

1222·2022
800
ANNI



UNIVERSITÀ
DEGLI STUDI
DI PADOVA

Università degli Studi di Padova
Dipartimento di Studi linguistici e letterari

Corso di Laurea Magistrale in
Filologia Moderna
Classe LM-14

Ascoltare meglio: l'uso delle frasi volitive nella poesia di
Chandra Candiani

Relatore
Prof. Luca Zuliani

Laureanda
Isabella Comuzzi
Matricola 2028801

Anno accademico 2022/2023

*I swear I think now that everything without exception has an
eternal Soul!*

(To think of time, Walt Whitman)

INDICE

INTRODUZIONE	p. 5
I: CHANDRA CANDIANI POETA DELLA GENTILEZZA	7
II: I MESSAGGI DELLE FRASI VOLITIVE	21
III: ANALISI DI UN PERCORSO POETICO: EVOLUZIONI E COSTANTI NELL'USO DELLE FRASI VOLITIVE	31
3. 1. Io con vestito leggero	31
3. 2. La nave di nebbia (Ninnenanne per il mondo)	35
3. 3. Vista dalla luna	42
3. 4. Bevendo il tè con i morti	47
3. 5. La bambina pugile (ovvero la precisione dell'amore)	53
3. 6. Fatti vivo	63
3. 7. La domanda della sete	75
CONCLUSIONI	85
APPENDICE	87
BIBLIOGRAFIA	103
SITOGRAFIA	109
Ringraziamenti	111

Introduzione

Il principale obiettivo di questa tesi è quello di analizzare gli effetti prodotti dall'impiego delle frasi volitive nell'opera poetica di Chandra Candiani. Dicendo «frasi volitive» si pensa quasi immediatamente a un comando, a un divieto o a un'esortazione. Tuttavia, leggendo i versi di Candiani, la prima impressione è ben differente: la sua voce, pur conoscendo significativi punti di svolta, non si eleva mai a un tono imperativo o a una spinta idealistica verso una condotta morale o etica. Durante lo studio dell'intero corpus poetico ho potuto constatare che la frequenza delle volitive variava notevolmente sul piano diacronico e che i modi utilizzati (nello specifico imperativo e infinito) assumevano sfumature molto differenti a seconda del destinatario, del tema affrontato e del soggetto poetico. Questo mi ha portato a riflettere sull'inscindibile connessione tra stile e messaggio poetico: i due evolvono sempre di pari passo ma in che cosa consiste la loro evoluzione? E da che cosa è influenzata?

Per tentare di rispondere a queste domande ho effettuato innanzitutto un conteggio delle frasi volitive, che ha coinvolto tutte le raccolte poetiche, escludendo invece le poesie pubblicate solo all'interno di antologie. Successivamente le ho suddivise in base alla configurazione assunta: imperativo, infinito, congiuntivo esortativo. Naturalmente insieme alla diffusa presenza del costrutto, è risultata evidente anche la sua cronica assenza. Più nello specifico, ho cercato di mettere in rilievo le sostanziali differenze nell'uso dell'imperativo e dell'infinito. Il primo sembra possedere una grande versatilità: di volta in volta viene impiegato in funzione fatica o conativa, assume il valore di preghiera, di esortazione o veicola consigli e insegnamenti, rivolgendosi a un destinatario reale o fittizio. Il caso dell'infinito è particolarmente interessante: praticamente assente nelle prime raccolte, o impiegato esclusivamente nella sua più comune formula negativa prescrittiva (si pensi a divieti come *Non sostare*), questo modo diventerà in seguito lo strumento prediletto per comunicare insegnamenti, espressioni di augurio e consigli. Questa sottile inclinazione didattica era ciò che inizialmente mi aveva colpito leggendo i versi di Candiani: la sua capacità di trasmettere preziosi insegnamenti senza farli apparire come imposizioni o come esortazioni eccessivamente cariche di tensione e aspettative. Le sue osservazioni, pur essendo ferme e concise, sono leggere e prive della spinta

agonistica che caratterizza i versi di poeti come Fortini, da qui la definizione di «poeta della gentilezza». Facendo riferimento anche agli scritti in prosa, si è tentato inoltre di comprendere fino a che punto la filosofia e la pratica buddhista della poeta influenzino il contenuto dei suoi versi, e, di riflesso, l'impiego delle frasi volitive come strumento stilistico privilegiato per veicolare messaggi di natura esistenziale.

CAPITOLO PRIMO:

Chandra Candiani: poeta della gentilezza

Chandra Candiani nasce a Milano nel 1952 da una famiglia di origini russe. Frequenta il liceo classico e si iscrive a Lettere e Filosofia, senza tuttavia portare a termine gli studi. Fin da giovane lavora molto con i bambini, esperienza fondamentale per la sua formazione poetica. Ancora più importante è forse il viaggio che Candiani intraprende alla soglia dei trent'anni: in India conosce prima la meditazione Vipassana e successivamente il Buddismo Theravada, la più antica scuola buddhista tra quelle tuttora esistenti. Da allora si dedica alla traduzione dall'inglese di testi buddhisti, tiene corsi di meditazione e si impegna nell'attività di diffusione della poesia nelle scuole primarie della periferia milanese.

Ha pubblicato *Io con vestito leggero* (Campanotto 2005), *La nave di nebbia. Ninnenanne per il mondo* (La biblioteca di Vivarium 2005), *La porta* (La biblioteca di Vivarium 2006), *Bevendo il tè con i morti* (Vienneperre 2007, Interlinea 2015), *La bambina pugile ovvero La precisione dell'amore* (Einaudi 2014) che le è valsa la vittoria del Premio Camaiore, *Fatti vivo* (Einaudi 2017), *Vista dalla luna* (Salani 2019), *La domanda della sete* (Einaudi 2020). Tra le antologie più recenti i suoi scritti compaiono anche in *Nuovi Poeti italiani 6*). Ha pubblicato inoltre in prosa i saggi *Il silenzio è cosa viva. L'arte della meditazione* (Einaudi 2018) e *Questo immenso non sapere* (Einaudi 2021). A fronte di questa prolifica produzione manca tuttavia uno studio critico sulla poeta, per la quale sono state scritte soltanto brevi recensioni di carattere generale.

La scarsa attenzione che la critica ha riservato a Candiani è da attribuire in parte all'esordio tardivo e in parte alla difficoltà che si incontra tentando di ricondurre la sua opera all'interno del canone poetico italiano. Tra i suoi autori di riferimento sono infatti scarse le menzioni ai poeti italiani: compaiono Pascoli, Sereni, Montale, ma è chiaro, semplicemente scorrendo gli incipit delle singole raccolte e ascoltando le parole

dell'autrice stessa, che i suoi modelli sono principalmente stranieri; fra tutti spiccano i poeti russi, Cvetaeva, Pasternak, Mandelstam, Šklovskij, ma sono presenti anche Rilke, Celan, Dickinson e poeti come Li Po, Kabir, Rumi appartenenti a tradizioni poetico-filosofiche assai lontane dal canone occidentale.

Su di lei agiscono luoghi e culture differenti, legate in primis alle sue origini russe, alla sua ricerca spirituale, che la porta ad incontrare il Buddhismo in India, nonché alla sua infanzia e al suo presente, trascorso per la maggior parte a Milano. In questo scenario estremamente variegato l'incontro con la poesia avviene molto precocemente: in un'intervista con Marco Germani dichiara infatti:

Non andavo ancora a scuola e sentendo mio fratello imparare a memoria *La cavallina storna*, pensai fulmineamente: "Da grande voglio scrivere in quella lingua."¹

Questo ideale coltivato fin dall'infanzia si realizza nel 1978, quando Candiani esordisce in *Poesia femminista italiana*, pubblicata da Di Nola e l'anno successivo compare tra i poeti emergenti nell'importante antologia di Antonio Porta². Nel leggere la sua prima produzione si fa fatica a riconoscere la stessa autrice delle raccolte pubblicate nel nuovo millennio. Poesie come *Inno all'utero*, *Paura*, *Pezzo di pane* si inseriscono nel solco tracciato dalla prima poesia femminista, declinata in quello che viene definito il *selvaggio letterario* degli anni Settanta.

Nella divisione in quattro grandi macro-correnti della poesia post-sessantottina operata da Afribo³, Candiani può essere ragionevolmente inserita nello *spontaneismo*. Lo spontaneismo è figlio dello spirito anarchico e contestatario che aveva animato la gioventù degli anni Sessanta, nonché di influenze come la poesia Beat e la cultura pop che arrivavano da oltreoceano. Ciò che secondo i rappresentanti di questo filone consente al poeta di avere molta più libertà espressiva è il rifiuto di qualsiasi accenno di formalismo: il flusso di coscienza non è vincolato in alcun modo e l'emozione o il pensiero possono essere riprodotti su carta nell'immediato.

¹ Cfr. M. Germani, *Incontro con l'autore: Chandra Livia Candiani*, reperibile su <https://cantogenerale.wordpress.com/2015/03/14/incontro-con-lautore-chandra-livia-candiani-dal-blog-margo-a-cura-di-mauro-germani/>. Consultato il 20.10.2022.

² A. Porta, E. Siciliano, *Poesia degli anni Settanta*, Milano, Feltrinelli, 1979.

³ A. Afribo, *Poesia italiana postrema: dal 1970 a oggi*, Roma, Carocci, 2017.

Candiani si inserisce in questo contesto affrontando le tematiche che movimentavano e infuocavano gli animi in quegli anni: vengono passati in rassegna temi come l'aborto, il femminismo, il rapporto con il proprio corpo, con l'idea di fondo di rigettare il «femminile inautentico», ancora legato a moduli espressivi percepiti come inadeguati, prendendo coscienza della «donna come prodotto storico» e riconoscendo «la tragedia dell'Io sottratto» e la «negazione del corpo» fino ad allora perpetuata da una società basata sul modello patriarcale.⁴

L'urgenza di prendere voce dopo un silenzio secolare si realizza con strumenti letterariamente poveri⁵, che non hanno come modello le istituzioni poetiche del Novecento italiano; nella fattispecie questa voce si esprime tramite l'uso di versi mediamente lunghi e prosastici (in cui solo gli a-capo segnalano che si tratta di poesia), la quasi totale assenza di punteggiatura e lettere maiuscole, le iterazioni anforiche come ad esempio «e tu da sasso / sei diventato ghiaia / e poi sabbia / e poi acqua / e poi fiume / e poi sangue»⁶ e l'uso marcato della frammentazione che contribuisce a dare ai componimenti un ritmo concitato, spezzato, colmo di ansia e di incertezza:

il sangue [...]
110 è tanto
si gonfia
in canali
infiniti
batte
115 pulsa
è troppo
vitale

[...]

(*Un pezzo di pane*, da *Poesie mestruali*, vv. 104, 110-117, p. 126)

Non mancano poi *enjambements* molto marcati che separano articolo e aggettivo o possessivo e nome del tipo «è nella mia / bocca», «dentro le / leggere ossicine» che trovano la loro ragione di esistere nel forte sperimentalismo di quegli anni.

⁴ L. Di Nola, *Poesia femminista italiana*, Roma, Savelli, 1978, pp. 9-12.

⁵ Cfr. A. Porta, E. Siciliano, *Poesia degli anni Settanta*, cit. pp.13-30.

⁶ Cfr. *Inno all'utero*, da *Poesie mestruali*, *Poesia femminista italiana*, p. 119.

A proposito dell'aspetto ritmico, nella sua antologia, Porta parlava di «ritmo di ballata», specificando tuttavia come non si trattasse dell'antico genere della poesia italiana delle origini, bensì della canzone inglese e americana popolare di quegli anni sull'onda di Bob Dylan e Joan Baez.

Come si diceva, i toni e le immagini sono molto spesso rabbiosi, violenti, a tratti macabri: «si cibava di vecchi / e bambini / perforava cervelli»; «l'hanno tagliata / e fatta a pezzi / l'hanno iniettata / nell'utero di ogni donna»⁷ e il lessico ruota intorno alla sfera del corpo, non limitandosi solo al visibile ma anche all'invisibile: ed ecco che appaiono l'utero, le vene, il sangue: «il suo stomaco / soffiava / il sangue nelle vene». A questo proposito si prenda come esempio una parte di *Inno all'utero*:

ho fatto l'amore
mi sono fatta violentare
più volte,
95 la violenza del pene
era la giusta risposta
alla tua schifosa
dimostrazione d'esistere –
è successo di colpo
100 non hai sanguinato più
il mio seno è ingrossato
il mio stomaco ha avuto
fame
e nausea
105 e fame
canzone monotona
e assurda
domande notturne
lunghe ore
110 di corpo nudo
di profilo
allo specchio,
non eri mai morto
stavi fabbricandomi
115 un bambino

[...]

(*Inno all'utero*, da *Poesie mestruali*, vv. 92-115, pp. 116-117)

⁷ Cfr. *Paura*, in *Poesie mestruali*, cit. p. 75.

Il lettore si ritrova disorientato, disgustato e scioccato dal tono esplicito con cui la poeta tratta di temi quali la sessualità, la gravidanza e l'aborto. La decisione di affrontare argomenti così forti unita al rifiuto di utilizzare gli strumenti formali e stilistici tradizionali per lasciare spazio a un grido femminile che spinge per uscire dalla «placenta storica», determina l'impiego di versi estremamente frammentati e al tempo stesso estremamente prosastici e di immediata comprensione. Nel complesso queste prime prove poetiche si uniformano allo stile e ai messaggi che la poesia femminista anni Settanta si imponeva di trasmettere, cosicché, a distanza di anni, non spiccano come significative all'interno del pur vasto panorama poetico dell'epoca.

È interessante notare come nelle successive raccolte poetiche alla necessità di parlare, di «gridare col rosso della mia rabbia», subentrerà la ricerca dell'ascolto e del silenzio, parola-chiave quest'ultima che ritorna con assidua frequenza e che compare anche come titolo nel volume in prosa *Il silenzio è cosa viva*. Saranno la ricerca del silenzio e del raccoglimento, la relazione con la natura circostante, animali, alberi e piante, l'infanzia, sua e di tutti coloro che sono bambini o lo sono stati, il rapporto con il dolore e il male, il senso della scrittura e della parola poetica a diventare i motivi protagonisti nelle poesie delle ultime tre raccolte, con un significativo recupero, in questo senso, dei grandi maestri della tradizione novecentesca, come Montale e Sereni.

La maggior parte dei temi affrontati negli anni Settanta non compariranno più negli anni a seguire; fa eccezione il tema della morte, che, seppur declinato in maniera differente (si parlerà soprattutto dei morti e della loro presenza/assenza nella vita quotidiana) rimarrà una costante in tutta la sua opera.

Questa scelta ha naturalmente una ragione bibliografica: la Candiani perde improvvisamente il padre all'età di dieci anni; tuttavia, la morte aleggiava già da prima in casa sua, come lei stessa ricorda in un'intervista:

Mia madre ha perso il suo amatissimo padre lo stesso anno in cui sono nata io. [...] quando mia madre cantava, vedevo tutto quello che nominava passare tranquillamente per il corridoio e per le stanze: c'erano rondini, spazzacamini, laghi, bambini abbandonati, lupi, orchidee. E così i morti li ho sempre sentiti girare per casa e spesso visti,

facevano cose normali, cose di tutti i giorni, ma come un po' sbiadite oppure staccate dall'utilità [...].⁸

Troppi morti è la prima poesia in cui questo tema compare: i morti sono un'inquietante presenza fantasmatica, che continua ad affiorare nella memoria impedendo al soggetto di vivere una vita piena:

 facce ossute
 con cerchi di luce
5 sul cranio magro
 maschere tragiche
 pallore sospeso

[...]

 Mentre le strade
40 mi chiamano
 e io devo dire di no
 perché i rantoli
 dei miei morti
 mi urlano di restare —

[...]

(*Troppi morti*, da *Poesie mestruali*, vv. 3-7, 39-44, p. 111)

La poesia ancora una volta si fa «grido confuso» nonché strumento per esorcizzare il dolore della perdita. Candiani, infatti, non indirizza questo testo a un pubblico specifico, né tantomeno desidera raccontare una storia: il suo è un messaggio rivolto a sé stessa, un tentativo di descrizione o di oggettivazione su carta dei propri sentimenti contrastanti.

I morti ricompaiono nella raccolta *Bevendo il tè con i morti* (d'ora in poi *BTM*)⁹, pubblicata nel 2007 da Vienneperre e successivamente da Interlinea nel 2015. Qui essi subiscono una progressiva trasformazione: da presenze oscure e quasi indecifrabili a figure familiari e gentili. Si noti che non è la morte in sé l'oggetto della poesia, bensì i morti, le persone e gli individui che pur non essendo mai nominati vengono quasi sempre

⁸ G. Morale, *Come risolvere l'enigma della presenza della poesia? Conversazione su Bevendo il tè con i morti*, 10 marzo 2008. Intervista reperibile al seguente link: <https://www.ilprimoamore.com/livia-candiani-come-risolvere-lenigma-della-presenza-della-poesia-6812153493437305576/>. Consultato il 22.10.2022.

⁹ Per tutte le opere di Candiani, esclusi i testi in prosa, verranno utilizzate le seguenti sigle: *Io con vestito leggero* (IVL), *Ninnenanne per il mondo* (NPM), *Vista dalla luna* (VL), *Bevendo il tè con i morti* (BTM), *La bambina pugile* (BP), *Fatti vivo* (FV), *La domanda della sete* (DDS).

introdotti da un articolo determinativo, da un aggettivo qualificativo o identificativo. Sono personaggi come «il morto del giardino», «la morta con la gonna rossa», «il morto con le cicale in mano», «il morto che ha paura di vivere» i protagonisti della prima sezione. È a questo punto che la poesia diventa l'occasione, il medium linguistico per poter comunicare con loro, una sorta di ponte tra due dimensioni apparentemente inconciliabili. Nella seconda sezione, *Madre eretica*, la poeta ripercorre il complicato rapporto con la madre e lo ripensa, alla luce della morte di quest'ultima. Il lento scivolare della madre verso la follia, precedente all'approssimarsi della morte, diventa per Candiani un'occasione di riavvicinamento:

Era amato anche
il tuo corpo morto
con i calzini a scacchi
e la maglia troppo grande
5 da vecchina monello

[...]

(*Era amato anche*, da *BTM*, vv. 1-5¹⁰)

Ma paradossalmente è solo dopo, quando il dialogo tra vivi non è più possibile, che Candiani riesce a percepirne appieno la delicata presenza: «Mi accorgo quando / luminosa accendi / di luce tenera / le stanze / quando nevichi in estate [...]». Allo stesso tempo, sentendone ora il luminoso e lieve passaggio, riesce a lasciare andare il doloroso ricordo:

Quel che ora provo per te
non è distacco
ma imparziale abbandono
all'assoluta polvere
5 di nome e forma
posso anche dimenticarti
madre ora
che sei cerniera

¹⁰ In questa raccolta e in *Vista dalla luna* i numeri di pagina non sono stati inseriti poiché nell'edizione digitale in formato Kobo che è stata utilizzata per la consultazione, essi risultano variabili.

che apre e chiude
10 di legami i mondi

[...]

(*Quel che ora provo per te*, da *BTM*)

Questo dialogo tra mondo terreno e ultraterreno prosegue anche nelle raccolte successive: quasi a volerne sottolineare la continuità *La bambina pugile* si apre con una poesia dedicata al fratello morto e continua con la seconda sezione *Pianissimo per non svegliarti*, dedicata a un'amica defunta. Qui le poesie sono discorsi ad alta voce, intessuti di domande rivolte all'amica circa la sua nuova condizione («Sei uno sciame di nulla? / Semini luce? / Sei nella direzione dei gerani rossi? / Sei me?»), pensieri sul legame che le univa in vita («Ricordo il turbine / della tua risata / alla mia confessione / che i fiori mi spaventavano) e tentativi di comunicazione attraverso gesti e istanti sfiorati («rispondi con l'asino / che cammina quieto / nella vigna, rispondi / col semaforo che resta rosso / come il sangue [...]»).¹¹

I morti sono dunque presenze vive, ma non urlano più, non perseguitano in vita, non chiedono insistentemente di essere ascoltati e soprattutto non lasciano vuoti incolmabili: la poeta riesce a percepirne la presenza negli avvenimenti più delicati e banali della quotidianità. Per certi aspetti, questi eventi fulminei ricordano le *Occasioni* montaliane: rari episodi apparentemente insignificanti che gettano improvvisa chiarezza sul senso della vita. Tuttavia, per Montale le occasioni rappresentano un repertorio di attese che non sono state colte, poiché l'io non è stato in grado di riconoscerle: sono istanti lontani nel tempo, che vengono salvati da una zona di non-esistenza grazie alla parola poetica, ma che in ultima istanza rappresentano la testimonianza della sconfitta della coscienza umana: l'uomo non può giungere a una conoscenza della realtà né tantomeno può percepire l'unità con la natura e con l'invisibile. Come si vedrà, Candiani non condivide questa visione del mondo, e affronta la questione da un punto di vista esperienziale e non epistemologico. Non è necessario comprendere i «miracoli» e i «bagliori» per poter percepire la connessione tra vivi e morti e l'unità panteistica del creato.

¹¹ Cfr. *Non essere morte, Rispondimi, Mi rapisco da sola*, cit. *BP*, pp. 77, 82, 84.

Le fulminee apparizioni dei defunti continueranno a popolare le raccolte successive, ma il rapporto con la morte subirà una ulteriore evoluzione, attraverso lo spazio lasciato ai morti sconosciuti (come nella sezione *Chi cade*, da *Fatti vivo*, dove Candiani presta la sua voce a una donna morta in mare) ma soprattutto attraverso riflessioni, dialoghi e domande sulla morte che la attenderà:

Cosa
15 sarà morte?
 uno sguardo gigante
 che non separa
 o un nero fitto
 che mangia via
20 me? Cosa vede
 la morte?
 Come mi sbocconcellerà,
 da dove partirà a disfarmi?
 Ridati alla terra carne e ossa
25 e tutto l'umido
 e il calore e il fiato,
 a cosa
 restituirò la poesia?
 Dove non sarò
30 e dove sfumerò?
 In cosa farò scioglimento
 e dissoluzione?
 Come foglia? Come animale? [...]

(*Forse morirò quest'anno*, da *FV*, p. 60)

La lunga serie di interrogative dirette richiama la struttura del monologo interiore: le domande hanno una precisione minuziosa e prendono in considerazione molteplici punti di vista: come il soggetto sperimenterà la morte, che cosa la morte sperimenterà vedendo il soggetto, che cosa accadrà dopo, in che cosa verrà trasformata, da che prospettiva vedrà il mondo. Da notare al v. 20 l'utilizzo del pronome personale *me* nella sua forma tonica in posizione finale: la morte non solo spazzerà via la persona fisica, ma anche la forma d'essere con la quale il soggetto si era fino ad allora identificato, il suo ego, ciò che nella tradizione buddhista viene considerato lo strumento mentale che consente all'uomo di sopravvivere alle sfide del mondo ma che in ultima istanza è destinato ad essere trasceso.

Un altro tema che ricorre nell'intera opera poetica è quello dell'infanzia, che si rispecchia nel titolo *La bambina pugile*, una narrazione intensa cominciata con *Vista dalla luna*, poi proseguita con *Ninnenanne per il mondo* e affrontata anche nei suoi scritti in prosa *Fiabe vegetali* e *Sogni del Fiume*, brevi storie per bambini. Vivian Lamarque giustamente osserva:

Come altri mai raggiunti dall'abbraccio delle ninnenanne per "distrazione" di madre, Livia Candiani fa della poesia la propria madre che canta». ¹²

Curiosamente, in *Vista dalla luna*, i frammenti dell'infanzia vengono vissuti e raccontati da un soggetto in terza persona, chiamato Io, che utilizza toni fanciulleschi per narrare episodi drammatici: è la voce piccola e inascoltata di una bambina che prega «l'uomo della polverina del sonno» di mandarle il «lupo», «l'orco», «gli stivali delle sette leghe» per aiutarla a dormire. È un soggetto che tenta di familiarizzare con la morte improvvisa e violenta del padre e che implora l'attenzione di una madre fredda, una regina algida e distante, che non è «l'angelo della casa» ma che degli angeli ha l'indifferenza.

