bambini» è ripetuto tre volte, ai vv. 7, 17 e 19), tema che, come abbiamo avuto modo di vedere nei capitoli precedenti, è molto caro alla poetessa. Il secondo inciso, al v. 12, ripete con *variatio* la frase del v. 9: «e guardammo la morte» (v.9), «e osservammo la morte» (v. 12), con climax dal generico e standard «guardare» al più marcato «osservare». È evidente l'insistenza sulla parola «morte», che tornerà una terza volta al v. 18, in posizione forte a fine verso. Il secondo inciso introduce la metafora del tutto inconsueta e paradossale, ossimorica, della morte che, come un insetto o una larva, depone uova, ovvero si moltiplica. «uova» è una parola-verso, isolata dagli a capo, presentata con un voluto effetto a sorpresa dall'*enjambement*, in modo da rendere evidente l'ossimoro dell'associazione dell'immagine della deposizione delle uova, simbolo della vita, alla morte. Inoltre l'*enjambement* rallenta il ritmo, costringendo a una lettura marcata, a un' enfasi. Ma la forza dell'immagine non si esaurisce qui, al contrario, il grado di intensità patetica continuerà a salire nei versi successivi. Infatti al v. 14 leggiamo che le «uova» della morte sono deposte nelle «pliche» delle donne, ovvero nelle pliche amniotiche, termine tecnico della medicina usato però in questo caso come sineddoche per il più generale “ventri”: le donne in gravidanza esposte alle radiazioni faranno nascere bambini malati, destinati a una morte precoce. Nei vv. 15 e 16 la scena si focalizza su ciò che tra le macerie le madri trovano per nutrire i loro bambini: il fatto rilevante è che anche in questo caso l'autrice associa ai semplici «ghiande» e «segatura» anche termini tecnici della scienza. Non mangiano soltanto insetti, ma «chitina e fosforo | d'insetti» (la chitina è propriamente uno dei principali componenti dell'esoscheletro degli insetti), ed i topi sono indicati con il nome della famiglia alla quale appartengono, sono «muridi». I tecnicismi costituiscono uno degli ingredienti più caratteristici del linguaggio poetico dell'autrice, la quale se ne serve in genere per complicare la lingua e per renderla più espressiva. In questo punto in particolare essi assumono anche un altro valore, ovvero investono della luce dell'oggettività scientifica i dati della disperazione. Il

titolo della serie, *Anatomia nucleare*, ha questo stesso valore: anticipa che si osserverà la vicenda nucleare anatomicamente, studiando ogni sua parte con rigore scientifico. Il termine «anatomia» richiama inoltre l'aspetto più macabro dei corpi fatti a pezzi.

L'ultima sequenza, dal v.17 alla fine, inserisce un giudizio, «soffrivo orribilmente», ricordandoci che a parlare (e a osservare) è un personaggio, un testimone. La riflessione si sposta sulla crudeltà della morte dei bambini, intensificata dall'analogia preposizionale «messe dei bambini», ovvero i bambini sono come spighe di grano falciate. Di qui prende il via una metafora continua legata al lessico dell'agricoltura individuabile nei termini «messe» (v. 19), «coltivava» (v. 20) e «raccolto» (v. 21). Il ragazzo che «coltivava la terra» è ora lui stesso il «raccolto». In verità «raccolto» è un verbo, un participio che si lega al verso successivo, ma l'ambiguità del doppio senso è efficace, tanto più per l'effetto di sorpresa che l'*enjambement* aggiunge con lo svelamento di questo secondo significato. Da una parte dunque il ragazzo è il raccolto, il grano falciato, dall'altra è «raccolto in cenere nell'astuccio». Di lui non resta che «cenere», parola ripetuta enfaticamente anche all'ultimo verso, a chiusa del componimento.

Infine la Calandrone pensa a chi resta, ai superstiti: l'astuccio delle ceneri è infatti «deposto sull'altare della sposa» («altare», oltre a indicare la promessa di matrimonio, fa parte di quel lessico del sacro al quale sono legati i morti per violenza, che spesso nelle poesie della Calandrone sono chiamati «martiri» o «santi»). La donna promessa in sposa è «deflorata dal pianto della cenere»: il verbo deflorare, connotato di una forte espressività, ha qui per me il significato più generale di “perdita dell'innocenza”, indicando con innocenza lo sguardo puro dei bambini non contaminato dalla conoscenza del male e della fine. «deposto» e «deflorata» sono posizionati uno sotto l'altro, entrambi a inizio verso e legati per di più dall'omeoarto, ponendo in parallelismo le sorti ormai separate dei due che sarebbero dovuti essere al contrario “consorti”. La chiusa è endecasillabica (sono endecasillabi di sesta entrambi gli ultimi versi), perciò intensificata nella dizione, come abbiamo visto precedentemente.

Si sarà notato come lo stile sia più disteso rispetto a componimenti dal carattere riflessivo-filosofico. Sembra infatti che nell'autrice ai testi narrativo-descrittivi che abbiano la Storia come contenuto corrisponda uno stile più accessibile, meno analogico (questo fatto sarà evidente soprattutto ne *La vita chiara*). Ad ogni modo, anche qui non manca il ricorso a figure retoriche. Oltre alle già evidenziate, possiamo segnalare anche

l'analogia del tipo "pseudo complemento di materia" «corpi di marmo logoro» (v. 7), che indica corpi freddi e rigidi come il marmo, nonché lacerati dall'esplosione. Questi corpi, tra l'altro, «chiedevano muti che ci avete fatto» (v.8): si tratta di un ossimoro. Si noti inoltre il discorso diretto non segnalato da punteggiatura, come spesso nei testi dell'autrice, che inserisce così le parole degli altri allo stesso livello della voce narrante.

Da *La vita chiara* (2011)

Diecimila civili [VC 57-59]

I

Sant'Anna, 12 agosto 1944

- 1 Conoscemmo il ragazzo
- 2 dal ciondolo con la croce
- 3 e la figura del santo
- 4 era messa di fronte
- 5 alla luce come prima di chiudere gli occhi dopo la discesa
- 6 del sole che lascia il suolo con l'erba e la carne
- 7 friggenti e le bestie ovunque
- 8 divise
- 9 da mani ancora sbarrate a proteggere
- 10 il volto dalla mitraglia e la persona si storciva
- 11 per tutti i sensi dell'eccidio.

- 12 Rastrellavano bambini come grani di sabbia e come sabbia che ubbidisce al
[vento erano muti. Nessuno
- 13 si difendeva: componevano dune inanimate, componevano cose
- 14 piegate dal vento
- 15 sul sagrato, solo stringevano le foto addosso perché dopo
- 16 qualcuno desse il giusto nome
- 17 al corpo che ciascuno aveva usato da vivo. Seppellimmo Maria
- 18 dentro la scatola della sua bambola.

- 19 Alcuni tra quelli che davano ordini

20 parlavano il dialetto delle nostre parti e infatti
21 portavano bende colorate
22 sul volto per la vergogna
23 che il loro volto rimanesse visibile nello stupore dei morti.

24 Altra cosa è il feto posato
25 sul tavolo sotto gli occhi
26 della madre seduta
27 che diffonde un silenzio finale
28 dal ventre aperto,
29 fissa nello stupore
30 la traiettoria minuscola del piombo
31 da parte a parte tra le tempie minuscole.

II

Marzabotto, 29 settembre 1944

1 Uscimmo dopo che fu silenzio
2 dal bosco sotto il picco di Monte Sole e conoscemmo
3 che i maiali mangiano la nostra carne: mio nipote
4 era sotto il pergolato e mio padre
5 una povera cosa messa male su altri
6 posati in due
7 lati a cavalcioni
8 di un davanzale, neri
9 delfini arenati
10 su una scogliera e dell'ultimo
11 rimaneva la cuffia sotto la bocca, da fuoco.

12 Alla prima esplosione conoscemmo ancora
13 che quelli avevano minato i corpi

14 così che i morti uccidessero i vivi
15 che uscivano dai boschi a ricomporli, a sciogliere
16 mani aggrappate
17 una all'altra come piccoli ormeggi nella buia insenatura della morte
18 perché ognuno tra i morti ritornasse solo
19 e ognuno dei vivi
20 potesse nominare quella solitudine di un parente lontano,
21 potesse premere su quella lontananza la sua bocca, su quelle mani
22 di polvere e corallo protese
23 come nei giorni di sole
24 quando tutto era prossimo alla somiglianza.
25 Così tutti si sono inchinati, hanno tenuto
26 bassa la testa
27 su un numero più grande di ogni corpo.

Roma, 3 settembre 2007

Durante la ritirata i nazifascisti fecero strage di civili in numero di circa diecimila tra vecchi, donne e bambini.

I componimenti qui presentati sono contenuti nella sezione *Terra de La vita chiara*. Come si è detto nel primo capitolo, tale sezione ospita testi riguardanti fatti storici segnati da violenza e morte. Abbiamo già visto nella poesia tratta da *Anatomia nucleare* come i temi della storia siano narrati con espedienti formali più semplici. Nel caso di questi testi, ma in generale del libro, tale tendenza è più che mai evidente.

La narrazione del reale è fornita attraverso dati precisi, che non lasciano dubbi su tempo e spazi degli avvenimenti: ad aprire entrambe le poesie sono posti in corsivo la data e i luoghi: si tratta, per la prima, della strage nazifascista di Sant'Anna di Stazzema, avvenuta il 12 agosto del 1944, nella seconda dell'eccidio di Marzabotto, del 29 settembre dello stesso anno. Nella seconda è presente anche un altro dato spaziale: al v. 2 è nominato il Monte Sole, altro nome con il quale è ricordata la carneficina. Già nel titolo sono forniti