Come già menzionato, il rapporto con la madre verrà affrontato in *Madre eretica*, la seconda sezione di *Bevendo il tè con i morti*; qui Candiani si rivolge direttamente alla madre morta intessendo con lei dei brevi dialoghi. Il fatto che la madre non possa rispondere se non con «un accenno di danza soffiata» o con «un frammento polveroso di luce»¹³ fa apparire vano qualsiasi tentativo di comunicazione. In realtà è proprio attraverso questi nuovi gesti e attraverso l'ascolto dei silenzi che è possibile creare un linguaggio originale, capace di penetrare le barriere tra visibile e invisibile, capace di generare perdono, accettazione e salvezza. Dopo una lotta tra due poli, in momenti che oscillano tra la quiete e la tempesta, l'immagine che chiude il libro è infatti quella di una pacifica ascensione al cielo:

[...]
così si fanno largo
i miracoli non visti
15 così premendo alle pupille,
un fragoroso segno

¹² Cfr. L. Candiani, *Bevendo il tè con i morti*, Novara, Interlinea, 2015. prefazione a cura di Vivian Lamarque.

¹³ Cfr. le poesie *Che festa* e *Vivi nell'economia del dono*, in *BTM*.

della croce: sì
ce l'hai fatta
a diventare celeste
20 madre equilibrista.

(È nel dispiegarsi minuto delle ore, da *BTM*)

Questo momento segna una risoluzione decisiva e in un certo senso definitiva: dopo essersi elevata ed essersi riappacificata con il mondo dei vivi la madre si dissolverà: nelle successive raccolte non verrà mai richiamata esplicitamente.

Una simile forma monologica-dialogica viene applicata anche nelle due poesie centrali di *Fatti vivo*, che hanno come protagonista il padre. Di fronte al silenzio di quest'ultimo è la voce di una bambina ora cresciuta a parlare con coraggio: Candiani utilizza la ripetizione anaforica del verbo «essere» e della parola «padre» per aumentare l'incisività del suo discorso: «Sono una bambina padre [...] sono un pugnale padre [...] Io sono un libro, padre» fino a culminare nella frase «Sono viva, padre / e non per vendetta / e nemmeno per diritto».¹⁴

La propria infanzia non è tuttavia l'unica a essere raccontata: a partire da *La bambina pugile*, l'autrice comincia a lasciare delle *Mappe*, per tutti gli adulti che nel tentativo di sopravvivere all'infanzia hanno smarrito le coordinate per vivere. Inoltre, dedica poesie ai suoi *bambini-maestri*, e riporta spezzoni di componimenti scritti proprio da questi ultimi durante i laboratori e i seminari da lei tenuti nelle scuole milanesi; alcuni di questi lavori sono poi stati pubblicati nel volume *Ma dove sono le parole?* uscito nel 2015 per Effigie.

È difficile dire se sia la prolungata relazione che la poeta ha mantenuto con i bambini a influenzare il suo linguaggio, o viceversa se il suo linguaggio, spesso definito *infantile*, si rifletta nella grande capacità di riuscire a comunicare facilmente con i più piccoli. Ad ogni modo Candiani ha un'idea precisa della funzione della poesia e di come essa possa aiutare i bambini che vengono dai paesi più diversi del mondo, bambini in fuga o figli di genitori in fuga, che portano i segni di molte negazioni e di molte perdite, che ancora non sanno la lingua e a cui spesso mancano le parole per esprimersi.

¹⁴ Cfr. *Ti parlo, padre?* In *FV*, pp. 75-76 Un'analisi più dettagliata di questo componimento verrà fornita nel terzo capitolo.

La poesia viene intesa come un linguaggio nuovo e accessibile che «prende in prestito le parole dalla lingua che conosciamo, ma è una lingua di sussulti, trasalimenti, gioie e spaventi, bisbigli e silenzi.»¹⁵; è una lingua che non ha niente a che fare con il poetico, ma che può dire tutto, anche il male, incluso il dolore di non avere parole. Scrivere poesie non è una ricerca ma una pratica, un'attesa: bisogna saper aspettare e la poesia arriva.

Al contrario di quanto si potrebbe pensare non si tratta di un modo di scrittura automatico sulla scia del surrealismo, né tantomeno uno spontaneo flusso di parole alla maniera dei seguaci di Ginsberg e Kerouac; è invece un tipo di attesa connessa con la pratica buddhista. Così scrive Candiani:

Ascolto molto gli altri ora e dedico tempo a sentire l'aria attorno alle loro parole. Aiuta tutte e due. E apre uno spazio per ascoltare anche la poesia. Non ho mai pensato a cosa volesse dire essere poeta, ho solo scritto, ubbidito, sentito voci e steso dettati. Poi, ho imparato il mestiere del ciabattino, che scuce, stacca, ricuce, suola, leviga, lucida. Ma l'ascolto è quasi tutto, per me.¹⁶

Per accennare brevemente allo stile generale della sua opera, se da un lato i nomi che spiccano tra i suoi modelli (come Celan e Rilke) fanno pensare a una poesia di marca neo-orfica e neo-ermetica, il linguaggio utilizzato da Candiani si avvicina invece notevolmente ai cosiddetti «stili semplici». Sintetizzando la definizione di Scarpa¹⁷, gli stili semplici tendono a ridurre lo scarto tra lingua comune e lingua poetica, rinunciando a un lessico marcato e limitando il più possibile il sottinteso e il potenziale esoterismo con l'intento di creare una poesia che sia accessibile a tutti. Bassa quota di figuratività, quasi totale assenza di metafore, sostituite da similitudini esplicitate dal come, («ti custodisco / come si custodisce l'assenza») e dalle analogie («Le dita sono zolfanelli») e lessico quotidiano sono alcuni dei tratti salienti della poesia di Candiani a partire dalla fine degli anni Novanta.

¹⁵ G. Zoboli, *Quando navighiamo le parole: Chandra Livia Candiani, Infanzia e poesia*, Doppiozero, 12 novembre 2020, reperibile a <https://www.doppiozero.com/chandra-livia-candiani-infanzia-e-poesia>. Consultato il 23.10.2022.

¹⁶ G. Mozzi, *La formazione della scrittrice, Chandra Livia Candiani: Vibrisse*, bollettino di letture e scritture. <https://vibrisse.wordpress.com/2014/03/17/la-formazione-della-scrittrice-10-chandra-livia-candiani/>. Consultato il 26.10.2022.

¹⁷ R. Scarpa, *Gli stili semplici*, in *Parola plurale*, A. Cortellessa, C. Bello, G. Alfano, R. Scarpa, P. Zublena, A. Baldacci, M. Manganelli (a cura di), Roma, Luca Sossella Editore, 2005.

Al contrario di poeti come Anedda e il Dal Bianco di *Ritorno a Planaval*, in un contesto di puro verso-liberismo, Candiani non abbraccia il prosimetro, servendosi invece di versi brevi e brevissimi come i bisillabi. Alla luce di un rinnovato sguardo verso sé stessa e il mondo, nell'ultima raccolta *La domanda della sete*, questa brevità verrà in parte ripensata a favore di un periodare più disteso e ancora più prossimo al linguaggio parlato.

Altra caratteristica peculiare è l'uso della punteggiatura: come da lei stessa più volte dichiarato¹⁸, vi è una grande attenzione agli a-capo e, rispetto alle prime prove poetiche, una maggior cura nell'uso dei punti e delle virgole.

¹⁸ Cfr. *Come risolvere l'enigma della presenza della poesia? Conversazione su Bevendo il tè con i morti*, cit.

CAPITOLO SECONDO:

I messaggi delle frasi volitive

Una delle caratteristiche più marcate e interessanti della poesia di Chandra Candiani è l'impiego delle frasi volitive costruite con l'imperativo e con l'infinito. Secondo la definizione di Serianni rientrano nel gruppo delle volitive «tutte le frasi in cui il parlante mira a modificare una situazione esistente, attraverso un ordine, un consiglio, un'esortazione o un'invocazione»¹⁹. Tra le soluzioni sintattiche ammesse da questo tipo di frasi la poesia di Candiani si serve esclusivamente dell'imperativo, dell'infinito e in rari casi del congiuntivo presente.²⁰ Generalmente, in quasi tutte le lingue, il destinatario tipico di questa forma verbale è la seconda persona singolare *tu*; nel campo della linguistica lo status dei comandi rivolti a tutte le altre persone risulta ancora incerto, tanto che alcuni studiosi come Lyons escludono che si tratti di imperativo canonico in senso stretto e parlano di esortativo per la prima persona e di iussivo per la terza.²¹

Essendo un modo tipicamente conativo, che induce cioè il destinatario ad adottare un determinato comportamento, l'imperativo si esplicita attraverso un'ampia gamma di valori: comando, preghiera, invito, consiglio, permesso, domanda, proibizione. Contrariamente a quanto si potrebbe pensare, esso esprime solo all'apparenza un comando e sembra anzi che per tale impiego non sia usato così frequentemente. Non è facile, tuttavia, distinguere chiaramente i diversi usi, tenendo conto che il valore dell'imperativo muta a seconda del verbo utilizzato, dell'intonazione, della presenza di elementi linguistici che potenziano o viceversa attenuano il carattere volitivo del verbo. Come giustamente viene osservato:

Gli ordini, i comandi e le richieste hanno qualcosa in comune oltre al fatto di poter essere formulati linguisticamente tramite il modo imperativo. Il

¹⁹ L. Serianni, *Grammatica italiana. Italiano comune e lingua letteraria. Suoni forme costrutti*, Torino, UTET, 1988, p. 442.

²⁰ Secondo Serianni, le soluzioni sintattiche ammesse includono i quattro modi verbali finiti (imperativo, congiuntivo, condizionale e indicativo) e l'infinito.

²¹ A. Y. Aikhenvald, *Imperatives and commands*, Oxford, Oxford University Press, 2010.

denominatore semantico comune può essere riassunto nella formula ‘dico che voglio che tu lo faccia’. Si include cioè l’idea che il parlante voglia che l’ascoltatore realizzi l’azione richiesta.²²

Indipendentemente dalla finalità, le frasi volitive costituiscono dunque un importante strumento retorico che un oratore o un autore possono utilizzare per richiamare l’attenzione del lettore. Si noti come, molto spesso, con l’obiettivo di intensificare il messaggio, esse vengano precedute o accompagnate da ripetizioni o parallelismi. Nel secondo Novecento questa formula è stata ampiamente utilizzata e, con il progressivo sgretolamento della metrica tradizionale, è diventata uno dei cardini strutturanti della poesia moderna e contemporanea. A questo proposito, secondo Giovannetti²³, la riscoperta della ripetizione conosce tre principali linee evolutive: viene impiegata come elemento strutturante per evocare particolari stili o generi letterari (come nel caso della *Litania* di Caproni), come *formula filosofica*, (ovvero come espressione di un particolare concetto o sentimento di stampo etico), e come impianto della retorica biblica, che si esplicita attraverso l’uso di parallelismi. Tali parallelismi possono essere sinonimici, (la ripetizione dello stesso contenuto), antitetici (il rovesciamento di un certo contenuto), e grammaticali, (la ripetizione di una medesima forma logico-discorsiva). Quest’ultima tipologia, da Omero all’antica poesia cinese, è sempre stata presente in tutte le aree della poesia universale e si è rivelata particolarmente utile soprattutto nei testi sacri (dalla Bibbia ai sutra buddhisti) che, come è noto, erano nati inizialmente in forma orale e utilizzavano costanti ripetizioni per facilitare la memorizzazione.

Tra i poeti dell’ultimo secolo che ne hanno fatto largo uso, e non in senso esclusivamente strutturante, un caso particolarmente interessante per l’analisi in questione è quello di Fortini. Con l’intento di creare una poesia etico-politica, nella quale risuonano le riflessioni di Brecht, Fortini affianca al parallelismo grammaticale l’uso delle frasi volitive, costruite soprattutto con l’imperativo. La sua è la «voce oratoria di chi si pone su un piedistallo e parla in pubblico».²⁴ È un tipo di imperativo che mira non solo a

²² B. Samu, *L’acquisizione dell’imperativo in italiano L2: analisi di un corpus di apprendenti anglofoni*, «EuroAmerican Journal of Applied Linguistics and Languages», Volume 4, Issue 1, luglio 2017, pp. 40-61.

²³ P. Giovannetti, *Modi della poesia italiana contemporanea, forme e tecniche dal 1950 a oggi*, Carocci editore, Roma, 2005, p. 91.

²⁴ P. Cardelli, *E tu dammi la mano, L’uso dell’imperativo nella poesia di Franco Fortini*, Cadmo VI, Annali di studi umanistici, 2018, p. 421.

persuadere, ma anche a smuovere il lettore, a spingerlo verso l'azione, e che pertanto viene caricato di drammaticità, teatralità, autoritarismo e tragicità di ascendenza biblica. Il messaggio trasmesso non conosce incertezze né esitazioni e lascia da parte ogni strascico di enigmaticità: la poesia diventa dunque il ponte tra la parola e l'intervento sul reale e il poeta un mediatore tra la potenza e l'atto.

La poesia di Candiani, pur venendo spesso recitata in occasioni pubbliche (trovando dunque un destinatario ravvicinato) e pur facendo ampio uso di parallelismi e di frasi volitive, sembra collocarsi in una posizione molto lontana dall'austera solennità che caratterizza solitamente gli ordini e i comandi. Con quale finalità allora vengono usati questi strumenti retorici e a chi sono rivolti? A quali modelli stilistici si possono ricondurre?

Come si vedrà, nel corso di tutta l'opera, l'uso dell'imperativo e in generale delle frasi volitive subirà dei sostanziali mutamenti. In via del tutto preliminare si vogliono far notare alcune caratteristiche generali che consentono di scorgere le principali differenze. Nelle prime raccolte il dettato poetico si alterna tra quello di una donna adulta che mormora ninnenanne e quello di una *bambina rotta* che intona preghiere a oggetti e personaggi immaginari. A mano a mano che cresce, tuttavia, la voce di questa «bambina pugile», pur senza abbandonare completamente questi modi, comincerà ad assumere toni sempre più decisi, fino ad assomigliare alla voce di un saggio maestro. Di pari passo, la frequenza delle frasi volitive aumenta considerevolmente, passando da appena trenta occorrenze nella prima raccolta alle oltre cento della più recente.

Nonostante ciò, si può riconoscere fin da subito l'assenza di toni perentori che potrebbero far pensare a ordini o comandi. Al contrario, se si volesse applicare un'etichetta alla sua poesia, il termine più appropriato sarebbe «gentile». Il lettore si sente accompagnato, preso per mano da una voce rassicurante, che a tratti sembra quella di un bambino, a tratti quella di una vecchia signora o di un grillo parlante.

Come si accennava, le frasi volitive possono servire a veicolare importanti insegnamenti. Attraverso osservazioni, inviti e istruzioni, Candiani si propone di mostrare al lettore alcune possibili vie per familiarizzare con sé stessi e con il mondo. Il percorso del cambiamento, che parte dal personale per arrivare al collettivo, non inizia esclusivamente dalla riflessione, ma dall'osservazione, parola chiave del buddhismo, della propria interiorità e del mondo circostante.

In questo senso, le frasi volitive hanno pertanto anche una funzione conativa che, come già ripetuto, è generalmente impiegata per creare un effetto concreto sul destinatario; è chiaro dunque che, seppur non sia sempre esplicitato, sia spesso presente un intento didattico e pedagogico. Anche in assenza di perentorietà, ai messaggi trasmessi non manca incisività, oggettività, forza, trasparenza e chiarezza; in accordo con l'ideale buddhista, gli insegnamenti sono semplici, lineari e potenzialmente accessibili a tutti. Si prenda come esempio una delle *Mappe* delineate ne *La bambina pugile*:²⁵

Quando vuoi pregare,
quando vuoi sapere
quel che sa la poesia,
sporgiti,
5 e senza esitazione
cerca il gesto più piccolo che hai,
piegalo all'infinito,
piegalo fino a terra
al suo batticuore. [...]
10 se vuoi essere adesso,
datti la forza,
senza salvare,
senza costringere l'amore
in relazione, *lascialo* soffiare,
15 mietere.

[...]

(*Mappa per pregare*, da *BP*, pp. 17-19)

La gentilezza percepita dal lettore è il risultato di molteplici strategie poetiche. In questo caso gli imperativi vengono mitigati dalla presenza del *quando*, con il valore di congiunzione temporale e del *se*, con il valore di congiunzione ipotetica. Gli inviti a sporgersi e a cercare sono dunque temporalmente condizionati: non sono azioni da svolgersi continuativamente, bensì in precisi momenti, quando si vuole pregare e quando si vuole conoscere. Allo stesso modo «essere adesso», ovvero essere presenti qui e ora, viene delineata come una possibilità, condizionata dalla volontà del singolo individuo. Dal punto di vista lessicale, termini come «piccolo», «terra», «soffiare» controbilanciano

²⁵ I corsivi sono assenti nel testo originale. Ad eccezione di quando specificato, tutti i corsivi all'interno dei componimenti sono miei.

la fermezza di «senza esitazione», «forza» e «mietero», dando nel complesso l'impressione di trovarsi di fronte a una meditazione in forma scritta. In effetti anche la terminologia utilizzata contribuisce a conferire alla poesia un'aura sapienziale: «pregare», «sapere», «essere adesso», «lasciare» sono verbi chiave che si possono facilmente associare alle forme di spiritualità orientale. Interessante, da questo punto di vista, che il concetto di preghiera inteso dalla cristianità, sostanzialmente assente nella tradizione buddhista, venga recuperato al punto da costituire una mappa per l'orientamento nella vita.²⁶ A questo proposito Candiani si definisce “eretica”:

non voglio seguire dogmi e opinioni, voglio sperimentare e lasciarmi guidare da chi sperimenta e ha sperimentato prima e più di me.²⁷

Nei suoi testi in prosa e in apertura alle raccolte compaiono spesso passi dalla tradizione Zen, dal taoismo e dalla Bibbia che contribuiscono a creare quel sincretismo che rende così difficile categorizzare il suo pensiero e la sua opera. Si noti tuttavia l'importanza che il verbo inchinarsi riveste per la poeta:

Inchinarsi accorcia la distanza. [...] Inchinarsi è una via di accesso alle infinite possibilità che si aprono con l'ammissione del limite.²⁸

E ancora:

Inchinarsi è l'occasione di sostare su una soglia, un limite, un luogo di rischio, dove si incontra la verità dell'altro senza interpretazione. Il luogo dell'altro è il forse. Mi inchino per imparare a esitare, a sostare nel non sapere di te, lasciare

²⁶ Il concetto di preghiera nel buddhismo è assai controverso . Per ulteriori approfondimenti si faccia riferimento a G. van der Leeuw, *Fenomenologia della religione*, traduzione italiana di Virginia Vacca, Torino, Boringhieri, 2017.

²⁷ C. Andreoli, *Intervista a Chandra Candiani*, su *Buddhismo e Occidente*, <https://buddismoeoccidente.wordpress.com/archivio/interviste/intervista-a-livia-candiani/>. Consultato il 06.12.2022.

²⁸ C. Livia Candiani, *Il silenzio è cosa viva, L'arte della meditazione*, Einaudi, 2018, Torino.

che tu riveli chi sei. Mi inchino per onorare la terra, riconoscerne il sostegno,
offrirle la mia cura.²⁹

Inchinarsi è sentita come l'azione centrale e primaria della pratica buddhista: è un'ammissione di umiltà, una riconoscenza della propria finitudine e il primo passo per poter «chiedere rifugio». Prendere rifugio significa dichiarare di ricercare protezione e consiste nella triplice ripetizione delle formule «Prendo rifugio nel Buddha, prendo rifugio nel Dharma, prendo rifugio nel Samgha»: rispettivamente il risveglio, l'evidenza, ovvero le cose così come sono, e la comunità che aiuta nel risveglio. È un inchino che non ha nulla a che fare con l'idea della prostrazione cristiana: non è necessario avere un interlocutore a cui rivolgersi, a cui chiedere perdono o aiuto; la preghiera rimane una celebrazione della potenza, ma di una potenza priva di forma e di volontà.

Nei componimenti dove l'imperativo ha valore di preghiera e non è presente un destinatario specifico, quest'ultima non viene mai formulata in termini religiosi, anche se, come nell'esempio che segue, le richieste possono coinvolgere elementi come la «luce» e «il fulmine lustrante» (richieste che un vivente difficilmente potrebbe soddisfare).

11 Portami dono
portami luce
fino a me
fino a costo
16 della vita

(*Portami in dono*, da *FV*, p. 49)

Naturalmente il riferimento a questa dimensione spirituale va di pari passo con la voce poetica e con il destinatario del componimento. Quanto detto finora non vale infatti per le prime raccolte, dove Candiani-bambina utilizza la formula della preghiera come un'invocazione d'aiuto.

Si è detto che il numero di frasi volitive cresce notevolmente, nello specifico nelle ultime tre raccolte. Si noti che, complessivamente, i componimenti sono stati composti nello stesso arco di tempo, dal 2006 al 2020. Alcune liriche, dunque, pur essendo state

²⁹ Cfr. *Ibidem*.

scritte pressoché alla stessa altezza cronologica, sono state pubblicate in momenti differenti. Questo induce a supporre che esse presentino caratteristiche molto simili e che, per quanto riguarda la disposizione della formula volitiva, non vi siano sostanziali mutamenti. Tuttavia, dopo un'attenta analisi appare chiaro un dettaglio: in *BP* si contano cento quarantuno frasi volitive, delle quali solo cinque sono costruite con l'infinito; in *DDS* se ne contano centocinquantesette. Tra di esse ben cinquantadue presentano la costruzione con l'infinito.³⁰

L'infinito per sua natura presenta caratteristiche ambigue: è un tempo polifunzionale, non solo a livello morfologico e sintattico ma anche a livello stilistico e testuale. Facendo riferimento agli studi di Skytte e dei suoi allievi si cercherà di delinearne le caratteristiche principali.³¹ Innanzitutto, si può dire che l'infinito «si distingue dalle altre forme non finite per la sua neutralità davanti all'aspetto»³² ovvero per la sua non marcatezza o vaghezza. Si colloca inoltre in una posizione intermedia, a cavallo tra le forme verbali e quelle nominali, le due categorie grammaticali più vicine all'universalità.

Come forma verbale l'infinito esprime un'azione senza determinazione di persona e numero; in questo senso rimanda fortemente a un'altra accezione della parola: che non ha limiti di spazio, di tempo o di quantità.³³ Questa caratteristica di *vaghezza*, in special modo in ambito poetico (si ricordi quanto questo attributo fosse caro a Leopardi), costituisce un'inesauribile fonte di ricchezza poiché apre gli enunciati a plurime stratificazioni di significati e consente al pensiero di perdersi in ampi spazi, verso categorie assolute. L'uso dell'infinito è uno dei tratti più caratteristici del movimento modernista e avanguardista, tanto che nel *Manifesto tecnico della letteratura futurista* si legge:

Si deve usare il verbo all'infinito perché si adatti elasticamente al sostantivo e non lo sottoponga all'io dello scrittore che osserva o immagina. Il verbo

³⁰ Per questo conteggio sono stati presi in considerazione gli infiniti prescrittivi, iussivi, e alcuni casi limite che potrebbero figurare come infiniti descrittivi. Come si vedrà, non sempre le sfumature di senso sono chiare. Pur figurando nel conteggio totale, gli infiniti prescrittivi negativi non sono stati qui considerati, poiché la loro frequenza rimane sostanzialmente inalterata.