i numeri della strage, «diecimila civili», con la precisazione nella nota extratestuale che i diecimila morti sono il risultato dell'intera ritirata dei nazisti dall'Italia, di cui qui sono presentate le due tappe più tristemente famose: a Sant'Anna i morti furono 560 e a Marzabotto 770. La precisazione non è fine a se stessa: con questo titolo l'autrice vuole commemorare tutte le stragi del periodo, non soltanto le due proposte nei testi. In *Sulla bocca di tutti*, uscito un anno prima di *La vita chiara*, era già presente una poesia sulla strage di Sant'Anna, intitolata *Guarda che la carne non tocchi la carne* (SBT 77-78), datata 23 ottobre 2008. Quindi, sebbene il testo sia stato pubblicato prima dei presenti, la data di composizione è posteriore. In essa possiamo riscontrare un'accresciuta attenzione per le "cifre" della strage, si vedano ad esempio i vv. 8 e 9: «Una catasta di 100 [sic., in cifre] | bambini venne bruciata con il lanciafiamme», ma di più, ai vv. 15-18 si legge: «Il governo mi diede 47.250 lire | per risarcirmi del fatto | che a sette anni avevo avuto addosso come uno spruzzo d'acqua | benedetta mia madre». L'aumento del grado di precisione è rilevabile anche nel fatto che è riportato il nome per intero del paese, «Sant'Anna di Stazzema», non soltanto Sant'Anna. D'altronde l'attenzione per il dato numerico è già presente ne *La macchina responsabile*: nella nota posta al fondo del componimento *Dal burrone di Babi-yar* (MR 66-67) si precisa il numero esatto degli ebrei mitragliati (33.771), così come quello dei prigionieri impiegati per bruciarli (327). L'inserzione di dati numerici concreti serve a dare valore oggettivo alla gravità dei fatti, riproponendo la materialità degli eventi, ed è certamente uno degli ingredienti più efficaci del realismo di questa autrice.

Qui come in molti altri componimenti d'argomento storico, la voce è affidata ai testimoni. Spesso è addirittura rintracciabile dietro ai versi la testimonianza di qualche superstite, tanto che possiamo dare i nomi ai personaggi senza grandi difficoltà, come vedremo.

Il v. 1 si apre con «Conoscemmo», verbo importante in entrambi i componimenti, ripetuto altre due volte nell'ultimo (vv. 2 e 12). È il verbo del testimone oculare, che indica un sapere "per presa diretta" (Treccani). Inoltre, è coniugato alla prima persona plurale, è l'intero gruppo di superstiti a parlare. In effetti ogni strofa riporta uno squarcio diverso, un cambio di scena, e un cambio di protagonisti, tentando di raccontare così la totalità dell'atrocità attraverso dettagli fortemente impressivi. Il primo è un ragazzo, la cui identità è deducibile soltanto da un ciondolo che porta al collo, tanto è straziato il suo

corpo, inquadrato nell'atto di difendersi. All'opposto non si difendono affatto i bambini della seconda strofa, l'impotenza dei quali è resa attraverso la similitudine della sabbia. Essa si sviluppa in diverse immagini consecutive: i bambini sono facili vittime dei rastrellamenti come è semplice rastrellare la sabbia (si noti qui lo sfruttamento del doppio valore semantico del verbo rastrellare); poi la loro incapacità di opporsi a una forza più grande è paragonata alla sabbia alzata senza sforzo e senza rumore (per questo «muti») dal vento; infine il rapporto con il figurante della sabbia si conclude al v. 13, nel quale si descrivono i loro corpi ammutoliti come una duna, ma tale immagine si sdoppia riprendendo il secondo figurante, il vento, già comparso al v. 12, con ripetizione del verbo «componevano»: «componevano dune inanimate e componevano cose | piegate dal vento». Il paragone con la sabbia evidenzia inoltre come i carnefici considerassero di poco conto queste vite, che valevano ai loro occhi come «grani di sabbia», appunto, disumanizzati tanto da divenire soltanto «cose» (v.13). Anche nella poesia successiva si legge «mio padre [era] una povera cosa». Al v. 16 si introduce il tema del nome, ripreso anche nel secondo componimento («nominare», v. 20): la preoccupazione di chi muore è di essere riconosciuto, per non essere soltanto «cose», appunto. Quello del nome e del ricordo degli scomparsi attraverso di esso è un tema ricorrente nell'autrice, come abbiamo visto in questo elaborato. Il verso successivo si chiude con una immagine di forte impatto emotivo, accresciuto dalla soluzione inaspettata introdotta dall'*enjambement*: «Seppellimmo Maria | dentro la scatola della sua bambola». Maria è il primo personaggio a cui possiamo dare un cognome: si tratta di Maria Pardini, come emerge con chiarezza dalla testimonianza della sorella maggiore pubblicata in *Il ricordo dopo l'oblio: Sant'Anna di Stazzema, la strage, la memoria* (di C. Di Pasquale, Donzelli, 2010, pp. 127-28). È la sorella a raccontare di averla sepolta nella scatola di una bambola. Non si tratta di un dettaglio inventato per aumentare il livello patetico del componimento, qui come altrove la Calandrone riporta soltanto le parole reali dei sopravvissuti, più forti di qualsiasi altra soluzione retorica.

Alla necessità dei morti di essere individuati e nominati si oppone l'anonimato ricercato dai carnefici che «parlano il dialetto delle nostre parti» (v. 20), come emerge dalla scena inquadrata alla terza strofa. Ad essi ci si rivolge con un semplice pronome anche al v. 13 della seconda poesia: «conoscemmo ancora | che quelli». Si tratta di un deittico, è il dito puntato contro i colpevoli.

Lo «stupore dei morti» (v. 23) è causato proprio dall'aver riconosciuto in alcuni degli assassini i loro compaesani. «volto» è ripetuto due volte, ai vv. 22 e 23, per intensificare la scena e per mettere in risalto l'elemento identificatore.

L'ultima strofa del primo componimento si chiude con l'immagine più crudele, che infatti è «altra cosa» (v. 24) rispetto alle già terribili morti presentate precedentemente: inquadra una madre sventrata alla quale è stato posto sotto gli occhi il feto che prima aveva in grembo, trafitto da una pallottola. Purtroppo anche in questo caso si tratta di un fatto realmente accaduto, la donna è Evelina Berretti. La poetessa sembra riprendere qui quasi testualmente alcune testimonianze di Elio Toaff, il rabbino di Roma recentemente scomparso, come la seguente: «C'era una casa, con la porta spalancata. Entrai, e ho ancora difficoltà a raccontare... c'era una donna, seduta di spalle, di fronte a un tavolo. Per un attimo pensai che fosse viva. Ma, appena avanzai, vidi che aveva il ventre squarciato da un colpo di baionetta. Era una donna incinta e sul tavolo giaceva il frutto del suo grembo. Avevano tirato un colpo di arma da fuoco anche in testa a quel povero bimbo» (intervista di Paolo Brogi, «Corriere delle Sera», 14 aprile 2002). Si noti il climax ascendente che vede susseguirsi morti sempre più piccoli: prima il «ragazzo» al v.1, poi i «bambini» al v. 12, ed infine il «feto» al v. 24. La crudeltà dei carnefici è tanta che arrivano ad uccidere anche chi non è ancora nemmeno nato. La gravità del fatto è accentuata dalla ripetizione ai vv. 30-31 «minuscola»-«minuscole». Inoltre la scena è resa più vivida dal cambio di tempo verbale: dal passato o imperfetto delle strofe precedenti, nella quarta la narrazione è al presente storico. Sono ben pochi gli espedienti formali, dal momento che i fatti non hanno bisogno d'altro perché siano impressionanti. Dopo non si può dire altro, il componimento si chiude con questo «silenzio finale» (v. 27).

La seconda poesia si apre con un altro «silenzio», è il silenzio che indica la fine della strage e dà la possibilità ai superstiti di uscire dai boschi per recuperare i corpi dei cari. L'operazione è tutt'altro che semplice, dato che li attende lo spettacolo terribile di mucchi di corpi ingarbugliati, irriconoscibili. Un superstite ha detto «vedemmo un ammasso irriconoscibile». La necessità di ricomporre le salme interessa sia i vivi che i morti, come è reso dal parallelismo dei vv. 18 e 19 «ognuno tra i morti» e «ognuno dei vivi». In entrambi i componimenti ritornano elementi del lessico legati a parti del corpo, mostrando così lo smembramento di ciò che resta delle vittime.

La prima strofa sembra riprendere la testimonianza di Salvina Astrali, contenuta nella sezione “Memoriale” del sito web www.montesole.org. Ella racconta: «Mio suocero non si è mai fatto intervistare, teneva il dolore dentro di sé e basta. Uno degli otto figli aveva solo venti giorni e mio suocero (suo padre) ha trovato solo le penne della cuscina; un altro grande lo trovò a cavalcioni della finestra con un maiale che gli mangiava la testa». In questo caso la Calandrone preferisce la tecnica della reticenza e dice soltanto «conoschemmo | che i maiali mangiano la nostra carne.» (vv. 2-3). La vista dei corpi devastati purtroppo non sarà l’ultima atrocità, come anticipa quell’«ancora» posto di seguito all’ultimo «conoschemmo» (v.12): i morti sono stati riempiti di mine perché, quasi ossimoricamente, in un assurdo logico, «i morti uccidessero i vivi».

In generale, assistiamo a una semplificazione della lingua poetica, che si avvicina alla prosa. La sintassi è lineare, con pochi interventi preziosi, come il chiasmo al v. 12 del primo componimento (bambini- come sabbia-come sabbia-muti), o l’aggettivo anteposto al nome al v. 17 della seconda poesia, «buia insenatura», o ancora in questa poesia, la dittologia a occhiale ai vv. 8-9 «neri | delfini arenati». È frequente la *repetitio*, usata qui per intensificare le scene, come ad imitare lo sguardo incredulo dei superstiti che guardano e riguardano i resti di chi non si è salvato.

Anche la retorica è più semplice: nel primo componimento all’analogia si preferisce la più distesa similitudine (bambini come sabbia), e per di più essa coinvolge immagini facilmente comprensibili (come la sabbia rastrellata). Non sempre però le scelte retoriche funzionano, come nel caso dell’analogia del secondo componimento, con la quale si paragonano i corpi «a cavalcioni | di un davanzale» a delfini arenati su una scogliera. Non è difficile sentire la stonatura di questa immagine con lo scenario circostante, che ci viene presentato attraverso segnali precisi: oltre al nome del paese, Marzabotto, che ci orienta nelle colline bolognesi, incontriamo anche «bosco» (v. 2), «boschi» (v. 15) e «Monte Sole» (v. 2). Il riferimento all’ambiente marino smorza un po’ il pathos che si era creato precedentemente. La metafora del mare ritorna anche al v. 17, in cui il groviglio dei corpi, legati l’uno all’altro, sono come barche ormeggiate (dunque legate con un nodo) nel porto della morte. Per quanto poco funzionante in questo punto, l’associazione dell’elemento dell’acqua con la morte è tipica della poetessa.

Il componimento si chiude con la scena del cordoglio collettivo attorno a quel «numero più grande di ogni corpo» (v. 27).