³¹ H. Jansen, P. Polito e altri, *L'infinito e oltre: omaggio a Gunver Skytte*, Odense, Odense University press, 2002.

³² G. Skytte, *La sintassi dell'infinito in italiano moderno*, «Revue Romane» num. suppl. 27. 1983.

³³ G. Folena, *Dizionario della Lingua italiana*, Torino, Loescher editore, 1992.

all'infinito può, solo, dare il senso della continuità della vita e l'elasticità dell'intuizione che la percepisce.³⁴

In linea di massima, dunque, l'utilizzo del modo infinito produce una graduale scomparsa della soggettività. Il poeta "forte" che dice "Io" si dissolve e si fonde con la collettività: le differenze tra io e l'altro diventano sempre più labili. Questo discorso non ha la stessa validità per quanto riguarda l'uso dell'infinito prescrittivo, che generalmente implica la presenza di un destinatario, specialmente nella sua forma negativa:

Estrai la freccia
non rimproverare nessuno
ma stenditi come fa la bestia ferita
con il cielo
5 e *non pregare* nemmeno

[...]

(*Estrai la freccia*, da *FV*, p. 108)

In questo caso i due infiniti prescrittivi sono accompagnati da due imperativi canonici che non lasciano alcun dubbio sull'esistenza di un soggetto poetico e di un destinatario. Come sempre, il destinatario è un tu generico, impossibile da identificare: potrebbe trattarsi del lettore, di una terza persona o della poeta stessa. Nonostante questo dubbio, è ancora possibile marcare la differenza tra l'io poetico che dice «estrai», «non rimproverare», «stenditi» e il tu che riceve queste istruzioni.

Nelle proposizioni volitive, l'infinito, oltre a sostituire l'imperativo nella sua formula negativa può esprimere un carattere iussivo (solitamente viene utilizzato in contesti dove ci si rivolge a un pubblico generale). Viene inoltre impiegato senza soggetto nelle frasi nominali: è un tipo di costrutto che «si presta alle più svariate interpretazioni e che proprio per la sua ambiguità sia sintattica che semantica è favorito come mezzo stilistico».³⁵

Dentro il fiume
non essere risolti
balbettare e inciampare
lasciare l'adozione terrestre
5 *senza alleanze navigare*

³⁴ A.V., *I Manifesti del futurismo*, Firenze, Lacerba, 1914.

³⁵ Cfr. Skytte, 1983.

faccia al cielo
il corpo battello.

(*Dentro il fiume*, da *DDS*, p. 114)

In questo componimento, ad esempio, Candiani propone nuovamente una serie di istruzioni, come era accaduto nelle Mappe della *Bambina pugile*. Questa volta però, invece del più comune imperativo con la seconda persona singolare, la poeta sceglie di utilizzare l'infinito, universalizzando non solo l'io poetico e il destinatario, ma anche le stesse azioni, che espresse senza alcun referente si smarcano dai concetti di tempo, spazio e persona. Se da un lato le azioni diventano quasi astratte e vengono in qualche modo assolutizzate, dall'altro vengono trasformate in cose, contribuendo a fluidificare il discorso.

Questo cambiamento nell'uso delle frasi volitive avviene in concomitanza con l'apertura a nuove tematiche, meno biografiche (anche se non meno personali), più socialmente impegnate e con la produzione delle miscellanee *Il silenzio è cosa viva* e *Questo immenso non sapere*. L'interdipendenza tra i testi in prosa e le poesie appare lampante, anche solo prendendo in considerazione il titolo *Il silenzio è cosa viva*, che è lo stesso di un componimento contenuto in *Bevendo il tè con i morti*. Capire se e come la poesia abbia influenzato la prosa e viceversa (ammesso che i confini tra le due possano essere minimamente definiti) costituirà un altro punto di indagine della tesi.

Facendo un riepilogo di quanto detto fin qui, a livello quantitativo e qualitativo le frasi volitive vengono impiegate con intenzioni differenti nel corso dell'opera: si susseguono preghiere, consigli, inviti, istruzioni. In accordo con la specifica funzione, mutano di volta in volta la voce poetica, i messaggi e i destinatari. Il tono utilizzato tuttavia, non tocca mai la sfumatura del comando, la poeta si pone al contrario allo stesso livello del lettore. Sembrerebbe che l'utilizzo dell'infinito, riduca ulteriormente la distanza tra poeta e destinatario.

Attraverso la schedatura delle frasi volitive nelle varie configurazioni assunte (imperativo, congiuntivo esortativo, infinito prescrittivo e infinito iussivo), l'attenta analisi diacronica e il commento sulla loro presenza, distribuzione e funzione si è cercato di verificare la veridicità di tali supposizioni.

CAPITOLO TERZO:

Analisi di un percorso poetico: evoluzioni e costanti nell'uso delle frasi volitive.

3.1 *Io con vestito leggero*

Io con vestito leggero è la prima raccolta di poesie pubblicata nel 2005 per i tipi di Campanotto editore. Leggendo l'intera opera si percepisce fortemente la mancanza di una coesione interna. Ciò non deve stupire, specialmente tenendo conto delle parole di Vivian Lamarque in prefazione:

[Candiani] sa fare tante cose bene, e scrivere poesie bene, ma non sono certa che sappia selezionarle e raccoglierle. In questo assomiglia ad Alda Merini. Sono tutte due zeppe di poesia, non fanno in tempo ad aprire bocca che gliene esce una. Quanto poi a trascriverle, a curarle, a selezionarle, non paiono interessate, devono pensarci i lettori a scegliere. Grazie, caro Campanotto, che hai iniziato questa operazione. Forse avrei tolto alcuni versi, altri ne avrei aggiunti, ma va bene così, purché si cominci!³⁶

Lasciando da parte l'opinione personale di Lamarque, appare chiaro che queste poesie non manifestano ancora una cifra stilistica ben definita e originale, legate come sono, almeno in parte, allo spontaneismo. Mancano anche di un ordinamento cronologico (tra le poche date che compaiono si registra l'anno 1982 come il più antico). La punteggiatura è quasi totalmente assente, la frammentazione che separa le preposizioni o gli articoli dai nomi è ancora largamente usata, così come l'andamento prosastico dei versi che comunicano l'impressione di trovarsi di fronte a una poesia che si definisce tale solo per la presenza degli a capo. Nel complesso l'opera non è tra le più riuscite, tuttavia,

³⁶ Livia Candiani, *Io con vestito leggero*, Campanotto Editore, Pesian di Prato, 2005. D'ora in poi *IVL*. Anche in riferimento alle raccolte successive verrà utilizzata di volta in volta l'abbreviazione corrispondente.

per indagare le origini del fenomeno che questa tesi si impone di trattare è importante soffermarsi brevemente anche su questa raccolta. Tra tanti testi non particolarmente degni di nota sono presenti, infatti, alcune formule stilistiche e alcuni componimenti che verranno successivamente rivisitati, in un contesto di maturità poetica completamente differente. Tra di essi si segnalano *Dammi l'acqua*, poesia che in *IVL* compare come autonoma e che in *FV* viene riportata (senza alterazioni) nei versi conclusivi della lirica intitolata *Dammi da mangiare*:

Dammi l'acqua
dammi la mano
dammi la tua parola
che siamo,
5 nello stesso mondo.

(*Dammi l'acqua*, da *IVL*, p. 116)

La raccolta si divide in tre sezioni: *La signora*, *Lettere mai scritte* e quella da cui è preso il titolo, *Io con vestito leggero*. Per quanto concerne le frasi volitive, si contano trenta occorrenze, ventitré con l'imperativo, sei con l'infinito prescrittivo negativo e una con il congiuntivo esortativo. Nella prima sezione gli imperativi esprimono quasi esclusivamente una funzione fatica; in particolare il verbo *guardare* viene ripetuto per tre volte. Solitamente a questa funzione è legata la necessità di verificare la sostanzialità del contatto tra mittente e destinatario, ma in questi casi si tratta perlopiù di poesie descrittive, dove non sempre mittente e destinatario figurano chiaramente.

[...]

e qualcuno ha gridato *guarda*
gli uccelli del cielo
entrano nel primo temporale d'autunno –

(*il senso*, da *IVL*, vv. 3-6, p. 18)

In questo caso, l'imperativo registrato all'interno del testo non ha una reale funzione fatica poiché si limita a riportare un discorso diretto (pur omettendo le virgolette). Si riscontra dunque una soggettività che arretra per lasciare spazio agli elementi naturali. Questa attenzione per ambiente e animali sarà una marca costante nella

poesia di Candiani, che a volte cederà loro la parola, a volte vi si porrà in dialogo diretto, e altre volte si limiterà alla descrizione o all'invocazione (come per esempio nella seconda sezione, dove la poeta indirizza lettere immaginarie ad alberi diversi, betulle, olmi, oleandri, pini ecc.). Si tratta di un fenomeno apparentemente contro corrente rispetto alle tendenze esposte da Testa in *Aspetti linguistici della poesia italiana dell'ultimo Novecento*³⁷: egli parla di una «retrocessione del tema della natura» dovuta di fatto al mutato rapporto con il paesaggio, che con la crescente industrializzazione è andato trasformandosi sempre di più in un paesaggio urbano. Di qui egli evidenzia la perdita in poesia «di quei tratti semici dello spazio aperto, del silenzio, delle voci cosmiche, della vita animale», tratti che invece vengono vistosamente esibiti da Candiani.

La seconda sezione e la prima parte della terza hanno come tema principale il racconto di un amore travagliato. Nella seconda non si registra un'alta frequenza di frasi volitive costruite con l'imperativo, se non rari «guarda» con funzione fatica. Si noti invece la presenza dell'infinito in forma negativa, chiaro indicatore dell'avvenuto distacco dall'amato e dell'assertività con cui la poeta ora gli si rivolge:

Tu mi sei d'aiuto
a star male
e mi sei anche d'aiuto
a vedere che il male
5 passa [...]
non voltar via la faccia
e *non gettarmi*
a precipizio

[...]

(*Tu mi sei d'aiuto*, da *IVL* vv. 1-5, 8-10, p. 61)

non urlarmi il silenzio
quando non sei più
né qui né qui.

(*Dove sei quando sei qui*, da *IVL* vv. 17-20, p. 70)

³⁷ 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.

In entrambi i casi si tratta di un dialogo in assenza; Candiani si rivolge a una presenza quasi fantasmatica, al ricordo di una persona che ha lasciato dietro di sé il silenzio. La separazione tra i due è già avvenuta e Candiani può solo riflettere sul presente e sull'utilità del dolore provato; tuttavia, confrontando questi frammenti si riescono a cogliere le contraddizioni che seguono la rottura di una relazione. Nel primo frammento, consapevole della necessità di affrontare «il male», la poeta chiede al ricordo dell'amato di «non voltar via la faccia», mentre, nel secondo, con tono fermo lo rimprovera: dopo essersene andato non ha alcun diritto di rimanere a confermare la sua assenza con il silenzio. Queste oscillanti risoluzioni di pensiero sono ricalcate anche dall'uso del condizionale («Sbaglierei sempre lettera / e all'amico scriverei / da amante») e del periodo ipotetico, utilizzato per esporre, come nell'esempio che segue, scenari immaginari nei quali l'amante assiste dapprima alla morte dell'amata, e in seguito alla sua «resurrezione»:

Se fossi in te
io mi lascerei
sotto un albero
o sotto una tettoia
5 mi abbandonerei
in riva a un lago
e guarderei me
andare alla deriva
[...]
in tutte queste
15 morti improbabili
contemplerei se fossi in te
la certezza della mia
resurrezione.

(*Se fossi in te*, da *IVL*, vv. 1-4, 14-18, p. 53)

In un altro componimento Candiani utilizza l'imperativo per rivolgersi all'«angelo giustiziere» e al «buio», (elementi che riappariranno in *Vista dalla luna*, in un contesto completamente differente), pregandoli di sollevarla dal dolore («giustiziami la testa») e di concederle riposo.

addormentami come tutti
i mortali non alle prime luci
svegliami ma ai nuovi tepori

(*Caro buio, nascondi i corpi*, da *IVL*, vv. 14-16, p. 73)

Emerge dunque un altro dei valori chiave delle frasi volitive, quello della supplica. Nelle raccolte più recenti questo valore continuerà a esistere ma non si tratterà più di richieste di salvazione bensì di guida. Anche i destinatari muteranno e soprattutto a queste tonalità imploranti verranno consapevolmente affiancate da tonalità assertive e didattiche. Per adesso l'io in questione non è ancora del tutto maturo: come suggerisce il titolo stesso, è leggero. È capace di arretrare per lasciare spazio agli elementi naturali ³⁸, ma il suo incedere per il mondo è ancora incerto e insicuro, oscillante tra la consapevolezza della necessità di donarsi al dolore per poterlo superare e il desiderio di non doverlo provare.

3.2 *La nave di nebbia, ninnenanne per il mondo*

La seconda raccolta *La nave di nebbia, ninnenanne per il mondo* è la prima dimostrazione poetica dell'attenzione di Candiani per il tema dell'infanzia. Si tratta di trentanove poesie, denominate ninnenanne, che tuttavia non sono rivolte esclusivamente ai bambini: basta una prima lettura per accorgersi che molto spesso i temi trattati sono più adatti a un pubblico adulto.

Senza ombra di dubbio, questa è la raccolta che contiene il più alto numero di frasi volitive: si contano in tutto duecentododici occorrenze, di cui centonovanta costruite con l'imperativo e ventidue con l'infinito in forma negativa. In tutti i casi eccetto due le frasi volitive sono rivolte a un *tu* non sempre esplicitato. Ancora nessuna traccia del modo infinito e del congiuntivo esortativo. Questo elevatissimo numero di imperativi non deve stupire, se si tiene in considerazione l'utilizzo di uno dei tratti più caratteristici della ninnananna: la ripetizione, che in questi contesti assume spesso una funzione ipnotica, quasi incantatoria. Su questo argomento si è espresso Vito Bonito affermando che «La

³⁸ Esempi di questo arretramento si possono osservare nel componimento *Sai che io porto la gioia a tutti*, p. 111, dove la parola viene ceduta a un pettirosso o in *Un corvo cupo all'alba*, dove a gridare è appunto il corvo.

cantilena, la ninna nanna con le loro ossessive iterazioni hanno soprattutto la funzione di esercitare nel soggetto una regressione psicomitica». ³⁹

In un altro intervento Gianfranca Ranisio sottolinea che:

Tra gli elementi significativi delle ninne nanne si riscontrano la tonalità di cantilena monotona, la reiterazione ritmica e melodica, la presenza di nonsense, la brevità, l'accompagnamento al movimento della culla o del cullare in braccio, che produce una stimolazione tattile-ritmica, tutti elementi che tendono a introdurre un effetto ipnotico, che, d'altra parte ben si addice alla funzione stessa di indurre il sonno, che è la funzione principale riconosciuta a questi canti. Tale monotona iterazione ritmica, [...] si realizza grazie anche all'enfasi posta su parole come sonno, addormentarsi e su tonalità di voce che preparano al sonno e alla calma. ⁴⁰

Secondo Ranisio la ninnananna potrebbe addirittura richiamare l'antico rito magico dell'*incantamentum* (varie formule che venivano recitate per scongiurare il male e invocare l'aiuto divino), che faceva ampio uso di ripetizioni o interiezioni di tipo rituale, della seconda persona singolare e di modi verbali come l'ottativo o l'imperativo.

Per Candiani, quello del sonno è un altro tema centrale: esso è connesso a un duplice aspetto biografico: la paura della notte ereditata dall'infanzia e l'insonnia acquisita da adulta. Le poesie riflettono queste due realtà e sono rivolte a una miriade di destinatari differenti: a un adulto che legge molto, a Martina che ha poche ore, a B. che muore, al maestro vietnamita Thich Nhat Hanh, tutti personaggi conosciuti o meno che per ragioni differenti non riescono ad addormentarsi. Non si tratta dunque della tradizionale ninnananna per far addormentare i bambini: i componimenti sono generalmente rivolti a individui adulti (ma non mancano anche bambini sognatori o solitari) che non conoscono o che hanno dimenticato le formule, le immagini e le parole che hanno il potere di scacciare le inquietudini notturne.

Per questa ragione, appare subito chiara l'enfasi su parole legate alla sfera del sonno: in ogni singolo componimento appare almeno una volta un termine che richiama questo mondo: «sogni», «dormire», «sonno», «riposare», «fare la nanna» sono solo alcuni

³⁹ A. Cortellessa, *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, Roma, Sossella editore, 2005.

⁴⁰ G. Ranisio, *Immaginario e rappresentazioni simboliche nelle Ninne Nanne*, «Studi Nuovo meridionalismo», Anno II - n. 3/ottobre 2016.

tra questi e sono frequentemente accompagnati anche da immagini provenienti dal mondo delle fiabe.

[...]
Senti la lingua del lupo e del gelo
sui vetri,
5 avvolgiti nel mantello
dei baci ricordati e di quelli promessi
alza il bavero delle carezze
e con la sciarpa intorno alla testa
parti senza slitta
10 ma con i pattini d'argento. [...]
chiedi a loro la direzione
verso il sonno

[...]

(*Ninnananna russa*, da *NPM*, vv. 3-10, 21-22, p. 24)

Chiaramente rivolta a un adulto, la ninnananna in questione combina elementi fiabeschi («il lupo», «la slitta», «i pattini d'argento») con imperativi che suggeriscono una precisa sequenza di azioni da seguire per riuscire ad addormentarsi, consegnando al lettore un'immagine serena capace di rievocare le sensazioni dell'infanzia.

Nel Novecento, numerosi studi hanno evidenziato la presenza di cornici ambivalenti nelle ninnenanne di tradizione popolare: accanto alle immagini idilliache che descrivono la bellezza dei paesaggi naturali, la presenza di animali e piante, che decantano la bellezza del bambino e le vicende dei personaggi sacri, vi sono anche scene paurose e inquietanti che riferiscono di pericoli, di animali mostruosi e contengono minacce (solitamente di abbandono) rivolte al bambino.⁴¹ Le ninnenanne di Candiani, avendo per destinatario un pubblico misto, non contengono questo genere di immagini; tuttavia, non rinunciano a descrivere scene inquietanti e paurose, largamente connesse alle paure primordiali dell'uomo e alle sofferenze realmente vissute. Grandi protagoniste tra tutte sono la paura della morte e il dolore dell'emigrazione forzata, a volte riunite nel medesimo componimento.

⁴¹ Cfr. T. Saffioti, *Ninne nanne. Condizione femminile, paura e gioco verbale nella tradizione popolare*, Emme, Milano, 1981 e L. Del Giudice, *Ninna nanna nonsense? Angoscia, sonno e caduta nella ninna nanna italiana*, in «La Ricerca Folklorica», n. 22, 1991, pp. 105-114.

“Dietro il vetro c’è qualcosa
 che mi manca
 dietro qualcosa che mi manca
 c’è una lunga strada
 5 polverosa e bianca
 ci passano gli asini
 e la fame e le madri
 della fame,
 ci sono anche i fucili
 10 se li segui trovi i pesci
 i pesci senza rifugio
 hanno fiducia nella bomba.
 Domani è la bomba?”
 Non domani non domani
 15 *dormi* bambino perduto
dormi nella gola del lupo
 ti è già esplosa la vita
corri a raccogliere i pezzi
 d’oro e d’argento
 20 in riva al sonno
non dividere i mondi
 bambino dell’abisso
cucili nella tua mano
lava più vetri che puoi
 25 *lava* quello che ti manca
 con acqua e sonno, *non dividere*
 i mondi, *lava* l’abisso
lava la bomba *dormi*
 come i draghi *dormi*
 30 nella bocca del cannone
dormi non dividere
 i mondi.

(*Ninnananna albanese*, da *NPM*, p. 122)

Considerato il titolo della poesia, la data di composizione (giugno del '98), la presenza dei termini «fucili», «bomba» e «lunga strada» è probabile che il contesto della poesia, pur sembrando abbastanza generale, faccia riferimento agli anni successivi al crollo del comunismo, evento che causò gravissime crisi politiche in molti Paesi della ex Jugoslavia.⁴² Il componimento, costruito su due lunghissimi periodi, si apre in *medias res*, con un discorso diretto e una domanda formulati da un bambino; come spesso accade nelle ninnenanne viene ripresa e riadattata la struttura delle *coblas capfinidas* e la parola

⁴² In particolare, potrebbe riferirsi alla guerra in Kosovo o al periodo di anarchia in Albania, eventi pressoché contemporanei.

in finale di verso viene ripetuta all'inizio del verso successivo producendo così un effetto di concatenazione (cfr. «e la fame e le madri / della fame»; «se li segui trovi i pesci / i pesci senza rifugio» e seguenti) che aiuta a mitigare l'assenza di connessione logica tra le sequenze di immagini. L'intento è quello di ricreare la libera associazione di immagini che si verifica durante il processo onirico, una dimensione inconscia e caotica, luogo di interpretazione di ansietà, timori e desideri dove «i pesci» e «la bomba» si possono incontrare, e «la vita» esplose in pezzi d'oro e d'argento, in un'eterna compresenza tra Bene e Male. Come già si accennava, la frequente ripetizione di parole, in questo caso sia dei sintagmi nominali che di quelli verbali provoca una sorta di ipnosi che aiuta ad indurre il sonno. Si noti in particolare la reiterazione degli imperativi «dormi», «lava», «non dividere»: da un lato una voce rassicurante che invita a lasciarsi cullare dal sonno, dall'altro un tono fermo, che esorta a ripulirsi dal dolore, a lavare «l'abisso» e «la bomba», non annegandoli, bensì integrandoli nella propria persona; ad esso si unisce l'ammonizione finale: «non dividere i mondi». Da questa breve analisi si intuisce facilmente che non sempre i contenuti e i toni delle ninnenanne hanno come unico scopo quello di tranquillizzare il lettore. Chiamare le sensazioni con il proprio nome, «stare» con il dolore, non separarlo dal proprio sé è una delle cure che Candiani prescriverà nella sua prosa *Il silenzio è cosa viva*.

Spesso si pensa che la soluzione al dolore sia altrove, ma è nel dolore la soluzione al dolore, sentendolo, abitandolo, assaporandolo, a poco a poco diventa parte di noi, non più un estraneo, ma un ospite scomodo, irruente, tempestoso e infine un a mante e dopo la fine un pezzo di noi.⁴³

Dolore e necessità di rassicurare si ritrovano dunque a essere compresenti e non antitetici: la rassicurazione arriva dopo aver affrontato di petto la paura di guardare nell'abisso della sofferenza e della solitudine.

Dormi cuore malato
dormi cuore bucato
dormi pancia senza fiori
pancia così aperta
5 *che chiunque ci può entrare*

⁴³ Cfr. C. Candiani, *Il silenzio è cosa viva*, p. 4.

dormite ghirigori
del silenzio urlante
orecchie all'ascensore
gambe pronte a scattare
10 al primo segnale
di resa o di fine
dormi tormento del giudizio
dormi mente malata
da non poter essere nemmeno
15 ricoverata; *dormi* male d'amore

[...]

(*Ninnananna del mal d'amore*, da *NPM*, p. 125)

Rispetto a quanto detto finora, senza particolare sorpresa, si riscontra l'elevata presenza del verbo «dormire» nella seconda persona singolare e plurale dell'imperativo: il termine appare dieci volte di cui nove a inizio frase. Collocato in questa posizione, contribuisce a ricalcare la cadenza di una cantilena e a rasserenare il destinatario del poema: il mal d'amore. Quest'ultimo viene nominato senza timore in ogni sua minima manifestazione, attraverso sintagmi reali o metaforici: «cuore malato», «cuore bucato», «pancia senza fiori», «ghirigori del silenzio urlante», «tormento del giudizio», «mente malata» sono solo alcuni dei sintomi di questo male. Di fronte a ognuna di queste sensazioni, Candiani pone la voce dell'imperativo, che assume qui la dimensione pacata del conforto. Non si tratta né di un ammonimento né di un comando, ma di una carezza che precede la rivelazione del male: è una forma di rassicurazione, si può dormire nonostante la sofferenza.

Questa tecnica, che consiste nella martellante ripetizione anaforica dell'imperativo, viene utilizzata in numerosi altri componimenti. Oltre a quelli già evidenziati, tra tutti i rimanenti se ne distaccano cinque, *Ninnananna giapponese*, *Ninnananna per un vecchio signore*, *Ninnananna pagana*, *Ninnananna penultima* e *Ninnananna tedesca*, che impiegano rispettivamente i verbi «andare», «guardare», «fare», «cullare», «fare la nanna». Pur trattandosi in alcuni casi di verbi di movimento, sono in realtà tutti imperativi che invitano il lettore ad abbandonarsi al sonno («vai dove va / il canto delle cicale / quando tace» da *Ninnananna giapponese* vv. 1-3, p. 30). È indicativo che il verbo «dire», chiaro segnale di comunicazione tra mittente e destinatario,

compaia solo una volta nell'intera opera, nella *Ninnananna a due voci*, giocata interamente sul dialogo. Questa grande assenza, libera lo spazio per l'ascolto attento e per il silenzio, presupposti indispensabili per lasciarsi serenamente cullare dalla voce che canta.

Un'altra costruzione con l'imperativo, tipica della lingua orale e dello stile fiabesco, è la reduplicazione con funzione espressiva. In italiano può interessare diverse parti del discorso (aggettivi, avverbi, nomi e verbi) e agisce come intensificatore del significato a partire dall'incremento quantitativo della forma.⁴⁴ Per quanto concerne le forme verbali, solitamente questo fenomeno predilige verbi «caratterizzati da un significato azionale di tipo durativo, ai quali conferisce un valore aspettuale continuativo».⁴⁵

[...]

5 muovi le prime foglie
fischia col vento
verdeggia verdeggia. [...]
Spaccati spaccati nel sole
20 come il mandorlo in aprile
come le magnolie
senza primavera
tu *sboccia sboccia*
approda senza paura
25 all'aritmetico paese
appeso al sonno.

(*Ninnananna bulgara*, da *NPM*, vv. 3-7, 19-26, p. 36)

Verbi come «verdeggiare», «spaccarsi» e «sbocciare», solitamente riferiti al regno vegetale, sono qui impiegati per rivolgersi all'essere umano. Come in altri componenti presenti nella raccolta, la reiterazione del verbo agisce sostanzialmente come strumento di intensificazione del valore, in questo caso esortativo, dell'imperativo. La naturalizzazione dell'uomo non deve intimidire o stupire il destinatario; per questa ragione l'invito viene ripetuto più volte: da una parte si vuole rassicurare il lettore sulla scelta linguistica, dall'altro si vuole glorificare ulteriormente l'atto del farsi natura.

⁴⁴ C. De Santis, *Cresci, cresci, cresci*. . . *La reduplicazione espressiva come strumento di espressione di relazioni transfrastiche*, in *Le relazioni logico-sintattiche. Teoria, sincronia, diacronia*, Studi linguistici e di storia della lingua italiana, Roma, Aracne, 2014, pp. 181-207.

⁴⁵ Cfr. *Ibidem*.

In linea generale, la scelta del genere letterario delle ninnenanne produce conseguenze importanti sull'uso dell'imperativo; pur mantenendo un tono esortativo, la poeta non assume mai la posizione del comando, ma si presta con pazienza, tramite la frequente ripetizione di sintagmi verbali e nominali, alla rassicurazione e alla narrazione di storie (qui si incontra forse la maggior differenza con il genere tradizionale, che impiega molte rime e assonanze, al contrario dello stile di Candiani, che pur essendo frammentato nella *mis en page*, a livello sintattico è più asciutto e prosastico).

3.3. *Vista dalla luna*

Vista dalla luna è, in ordine cronologico, la terza raccolta di Candiani e, a livello quantitativo, dopo *Bevendo il tè con i morti* anche quella che presenta il minor numero di occorrenze di frasi volitive, solo venti, quattordici costruite con l'imperativo e sei costruite con l'infinito in forma negativa. Le poesie sono state scritte tra il 1999 e il 2006 e sono state divise in due sezioni: la prima, dal titolo omonimo, ne comprende ventisette mentre la seconda, intitolata *La porta* è, nelle parole dell'autrice, «un lungo poema di settantasei pagine».⁴⁶

A fronte di un numero così esiguo di occorrenze (specialmente in relazione al resto dell'opera) è lecito chiedersi il perché di tale scarsità. Le poesie qui presenti hanno mediamente lo stesso numero di versi delle altre raccolte; perciò, si potrebbe obiettare che l'uso delle volitive sia ridotto in ragione del minor numero di poesie. Questo è sicuramente un fattore da tenere in considerazione, tuttavia non è l'unica spiegazione, e non è certo la più rilevante.

Si faccia un accenno innanzitutto ai protagonisti di queste due sezioni: nella prima si incontra «Io» che a tratti si esprime direttamente, a tratti parla in terza persona, e nella seconda vengono descritte le vicissitudini di una bambina e un bambino. Il tema è ancora una volta quello dell'infanzia, raccontato in un presente atemporale che aiuta ad alleggerirne la soggettività.

⁴⁶ C. L. Candiani, *Vista dalla luna*, Milano, Salani editore, 2019.

La voce della prima sezione, essendo quella di una bambina e non di un adulto, è una voce che non è in grado di dare consigli né tantomeno di esprimere un comando; è oppressa dal dolore e dal terrore che attraversa le mura domestiche e non ha la forza né la capacità di parlare per imperativi. E infatti le volitive presenti sono rivolte in primis a sé stessa, in una sorta di dettato interiore, di attente istruzioni per evitare di scatenare l'ira della madre.

5 [...] si apre
un gentile
turbine blu, *seguito* Io lungo
il viottolo pavimentato di voci
cortesi, fino alla fontana di acqua
10 nera, *non sedere* sull'orlo della fontana
non contare le foglie sul pelo
dell'acqua e *non ti affacciare*
agli occhi della mamma.

[...]

(*Quando cade per terra e si frantuma*, da VDL)

Tra le quattro volitive qui presenti, tre sono costruite con l'infinito in forma negativa prescrittiva, ed enunciano un comando autoimposto, un divieto della coscienza scaturito certamente da esperienze pregresse: Io non può distrarsi ma non può nemmeno tentare un contatto da lontano con la madre; è l'immagine di un'esistenza vissuta costantemente all'erta. A queste istruzioni per la sopravvivenza si uniscono le preghiere che la bambina rivolge agli unici personaggi della sua infanzia che le sono amici; quelli delle favole:

Uomo della polverina del sonno
mandami il lupo
che mi insegni ad attraversare
il corridoio di casa
5 che mi trasporti
in cima al mattino
senza la vertigine delle ore
mandami prego
l'orco che mi inghiotta
10 in un boccone e non mi imbocchi
ferendo la forchetta di rossa

rugiada, *mandami*
gli stivali delle sette leghe
e le sette fiasche che fanno
15 preziose le lacrime sopravvissute,
non mandarmi prego la mamma
non mandarmi ti imploro il papà
né lo strazio di sorelle e fratelli

[...]

(*Uomo della polverina del sonno*, da *VDL*)

Il lupo, che nella tradizione più popolare delle fiabe per bambini è associato a immagini di terrore e morte - si prenda ad esempio Cappuccetto Rosso - assume qui invece il ruolo di aiutante; allo stesso modo essere inghiottiti dall'orco di Pollicino diventa un destino preferibile al lento stillicidio di una continua violenza domestica. Si noti come il racconto di una tragedia venga dissimulato da un linguaggio metaforico, (il sangue diventa «rossa rugiarda») ma allo stesso tempo accentuato da una doppia allitterazione sul suono /f/ - ferendo la forchetta - e sul suono /r/ - rossa rugiarda -.

È evidente che in questo caso le frasi volitive, rivolte a un personaggio immaginario, seguono l'intonazione di una preghiera infantile, sottolineata per l'appunto dall'impiego di verbi di tradizione religiosa come «pregare» e «implorare». Tra i destinatari delle preghiere ci sono anche soggetti di ascendenza cristiana come Gesù e l'Angelo. Appare però anche la Luna, che viene apostrofata come «signora spenta», «Signora del pietoso silenzio», «Signora dei silenzi rumorosi», «Signora dei tuffi», «Signora del suono», epiteti che da un lato la avvicinano alla Vergine Maria, dall'altro la allontanano dal divino relazionandola a dettagli molto più umani, come solo un bambino saprebbe fare. E in effetti la Luna, per l'io narrante è una «madre imprestata», una figura divinizzata da invocare per affrontare le lunghe notti insonni; è lei che la bambina chiama, sperando di ricevere un po' di amore. Alla vera madre vengono rivolti soltanto due apostrofi in successione: due «guarda», imperativi usati con funzione fatica.

Guarda mamma è Io
Il numero sfuggito all'ultima
delle tue somme, la cifra
che non torna. *Guarda* è Io
5 quel buco bianco che ti fa
sbattere il quaderno contro il muro

e urlare.

[...]

(*Guarda mamma è Io*, da *VDL*)

In questo esempio emerge in tutta la sua forza l'uso della terza persona in riferimento all'io narrante stesso: questa scelta stilistica contribuisce ad amplificare la distanza già abissale che separa madre e figlia; evitando di usare il verbo *essere* alla prima persona singolare, Candiani mette in atto un'operazione di cancellazione dell'identità e di dissociazione: Io, ovvero la poeta stessa, compare in terza persona. Questo processo di spersonalizzazione fa sì che Io diventi un'entità autonoma: Candiani-bambina guarda sé stessa dall'esterno e cessa così di essere un peso nella vita della madre. Questo straniamento della soggettività si articola anche attraverso l'impiego di voci esterne all'io narrante. Come Paolo Zublena ha brillantemente sottolineato ⁴⁷, gran parte della poesia contemporanea è caratterizzata da una disseminazione del senso, risultato da una riduzione della linearità del discorso che può avvenire in diversi modi. Tra di essi vi è la presenza di voci esterne al soggetto e l'utilizzo del discorso diretto, che provocano «un forte frangimento della linearità discorsiva, frequenti cambi di scena e prospettiva». In *Vista dalla Luna* questi espedienti vengono utilizzati per replicare le parole di familiari e conoscenti, in particolare quelle del padre: «Ti ammazzo di botte»; «Ti spezzo in due / te ne do tante da levarti il fiato» sono solo alcune delle frasi qui riportate in forma diretta. Il padre si esprime solo attraverso minacce e le proposizioni volitive sono totalmente assenti: sono il tono stesso della frase e il messaggio in esse contenuto a risuonare come imperativi. La madre invece, coerentemente con la figura di regina algida e distante dipinta nell'intera opera, rimane assente, in silenzio, e non interviene.

Analizzando invece brevemente la seconda sezione, si trovano minimi accenni alle volitive, solo quattro occorrenze (di cui due nella poesia di silloge, che chiude simbolicamente la raccolta). Questo perché nelle intenzioni della Candiani, *La porta*, viene inteso come un unico lungo poemetto, che concentra tutta la sua forza nell'uso della punteggiatura, nello specifico i punti, che ricalcano l'andatura di una sofferenza spezzata

⁴⁷ 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. Sito consultato il 23 novembre 2022.

e sottolineano l'a-capo dei versi. *La porta* vuole essere una narrazione in terza persona, «il tentativo di stare con un'esperienza che quando torna ad affacciarsi è un'esperienza senza esperienza, una porta chiusa». ⁴⁸ Tuttavia, la sintassi viene continuamente interrotta dai punti fermi che isolano le singole parole e rallentano il ritmo, costringendo il lettore a soffermarsi su ogni lemma:

La porta.
Non nasconde.
Sta davanti.
All'assassino.
Senza nome.

[...]

(*La porta*, da *VDL*, vv. 1-5)

Queste spezzature sono l'espressione di un'infanzia frammentata, di un preciso ritmo di vita interiore e per il lettore rappresentano una preziosa chiave di lettura del libro, non un ostacolo alla comprensione. ⁴⁹

Fatte queste precisazioni, è chiaro che in entrambe le sezioni la ridotta presenza di frasi volitive è giustificata dalla natura stessa del soggetto poetico: il punto di vista è quello di una bambina, che non ha reale spazio di azione su un mondo di adulti tormentati che le appare estraneo e che nega il suo dolore. I personaggi delle favole (in particolare gli angeli e la Luna) sono i modelli che la bambina elegge, i suoi protettori e anche coloro a cui sono rivolte le sue preghiere. Il modo imperativo è qui dunque declinato come una preghiera infantile e, allo stesso tempo, come un monologo interiore, come una serie di comandi autoimposti necessari per riuscire a sopravvivere. Come già notato da Giorgio Morale ⁵⁰, *Vista dalla Luna* è la genealogia della *Bambina pugile*, un libro che aiuta a far luce su alcuni dei temi che torneranno nelle raccolte successive e su quella che Candiani definisce la sua «vocazione per l'infanzia».

⁴⁸ Cfr. *La porta*, Livia Candiani su <https://www.ilprimoamore.com/la-porta-4520897969576085952/>. Sito consultato il 23 novembre 2022.

⁴⁹ Marina Cvetaeva, poeta più volte citato da Candiani come un modello imprescindibile scriveva "Il libro dev'essere "eseguito" dal lettore come una sonata; I segni di interpunzione sono le note. Sta al lettore realizzare o deformare". Ritengo che, specialmente in questa sezione, il debito nei confronti della Cvetaeva sia ingente, considerato l'uso esasperato della punteggiatura. Per maggiori approfondimenti si confronti Cvetaeva, *Poesie*, Milano, Rizzoli, 1967.

⁵⁰ Cfr. G. Morale, *Vista dalla luna*, <https://www.nazioneindiana.com/2019/04/04/vista-dalla-luna/>. Sito consultato 9 dicembre 2022.

3.4. *Bevendo il tè con i morti*

Bevendo il tè con i morti è la quarta raccolta, pubblicata per Vivarium nel 2007 e successivamente per Interlinea nel 2015. Per quanto concerne l'uso delle frasi volitive, anche qui, come nella raccolta precedente, le occorrenze sono relativamente scarse: su ottantasei poesie presenti, le frasi volitive sono solo ventotto, ventisei delle quali utilizzano l'imperativo, mentre due il congiuntivo esortativo. La raccolta è divisa in tre sezioni, l'omonima *Bevendo il tè con i morti*, che presenta cinque occorrenze, *Fiorito riposo*, che ne ha tre e *Madre eretica* che contiene le rimanenti ventuno. Il tema, a cui si era già accennato nel primo capitolo, come si evince dal titolo, è quello del rapporto con i defunti. Il soggetto poetico non è più una bambina ma una donna adulta che, senza nessuna apparente pretesa, comincia a narrare e a descrivere il rapporto che la unisce ai defunti, le loro manifestazioni nella realtà, le loro azioni e la loro "vita quotidiana".

Come accennato sopra, nelle prime due sezioni le occorrenze del costrutto con l'imperativo sono scarse: questa assenza si spiega tenendo in considerazione la scelta di scrivere versi dall'andamento descrittivo-narrativo che non vengono rivolti a un destinatario specifico. Gli stessi dialoghi e interazioni tra la voce narrante e i defunti non vengono riportati in forma diretta:

I morti sull'albero del giardino,
guardano il mio tentativo di vivere
e premurosi chiedono al pino
con mille aghi di pungermi
l'anima le mani la faccia

[...]

(*I morti sull'albero del giardino*, da *BTM*, vv. 1-4)

Rari sono anche gli episodi dove i morti intervengono tramite il discorso diretto. È in uno di questi casi che compaiono le prime occorrenze di imperativo: il morto innamorato si rivolge alla neve e questa risponde:

5 «*Dimmi* sei tu
il ricordo che fino a qui
mi tiene al dubbio
del suo amore legato?»
Non io non io
10 ripete la neve
torna al riposo senza memoria
all'altra più leggera terra

[...]

(*Bussa a ogni fiocco di neve*, da *BTM*)

La quasi totale mancanza di costrutti volitivi nella prime due sezioni è dunque spiegabile con l'assenza di un reale destinatario a cui poterli rivolgere; diverso è il caso dell'ultima sezione, nella quale Candiani intrattiene un dialogo con la madre. Anche in questo caso si tratta di un dialogo peculiare poiché la madre, non essendo più in vita, non risponde mai a parole: entra nei sogni, si fa pianta o fringuello, è un accenno di danza soffiata o un frammento polveroso di luce. Tutta la raccolta è in un certo senso un tentativo di inventare, o meglio scoprire, un nuovo linguaggio fatto di gesti quasi invisibili e di silenzio, che permetta di creare un ponte tra il mondo dei vivi e quello dei morti.

La conversazione si svolge per la maggior parte nel tempo presente, raramente intervallato da un imperfetto che serve a riportare alla luce episodi dell'infanzia della poeta nei quali è coinvolta anche la madre. I primi segnali di comunicazione sono in realtà un semplice tentativo di descrivere l'invisibile («Tu sei per me / aria di silenzio / l'incedere bianco e nero / che stampa di rondini / il cielo») e sono ancora strettamente connessi alle prime due sezioni; rappresentano un tentativo di rispondere alla domanda "Dove?" dove vanno le persone amate dopo la loro morte?

Le forze della natura, la cui presenza si manifesta soprattutto attraverso la vista e l'udito, costituiscono l'intermediario tra i due mondi: gli esseri verdi (alberi e piante) «sanno parlare con l'alto» e il fischio del vento mette in guardia la poeta sulla precarietà della sua stessa vita («mi avverte / del corpo. / In prestito / in volo»). La particolarità, rispetto alle raccolte precedenti non è solo la presenza di numerosi elementi naturali, ma della funzione psicologico-esistenziale che essi sembrano svolgere, fattore che li avvicina

per certi versi, all'anima degli *haiku* giapponesi.⁵¹ Naturalmente l'accostamento all'*haiku* può essere fatto solo a livello tematico (la presenza di una scena naturale solitamente rapida e intensa che lascia un ampio spazio di riflessione per il lettore) e solo per alcuni componimenti. A livello stilistico i tratti che possono dar luogo a quest'associazione sono l'estrema brevità, la prevalenza di nomi e aggettivi, l'andamento prosastico della sintassi, che tuttavia in alcuni casi Candiani mitiga antepoendo il predicato nominale (l'oggetto) al soggetto, come nell'esempio che segue:

Chiaro alfabeto
di candida ingiustizia
è per i morti
la neve.

(*Chiaro alfabeto*, da *BTM*, vv. 1-4)

I primi accenni rivolti alla madre sono interrogative dirette: «Sei morta dunque? / È questo? [...] Sei sorriso dunque» che pian piano si traducono in una fitta conversazione unidirezionale, nella quale si inseriscono anche le frasi volitive.

Nella prima parte della terza sezione, la perdurante assenza di un interlocutore specifico rende complesso stabilire chi sia il destinatario di alcune di queste proposizioni: Candiani si rivolge a sé stessa? Alla madre? A un tu generico? Questa difficoltà è acuita dal fatto che pur essendoci una vaga apparenza di struttura narrativa, i collegamenti tra una poesia e l'altra sono effimeri e i cambi temporali, pari a quelli di tono e di soggetto sono frequenti. Le poesie che seguono, riportate (nell'ordine in cui compaiono nella raccolta), rendono l'idea di questa complessità:

I capelli dei morti,
accarezza piano
che già l'erba li chiama
forte. *Guardali* negli occhi
5 che sono già un po' vetro

[...]

(*I capelli dei morti*, da *BTM*)

⁵¹ Cfr. R. Bertoni, *Salvare la parola*, su Il primo amore, <https://www.ilprimoamore.com/salvare-la-parola-8180552202119103007/> Sito consultato il 29 novembre 2022.

La voce dei morti
è quell'aria
che intorno a loro
si fa pace, quelle pieghe
5 di ordinario silenzio
moltiplicato fino a zittirci

[...]

(*La voce dei morti*, da *BTM*)

Scendono le barricate della sera
e ogni morte
è prematura, per fede
restano composti gli oggetti
5 e i pensieri volano in mente
per fede, nell'ordinario umano:
acqua sapone spazzola
e secchio *fallo* lucido
e neonato
10 il mondo, *scintillalo*
che non si faccia polvere
via
dagli occhi.

(*Scendono le barricate della sera*, da *BTM*)

Nel primo caso, oltre all'inversione sintattica dell'oggetto (i capelli, posto a inizio frase), compaiono gli imperativi «accarezza» e «guardali», rivolti a un soggetto non meglio specificato. Potrebbe trattarsi della madre, anche se appare improbabile (un defunto che sfiora e osserva gli altri defunti?); più verosimile è l'ipotesi che si tratti di sé stessa o di un tu generico, a cui viene chiesto di avvicinarsi con cautela (piano) ma senza timore, al mondo dell'aldilà. Quest'ultima idea è rafforzata anche dal fatto che nella poesia successiva il verbo «zittire» si riferisce a una prima persona plurale fino ad allora non nominata. Tuttavia, nell'ultimo componimento appaiono nuovamente, e senza alcuna contestualizzazione, gli imperativi alla seconda persona singolare (con il peculiare uso transitivo del verbo «scintillare»).

La madre diventa via via più presente verso la fine della raccolta; nel tentativo di sfiorarla forse per la prima volta, Candiani accarezza le forme nere della notte, che paiono ricordarne il profilo. A lei sono dunque chiaramente rivolti imperativi quali «scuci», «distribuisci», «offriti»: si tratta di inviti alla manifestazione nel mondo dei vivi, gentili

richieste di scoprirsi attraverso macchie d'oro e piume, le uniche prove tangibili che dimostrano la realtà dei dubbi contorni intravisti nel buio della notte. Caratteristica propria della madre, sia in vita che in morte è dunque la levità.

E in effetti, benché sia difficile parlare per categorie distinte (poiché cielo e terra, vita e morte, leggerezza e pesantezza sono indissolubilmente unite), l'ultima sezione si arricchisce di lemmi legati all'elemento dell'aria e al concetto di leggerezza, fugacità e vuoto. Gli alberi, co-protagonisti della prima sezione si diradano per lasciare spazio al cielo; nella prima sezione si trovano infatti:

«radici» 3; «rami» 3; «vecchio ciliegio» 3; «albero del giardino» 3; «pino» 3; «campi ghiacciati» 4; «zolle» 4; «terra» 4; «bambù» 8; «alberi antichi compagni» 9; «leccio» 10; «campi» 10; «foresta» 10; «terra» (ripetuta per sette volte a 10, 11, 12, 13, 14); «pianure» 15; «accecanti abissi» 15; «montagne» 12; «vecchio cedro» 13; «radici» 13; «albero caduto» 14; «olmo» (ripetuto due volte a 14); «natura» 14; «alberi» 14; «nocciolo» 14; «oleandro» 14; «pino» 14.⁵²

«nuvole» (ripetuta tre volte a 10, 14); «ali» (due volte a 10, 14) «aria» (ripetuta due volte a 10, 13); «leggerezza» 11; «leggera» 11; «volo» (a 11 e 12) «respiro» (ripetuto quattro volte a 11, 12, 14, 15) «vasti ripetuti spazi» 1; «nulla» 14

Nella terza sezione, il lessico che ruota intorno all'elemento dell'aria e della luce si arricchisce notevolmente:

«alberi» (due volte a 17, 18) «rami» 17; «esseri verdi» 17; «campi» 18; «albero» 18; «ulivi» 18; «terra» (quattro volte a 20, 22) «foreste d'erba» 20; «pianta» 20; «valle» 20; «terreno» 21; «montagna» 22 «montagne» (a 20 e 22)

⁵² In questo caso, per facilitare la ricerca sono stati inseriti i numeri di pagina che appaiono in automatico nell'edizione digitale formato Kobo.