23 degli occhi: risale
24 iniziale
25 dal fondale del tempo, sale dall'acqua pietrificata immobile

26 è già successo: *davo il nome di amore*
27 *alla gioia che veniva dalla tua bellezza* in un campo mai visto
28 di papaveri e margherite, è già avvenuta questa
29 comunicazione silenziosa delle radici

30
31 *oh!, autosufficienza, sterile*
antimateria, malignità della ferita aperta

32 – perfetta
33 sotto l'ombreggio – bilobata
34 e sedotta: è già successo
35 che io mi sollevassi dal bordo del tuo letto come un
36 arcobaleno, come una figura di rettitudine, è già
37 successo questo poter morire
38 senza rimpianto – *ti offro la mia vita come qualcosa*
39 *che non ha più valore di un sorriso* – questa radice interamente esposta
40 a causa della dissoluzione della massa terrestre
41 – *nel mio sogno parlavi una lingua straniera* –
42 è già successo che bastasse l'amore come terra
43 aerea:
44 *la farfalla sul viso*

45 tutte le ossa come una fascina, una messe completamente
46 scoperta:
47 puoi fare del mio cuore
48 una canna di flauto
49 per lodare, restituirmi
50 l'inizio del mondo

La poesia è tratta da *Serie fossile*, libro che, come dichiarato più volte dall'autrice, parla dell'amore. Siamo ben lontani dalla poesia a tema storico di *La vita chiara*, assistiamo qui a un ritorno e a una intensificazione della modalità compositiva riflessivo-espositiva. Ciò che balza all'occhio a una prima lettura è la nuova modalità di distribuzione dei versi sulla pagina, con il ricorso di numerosi versi a gradino, parole isolate a metà del verso e allineamenti a destra. Ad essi si aggiunge il simbolo del titolo, un cerchio con all'interno un punto. Come abbiamo accennato nel secondo capitolo di questa tesi, l'inserzione di simboli vuole indicare il passaggio dalla parola al gesto, che riassume in pochi tratti il senso del componimento. In questo caso, il disegnetto rappresenta un punto interno a un cerchio, visibile dall'esterno. Come vedremo, la poesia è incentrata proprio sulla riemersione di un elemento interiore per mezzo di «alba», verosimilmente l'amante, ma per alcuni può indicare la poesia stessa. A riguardo, è molto interessante l'analisi di Franca Alaimo (cfr. articolo pubblicato sul blog La Recherche il 13 febbraio 2015): ella porta in luce le significazioni alchemiche sottese ai testi, individuando nella poesia, per lei coincidente con il personaggio di alba (corrispondente all'albedo, stadio di sublimazione nel processo alchemico), lo strumento per demolire il proprio io, per potere così raggiungere la rubedo, che coincide in questo caso con la consapevolezza dell'eros come legame universale, come punto che ci accomuna. Elementi del lessico collegabili a qualche attività alchemica compaiono anche in questa poesia, come vedremo, ma sono presenti in generale in altre opere dell'autrice.

Ma alba può essere anche l'oggetto dell'amore, perché è attraverso la destabilizzazione dell'amore che è possibile ri-trovare, ri-conoscersi, dopo essersi persi. È il grande tema della perdita mai dimenticato dall'autrice: «bisogna perdere il mondo per ritrovarlo».

Il titolo, «obbedienza», può essere interpretato in diversi modi. Se consideriamo l'ipotesi della Alaimo, allora possiamo ricordare che in più contesti la Calandrone ha dichiarato che la poesia «è una forma di obbedienza» (ad esempio nel programma radiofonico “Mezzora in Italia”, Radio Circolo per el Instituto Italino de Cultura de

Madrid, giugno 2012. O anche nella video-intervista per Rai letteratura su *La vita chiara* del 18 marzo 2011). Inoltre, in questa fase della narrazione dell'innamoramento, si obbedisce al sentimento che sta nascendo, il soggetto si lascia attraversare dalla «forma | algebrica d'amore | che s'interna» (vv. 12-14), e questa disponibilità è evidente anche negli ultimi versi, nei quali leggiamo «*ti offro la mia vita come qualcosa | che non ha più valore di un sorriso*» e «*puoi fare del mio cuore | una canna di flauto*» (vv. 47-48), forse con un vago richiamo al giunco dantesco (Purg. I 95).

Il v. 1 si apre con una domanda rivolta ad «alba», parola che ritorna in tutto il libro, a volte nella variante con lettera maiuscola (che ne intensifica il carattere di personificazione), e che assume il valore simbolico della rinascita. Il paragone dell'amata con l'alba non è nuova, è già presente nel *Cantico dei cantici* (libro 6, paragrafo 10), nel quale si legge: «chi è colei che appare come l'alba, bella come la luna, pura come il sole, terrificante come insegne in campo?».

Di seguito sono presentati gli effetti del sorriso dell'amata sull'amante: si tratta di effetti terribili, è evocata infatti una scena oscura, abitata da «cori bestiali» con «erbe e incantagioni e unguenti» (vv. 3-4), termini questi che rimandano alle azioni di una strega. In effetti nelle poesie successive di questa sezione comparirà proprio la figura di una strega, chiamata in più modi quali «stryx», «lamia» e «magara» (p. 31) e associata al passaggio alchemico della «nigredo», atto alla dissoluzione della materia primaria, esplicitamente nominato alla stessa pagina. Attraverso il sorriso dell'amata prende dunque il via il processo alchemico che farà perdere l'io dell'innamorata perché possa ricomporsi purificato nella rubedo, stadio finale della ricomposizione, ovvero conscio del comune sentimento d'amore. Questa ipotesi è confermata dai testi, infatti così leggiamo a pagina 31: «perdi | me!, termina | me! Finiscimi / // ricominciami». Il motivo del sorriso che devasta l'amante è già in Saffo, nel frammento 31 [Voigt], «il tuo sorriso | che accende il desiderio». È riconducibile a questo frammento anche la sensazione uditiva di un rombo, descritta dalla poetessa di Lesbo tra i fenomeni d'amore, qui presentata nella domanda al v. 1.