«nulla» (ripetuto cinque volte a 17, 20, 21) –aria (che ricorre undici volte a 17, 18, 19, 20, 21, 22); «cielo» (ripetuto sei volte a 17, 18, 21); «nuvole» (ripetuto tre volte); «vento» (quattro occorrenze, a 17, 18, 21); «alto (inteso come nome) 17; «voli» 17; « volo (ripetuto due volte a 17, 21); «vuoto» 19; «attimo abbagliante» 19; «coda di scintille» 19 «cieli» (due volte a 19 e 22); «luce» (ripetuto ben dieci volte a 18, 20, 21, 22); «vibrazione veloce delle cose» 21; «mantelli di lampi» 21; «ali» (cinque volte a 20, 21, 22) -«leggera» (con tre occorrenze a 18, 21, 22); «sfiorare» 21 «respiro» (che si ripete due volte a 21, 22); «lieve» (ripetuto tre volte a 17 e 22); «soffio» (ripetuto tre volte a 21, 22); «vuoti» 22; «luminosa soglia» 21.

L'ascesa al cielo e la tanto agognata pace della madre eretica vengono forse alla fine ritrovate:

[...]
sì
ce l'hai fatta
a diventare celeste
madre equilibrista.

(è nel *dispiegarsi minuto*, da *BTM*, vv. 17-20)

La madre pur essendo fisicamente assente, è forse ora più che mai presente: dopo la morte ha finalmente trovato la levità e continua ad avere lo stesso comportamento che aveva avuto in vita: fatta di aria, sfiora i luoghi e le persone ma questa volta non lo fa con la disattenzione di chi vorrebbe trovarsi altrove. Il tono oscilla in diverse occasioni, dimostrando la non-linearità del dolore che segue la perdita di una persona cara:

Mi manchi
mi manca il tuo profondo coltello
che mi scolpiva le ali
ali da nulla
5 fatte solo per parlare

[...]

(*Mi manchi*, da *BTM*)

Allo stesso tempo, tuttavia, la poeta è ben consapevole che la madre è finalmente entrata nello stato di esistenza a cui aveva sempre aspirato di ricongiungersi. Da qui la scarsa presenza di imperativi: Candiani non ha ragione di richiamarla a sé, di pregare un suo ritorno o una sua visione, di ricercarne il contatto: sa che la madre ha ritrovato la sua dimensione, dalla quale potrà continuare a manifestarsi in «frammenti polverosi di luce».

Nel complesso, principalmente per la monotematicità della raccolta, l'uso delle frasi volitive è estremamente limitato. La svolta avverrà sette anni più tardi, con la pubblicazione della *Bambina pugile*.

3.5 *La bambina pugile, ovvero la precisione dell'amore*

Quinta raccolta di Candiani, *La bambina pugile, ovvero la precisione dell'amore*, segna il definitivo passaggio a una poesia più matura e consapevole. L'opera, che contiene centotre componimenti, si apre con un titolo doppiamente ossimorico a partire dal primo emistichio, dove si trova l'immagine di una bambina che combatte. Il sottotitolo *la precisione dell'amore* è stato aggiunto in seguito per meglio rappresentare i contenuti di tutte tre le sezioni nelle loro molteplici sfumature. È il libro che in un certo senso riunisce, riformula e sublima molte delle tematiche già affrontate nella produzione precedente. Riportando le parole della poeta stessa:

Sento che in questo libro c'è un congedo che mi spaventa tantissimo ed è il congedo dall'infanzia. Non voglio girarle le spalle, so che camminerò sempre verso di lei, so che è una dimensione e non un'età. Ma c'è un congedo da qualcosa che mi ha spezzato le ossa e il sonno, c'è un bisogno di essere al servizio della vita anziché dei ricordi.⁵³

L'io poetico è cresciuto: non è più solo la fragile bambina di *Vista dalla luna*, l'anonima voce che culla i dispersi verso un placido sonno o l'intermediario tra il mondo dei vivi e quello dei morti. Non è neppure solo il soggetto di *Io con vestito leggero*, che arretra per lasciare spazio al mondo naturale: è una nuova soggettività che ospita e integra

⁵³ Cfr. G. Morale, *Mappe per il mondo. Conversazioni con Chandra Livia Candiani*, su Il primo amore, <https://www.ilprimoamore.com/mappe-per-il-mondo-br-conversazione-con-chandra-livia-candiani-consultato-il-15.01.2023>.

tutte le precedenti, lasciando ampio spazio anche a un tono poetico che fino ad allora aveva faticato ad emergere: la voce del saggio Maestro. L'io che aveva perseguito la leggerezza comprende che l'esistenza non è un ostacolo, ma una condizione necessaria alla conoscenza, che ora è in grado di trasmettere attraverso equilibrate formule poetiche.

Non è un caso che nell'intera raccolta si contino ben centoquarantuno frasi volitive e che per la prima volta compaiano a fianco all'imperativo anche l'infinito e il congiuntivo con valore ottativo. In confronto alle raccolte precedenti anche il pubblico a cui sono destinate le poesie e gli insegnamenti si amplia. Citando le parole della quarta di copertina:

Le poesie di Chandra Livia Candiani si rivolgono spesso a un tu variabile, che di volta in volta si riferisce a persone presenti o assenti, prossime o lontane nello spazio e nel tempo, o ancora: comunità in potenziale ascolto, entità non individuabili, la morte, parti dell'io poetante. [...] assomiglia molto a un noi creaturale che accomuna dèi, uomini e cose in una sorta di fratellanza universale in cui l'insistenza pronominale funge più da invocazione che da individuazione.⁵⁴

Tra le prime manifestazioni di questo nuovo intento pedagogico si individuano le *Mappe*, quattro poesie che forniscono le istruzioni per sopravvivere nel mondo; in ognuna di essa compaiono frasi volitive dal carattere più o meno marcato.

Dunque, per ascoltare
avvicina all'orecchio
la conchiglia della mano
che ti trasmetta le linee sonore
5 del passato

[...]

Accosta all'orecchio il vuoto
15 fecondo della mano,
vuoto nel vuoto.
Ripiega i pensieri
fino a riceverle in pieno
petto risonante
20 le parole in boccio.

[...]

Dunque, *abbraccia* le parole

⁵⁴ Cfr. C. L. Candiani, *La bambina pugile*, Torino, Einaudi, 2014.

come fanno le rondini col cielo

[...]

(*Mappa per l'ascolto*, da *BP*, vv. 1-5, 14-20, 32-33 pp. 14-15)

L'intento pedagogico è evidente già dal primo verso: Candiani utilizza la congiunzione, «dunque», per preannunciare un discorso; la stessa congiunzione verrà impiegata anche in chiusura dopo la spiegazione delle strofe centrali, questa volta con valore conclusivo. Gli imperativi, pur essendo formulati alla seconda persona singolare sono in realtà rivolti a un destinatario plurale, ideale, disposto a ricevere istruzioni ben precise. Le azioni che vengono prescritte delineano una serie di accurati gesti da compiere in sequenza: «avvicinarsi», «accostarsi», «ripiegarsi» e infine «abbracciare» sono la concretizzazione dell'atto dell'ascolto. La stessa parola poetica si genera dunque da questa capacità di ascolto e di accoglienza della voce dell'altro. Questo impiego delle frasi volitive a scopo didattico comincia ad emergere sporadicamente anche in altri componimenti, come la già citata *Mappa per pregare* o come *Immagina un essere senza paesaggio*, dove la poeta chiede al lettore di togliere il velo di stratificazioni di significati e categorie che impediscono la vera conoscenza delle cose.

Immagina un essere senza paesaggio
nessuno sfondo, solo
vaghi contorni. *Immagina*
qualcuno senza parenti
[...] *Immagina*
un corpo bambino senza
10 madre senza suolo
[...] il suono di cosa
che si spezza e si spezza
ancora, senza caduta a terra,
20 senza gravità. *Immagina*
quant'è leggero essere
niente, esserlo fino in fondo,
assumerlo su spalle scarne
di facchino. Se vuoi conoscere
25 come abita, copre un percorso,
si sfama, *veglia* anche nel sonno,
consegnati allo sciame
del firmamento
e *lascia* che ti sfilii
30 pezzo a pezzo

faccia a faccia
il mondo.

(*Immagina un essere senza paesaggio*, da *BP*, vv. 1-4, 8-10, 17-32, p. 28)

Per Candiani, il momento didattico non può mai basarsi su un ordine assoluto e categorico, di mera imposizione del proprio punto di vista. Per questa ragione la poeta richiama il lettore, con una serie di affollate ripetizioni, all'immaginazione, un invito che si propone di sollecitare la riflessione e la rielaborazione individuale. Il significato, da cui poi scaturiscono le azioni, va però al di là del pensiero in sé; quest'ultimo è il punto da cui partire per provare a decostruire la realtà e in questo modo a comprenderla. La vera comprensione arriva però con l'azione: le indicazioni a questo punto si fanno chiare e incisive («veglia», «consegnati», «lascia»), grazie anche all'uso non casuale ma funzionale di parallelismi e ripetizioni. Tra di esse si nota in particolare la preposizione «senza» che, ripetuta per ben sei volte, è facilmente riconducibile al concetto di «essere niente». Il linguaggio comincia a diventare lo specchio della pratica buddhista di Candiani. In tutte le culture orientali, infatti, dal taoismo allo zen, l'esperienza del vuoto è il nucleo centrale non solo della meditazione ma anche delle diverse esperienze estetiche (la cui espressione si può chiaramente osservare nel *chanoyu*, la cerimonia del tè, nella poesia *haiku* o nel teatro *nō*). Più volte, tra poesia e prosa, Candiani sottolinea l'importanza del vuoto, a partire proprio dalla scrittura («Amo il bianco tra le parole / il loro margine ardente»). Si noti poi che il concetto di vuoto ha a che fare con un altro tema centrale dell'intera opera, il silenzio. Oltre alle numerose occorrenze della parola, è interessante notare un dettaglio grafico: su centotré poesie presenti, ventiquattro terminano con una singola parola e in settantadue di esse l'ultimo verso è costituito da meno di cinque sillabe. Il silenzio, dunque, non solo viene spesso richiamato ma viene anche reso visivamente, diminuendo gradualmente le sillabe di ogni verso fino arrivare al suono minimo che precede l'assenza di parole.

Per la poeta, l'esperienza del vuoto (al quale è dedicato un intero capitolo de *Il silenzio è cosa viva*) ricopre una fondamentale importanza in ogni singolo aspetto della vita di tutti i giorni:

La quotidiana frequentazione del vuoto è *lasciarsi istruire* dal vuoto. [...] Quando qualcuno arriva, quando qualcuno se ne va, *sostare* prima del suo apparire e dopo il suo scomparire, *non perdere* i momenti di transizione. *Aver fame e attardarsi a sentire*

com'è quel vuoto che tutto il corpo grida di voler riempire. *Essere stanchi e aprirsi ad assaporare* com'è il bisogno di buttarsi nel baratro soffice dell'assenza, del sonno. *Bere una tazza di tè e contemplarla* quando resta vuota.⁵⁵

È interessante osservare come anche nella prosa Candiani faccia un ampio uso dell'infinito, in questo caso con funzione narrativo-descrittiva. Questa peculiare scelta genera nel lettore un'impressione di atemporalità e di impersonalità. Infatti, non esiste una vera e propria successione cronologica poiché tutte le azioni sono poste sullo stesso piano e la mancanza di un soggetto (reso ancora più evidente dall'uso del pronome indefinito *qualcuno*) le rende universalmente valide.

Quasi contemporaneamente, il modo infinito appare anche in poesia e, similmente all'imperativo, viene utilizzato con l'intenzione di veicolare un insegnamento o di porre l'attenzione su un determinato comportamento, prendendo il nome di infinito iussivo. La linea che separa l'infinito iussivo da quello descrittivo (che a sua volta si propone di *descrivere* una scena) è molto sfumata e in alcuni casi, come nel seguente, è difficile da marcare nettamente:

[...]

Stare al mondo
come fare il morto
10 sulle onde illogiche
indifeso nel suo destino
di millimetri di bagliore,
di scampo. *Stare al gioco*
come il tuffatore bambino
15 si butta nello sconosciuto
abbracciato al suo terrore
senza nemmeno un nome
a proteggergli le spalle.

[...]

(*La via senza di me*, da *BP*, p. 36)

In questo componimento si ha un accenno a un utilizzo dell'infinito che diverrà il “marchio di fabbrica” delle raccolte successive. Candiani utilizza qui quello che in narrativa viene chiamato «stile indiretto libero» che, sfruttando l'intrinseca ambiguità

⁵⁵ Cfr. *Il silenzio è cosa viva*, p. 129.

semantica dell'infinito ha come effetto principale quello di generare un'impressione di «stile pensato». Rispetto al modo imperativo e alla frase volitiva nella sua forma tradizionale, l'infinito si distingue per il suo carattere impersonale: il soggetto è assente cosicché l'infinito «è più o meno uguale al sostantivo senza articolo e serve a designare un concetto o un'idea di tipo generico».⁵⁶ Non è chiaro, infatti se la poeta stia proponendo un modello di comportamento ideale (in questo caso si tratterebbe di un incoraggiamento a imitarlo) o se si stia limitando a descriverlo. Questa indeterminatezza fa sì che, quanto detto non venga percepito come un'imposizione. Allo stesso tempo, il mite tono di queste osservazioni, viene arricchito visivamente attraverso l'impiego di due similitudini. Da un lato viene mostrata l'immagine della calma («fare il morto»), della ricettività e dell'aspetto *yin*, dall'altra quella del coraggio (buttarsi nello sconosciuto), dell'azione e dell'aspetto *yang*. Queste due prospettive congiunte sono i primi passi da compiere per incamminarsi sulla Via: un delicato equilibrio tra la capacità di rimanere imperturbabili di fronte alle «onde illogiche» della mente e della vita e il coraggio quasi spavaldo necessario per lanciarsi in una nuova sfida o per affrontare il dolore di vecchie ferite mai curate. A questo proposito, Candiani scrive, probabilmente rifacendosi al mistico persiano Rumi:

[...]

Per avere luce
bisogna farsi crepa
spaccarsi,
 45 *sminuzzarsi,*
offrire.

(*E mi vieni a cercare*, da *BP* p. 94)

In questo caso, non isolato all'interno della raccolta,⁵⁷ si riscontra la presenza della costruzione *bisogna + infinito*, una sottile sfumatura di comando che sottintende un senso di necessità: per avere luce è necessario farsi crepa. Anche se il componimento è un discorso all'amica defunta e con ogni probabilità il destinatario di questi versi è la poeta

⁵⁶ G. Skytte, *La sintassi dell'infinito nell'italiano moderno*, Copenaghen, Etudes Romanes de L'Université de Copenhague, Vol. II n.27, 1983.

⁵⁷ Si vedano costruzioni analoghe nella già citata *Mappa per l'ascolto* p. 14 e in *Pesa essere amore grande?* p. 43.

stessa, l'uso di questa formula crea un alone di indefinitezza che consente al lettore di identificarsi con la voce poetica. Parlando a un frammento del proprio sé, l'io lirico può parlare analogamente anche al lettore, indicando così una via da seguire per superare il dolore della perdita e trasformarlo in «luce».

Il nuovo intento pedagogico si esplicita anche attraverso formule linguistiche diverse dalle frasi volitive; una fra tutte è l'utilizzo del *si* impersonale, che universalizza il contenuto dei versi:

[...]

L'universo non ha un centro
ma per abbracciarsi *si fa* così:
ci si avvicina lentamente
10 eppure senza motivo apparente,
poi allargando le braccia,
si mostra il disarmo delle ali,
e infine *si svanisce*

[...]

(*Nel mondo ci sono i suoni*, da *BP*, p. 11)

L'impiego della forma impersonale produce l'impressione di trovarsi di fronte a un manuale d'istruzioni: il risultato è un tono prosaico, spezzato solo dalla rima semplice «lentamente» / «apparente». Un atto banale come quello dell'abbraccio viene ripensato da zero e scomposto in tre movimenti di uguale importanza. Per Candiani, infatti, i gesti più elementari guidati dalla retta intenzione, possono diventare la chiave di un cambiamento vitale, sempre diretto all'innalzamento della coscienza individuale e collettiva.

Per quanto si cominci a intravedere una volontà didattica, la poesia di Candiani non smette di sfruttare le frasi volitive come mezzo di apostrofe, invocazione e preghiera. In ben quarantaquattro casi viene utilizzato il modo imperativo con l'aggiunta della particella pronominale personale *mi*, instaurando così un intenso e personale dialogo tra l'io lirico e i destinatari. Tra di essi si annoverano principalmente tre categorie: i defunti, i destinatari esplicitamente nominati e la persona amata. Quest'ultima apparizione è una novità rispetto alle precedenti raccolte: l'ultima traccia risaliva infatti a *Io con vestito*

leggero, dove tuttavia i toni erano ben distinti essendo riferiti alla fine di un amore; di tutt'altra fattura i versi qui riportati:

Tu *tienimi*
e io mi trasformerò in meraviglia,
tra le tue mani

[...]

(*Tu tienimi*, da *BP*, vv. 1-3 p. 25)

Candiani si rivolge all'amato con un imperativo che risuona come un invito o meglio, come una possibilità: se tu mi terrai, allora assisterai alla mia trasformazione in qualcosa di meraviglioso. Il preludio di un'immagine tenera e potente allo stesso tempo è dato proprio dalla sfumatura ipotetica che l'imperativo assume in questa circostanza e dalle marcate allitterazioni sulla /t/ e sulla /m/.

Diversamente a quanto accade in *Bevendo il tè con i morti*, che, come si è detto, presenta un numero relativamente scarso di frasi volitive, in questa raccolta i richiami ai cari scomparsi sono numerosi, a cominciare dalla prima sezione, che si apre con una poesia dedicata al fratello defunto. La seconda sezione, *Pianissimo per non svegliarti*, sarà poi interamente rivolta a un'amica, anch'essa defunta. In questi componimenti molto spesso le preghiere si mescolano ai comandi. Si noti ad esempio la serie di richieste:

fammi male piuttosto [...]
lanciami un messaggio
mettimi in salvo

(*Vegliando giorno e notte*, da *BP*, vv. 6, 12-13, p. 88)

Seguite quasi immediatamente, dopo alcune interrogative dirette rivolte all'amica circa la sua nuova condizione, da una fittissima sequenza di imperativi, che per la loro disposizione e caratteristiche fanno pensare a ordini:

[...]

Mi capti? *Impasta* il pane
di questo male che mi sprema,
fanne poesie presto
storie e fiabe e *dàllo*

30 agli affamati presto
innaffia accarezza cuci
ricama e metti
allo scoperto, per uccelli
per gatti per esseri
35 tutti, sulla loro scia di lacrime,
sentendosi, soli.

[...]

(*Vegliando giorno e notte*, da *BP*, p. 88)

L'intensità del comando viene percepita come un crescendo grazie all'avverbio «presto», ripetuto due volte, e al progressivo avvicinamento sintattico degli imperativi, che si fanno sempre più serrati e incalzanti, raggiungendo la tensione massima ai versi 31 e 32. Tutto ciò contribuisce a creare una forte tensione che non trova veramente un apice e uno sfogo, ma che si esaurisce pian piano nei versi successivi, grazie ai frequenti respiri che le virgole impongono. I verbi scelti indicano tutti azioni concrete, che l'amica non può più eseguire. Si tratta dunque, con ogni probabilità, di comandi rivolti a sé stessa, operazioni in successione da compiere metodicamente quando il dolore della perdita limita la chiarezza e la presenza mentale. Tuttavia, il fatto che gli imperativi siano preceduti da un'interrogativa rivolta all'amica suggerisce che sia quest'ultima, presente in forma di spirito e di memoria, a guidare gli atti creativi di Candiani. Questa interpretazione fa assumere alle parole della poeta una sfumatura molto più positiva: l'amica continua in qualche modo a vivere, ispirando poesia, fiabe, e amore per il creato in ogni sua forma, che si concretizza nell'attenzione posta ai singoli gesti quotidiani.

Accanto a comandi, istruzioni, suggerimenti e preghiere compare in sette occasioni (di cui sei nello stesso componimento) anche la formula dell'augurio, realizzata con il congiuntivo:

Che tu possa strapparti via
e prenderti nel pugno,
abitarti
sentire il dono del corpo
5 quando è solo
e del respiro
che trasporta il mondo,
che ti addestri
a inchinare un grazie a tutto
10 ma proprio tutto,

anche al male, soprattutto questo male

[...]

Che la notte ti insegni

- 20 a lasciarti essere e parlare
quando il tuo bambino feroce ti morde,
che possa uscire dalla gattabuia
e sulle ginocchia urlare
per tutte le volte che l’hai chiuso in gabbia
25 per tutte le volte che l’hai sbarrato nei sorrisi
quando voleva solo sferrare pugni.
Che tu possa sentire il bene grande

[...]

(*Che tu possa strapparti via*, da *BP*, p. 139)

In questo caso il valore del congiuntivo oscilla tra ottativo (poiché indica un desiderio o una speranza riguardo a una determinata azione) e iussivo (si parla in questo caso di frasi augurative, poiché è presente una leggera sfumatura di esortazione e al tempo stesso un augurio che le situazioni indicate possano evolversi nel modo prospettato).⁵⁸

La funzione di questa particolare forma viene meglio esplicitata nel saggio *Questo immenso non sapere*.⁵⁹

Proseguendo nella pratica della compassione, passiamo quindi a sentire la nostra sofferenza e ad augurarci di esserne liberi.[...] Inviare a sé stessi le frasi di augurio, «che io possa essere libero dalla sofferenza, che io possa averne cura», e soffermarsi a riceverle, ci porta in dono quello che abbiamo sempre cercato altrove.

Candiani nel rivolgersi al lettore fa indirettamente riferimento all’esperienza di rinascita corporea e spirituale che segue la pratica meditativa, e successivamente all’accettazione del proprio passato, dei propri traumi e al perdono dell’antico *modus operandi*. Echeggia in questi versi il «congedo all’infanzia»: al rilascio completo della rabbia, della vergogna e della frustrazione segue «il bene grande», la consapevolezza dell’acquisita leggerezza. Nel delineare non esplicitamente il proprio percorso, la poeta

⁵⁸ L. Renzi, G. Salvi, A. Cardinaletti, *Grande grammatica italiana di consultazione*, Il mulino, Bologna, 1988 pp. 160-161.

⁵⁹ Cfr. C. L. Candiani, *Questo immenso non sapere*, Torino, Einaudi, 2021, pp. 52-53.

invita il lettore, con tono compassionevole, a compiere gli stessi passi, che vengono accuratamente descritti da una serie di verbi all'infinito.