«alba» scatena reazioni così potenti perché ride «come una bambina», vale a dire come un essere puro, secondo il significato che l'autrice attribuisce al tema ricorrente dei bambini. Nei vv. 6-7 la potenza dell'amata è descritta attraverso un lessico riferibile all'immaginario tradizionale della poesia d'amore: il «fuoco» d'amore, la «degnità» del

cuore e l'obbedienza. L'evocazione di uno stato lontano e profondo è realizzata anche attraverso l'utilizzo di termini letterari, come «incantagioni» (v. 4) e varianti antiche, come «degnità» (v. 7), o la forma non unverbata «fin che» (v. 8).

Attraverso il sorriso, la «prima goccia» d'amore è fatta «colare» (altro termine legato all'alchimia – si veda ad esempio «colatoio alchemico» MR 25) nel cuore dell'amante e «s'interna» nel mare, che indica probabilmente l'inconscio, come già ne *La vita chiara*. Forse allora il simbolo che apre la poesia, il cerchio con il punto, riproduce questo momento. Il gesto del colare è espresso anche graficamente per mezzo della successione di versi a gradino. Da qui, dall'interno della persona, inizia un processo metamorfico (alchemico, appunto) che porterà alla riemersione di una sua parte dimenticata ma già presente. Questa parte cresce attraverso il senso della vista (e *Vista* è il titolo della sezione): siamo qui di fronte alla riproposta di un altro grande motivo tradizionale della poesia d'amore, ovvero l'amore che passa attraverso gli occhi dell'amante. La riemersione è descritta attraverso l'uso di verbi con suffisso restitutivo «ri-», ed è già intuibile dai primi versi: «rifondano» v. 3, «rifonda» v. 15, «risale» v. 23, ribattuto con il semplice «sale» v. 25. Si aggiungono anche «restituzione» v. 20 e «restituirmi» v. 49. Attraverso di essi si fa più chiara l'idea della presenza di qualcosa di primitivo, di affondato, idea che è ulteriormente rafforzata da un lessico legato a questo campo semantico. Leggiamo infatti «fondale del tempo» (v. 25), «radici» (v. 29) e «radice» (v. 39) e, sintagma che non può lasciare dubbi, «inizio del mondo» (v. 50). L'idea della reiterazione di un fatto già avvenuto ma dimenticato fino ad allora è reso attraverso la ripetizione per ben quattro volte del sintagma «è già successo» (vv. 26, 34, 36-37, 42), e della sua variante «è già avvenuta» (v. 28), con la quale è scandita tutta la seconda parte del componimento che, a partire dalla presa di coscienza del già accaduto, si configura come una elencazione dei momenti passati in cui si è avvertita questa presenza interiore. Tale presenza viene identificata con l'amore – «davo il nome di amore» (v. 26) – e l'elenco si presenta dunque come una fenomenologia d'amore, reinterprestando l'ipotesto saffico. L'amore è anche «comunicazione silenziosa delle radici» (v. 29), dunque un legame universale, identificabile probabilmente con la «radianza che tutti ci accomuna» della quale abbiamo parlato nel primo capitolo di questo elaborato. Ai v. 37-40 al motivo della radice si aggiunge il tema classico della compresenza tra amore e morte: «è già successo questo poter morire | senza rimpianto»; l'amore causa la «dissoluzione della massa terrestre»,

ovvero del proprio io, così che questa parte interiore, la radice, diventi «interamente esposta». Se la terra crolla, ad essa si sostituisce la «terra | aerea» dell'amore. Il verso a gradino qui ha per effetto di lasciare sospeso "a mezzaria" l'aggettivo «aerea», rendendo percepibile anche graficamente l'idea della leggerezza. L'emersione assume il doppio connotato di elevazione e esposizione: gli elementi lessicali legati al primo campo semantico sono i già visti «risale», «sale», «mi sollevassi», «aerea» e «farfalla» (v. 44), mentre per l'esposizione si segnalano «esposto» (v. 39) e «scoperta» (v. 46). Ad essere scoperte sono le «ossa» (v. 45) ed il cuore, che è un «tuorlo a cielo aperto» (v. 10), quindi l'amore destabilizza anche fisicamente, come già in Saffo l'amore «sconvolge il cuore in petto». Dal v. 47 ritorna, come abbiamo già accennato, il tema del titolo: l'amante obbedisce, si sottomette, lascia che del suo cuore sia fatta «una canna di flauto | per lodare, restituirmi | l'inizio del mondo». Questi ultimi versi riassumono l'idea dell'amore come riemersione di ciò che è fossile, qui addirittura associato alla nascita del mondo. Il farsi flauto del cuore può essere anche interpretato come riferimento metapoetico, di accettazione della poesia come strumento di purificazione (in questo caso allora prenderebbe forza l'interpretazione di Alimo, che vede in «alba» la poesia stessa). Il flauto inoltre è da sempre il simbolo della poesia elegiaca: è forse un riferimento all'elegia di Rilke? Per ora resta una suggestione. Un'ultima nota ai dati uditivi: se all'inizio la percezione di ciò che sta accadendo è confusa, ma forte, resa con il «rombo», il riconoscimento dell'amore ed il piegarsi ad esso con obbedienza trasforma la sensazione uditiva che è ora resa attraverso le note più tenui e armoniche del «flauto». Anche i dati uditivi dunque si fanno segnale della metamorfosi in corso.