Come già evidenziato da Testa, la poesia del Novecento conosce una «rinnovata attività della funzione verbale in sequenze che fissano azioni» e una «tendenza a dare una veste narrativa al discorso della poesia». ⁶⁰ Rispetto a questo quadro, Candiani si discosta parzialmente: infatti, pur utilizzando uno stile prevalentemente verbale (che tuttavia alterna o convive fianco a fianco anche con lo stile nominale)⁶¹, lo fa con un intento descrittivo. Tra queste pagine non si trovano dei veri e propri microracconti e l'intervento di altre *personae* diverse dall'io lirico è pressoché assente. Rispetto alle raccolte precedenti l'io si è riappropriato della sua voce, ma senza ripiegarsi esclusivamente su sé stesso e sulle proprie vicende: è un io che si riscopre e che riflette incessantemente sulla sua natura molteplice («Io è tanti /... io è un abbraccio»), e sulla relazione che lo lega al prossimo («Io sono gli altri / sono il mondo, / mischiata a tutti, invisibile / angusta fisionomia»)⁶². È di fatto un soggetto che, mossi i primi passi, ha incominciato a seguire la vocazione per l'insegnamento, e parla al lettore attraverso inviti e indicazioni (mai imposizioni) dedotti per la maggior parte dalla sua esperienza di vita e dalla sua visione del mondo. Sarà nelle ultime due raccolte che questo intento didattico troverà un'espressione ancora più ampia.

3.5 *Fatti vivo*

Fatti vivo, sesta raccolta di Candiani (2017), presenta centosettantatré occorrenze, novantasette con l'imperativo, settantatré con l'infinito e tre con il congiuntivo. L'opera è divisa in cinque sezioni, che rappresentano la progressiva uscita della protagonista dall'interno della casa verso l'ambiente esterno. Metaforicamente, esse descrivono anche il passaggio da uno stato di paura misto a torpore (la prima sezione s'intitola *Il sonno della casa*) a un coraggioso e consapevole avvicinarsi per il mondo, con uno «sguardo periferico» e con azioni concrete. Da qui il secco e determinato imperativo, *Fatti vivo*, un

⁶⁰ 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. 154-155.

⁶¹ Cfr. Schegge, *La bambina pugile*, p. 54.

⁶² Cfr. *Io è tanti*, *Ibidem*, p. 143.

titolo che si rifà all'espressione idiomatica ('dai notizie di te'), ma che in realtà veicola un messaggio molto più profondo. Celebra l'ostinazione di chi vuole essere vivo a tutti i costi, ma soprattutto rammenta l'importanza di mostrarsi concretamente nel mondo, con la propria presenza e con le proprie azioni. È un monito e allo stesso tempo un invito: non basta essere nati per essere vivi, incarnarsi è un lavoro quotidiano, a volte di forza per «spaccare le rocce intorno al cuore», altre volte di delicatissima cura.⁶³

La prima sezione, probabilmente scritta poco dopo il 2006 (quindi ancora stilisticamente e tematicamente legata alle raccolte già analizzate), vede come protagonisti una bambina (ancora una volta la poeta stessa) e gli oggetti della casa. La bambina vive da sola e ha paura di abbandonarsi al sonno e di lasciare il nido, così gli oggetti cominciano a parlarle per rassicurarla. È questo il punto di partenza per l'emergere di un fenomeno tipico del secondo Novecento, vale a dire «l'indebolimento della prima persona come marca enunciativa» a cui si sostituiscono la polifonia e il conflitto di voci tipiche del romanzo.⁶⁴ Come sottolineato da Testa:

È sempre più forte la tensione verso una scrittura poetica che, transitando per la cancellazione della 'forma interna' della confessione o del diario, idealisticamente coincidente "col particolar diario di ciascun lettore", coinvolga nel suo gioco testuale, accanto ad un'esile controfigura dell'io, "altre persone interposte e magari (forse è una necessità) contrastanti o perfino contraddittorie"⁶⁵.

La presa di parola di ciò che risiede al di fuori della dimensione umana è una sorta di rappresentazione dall'esterno dell'io, una plurivocità che sottrae il discorso al monologo lirico e affronta argomenti già esaminati a partire da prospettive originali. È il riconoscimento completo dei segni dell'alterità che si svolge parallela all'esistenza umana, riconoscimento che va oltre il regno naturale per abbracciare anche il regno del quotidiano e dell'inanimato. Ed è questa apertura alle cose (incluse quelle considerate banali) a segnare la comprensione del sé come altro: è rendersi conto della presenza degli

⁶³Cfr. *Presentazione del libro Fatti vivo*, 17 aprile 2017, reperibile su YouTube al seguente link: https://www.youtube.com/watch?v=_sRi25V1JIo&pp=ygUicHJlc2VudGF6aW9uZSBkZWwgbGlicm8gZmF0dGkgdml2bw%3D%3D

⁶⁴ P. Giovannetti, *Modi della poesia italiana contemporanea, forme e tecniche dal 1950 a oggi*, Carocci editore, Roma, 2005, p. 42.

⁶⁵ 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.

oggetti, realizzare che «la materia è uno, tutto è vivo!»⁶⁶. Così la realtà viene descritta dal punto di vista di ogni angolo della casa: vetri, scalini, letto, soffitto, cucina, hanno tutti diritto di parola e possono offrire consigli e suggerimenti. Un io appena nato e vacillante, non ancora maturo, si fa oggetto per poter esistere:⁶⁷

[...]

procedi lenta

5 *non battere*

col martello sulla gola

le ore del terrore

i passi di un angelo ubriaco,

tengo le lancette spalancate

10 come un abbraccio armato,

non volare afferrati

a brevi frazioni di tempo,

rifugiati nei particolari

[...]

(*La sveglia*, da *FV*, p. 21)

La sveglia, ultima custode del sonno, incoraggia la sua proprietaria a superare una notte difficile. Gli imperativi e gli infiniti in forma negativa vengono qui impiegati con l'intento di confortare la bambina. Quest'ultima è lo stesso soggetto di *Vista dalla luna*: non una persona incarnata bensì uno spettro, una presenza immateriale, un' «insonne sognatrice» che vaga senza requie, disturbata da assenze e paure (i passi dell'angelo ubriaco) da cui gli oggetti non possono proteggerla. Tuttavia, possono incitarla, consolarla e accoglierla ed è grazie a questo silenzioso supporto che la bambina può affacciarsi per la prima volta al mondo.

Nell'andarsene via «silenziosissima», la bambina riconquista la voce in prima persona, si trasforma nel pugile che il lettore aveva conosciuto nella raccolta precedente. Si apre a questo punto la seconda sezione, intitolata *Dov'è mondo?*, dove lo sguardo della poeta comincia a muoversi tra passato, presente e futuro nel tentativo di individuare le coordinate della sua nuova identità e della nuova realtà esterna che da essa scaturisce. Il

⁶⁶ Cfr. Presentazione del libro *Fatti vivo*, cit.

⁶⁷ Si ricordi che anche la Cvetaeva, poeta cara a Candiani, intratteneva lunghi dialoghi intimi con gli oggetti.

senso di smarrimento viene esplicitamente dichiarato («Non so chi sono / ho perso senso / e bussola privata; *Io aspetto*, vv. 25-28 p. 48) e per superarlo Candiani invoca l'aiuto della poesia:

[...]

Insegnami parola disarmata,
nevicami.

(*Non voglio eseguire il male*, da *FV*, vv. 15-16, p. 57)

Da notare il peculiare uso metaforico del verbo impersonale «nevicare», qui coniugato come un imperativo. Non solo si tratta di un imperativo: il verbo presenta un dativo 'etico', *mi*, con funzione intensiva che coinvolge il soggetto nell'azione. Inoltre, l'utilizzo del pronome enclitico/atono *mi* determina come imperativo il verbo, che in mancanza di quest'ultimo potrebbe anche essere banalmente inteso come presente assolutamente impersonale, 'nevicava'. La parola desiderata ha gli stessi connotati della neve: è leggera e sfiora, tocca l'animo senza far male. Sul concetto di Male, Candiani tornerà più volte (al punto da dedicargli un componimento, *Caro male*) specialmente in riferimento al suo passato. Per la prima volta, la poeta si schiude e, attraverso alcune poesie che coprono le sezioni centrali, instaura un monologo/dialogo con il padre, dapprima con un'alternanza di interrogative dirette e di dichiarazioni che non lasciano spazio ad alcun dibattito (e che infatti vengono pronunciate utilizzando il presente indicativo):

[...]

- 10 Sono una bambina, padre
ripiego le ali su una luce
al centro del petto,
un nido per lo scempio
uno strappo logico.
15 Tu sei un soldato padre?

[...]

- 20 Sono un pugnale, padre
quello che ti aprirà il cuore
e farà vita dei tuoi

delitti, farà fiera e lotteria

[...]

Io sono un libro, padre
una legge dell'universo
30 stampata negli astri
e nelle cellule di noi
fogliame volato via
cenere di albero bruciato.
Sono viva, padre
35 e non per vendetta
e nemmeno per diritto
sono viva per musica
per sintonia con lo spazio
che ci ama nelle vene

[...]

(*Ti parlo, padre?*, da *FV*, p. 75-76)

Il soggetto è una voce piccola, ma decisa, nessuna sfumatura accusatoria, nessun tono ironico: è un dettato pieno di affermazioni della propria vitalità e della propria forza, ma senza desideri di rivalsa. Il pugnale, lo strumento di guerra e di vendetta per eccellenza è invece un oggetto che apre a una sofferenza portatrice di bene e di perdono. Il tono solenne è rafforzato dall'assenza di riferimenti a tempi e luoghi determinati, dalla ripetizione cataforica della parola «padre», dal verbo «essere» alla prima persona posto nell'incipit di ogni strofa seguito da un nome, e in ultima istanza dall'aggettivo «viva», che risuona quasi come sostantivato. In questo quadro le frasi volitive non trovano una collocazione: l'intento è quello di annunciare una rinascita, e non vi è alcuna necessità di richiamare l'attenzione. La fitta serie di affermazioni serve a preannunciare l'incontro/scontro, questa volta in forma dialogica, che avverrà nella poesia *Bambina e padre*⁶⁸:

Dammi parole
25 *contro il naufragio*
spiegami il sonno

Io strappo, sono lo strappo.
Scarnifico, sono l'ammanco.

⁶⁸ Il corsivo è della poeta.

[...]

Piccolo padre, ti cullavo la faccia
55 *Quando eri piccolo e così cattivo e truce*

[...]

Cosa fa di te bambina
65 cosa fa di te bambina-vita,
io ti comando
marchio sulla pella bruciatura
del pane vivo. Non dormire
se no pronuci i nomi
70 giusti, mi fai uno specchio
grande e fitto dove c'è solo nebbia
dove io sono.

Io non ha voce non ha storia.
Non si dorme
75 *senza cucitura di storia, [...]*
I padri intrecciano bellissime
80 *le proibizioni a dire, l'alleanza a tacere*
i nomi. Bellezza di parole intricate
a dire niente. Parole dei padri.
Vuote.

Ti divido separo te e te
85 non abitare il mondo
non avere casa mai
né luogo né proprio
nome paese persona
solo densa nebbia. [...]

Abbraccio i mondi, perché sono nati,
e sono innumerevoli
tu non lo sai ma fracassandone uno
120 *sbricioli in vive braci*
il luogo assenza [...]

Il ribrezzo della tua fede, voce
impigliata di chi si sente in vita,
stupida sciagura di chi naufraga
130 alla ricerca dell'altro. Ti condanno
alla solitudine della mano che non sa
stringere altra mano, della bocca
che non conosce risposta al sorriso [...]

165 *Io resto, padre, non ti seguo*
non eseguo il tuo volere, io resto, padre
sulla terra, sotto il cielo [...]

180 Non mi segui. Vago. Senza ombra.
Sono io l'orfano insonne. [...]
Sono senza battito e senza senso.
Sono solo. Sono?

(*Bambina e padre*, da *FV*, p. 92-97)

La scena è attraversata da una duplice prospettiva, quella della poeta e quella del padre, scandite dall'alternanza tra corsivo e minuscolo. La particolarità rispetto a *Bevendo il tè con i morti* è che in questo caso anche la figura del trapassato prende la parola «tramutando il colloqui *in absentia* in una paradossale e fragilissima conversazione». ⁶⁹ Tramite la scrittura questa figura diventa una «presenza irriducibile», un personaggio che interferisce apertamente con il dettato dell'io mettendolo in discussione. La prima caratteristica che salta all'occhio (oltre alla notevole lunghezza del componimento) è la profonda differenza tra le due voci dialoganti, da una parte il tono autoritario e aggressivo del padre, («Io ti comando», «Non dormire», «Ti divido / separo te e il mondo», «non abitare il mondo / non avere casa mai», «Ti condanno») che, eccetto per la strofa finale rimane pressoché identico per tutto il componimento, dall'altro quello limpido, gentile ma risoluto della poeta-bambina, che di strofa in strofa acquisisce i connotati di un essere celeste, intoccabile e sopraelevato. Mentre il padre, cristallizzato nel tempo e nella sofferenza parla solo al presente, per imperativi categorici o per comandi espressi con l'indicativo, la coscienza della poeta si evolve, anche dal punto di vista temporale. Dapprima, prega la figura paterna («Dammi parole», «spiegami il sonno»), poi si interroga sullo spessore fisico dell'esistenza («Corpo è soffio?»), ripensa al passato («ti cullavo la faccia»), si sofferma sul presente, soppesando le parole taglienti del padre e confrontandosi con esse per poi infine slegarsi da quest'ultimo («Io ti sperdo», «Io resto»), attraverso l'accettazione del dolore e la promessa di viverlo fino in fondo, in tutto il suo impeto («E mi tufferò per te»). La polifonia non si esprime dunque solo sul piano dei due dialoganti, ma anche su quello del singolo personaggio, che subisce una importante evoluzione nel corso del componimento.

La figura del padre è quella di un subconscio-fantasma che non trova pace; ignaro di essere morto continua a rivolgere parole terribili alla figlia, arrivando a condannarla, a

⁶⁹ E. Testa, *La colpa di chi resta. Poesia e strutture antropologiche*, in Id. *Per interposta persona. Lingua e poesia del secondo Novecento*, Roma, Bulzoni, 1999, pp. 33-48.

incolparla per non aver seguito le sue orme e i suoi comportamenti, per non aver perpetrato una vita di solitudine e odio, per non essersi anche lei «gettata nel vuoto zitto» (probabile allusione al suicidio). Quest'ultimo è un estremo tentativo di attivare il «senso di colpa del vivente» che porta il sopravvissuto a sentirsi responsabile per la morte dell'altro, a sentirsi in dovere di non abbandonarlo nella sua solitudine mortale.⁷⁰ Come accennato, il mutamento di tono avviene solo alla fine del componimento; dopo che la figlia non ha ceduto alle sue imposizioni, il padre ha un'improvvisa presa di coscienza e si rende conto della sua solitudine, della sua condanna autoinflitta e della sua stessa morte; per la prima volta appare un interrogativo: «Sono?».

In tutte le sezioni della raccolta, sono numerose e sempre originali le rappresentazioni della natura circostante, nelle quali il soggetto scompare; si coglie nuovamente l'anima dell'*haiku*, nel quale la soggettiva genuinità del poeta si incontra con l'oggettiva genuinità dell'evento:

C'è brina
bianca e stellare
querce
svelano rami amari,
5 alle pecore
fuma il fiato.

[...]

(*C'è brina*, da *FV*, p. 59)

Per poter cogliere ed accogliere l'evento in sé, la poeta si deve rendere «vuota di ogni intenzionalità sia intellettuale che sentimentale al punto da rendersi equivalente all'evento».⁷¹ In questo modo, a loro volta i versi vengono trasformati negli eventi naturali da essi descritti. Anche la neve, elemento inanimato, è per la cultura buddhista permeata di energia vitale (il cosiddetto *qi*): il poeta o l'artista riesce a farlo emergere solo «facendo il vuoto» dentro di sé. Questo effetto di vaghezza viene ottenuto anche grazie alla presenza di sostantivi assoluti, ottenuti tramite la cancellazione dell'articolo determinativo («querce» invece di «le querce», «rami amari» invece di «i rami amari»),

⁷⁰ E. Lévinas, *Dall'altro all'altro. Trascendenza e tempo* in S. Mecatti (a c. di), Foné. *La voce e la traccia*, Firenze, La casa Usher, 1985, p. 69.

⁷¹ G. Pasqualotto, *Estetica del vuoto: Arte e meditazione nelle culture d'Oriente*, Venezia, Marsilio, 2006 pp. 107-112.

che contribuisce a creare un'atmosfera rarefatta e ieratica, tratto saliente della poesia ermetica.⁷²

Come spesso nell'opera di Candiani, il mondo animale e vegetale si dispiegano di fronte al lettore. Dopo i componimenti dedicati alla registrazione dell'ambiente circostante, ne seguono altri che invitano a imitare il comportamento della natura, impiegando lunghe serie di infiniti, ancora una volta difficilmente definibili. Si può dire, semplificando, che si trovano a metà strada tra infiniti iussivi e augurativi:

Piegare le ali
distendere le ali
sprimacciarsi
becchettare
5 *buttarsi all'aria*
posarsi
mettere il capo sotto l'ala
abbandonarsi
al governo del vento

[...]

(*Piegare le ali*, da *FV*, p. 138)

Lo stesso proposito viene realizzato impiegando il solito imperativo, invariabilmente rivolto a sé stessa o a un tu generico:

[...]Tu stai sola
e *parla* con i platani dei viali
digli tutto quello che diresti
a orecchie umane

(*Vai da sola*, vv. 18-21, p. 146)

Dillo agli animali
chiedi l'arte di perdere
[...] *Chiedi* il permesso agli animali.

(*Dillo agli animali*, vv. 1-2, 21, p. 155)

⁷² P. V. Mengaldo, *Il linguaggio della poesia ermetica*, in *La tradizione del Novecento*. Terza serie, Torino, Einaudi, 1991, p. 137.

A questo intento pedagogico è legato e sovrapposto un altro intento, quello di esporsi senza resistenze, per fare affiorare la stessa innocenza che lega l'uomo alle altre creature. Osservare il mondo circostante a partire dagli elementi più nascosti è il punto di partenza fondamentale per poter operare una riflessione su di sé e sul presente. Questa riflessione viene condotta attraverso un'incessante interrogazione, indispensabile per trarre delle conclusioni da condividere sotto forma di invito, istruzione o dichiarazione. Componenti come *Forse morirò quest'anno*, *Dov'è mondo per elefante* o *Come andare al tempio* assolvono proprio questa funzione: esplicitano domande, spesso anche molto scomode («Come andare al tempio/ con i sogni degli animali/ che non sanno di nascere/ crescono schiodati dalla terra/ per sfamare i sazi?») che predispongono il lettore alla ricerca interiore e lo preparano a future risposte e a possibili consigli. Grazie a questo procedimento la crescente presenza del modo infinito viene in qualche modo controbilanciata da interi componenti costituiti da proposizioni interrogative, dirette e indirette. Sotto questo punto di vista, il concetto di straniamento elaborato da Sklovskij (autore caro a Candiani), secondo il quale ogni rappresentazione artistica possiede la capacità di far percepire all'individuo la realtà circostante in modi diversi e straniati rispetto a quelli usati nella comunicazione ordinaria, ampliando la possibilità di una considerazione critica, si riflette tanto sulla fenomenologia degli eventi quanto sull'autopercezione dell'io stesso («Dove non sarò / e dove sfumerò?»).⁷³ È noto che nel buddhismo ci sono grandi domande (come “Esiste l'anima?” “Esiste Dio?”) alle quali il Buddha stesso non rispondeva reputando «inutile discutere su chi avesse lanciato la freccia, di fronte a un uomo con la freccia in corpo»⁷⁴. Similmente Candiani, di fronte a domande complesse, propone risposte che non sono filosofiche o intellettuali, ma che si basano sull'azione diretta, e sull'osservazione della concretezza del presente:

[...]

*Accorgiti quando
stai bene al mondo*

(Quando gli animali ti parlano, da FV vv. 36-37, p. 115)

⁷³V. Šklovskij *L'arte come procedimento*, in: Todorov (eds) *I formalisti russi. Teoria della letteratura e metodo critico*, Prefazione di Jacobson R. Torino: Einaudi, 1968 pp. 75–94.

⁷⁴ A questo proposito è interessante leggere il famoso paragone della freccia, un aneddoto sulla vita del Buddha che si può trovare nel *Culamalunkyasutta, Majjhima Nikaya*, 63; traduzione italiana in *La rivelazione del Buddha. I: I testi antichi*, a cura di R. Gnoli, Milano, Mondadori, 2001, pp. 225-226.

[...]

*Dai da mangiare agli uccelli
Non dimenticarlo mai:
Sei una briciola*

(*Vai da sola*, da *FV*, vv. 33-35, p. 146)

Il primo frammento è un'apostrofe, un invito a prestare attenzione mentre il secondo che contiene due movimenti contrari ma complementari, espressi con un comando e con una negazione, sembra quasi un *memorandum*. Qui le frasi volitive risuonano come pagine di un libretto di istruzioni per imparare a vivere e a convivere. Non si tratta di imperativi da applicare guardando a un ipotetico futuro: sono azioni da compiere nel qui e nell'ora con metodo, e con pratica costante.

Avere amici animali e vegetali, praticare la vista meravigliata e meravigliosa introduce al sollievo dell'impersonalità. Gli animali e gli alberi insegnano a non sapere, a tollerare di stare al mondo senza l'ossessione di capire.⁷⁵

Sono parole che si possono ritrovare anche nei saggi che, come si è visto, affrontano in maniera più discorsiva i temi trattati all'interno delle poesie. Attraverso la prosa, la poeta può chiarire, quasi parafrasando, le ragioni dietro alle frasi volitive impiegate nella poesia. Nei casi come quelli appena evidenziati lo scopo non è definire la verità, né tantomeno costringere a un'azione specifica, bensì invitare ad oltrepassare la soglia della propria individualità. L'attenzione per le creature più umili infatti, non è casuale, ma è il presupposto per migliorare la propria vita e sviluppare un ascolto che possa penetrare fino alla materia stessa dell'universo, l'invisibile. La «pratica dell'inchinarsi» è dunque strettamente connessa con la «pratica di farsi vuoto» sulla quale la poeta insiste in varie occasioni:

[...]

*Essere vuoto.
Colmarsi all'istante
25 innamorarsi
e poi disfarsi
slacciarsi*

⁷⁵ Cfr. Candiani, *Questo immenso non sapere*, p. 11.

per spalancare porta
per essere,
30 liberata commistione
di pensieri e aria
di gesti caduti e ripresi
nei secoli dei secoli
umano
35 animale
vastissimo
non-io.

(*Il tocco dell'invisibile*, da *FV*, p. 102-103)

Rispetto alla *Bambina pugile*, dove già Candiani aveva espresso tramite l'imperativo la necessità di rimuovere i vari strati dell'ego, in *Fatti vivo* c'è un ulteriore passo avanti, poiché un concetto molto simile viene espresso con il modo infinito in forma impersonale. Farsi vuoto è una sensazione e allo stesso tempo un'azione che si dispiega a livello temporale e spaziale e che può essere esperita da chiunque in qualsiasi momento tramite la pratica meditativa. Cogliere il mondo come vacuità è un'azione essenziale per il buddhismo poiché permette il trionfo sulla morte, o almeno sulla paura della morte. È interessante notare come il vuoto temporale venga reso attraverso l'uso dell'infinito, il "tempo atemporale per eccellenza", mentre quello spaziale attraverso una sintassi nominale, impiegata in apertura e chiusura che include l'omissione dell'articolo, e un lessico che punta all'astratto (così «invisibile», «spazio», «pensieri», «aria»⁷⁶, «gesti caduti e ripresi» ecc.)⁷⁷. Ancora una volta si possono facilmente intravedere alcuni di quei tratti della linea neo-ermetica delineati da Mengaldo, che avvicinano Candiani ad altri esponenti della poesia italiana degli ultimi anni, come Anedda, De Angelis e affini.

A questo proposito, secondo Cortellessa un connotato trasversale, che accomuna autori considerati "post-lirici" è il superamento della dicotomia novecentesca fra un io "ridotto", tendenzialmente annullato, e un soggetto restaurato, sino al suo trionfo narcisistico che si manifesta sinteticamente nella cosiddetta "soggettività neutra". Si tratta di «una poesia che forse, dopo averli tanto invocati, sta finalmente costruendo *ponti*: tra l'uno e i molti, tra l'io e il noi, tra poesia e prosa, tra parola e immagine, tra il Novecento

⁷⁶ Secondo una delle definizioni di Treccani: [aria] In contrapposizione alla terra, lo spazio libero verso il cielo, l'altezza. In senso più ampio, l'aggettivo astratto riferito ad «aria» esprime il desiderio del soggetto (e più generalmente dell'uomo) di avvicinarsi a qualcosa di intangibile e al di sopra di lui, che tuttavia non è in grado di definire.

⁷⁷ Cfr. *Il tocco dell'invisibile*, p. 103 in *Fatti vivo*.

e il tempo che gli è sopravvenuto»⁷⁸. Se già in questa raccolta e nella precedente si nota l'apparizione di questo nuovo soggetto nell'ultima raccolta pubblicata questo peculiare tratto contemporaneo diventerà sempre più evidente.

3.7 *La domanda della sete*

Ultima recentissima raccolta, pubblicata nel 2020, *La domanda della sete* (il cui titolo si rifà a una poesia di Emily Dickinson *Water, is taught by thirst*) si posiziona sul solco delle due precedenti, accentuando ulteriormente alcune delle caratteristiche finora analizzate e riprendendo alcune formule utilizzate nelle prime raccolte. Tutte le tematiche care alla poeta vengono idealmente condensate in una sezione a loro dedicata, in una sorta di “fusione organizzata” a cui corrispondono diverse marche stilistiche. All'interno delle sei sezioni si contano centocinquantasette volitive, di cui settantasei con imperativo, settantasette con l'infinito e quattro con il congiuntivo. In linea generale la raccolta non presenta grandi differenze rispetto a quelle precedenti (ad esempio il tema della morte, seppur ridimensionato, continua ad essere presente nella sezione *Chiamati al volo*); tuttavia, vi sono alcuni punti degni di nota.

Una prima novità interessante è costituita dalla prima sezione, intitolata *Il corpo battello*, dove quest'ultimo viene scomposto nelle diverse parti che lo costituiscono (piedi, mani, faccia, pelle, occhi, voce ecc.) ricordando per certi aspetti la ben nota divisione cavalcantiana di *Voi che per gli occhi mi passaste 'l core*. Nella poesia degli ultimi sessant'anni la riappropriazione del corpo è un tema che coinvolge moltissimi poeti, che lo interpretano da diverse angolature: può divenire veicolo di ipersoggettivismo ed esibizionismo, essere opportunità di conoscenza dell'altro, generare riflessioni di petrarchesca memoria sui resti e sulla morte, teatralizzarsi, divenendo così non più l'ostacolo che separa il pensiero da sé stesso ma l'unico veicolo che permette di raggiungerlo e trascenderlo.⁷⁹

⁷⁸ A. Cortellessa, *Per riconoscere la poesia: tre connotati*, in «Le parole e le cose», 22 settembre 2013, sito consultato il 23 gennaio 2023.

⁷⁹ A. Cortellessa, *Io è un corpo*, in *Parola plurale. Sessantaquattro poeti tra due secoli*, cit. pp. 33-51.

Candiani non si affida a un'unica risposta: in alcuni casi vi è una semplice descrizione delle funzioni e delle caratteristiche della singola componente corporale («La bocca è la cucina del cuore / lì si preparano le feste e i lutti»), in altri sono le stesse parti del corpo a prendere la parola:

Le mani perpendicolari al filo
Si stendono sull'abisso e dicono:
stai quieto stai quieto
[...]

(*Le mani rotolano la terra*, da *DDS*, vv. 13-15, p. 7)

Sono il tuo cuore.
Il tuo gemello perduto.
Il seme della mela.
Piantalo. [...]
Sono il tuo cane.
Non partirò con te.
Ferrerò il corpo.

[...]

(*Sono il tuo cuore*, da *DDS*, vv. 11-14, 20-22, p. 16)

La soggettività viene di conseguenza ripensata: in un certo senso è in dialogo con sé stessa ovvero con tutte le parti che la costituiscono ma non per questo cessa di essere presente. In particolare, il cuore invita al solito *memento mori* (diventare morti del resto è l'estrema metamorfosi del corpo), argomento che, come si è visto, non smette di interessare la poeta. Per il soggetto l'ascolto attento del proprio corpo implica anche ricevere comandi da quest'ultimo («stai quieto», «piantalo») e a sua volta trasmettere i messaggi ricevuti a un tu ideale («*Non domandarti mai dove vai / solo fallo bene*») acquisendo un paradossale ruolo di intermediario. Altre volte, si instaura uno scambio dialettico con un interlocutore fittizio che ha come oggetto una parte del corpo:

Non parlarmi degli occhi
non piacciono a nessun animale
li feriscono bucano il loro velo
di riservatezza.
[...]

(*Non parlarmi degli occhi*, da *DDS* vv. 1-4, p. 12)

Come spesso in Candiani avviene il superamento dell'io in quanto tale: nella storia delle parti che lo compongono si individuano vicende che lo accomunano ad altri esseri umani, alle cose e alle creature. Rispetto a questa prospettiva, un'altra novità che emerge all'interno della raccolta è la presenza del pronome *noi* e il conseguente uso della prima persona plurale:

[...]

Molto soli siamo.
E manchiamo.
Sempre manchiamo.

(L'ombelico è la nostra ferita, da DDS, vv. 6-8, p. 9)

[...]

Per primo viene il tatto
quando mettiamo una parola
al mondo.

(La pelle è sempre in prima linea, da DDS vv. 16-18, p. 10)

[...]

noi dai bicchieri in gola
versiamo la paura
di essere vivi
e ci colmiamo tutti

[...]

(La sete che ci viene in primavera, da DDS, vv. 4-7 p. 56)

È un fatto che denota un sempre maggior decentramento rispetto alla tradizionale dimensione unitaria dell'io, uno spostamento da chi scrive a chi legge, con un chiaro intento unificatore. È il tentativo di trovare e mettere in evidenza gli elementi che accomunano gli esseri umani: il dolore di venire al mondo, le sensazioni di incompletezza e insoddisfazione, la paura di brillare ed essere autenticamente vivi («versiamo la paura di essere vivi»). L'introduzione di questo rinnovato sentimento di connessione tra esseri umani fa sì che il lettore si senta ancora più coinvolto nel destino dei propri simili, e per riflesso, di tutto il creato. Come in precedenza, è ai vegetali, alle cose dimenticate, agli animali, alle persone più frangibili che la poeta chiede di prestare attenzione. Per questo scopo vengono impiegate ancora una volta le frasi volitive costruite con l'imperativo e

l'infinito. Fra tutti l'interlocutore che presenta il maggior numero di occorrenze rimane comunque il *tu* fittizio (che alle volte appare come una variante del soggetto poetico), con il quale Candiani stabilisce un'argomentazione dialettica, usata come enunciazione di "formule morali":

*Resta a contare i sommersi
chi fugge chi annaspa chi stenta a dire «io».*

(Resta con me la notte, da DDS, vv. 5-6, p. 115)

[...]

Scompaiono gli animali
10 con il silenzio elegante
di chi si affida al decreto
di assenza e presenza
prede celesti entrano
ed escono dalla vita
15 senza discussioni.
Tutto è a rischio.
Custodisci.

(Il pesce buio nuota solenne, da DDS, p. 128)

Si noti innanzitutto l'utilizzo del termine «sommersi», parola che nel secondo Novecento assume una cruciale importanza per indicare i «dimenticati», o come li chiama Candiani, «i nascosti». Categoria che, come si è visto, abbraccia tutto il creato; «chi stenta a dire io» non è solo l'ultimo della società ma anche chi non ha il dono della parola: l'imperativo invita il lettore a non dimenticarne l'esistenza, a non passare oltre. Di fronte a uno scenario postmoderno dove gli animali scompaiono silenziosamente nell'indifferenza generale, Candiani propone un imperativo nel quale certamente si può sentire l'eco del fortiniano «Nulla è sicuro, ma scrivi». ⁸⁰ La similitudine tra i due risiede nel contesto, nella sensazione di incertezza che pervade la contemporaneità: Fortini rifletteva sullo status della letteratura e sulla necessità di continuare a far sentire la propria voce nonostante la crisi, dell'individuo e della collettività. Quasi sessant'anni più tardi, Candiani, di fronte alla medesima crisi, che ad oggi arriva a minacciare anche gli

⁸⁰ F. Fortini, *Traducendo Brecht*, in *Una volta per sempre, Tutte le poesie*, a cura di L. Lenzini, Mondadori, Milano, Mondadori, 2014, v. 14.

ecosistemi, propone un atto di protezione: l'atto di custodire, di salvaguardare ciò che rischia di scomparire e di essere sommerso. È un imperativo che si trasforma in un gesto concreto, che chiama il lettore all'azione. In questo scenario non mancano anche testi che, sulla scia di Fortini, riflettono sul valore della scrittura e della poesia, anch'esse forme "invisibili" che appaiono nella sezione *I nascosti*.

Il mondo non è abitabile
tutto è bruciante
porto con me le mie rovine [...]
Non ripararmi.
Mi precede come un cane
il fiuto della poesia
10 la fenditura dell'a-capo.
Tu mi vivi dentro
e dentro non è dimora
è bosco feroce e stremato
tu consegna le mie parole a me
15 tu mi ascolti.

(*Il mondo non è abitabile*, da *DDS*, vv. 1-3, 7-15, p. 109)

L'universo esterno (il mondo) e l'universo interno (paragonato a un bosco feroce e stremato) hanno uguale forza distruttiva. La poesia è un controcanto, una risposta quasi spirituale di fronte al caos che accerchia la poeta: si noti la forte insistenza sugli aggettivi possessivi, sui clitici e sui pronomi personali in prima persona, a indicare il carattere privato e intimo della relazione tra il poeta e la sua poesia. Candiani si rivolge direttamente alla poesia vivificata, chiedendole di non proteggerla dalle dolorose verità di cui è testimone. Al presente indicativo sono successivamente espresse le tappe del percorso poetico: il riconoscimento dell'esistenza di una voce poetica e il potere trasformativo di quest'ultima. Come dichiara Candiani stessa:

Questa è la potenza della poesia, dire ove non si può dire, dove è proibito, interdetto, illegittimo dire, ma anche dove la paura, il terrore, non fa immagine, è inimmaginabile.⁸¹

⁸¹ Cfr. *Il silenzio è cosa viva*, p. 89.

Rispetto alla *Bambina pugile* e a *Fatti vivo*, nella presente raccolta si riscontra un ancor più marcato uso del modo infinito. In alcuni casi i messaggi veicolati hanno un tono quasi prescrittivo («Ascoltare. Ascoltare e basta. / Ascoltare meglio»)⁸² ma molto più spesso tendono a sfumare tra valore iussivo, augurativo e descrittivo.

Tenere tra le braccia
la voce del mondo
ospitare i suoni ammucciati
senza chiedere senso
5 *cullare* lingue e pelli
ossa di diverse misure
parole fredde e calde urli e bisbigli
una fioritura spinosa
e *corrodere* le frontiere
10 e *fare* uno strepito sorridente:
sì *vieni*, ben arrivato
nel mio sbando
c'è sempre posto per te

(*Tenere tra le braccia*, in *I Nascosti*, da *DDS*, p. 107)

Non si può propriamente parlare di infinito iussivo, poiché tra queste righe non si coglie nessun senso di obbligo e di prescrizione. Allo stesso tempo, tuttavia, si percepisce l'implicito desiderio della poeta di veicolare insegnamenti e saggi consigli delineando un modello di comportamento ideale. L'intero componimento si basa su un gioco di sfere semantiche antitetiche (caldo e freddo, urli e bisbigli), di sinestesie («suoni ammucciati», «parole fredde e calde»), sineddoci («lingue», «pelli», «ossa») e ossimori, da leggersi sempre nella loro accezione positiva («fioritura spinosa», «strepito sorridente»). Da una parte il fanciullesco e l'accoglienza («tenere tra le braccia», «ospitare», «cullare»), dall'altra la corrosione e infine il crollo di ciò che non è più necessario.⁸³ Candiani dipinge il quadro della necessaria compenetrazione degli opposti e l'infinito funge da cornice. Infatti, l'impiego in senso narrativo di questo modo fa sì che il lettore si senta chiamato in causa, ma non direttamente. Insieme a lui, c'è una vasta comunità di altri lettori, che in un tempo e in uno spazio diverso possono sentirsi parte di

⁸² Cfr. *Le orecchie orchestrano il mondo*, *DDS*, vv. 13-14, p. 13. Si noti l'insistenza sul valore del silenzio e dell'ascolto.

⁸³ L'utilizzo di serie di opposti, sinestesie e ossimori è una marca particolarmente diffusa in quest'ultima raccolta. Si prenda come campione di riferimento *I piedi hanno un grande arco* p. 6, *Le mani rotolano la terra* p. 7, *La vita è vasta* p. 36, *Quando gli alberi hanno p.* 130.

una verità più grande; sentimento che è in ultima istanza, l'invito principale del componimento e dell'intera raccolta: essere capaci di accogliere universalmente. L'idea di una poesia al servizio della gentilezza e della comprensione è ulteriormente rafforzata dall'assenza di frasi volitive nelle poesie che hanno come protagonisti o destinatari «i malvagi» e i finti buoni.⁸⁴ Candiani si limita a descrivere le situazioni senza proporre soluzioni e senza emettere giudizi: invita semplicemente il lettore all'osservazione. È una postura nella quale risuona fortemente *mettā*, la «gentilezza amorevole» o «benevolenza», una delle quattro dimore del buddhismo (*Brahma-vihāra*) che Candiani menziona spesso nei suoi libri in prosa.⁸⁵ È un esercizio che consiste nell'inviare «il bene» a varie categorie di esseri, partendo dai benefattori fino ad arrivare ai propri nemici, coloro che hanno provocato ferite. In questo modo, *mettā* conduce a «una non ricercata, non insistita corralità». Gli imperativi e gli infiniti, dunque, risuonano solo per le pratiche rivolte al bene: non vi sono tentativi di correggere il corso del male, ma solo direzioni e *mappe*, per chi è disposto ad ascoltare, su come raggiungere la via del bene.

Ballare adesso bisogna ballare
 come una scimmia come un albero
 che all'improvviso straripa di fioriture
 come un asino che raglia *ballare*
 5 *non danzare, barcollare* di qui e di là
 [...] *Slegare* gesti
lanciarli ai cieli della stanza
 così abbondante è il mondo
 15 *non mancare* a nessuno: tu *ballare*.

(*Ballare adesso bisogna ballare*, da *DDS*, p. 32)

In questo componimento, l'inclinazione didattica è ancora più evidente. Dopo una lunga serie di infiniti iussivi, l'incisività raggiunge il suo apice nell'ultimo verso, dove, a seguito della liberazione dai gesti e dalla rigidità, il tu arriva a un'identificazione completa con l'atto del ballare: soggetto e verbo si compenetrano, la persona e il ballo diventano tutt'uno. È il vertice della sintesi: la distanza tra mittente e destinatario e tra destinatario e azione si riducono al minimo. Grazie a questo arretramento, (non solo del soggetto lirico

⁸⁴ Le poesie in questione sono *La notte per vegliare* p. 108, *Servono cibo elegante* p. 112, *E così voi siete i buoni*, p. 113 e si trovano tutte nella sezione *I nascosti*.

⁸⁵ Nello specifico si può consultare *Questo immenso non sapere*, pp. 12, 28-35.

ma addirittura del destinatario) il sentimento di reciprocità con il mondo (che va oltre l'umano e come si è visto perfino oltre l'animale e il vegetale) si amplia a dismisura fino a raggiungere uno spettro di unione panica. A più riprese nell'opera si colgono i riflessi di quest'unione, che si manifesta, nell'aspetto materico ma anche in quello temporale. La connessione con il cosmo non riguarda solo il presente, ma si estende anche a passato e futuro. A dimostrazione di ciò, Candiani traccia una storia della creazione: per la prima volta la narrazione non riguarda solo il proprio passato (nello specifico la propria infanzia), ma abbraccia un passato comune:

[...]

15 Gli oceani da principio erano vuoti
e le rocce silenziose
per primi sono arrivati i numeri
da stelle lontanissime
che sapevano contare solo fino a uno
20 ma sparpagliandosi fabbricarono lo zero,
il cosmo.
Da lì scendemmo origliando
una musica che ci aveva preceduti
25 orchestrando tutto il resto.

(*Appena sono nati gli uccelli*, da *DDS*, p. 125)

L'uso del passato remoto (*unicum* di tutta l'opera) riconduce il lettore al tempo della nascita di tutte le cose. Il senso di appartenenza a questo scenario originario è amplificato ancora una volta dall'impiego di una prima persona plurale non apertamente specificata («scendemmo», «ci aveva preceduti»). Attraverso la ricostruzione di una Storia che si colloca al di là del tempo conoscibile, Candiani crea i presupposti per il rinnovamento della coscienza umana. Un passato vergine, immune dal dolore, relativizza tutte le asprezze del presente e ricorda al lettore che la separatezza tra gli esseri umani e il mondo circostante è una semplice illusione. A questo proposito, la poeta immagina lo scenario che segue alla morte fisica, nel quale ogni principio che compone l'uomo verrà restituito «alle fonti» e ogni singolo elemento si ricorderà di essere stato altro in precedenza.

Sarà meraviglioso
non tornare più
fare la conta degli elementi
e restituirli uno a uno
5 alle fonti
terra alla terra
acqua all'acqua
fuoco al fuoco
aria all'aria
10 essere spazio.
Sarà meraviglioso
ascoltare i suoni
del disfarsi, del precipitare
e slacciandosi ridare
15 i nomi al silenzio
e ridere e piangere
sarà tutt'uno
con vento e neve,
e la memoria
20 l'altra cosa che c'è
dentro ogni cosa.

(*Sarà meraviglioso*, da *DDS*, p. 99)

Anche in questo componimento si percepisce la forte influenza esercitata dal buddhismo: «non tornare più», l'aspirazione più alta per un praticante, consiste nello spezzare il *samsāra*, ovvero il ciclo delle rinascite e ricongiungersi così col vuoto cosmico. Si notino le lunghe concatenazioni di infiniti, (che vengono anche sostantivati, cfr. «del disfarsi», «del precipitare») retti solo da espressioni in forma impersonale coniugate al futuro («sarà meraviglioso», «sarà tutt'uno»).

Il loro impiego in senso descrittivo e narrativo determina l'impressione di atemporalità.⁸⁶ Le azioni in questione (il ritorno, il conteggio, l'ascolto, il riso e il pianto) non solo si svolgeranno in un futuro e in un luogo indeterminati (sono assenti, infatti, precisazioni spaziali e temporali), ma continueranno a susseguirsi per un tempo che non è dato conoscere. Inoltre, l'impersonalità riflette il carattere universale di questo futuro immaginario: ancora una volta l'attenzione è rivolta al destino altrui, indissolubilmente legato al proprio.

⁸⁶ Per approfondire i concetti di infinito descrittivo e narrativo si faccia riferimento a H. Gyula. *Lo stile indiretto libero in italiano*, Firenze, G. C. Sansoni, 1963, p. 55.

Dal punto di vista tematico, questa apertura verso l'altro è probabilmente la maggior novità della raccolta. La natura, gli scomparsi, l'infanzia, l'amore, il silenzio, la pratica buddhista sono tutti temi fondanti nelle opere precedenti (anche se, come si è visto, la posizione di Candiani dinanzi a questi argomenti si evolve nel corso degli oltre vent'anni che separano la prima produzione dalle poesie più recenti). Questa evoluzione si traduce anche a livello stilistico: di pari passo con la volontà di trasmettere insegnamenti emerge l'uso sempre più frequente del modo infinito, che contribuisce a rendere universali messaggio e destinatario. Accanto ad esso continua ad essere impiegato anche l'imperativo, utilizzato soprattutto per veicolare insegnamenti o comandi a sé stessa o a un tu fittizio, e, a seconda del destinatario per esprimere preghiere o richieste.

Conclusioni

Dopo aver analizzato con attenzione tutte le occorrenze del costrutto volitivo si possono fare alcune osservazioni conclusive.

Come si è visto, i valori espressi con l'imperativo possono essere molteplici e mutano sia sul piano diacronico che su quello diafasico: in *NPM*, ad esempio, si è riscontrata un'altissima frequenza del costrutto, in ragione del genere letterario, la ninnananna, genere che non solo richiede un interlocutore, ma che solitamente, intende rassicurare il destinatario per indurlo al sonno attraverso plurime ripetizioni. Viceversa, in *BTM*, dove i componimenti sono perlopiù di natura descrittiva, si assiste a una drastica riduzione nell'uso di questo costrutto. Proprio in *BTM* si è notato come l'utilizzo dell'imperativo differisca a seconda del destinatario dei componimenti: le apostrofi alla madre, (così come in *BP* al padre) sono praticamente assenti. Questa assenza non dipende dalla loro condizione di defunti (si pensi alla seconda sezione di *BP*, *Pianissimo per non svegliarti*, dedicata all'amica morta, dove a quest'ultima sono continuamente rivolti inviti, apostrofi e preghiere) bensì dalla differente intenzione comunicativa, espressa attraverso frasi interrogative e asserzioni al presente indicativo. In *VDL* l'imperativo ha assunto principalmente il valore di preghiera, in ragione del cambio di registro poetico, corrispondente alla voce di una bambina che si rivolge implorante a personaggi immaginari.

In *BP* si assiste a un significativo mutamento del messaggio poetico; Candiani desidera veicolare istruzioni, consigli, esortazioni, insegnamenti e impiega l'imperativo (con qualche primo accenno all'uso non-prescrittivo dell'infinito) come strumento stilistico privilegiato per trasmettere tali ideali. L'intento didattico prosegue anche nelle raccolte successive, dove è sempre più evidente l'attenzione per la natura circostante e per *l'altro*. Rivolgendosi a un tu generico (alle volte richiamato anche con la prima persona plurale) o a sé stessa, essere umano che conosce la condizione umana, Candiani intende costruire nuovi ponti non solo tra individui ma anche tra mondi animali e vegetali. Insieme all'imperativo si nota un considerevole incremento nell'uso dell'infinito. Le caratteristiche peculiari di quest'ultimo emergono chiaramente quando si tenta di

classificarlo o di inglobarlo in una categoria predefinita: nei casi analizzati, la linea di demarcazione tra infinito iussivo, augurativo e descrittivo è molto difficile da tracciare con certezza. Le sue intrinseche qualità di *ambiguità* e *vaghezza* consentono a Candiani di esprimere consigli, delineare modelli di comportamento e descrivere situazioni ideali senza farli apparire come comandi o imposizioni. Ma c'è di più. Utilizzando un modo che per sua natura può esprimere un'azione senza determinazione di persona, numero e aspetto, la poesia di Candiani si libera di soggetto poetico e destinatario e dei concetti di spazio e tempo diventando assoluta e universale. Coadiuvando modo imperativo e infinito, concetti come il perdono, l'accettazione del male, la compassione, l'amore, l'attenzione al prossimo e a sé stessi possono trovare espressione in una nuova dimensione poetica, che non vuole suonare categorica o costringere, ma che invita gentilmente chiunque sia ben disposto all'osservazione e all'azione. In questo senso trovo affascinante il chiaro riverbero della filosofia e della pratica buddhista che si coglie negli insegnamenti e nelle riflessioni proposti dalla poeta.