Tra i versi si segnalano intere frasi in corsivo. Il cambio di stile grafico non rappresenta qui, a mio parere, un cambio di locutore, come accade altrove nella Calandrone, bensì un cambio di tono nella pronuncia o un discorso parallelo al principale, come considerazioni a margine fatte dallo stesso locutore, in un flusso di coscienza. Ciò è dovuto anche al fatto che il testo non presenta pause forti, non c'è mai il punto, nemmeno in chiusura, come del resto manca in tutte le poesie della sezione. Forse con questa scelta l'autrice ha voluto rendere più evidente l'unicità e la continuità del processo metamorfico, che procede travalicando il singolo testo. Ecco allora che soluzioni come il cambio di stile o la disposizione bizzarra dei versi servono qui per sostituire la punteggiatura, ma principalmente hanno un valore prosodico: gli spazi non uniformi tra i versi e tra le parole

costringono infatti la lettura a sottostare ad un ritmo preciso. Concorrono in questo le numerose figure di suono, tra le quali la rima «motori» (v.1) : «cuori» (v. 3), le allitterazioni dei primi tre versi di *o*, *b* e *r* (OBBedienza | alBa IO senti il ROmBO dei mOtORi | se qui | si RifOndanO i cORi) che riproducono il suono del rombo, le allitterazioni di *t* e *o* al v. 10 (TuorlO a cielO aperTO nel miO peTTO), le rime, interne e non, dei vv. 23-25 «risale» : «iniziale» : «fondale» : «sale», con rima inclusiva tra il primo termine e l'ultimo, l'allitterazione di *t* e gli omeoteleuti dei vv. 31-34 (malignITÀ della feriTA aperTA | – perfèTTA | soTTO l'ombreggio – bilobaTA | e sedoTTa), e ancora l'allitterazione di *s* dal v. 42 al 46 (SucceSSo che baStaSSe l'amore come terra | aerea | tutte le oSSa come una faScina, una meSSE completamente | Scoperta), nei quali è contenuta anche l'assonanza e allitterazione di *r* «terra» - «aerea».

Infine, la presenza di endecasillabi e settenari, concentrati soprattutto nella parte iniziale del componimento, consentono una lettura più scandita e alta, che partecipa all'evocazione di una atmosfera arcaica.

Bibliografia

Afribo A., *Introduzione*, in Id. *Poesia contemporanea dal 1980 ad oggi*, Carocci, Roma, 2007, pp. 24-27

Afribo A., *Antonella Anedda*, in Id. *Poesia contemporanea dal 1980 ad oggi*, Carocci, Roma, 2007, pp. 183-203

Afribo A., *Neo-ermetismo e neo-orfismo. Conte e De Angelis*, in A. Afribo e E. Zinato, *Modernità italiana. Cultura, lingua e letteratura dagli anni settanta a oggi*, Carocci, Roma, 2011, pp. 204-216

Afribo A. e Soldani A., *Ermetismo ed ermetismi*, in *La poesia moderna. Dal secondo Ottocento a oggi*, Il Mulino, Bologna, 2012, pp. 94-100

Bandini F., *Elementi di espressionismo linguistico in Rebora*, in Aa. Vv. *Ricerche sulla lingua poetica contemporanea*, presentazione di G. Folena (*Quaderni del circolo filologico linguistico padovano*, 1), Liviana, Padova, 1966, pp. 3-35

Calandrone M. G., *La mamma più bella del mondo*, in M. G. Calandrone, M. De Sanctis, C. Galante, M. Inversi, A. Rizzi, *Io e l'altra*, Edizioni Joker, 2010, pp. 9-23

Calandrone M. G., *Fare poesia è un'azione politica*, «il manifesto», 17 luglio 2011

Calandrone M. G., *Suggestionando la materia*, «L'Ulisse» n. 18, aprile 2015

Coletti V., *La lingua della poesia del Novecento (morfologia, lessico, sintassi)*, in *La poesia italiana del Novecento: modi e tecniche*, a cura di M. A. Bazzocchi e F. Curi, Pendragon, Bologna, 2003, pp. 76-77

Contini G., voce *Espressionismo letterario* in *Enciclopedia del Novecento Treccani* (reperibile al sito www.treccani.it)

Cortellessa A., *Io è un corpo*, in *Parola plurale. Sessantaquattro poeti tra due secoli*, a cura di G. Alfano, A. Baldacci, C. Bello Minciocchi, A. Cortellessa, M. Manganelli, R. Scarpa, F. Zinelli, P. Zublena, Sossella editore, Roma, 2005, pp. 33-51

Cortellessa A., *Il peso enorme delle parole*, in *Poesia contemporanea. Nono quaderno italiano*, a cura di F. Buffoni, Marcos y Marcos, Milano, 2007, pp. 52-56.

Cortellessa A., *Per riconoscerla: tre connotati*, «alfabeta2», n. 32, settembre-ottobre 2013

Galaverni R., *Dopo la poesia: saggi sui contemporanei*, Fazi, Roma, 2002, pp. 28-30

Lorenzini N., *Corporeità e/o stilizzazione: nuovi modi di realismo*, «Moderna» III, n. 2, 2001, pp. 197-209

Mazzoni G., *Maria Grazia Calandrone, "Come per mezzo di una briglia ardente"*, *Atelier*, in *Almanacco dello specchio*, a cura di M. Cucchi e A. Riccardi, Mondadori, Milano, 2006, pp. 221-222

Mengaldo P. V., *Il linguaggio della poesia ermetica*, in Id. *La tradizione del Novecento. Terza serie*, Einaudi, Torino, 1991, pp. 131-157

Mengaldo P. V., *I "vociani"*, in Id. *Storia dell'italiano nel Novecento*, seconda ed., Il Mulino, Bologna, 2014 (prima ed. 1994), pp. 210-218

Mengaldo P. V., *L'ermetismo e dintorni*, in Id. *Storia dell'italiano nel Novecento*, seconda edizione, Il Mulino, Bologna, 2014 (prima ed. 1994), pp. 230-33

Ostuni V., *Poeti degli anni zero*, Ponte Sisto, Roma, 2011, pp. 110-111

Testa E., *Antagonisti e trapassati: soggetto e personaggi in poesia*, in Id. *Per interposta persona. Lingua e poesia del secondo Novecento*, Bulzoni, Roma, 1999, pp. 11-32

Testa E., *La colpa di chi resta. Poesia e strutture antropologiche*, in Id. *Per interposta persona. Lingua e poesia del secondo Novecento*, Bulzoni, Roma, 1999, pp. 33-48

Testa E., *Aspetti linguistici della poesia italiana dell'ultimo Novecento*, in Id. *Per interposta persona. Lingua e poesia del secondo Novecento*, Bulzoni, Roma, 1999, pp. 135-157

Testa E., *Note sul lessico della poesia contemporanea*, «Moderna», III, n. 2, 2001, pp.117-129

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

Zorat A., *La poesia femminile italiana dagli anni Settanta a oggi*, tesi di dottorato, Università degli studi di Trieste, 2009, pp. 433-436

Indice del materiale radiofonico e multimediale

Chiodo fisso di Radio3, RADIO RAI, 15 marzo 2012

Mezz'ora in Italia, Radio círculo por el Instituto italiano de cultura de Madrid, 6 ottobre 2012

Radio3 Suite, RADIO RAI, 24 febbraio 2015

Registrazione dell'intervista di Simone Zafferani a Maria Grazia Calandrone nel contesto del festival TerniPoesia, Terni, 24 marzo 2013. Reperibile on-line all'indirizzo seguente: www.associazionegutembergterni.it/terni-poesia-festival/.

Ultima consultazione: dicembre 2014

Maria Grazia Calandrone: La vita chiara, videointervista per RAI Cultura Letteratura, sezione poesia, 18 marzo 2011, reperibile on-line al seguente indirizzo:

<http://www.letteratura.rai.it/articoli/maria-grazia-calandrone-la-vita-chiara>.

Ultima consultazione: gennaio 2015

Calandrone M. G., *La poesia di Marina Cvetaeva*, video per Rai Letteratura, reperibile al sito www.letteratura.rai.it. Ultimo accesso: febbraio 2015

Siti internet

Bafaro S., *Maria Grazia Calandrone e il "fare poesia"*, in *Postpopuli* (blog), 31 agosto 2015. <http://www.postpopuli.it/42194-maria-grazia-calandrone-e-il-fare-poesia/>. Ultima consultazione: settembre 2015

Crocco C., *Dialogo con Milo De Angelis*, in *Le parole e le cose* (blog), reperibile al seguente link: <http://www.leparoleelecose.it/?p=19153>. Ultima consultazione: giugno 2015

La formazione della scrittrice, 3 / Maria Grazia Calandrone, a cura di Giulio Mozzi, in *Vibrisse* (blog), consultabile al seguente indirizzo:

<http://vibrisse.wordpress.com/2014/01/27/la-formazione-della-scrittrice-3-maria-grazia-calandrone/> Ultima visita: gennaio 2015

Ortore M., *Fino all'ultima fila*, numero 1, novembre 2011, rubrica on-line di *Poesia2.0* (blog), reperibile al seguente link: <http://www.poesia2punto0.com/author/michel-ortore/>.

Ultima visualizzazione: gennaio 2015

Zublena P., *Come dissemina il senso la poesia "di ricerca"*, in *Speciali Treccani*, reperibile al seguente link:

http://www.treccani.it/lingua_italiana/speciali/poeti/zublena.html. Ultima consultazione: febbraio 2015

Zublena P., *Forme del soggetto nella poesia contemporanea*, in *Ricomporre l'infranto: mappature del presente letterario italiano* (2014), reperibile al seguente link:

<http://ricomporreinfranto.com>. Ultima consultazione: febbraio 2015

Dizionari e repertori

GDLI = Battaglia S., *Grande Dizionario della Lingua Italiana*, Torino, UTET, 1961-2002

Savoca G., *Vocabolario della poesia italiana del Novecento*, Zanichelli, Bologna, 1995