Appendice

Io con vestito leggero

Imperativo:

«guarda» da *il senso*, v. 5, p. 18; «“guarda i confini degli alberi”» da *guarda i confini degli alberi*, v. 1, p. 20; «Lascia che il dono sia» da *Lascia che il dono sia*, v. 1, p. 21; «concedimi che piova quando / l’ombra del cancello si disegna sul muro» da *concedimi che piova*, v.1, p. 28; «guarda» da *quando le pupille si baciano*, v. 7, p. 35; «aprimi con la luce» da *settembre e la lingua sanguina*, v. 6, p. 39; «Guarda, una lettera» da *Guarda, una lettera*, v. 1, p. 55; «addormentami come tutti / i mortali non alle prime luci / svegliami ma ai nuovi tepori / di un’altra terra» da *Caro buio, nascondi i corpi*, vv. 14, 16, p. 73; «[...] non so e non voglio sapere, / giustiziami la testa / insieme alle scarpe [...]» da *Caro angelo giustiziere*, vv. 39-40, pp. 74-75 «[...] guardami gatto» da *Non un altro amore*, v. 10, p. 84; «anche ora assapora» da *Sola sola oh sola*, v. 14, p. 88; «chiudi le palpebre e assapora» *Il cuore è fatto*, v. 7, p. 93; «[...] brindiamo / scampati al nuovo carnevale del mondo» da *La meraviglia di te che non parli*, v. 13, p. 107; «“Sai che io porto la gioia a tutti [...] sai?”» da *Sai che io porto la gioia a tutti*, v. 1, 6, p. 111; «lasciati andare alla campana / che ti fa risuonare / lasciati / amare da quella probabile / accoglienza che nessuno conosce / ma di cui ognuno è certo / lasciati andare noi morenti [...] segui / il fragoroso silenzio che ci spegne.» da *Muori rivolta verso l’inverno*, vv. 11-13, 16, 18, p. 114; «Dammi l’acqua / dammi la mano / dammi la tua parola» da *Dammi l’acqua*, vv. 1-3, p. 116.

Infinito:

«[...] “non indugiare” / dicevo non so se a te» da *L’ultima volta*, v. 14, p. 51; «non voltar via la faccia / e non gettarmi / a precipizio. [...]» *Tu mi sei d’aiuto*, vv. 8-9,

p. 61; «non chiedere mai [...] non parlare di abbracci / o di carezze [...]» da *Ai bambini si scrivono grandi lettere*, vv. 9, 14, p. 63; «non urlarmi il silenzio / quando non sei più / né qui né qui» da *Dove sei quando sei qui*, v. 17, p. 70; «Non farmi male / giocando casuale» da *Non farmi male*, v. 1, p. 85; «tengo accesa io la luce / non ti preoccupare» da *Il cuore è fatto*, v. 6, p. 93.

Congiuntivo:

«che nevichi / sulla magnolia giapponese» da *gli uccelli*, v. 7, p. 27.

Ninnenanne per il mondo (La nave di nebbia)

Imperativo:

«Tieniti allo spago e seguilo [...] apri piano il cancello di marzapane / segui le impronte [...] stringiti al petto [...] dimenticale una a una / e all'angolo della zeta / spicca un salto / dentro il baratro di nebbia / lasciati salvare dalla rondine / e rincorrere dalla faina / accorgiti che stai già dormendo» da *Ninnananna indiana*, vv. 1, 3-4, 7, 9, 11, 13, 15, p. 17; «Senti il suono di un fiocco di neve / che tocca terra / senti la lingua del lupo e del gelo / sui vetri, / avvolgiti nel mantello [...] alza il bavero delle carezze [...] parti senza slitta [...] Insegui il lupo innamorato / chiamalo per nome [...] segui il lupo e la lupa / fino alla tana, abbracciali / forte tieni stretto / alla fedeltà del pelo / chiedi a loro la direzione [...] allora ascolta la lama / dei tuoi pattini e lasciati rapire» da *Ninnananna russa*, vv. 1, 3, 5, 7, 9, 11-12, 16-18, 20, 25-26, pp. 24-25; «Vai dove va [...] vai dove va [...] vai dove vanno [...] vai dove [...] vai dove [...] vai dov'è andato [...] Ma poi ritorna [...] Torna qui [...] torna senza racconti / dicci cosa hai sognato / chiamalo perla» da *Ninnananna giapponese*, vv. 1, 4, 7, 10, 13, 16, 21, 28, 30-32, pp. 30-31; «Guarda le tue

pantofole [...] guarda l'urlo silenzioso [...] Guarda la paletta arrugginita [...] guarda i disegni sulla pelle / delle grandi creature / guarda come ci si nasconde [...] guarda [...] guarda il girasole [...] guarda lo specchio» da *Ninnananna per un vecchio signore*, vv. 1, 6, 11, 14, 16, 19, 22, 24, pp. 34-35 ;«Ridi col rospo / ruota con la trota / sboccia dal fango / nevica anche tu / muovi le prime foglie / fischia col vento / verdeggia verdeggia. / Spostati sontuoso / come il fuoco / onora la terra sbocciando / lasciati galleggiare e bruciare [...] Apri le ali e poi cammina/ senti la responsabilità [...] Nuota / col sale e lanciati / col capriolo. / Spaccati spaccati nel sole [...] tu sboccia sboccia / approda senza paura» da *Ninnananna bulgara*, vv. 1-8, 10-11, 13-14, 16-17, 19, 23-24, pp. 36-37; «apri piano [...] lascia che lo facciano le api [...] ma presentati al sonno» da *Ninnananna greca*, vv. 6, 12, 15 p. 41 ; «dormi amore [...] vieni» da *Ninnananna spagnola*, vv. 5, 13, p. 47 ; «“Di la parola deserta / la parola accesa» da *Ninnananna ebraica a due voci*, v. 67 p. 52; «cerca alla superficie [...] Guarda Mignonne [...] asciuga / tutte le lacrime, resta / in superficie Mignonne” *Ninnananna francese*, vv. 18, 23-24 pp. 60-61;«guarda oscillare il corpo [...] Porta con te i grani del mala [...] vivi come in un libretto d'istruzioni» da *Ninnananna tibetana*, vv. 5, 8, 12 p. 69 «[...] vieni / a liberare tutti [...] vieni a guardare» da *Ninnananna hawaiana*, vv. 20, 27 p. 76; «prova / a essere tu l'eroe-bambino sognante, / lascia che il sonno / ti presenti la sua mercanzia [...] ora guardali cullarti [...] fai la nanna Maestro» da *Ninnananna per il Maestro vietnamita Thich Nhat Hanh*, vv. 11, 13, 24, 27, pp. 74-75; «riportala subito / alla sua cara landa / desolata, riportala / sotto la pioggia» da *Ninnananna scozzese*, vv. 32, 34, pp. 66-67 «Togliti il cilindro [...] asciugati la singola / lacrima» da *Ninnananna ligure*, vv. 18, 21 p. 63 «[...] vai a chiudere [...] stenditi al fianco / del noce antico, / raccogli una noce / per mano non aprirle / ma lasciati invadere dal loro amaro mistero. / Ora apri immenso [...] sorvolalo senza rimpianto [...] inchinati a ogni fiore [...] ringrazia.» da *Ninnananna per un adulto che legge molto*, vv. 3, 7, 9, 11, 13, 17, 19, 23 p. 87; «Dormi babbuccia di miele / dormi colombella di marzapane [...] cucì il tuo vestito di ortiche / e parti [...] corri / ad ascoltare» da *Ninnananna persiana*, vv. 1-2, 5-6, 20, pp. 88-89; «Fidati del paesaggio / e lasciati cullare [...] passa anche tu lievemente / all'altra sponda[...] salutalo con l'indice [...] salutala / l'ultima sentinella» da *Ninnananna da giardino*, vv. 1-2,7, 10, 12, p. 93; «Nuvole fatemi le ali [...] vento fammi i capelli verdi [...] pioggia fammi gli occhi [...] fammi il cuore [...] fammi un morbido aperto / petto» da *Ninnananna pagana*, vv. 3, 5, 7, 11, 15, p. 95;

«Fai la nanna primo melo / e dillo al secondo» da *Ninnananna per i meli in fila*, vv. 1-2, p. 99; «[...] attraversa / lo specchio delle parole [...] amalo / nel millimetro con l'esattezza [...] salpa presto amico» da *Ninnananna per B. che muore*, vv. 12, 15, 21, pp. 100-101; «addormentati lo stesso, pensa / al platano che il vento / ha cresciuto in un vaso / pensa alle rose [...] calati con una corda / nei canali dell'infanzia / e nuota fino alla rana [...] solo fissala / nello sguardo e sarai già / sul sentiero, fatti piccolo-piccolo [...] guarda tutto [...] slanciati o stai molto / fermo scegli come / essere la goccia che pende» da *Ninnananna per chi è morto*, vv. 2, 5, 11, 13, 15, 17, 19, 23-24; pp. 104-105; «Adesso piega i pensieri [...] lasciali cinguettare [...] Stringiti forte la mano / datti un bacio sulla punta / delle dita e stampalo / sulla fronte / chiudi gli occhi [...] Prendi il salvagente [...] prendi il ricordo del profumo [...] Adesso spalanca / le braccia e lasciati rapire [...] festeggia il tuo capolavoro» da *Ninnananna a sé stessi*, vv. 1, 4, 8-11, 13, 18, 21-22, 25, pp. 116-117 «parti seguendo il battito / del cuore del mondo / tieniti attaccata allo spartito / poi apri le ali sopra la pianura [...] segui il profumo del caffè [...] ricordati dell'ora [...] guardali / partire in viaggio [...] salutali col cuore a fazzoletto / culla le ferite degli addii [...] Culla le ciliegie / culla le spine / la bomba e l'almanacco / culla gli urli / culla le ossa [...] cullati tutta intera» da *Ninnananna penultima*, vv. 6, 8-9, 13, 15, 20, 24-25, 27-28, 30-31, 32, pp. 118-119 «dormi bambino perduto / dormi nella gola del lupo [...] corri a raccogliere i pezzi [...] cucili nella tua mano / lava più vetri che puoi / lava quello che ti manca [...] lava l'abisso / lava la bomba dormi / nella bocca del cannone / dormi non dividere / i mondi» da *Ninnananna albanese*, vv. 15-16, 18, 23-25, 27-29, 31, pp. 122-123; «Dormi cuore malato / dormi cuore bucato / dormi pancia senza fiori [...] dormite ghirigori [...] dormi tormento del giudizio / dormi mente malata [...] dormi male d'amore [...] dormi a braccia gettate / nella gettata vita / dormi sfida del lanciato / dormi senza presa [...] segui la traccia del sonno [...] nasconditi dietro un tronco [...] riposa il pensiero [...] lascia che si uniscano [...] Riposa / nella perplessità [...] bevilo tutto il bicchiere» da *Ninnananna del mal d'amore*, vv. 1-3, 6, 12-13, 16, 29, 31-32, 36, 38, 42, 45, 52, pp. 125-127; «Prima addormentati / e poi torna a casa [...] fatti anche tu campana / e risuona [...] prima addormentati / e poi apri gli occhi [...] e guarda» da *Ninnananna emigrata*, vv. 1-2, 9-10, 17-18, 22, 24, pp. 132-133; «e domanda incessante / domanda fino alla soglia» da *Ninnananna domandata*, vv. 30-31, p. 135; «Fai la nanna margherita [...] dormi il sonno dei fiori [...] copri d'asfalto / il cuore del mondo [...] Fate la nanna

insieme» da *Ninnananna margherita*, vv. 1, 4, 6, 18, p. 139; «Fai la nanna bambina tedesca [...] fai la nanna tra i fischi / dei treni e le sirene di terra / sciogli la treccia di ghiaccio [...] fai la nanna, nel vuoto della mano [...] guarda [...] passa con lui dal camino / passa anche tu dal camino / e canta cantati da sola» da *Ninnananna tedesca*, vv. 1, 3, 5, 8, 20, 23, 27-28, pp. 140-141.

Infinito:

«ma non entrare» da *Ninnananna per un vecchio signore*, v. 25, p. 35; «non chiudere gli occhi [...] non dormire» da *Ninnananna greca*, v. 11, 14, p. 41; «non dimenticare semi» da *Ninnananna ligure*, v. 6, p. 62; «Non arrabbiarti» da *Ninnananna per il bambino aritmetico*, v. 1, p. 80; «Non fatemi adesso / morire d'amore [...] non fatemi indugiare» da *Ninnananna maori*, v. 3, 15, p. 83; «Non lasciarti assalire [...] non aprirle» da *Ninnananna per un adulto che legge molto*, v. 1, 10, p. 87; «[...] non credere / ai nomi degli uomini [...] non credere / ai labirinti di labbra» da *Ninnananna per B. che muore*, vv. 11, 17, pp. 100-101; «non chiederle la strada» da *Ninnananna per chi è morto*, v. 14, p. 105; «non mandare le cartoline / a nessuno e non telefonare» da *Ninnananna a se stessi*, vv. 23-24, p. 117; «E non dimenticare lo zafferano / nella valigia del mondo / non dimenticare la tosse» da *Ninnananna penultima*, vv. 1, 3, p. 118; «non dividere i mondi [...] non dividere / i mondi [...] non dividere / i mondi» da *Ninnananna albanese*, vv. 20, 25, 30, p. 123; «non dirlo a nessuno» da *Ninnananna emigrata*, v. 4; p. 132; «[...] Non scegliere» da *Ninnananna domandata*, v. 29, p. 135; «non abbassare lo sguardo» da *Ninnananna tedesca*, v. 26, p. 141.

Vista dalla luna

Imperativo:

«[...] Gocciola / Gesù sui bambini vivi» da *È la santa Messa*, v.14; «Uomo della polverina del sonno / mandami il lupo [...] mandami prego / l'orco che mi inghiotta [...] mandami / gli stivali delle sette leghe» da *Uomo della polverina del sonno*, vv. 2, 8, 12; «segui Io lungo / il viottolo pavimentato di voci [...] Cucimi Angelo un largo petto» da *Quando cade per terra e si frantuma*, vv. 7, 35; «altolà non si passa» da *Non l'esperienza di una morte*, v. 10; «ma tu Io / dedicati alla sepoltura / delle croci del passato / sotterraneo» da *Nella città bianca*, vv. 21-23; «Guarda mamma è Io [...] Guarda è Io» da *Guarda mamma è Io*, vv. 1, 4; «Signora del Suono, / concedimi un tempo inutile» da *Signora del Suono*, v. 2. «Sss sss dormi» [...] Dormi [...] dormi» da *La porta*, vv. 210, 1, 6.

Infinito:

«non mandarmi prego la mamma / non mandarmi ti imploro il papà» da *Uomo della polverina del sonno*, vv. 16-17; « [...] non sedere sull'orlo della fontana / non contare le foglie sul pelo / dell'acqua e non ti affacciare» da *Quando cade per terra e si frantuma*, vv. 10-12, «Non chiamare», da *La porta*, v. 563.

Congiuntivo:

«[...] che i bambini siano / nuotatori bendati, che / continuo di bracciata in bracciata» da *Luna cara*, vv. 20-22.

Bevendo il tè con i morti

Imperativo:

«Dimmi sei tu [...] Torna al riposo senza memoria» da *Bussa a ogni fiocco di neve*, vv. 7, 13; «sediamoci a meditare [...] ma remota a dire guarda / ero io quella» da *Pronti i bagagli*, vv. 2, 12; «tra gli aghi del pino / aspettate fiduciosi» da *Prezioso olmo*, v. 6; «ma fatti lieve / entra nella delicata soglia / che non regge ma solleva» da *Lievi le mani della poesia*, vv. 8-9; «nascondetevi spine / nel palmo della mano» da *Quei gesti che prendono gli alberi*, v. 11; «impolverati e corri a scuola / ad acchiappare zero / a essere non-classificata / corri a baciare gli alberi» da *Vento spada sopra il cappello*, vv. 4, 6; «colora presto tutte le forme / dell'abisso, disegna le cornici / e resta morbida elevata / a guardare: vedi il silenzio» da *Il silenzio è cosa viva*, vv. 4-7; «I capelli dei morti / accarezza piano / che già l'erba li chiama / forte. Guardali negli occhi» da *I capelli dei morti*, vv. 2, 4; «[...] fallo lucido / e neonato / il mondo, scintillalo / che non si faccia polvere» da *Scendono le barricate della sera*, vv. 8, 10; «Scuci punto per punto / il tappeto con gli uccelli-dono / distribuisci macchie d'oro [...] offriti come grano e sale» da *Quando la notte per follia*, vv. 18, 20, 26; «afferra il volo / e scrivi in cielo» da *Vivi nell'economia del dono*, vv. 6-7; «Assapora tutto [...] assapora e fai / spazio audace al miele» da *Assapora tutto*, vv. 1, 6.

La bambina pugile

Imperativo:

«Vedi, tutto può crollare, qui» da *Ci provo a portarti con me*, v. 5, p. 10; «avvicina all'orecchio [...] allora prediligi / il silenzio [...] Accosta all'orecchio il vuoto / fecondo della mano [...] Ripiega i pensieri [...] Dunque, abbraccia le parole» da *Mappa per l'ascolto*, vv. 2, 9, 14, 17, 32, pp. 14-15; «sporgiti, / e senza esitazione / cerca il gesto più piccolo che hai / piegalo all'infinito, piegalo fino a terra [...] istruisciti alla pura verità [...] Offriti al paesaggio grande [...] chinati a portare il mondo / sulla schiena nelle ossa / e poi lascialo / scivolare» [...] ascolta il suo silenzio [...] raccogliti in un balzo [...] datti la forza [...] lascialo soffiare [...] allora ama altrove, in rettilinea sequenza, / allora prega.» da *Mappa per pregare*, vv. 4, 6-8, 15, 23, 26, 28, 31, 55, 61, 64, 77, 79, pp. 18-19; «Tu tienimi [...]; Porta / il corpo amato [...] Tu tienimi» da *Tu tienimi*, vv. 1, 7, 13 p. 25; «avvolgi le dita di luce, / fai il pugno, / tu resta» da *E poi le mani*, vv. 11-13, p. 27; «Immagina un essere senza paesaggio [...] Immagina / qualcuno senza parenti [...] Immagina / un corpo bambino senza / madre senza suolo [...] Immagina / quant'è leggero essere / niente [...] veglia anche nel sonno / consegnati allo sciame / del firmamento / e lascia che ti sfili» da *Immagina un essere senza paesaggio*, vv. 1, 3, 8, 20, 26-27, 29, p. 28; «Passami il pane [...] Passami la tua mano [...] chiamala la parola, / passa l'impedimento [...] Dammi una parola sola» da *Non ho le parole* vv. 18, 21, 24-25, 34, pp. 29-30; «Dammi un ascolto che precipita -/ parola.» da *Amo il bianco tra le parole*, v. 43, p. 32; «Veglia sulla nostra siccità [...] assetaci parola [...] fa' di me memoria [...] Veglia sulla mia mutezza», da *Sei tu parola*, vv. 22, 24, 53, 64, pp.33-34; «Dammi un gesto vuoto / senza redenzione / suona al pianoforte» da *Dammi un gesto vuoto*, vv.1, 3, p.39; «Fammi il male / degli animali. Fammi la primavera» da *Il male che non si ripara*, vv. 9-11, v. 52; «Senti chi parla» da «*Hai mangiato?*», v. 6, p. 53; «ricorda per me» da *Mappa per l'infanzia*, v. 79, p. 59; «passiamocelo da mano / a mano stringiamolo» da *Eccovi*, vv. 26-27, p. 60; «Dillo forte / fortissimo gridalo» da *Che ne ho fatto di me?*, vv. 20-21, p. 62; «Lasciati guidare» da *Ci sono cunicoli tra i sogni*, v. 27, p. 68; «Dammi territorio ancora / luce esatta negli occhi ancora / dimmi «Portami solo te»» da *Io*

svanisco, vv. 17-19, p. 76; «Trascinami verso di te [...] Prendimi teneramente [...] Mandami in sogno parole lunghe [...] Mandami parole. / Che bacino le labbra. / Pensa, la relazione di ora» da *Non essere morte*, vv. 8, 25, 39, 43, 45, pp. 77-78; «Parlami con segni con cenni [...] trattami come un uccello spaventato [...] rincuorami ridammi sede» da *Parlami con segni con cenni*, v. 1, 4, 7, p. 80; «Sbucciami fino al cuore / al suo lago salato / sbocciami [...] fa di me fessura» da *Sei la foglia appena nata*, vv. 18, 20, 23, p. 81; «Rispondimi, / rispondi con l'asino [...] rispondi/col semaforo che resta rosso [...] rispondi con gocce/ rispondimi / con impeto [...] Scambiami per un tuo / pensiero [...] Inciampa in me» da *Rispondimi*, vv. 1, 2, 4, 9, 13, 22, 26, p. 82; «Ecco, guarda ti regalo questa / luce» da *Ecco, guarda ti regalo questa*, v. 1, p. 86; «casomai tu guardami [...] fammi male piuttosto [...] Sporgiti tutta intera / lanciami un messaggio / mettimi in salvo [...] Mi capti? Impasta il pane / di questo male che mi sprema / fanne poesie presto / storie e fiabe e d'allo / agli affamati presto / inaffia accarezza cuci / ricama e metti / allo scoperto [...] Vigila / su questo sabato qualunque» da *Vegliando giorno e notte*, vv. 3,6, 11-13, 26, 28-29, 31-32, 36, pp. 88-89; «tu vieni porta con te / la tana tenera / dell'amicizia [...] distribuiscili / tra i passeri, i lombrichi, le chiocciole / dàlli in pasto / ai trifogli e alla salvia [...] spiegaglielo che sono in veglia [...] Sfiorami dunque» da *Nell'orto c'è paura c'è*, vv. 3, 8, 10, 18, 31, p. 92; «[...] Ardi / e secca me, fammi / traguardo asciutto [...] Calati in me, che io lo impari» da *E mi vieni a cercare*, vv. 11-12, 40, pp. 94-95; «Fammi vedere la tua / faccia incisa straccia [...] sfilale una a una le armi / bianche» da *Sul crinale*, vv. 7, 10, p. 108; ««Tu cercami» [...] Pronuncia il nome / che accuccia / svegliami» da «*Tu cercami*»; vv. 1, 21, 23, p. 110; «Sotto quell'aria / semina me» da *È un'aria lunare*, v. 24, p. 111; «Scrivimi una lettera inospitale [...] Scrivimi come mi / soffiassi via dal muro [...] Mandami un vino forte riga / per riga [...] Mandami a me, / mandami alla consegna [...] Scucimi dal tempo» da *Scrivimi una lettera inospitale*, vv. 1, 4, 10, 13-14, 19, p. 128; «Tu celebra capacità di cuore [...] Taci e sbircia / avverti con gli occhi» da *Mappa per l'invisibile*, vv. 12, 22-23, p. 132; «e scorri, scorri insieme» da *E sono tronco*, v. 19, p. 135; «Fammi / guardare in te il mondo come gli animali / gocciolano storia della terra / traspari per me storia / d'amore e di avversione» da *Per voce di amante*, vv. 23, 26, p. 136; «Fate luce» da *Di chi è la voce*, v. 37, p. 146.

Infinito:

«Non ignorarci, non fermare / la mano che offre servizio [...] Fare ritorno al vuoto leggero, / ai segni della pelle del mondo, / chiamarti a voce, farti invito, filo fermo» da *Sei tu parola*, v. 31, 40, 42-43 p. 33-43 «Stare al mondo / come fare il morto. [...] Stare al gioco / come il tuffatore bambino» da *La via senza di me*, vv. 8, 13, p. 35; «Non espugnarmi la memoria [...] Non fiatare» da *Mappa per l'infanzia*, vv. 78, 83, p. 59; «Non essere morte» da *Non essere morte*, v. 1, p. 77; «non avere l'esangue / misura dei vivi, cosiddetti [...] Non essere adagio sostenuto» da *Rispondimi*, vv. 14, 32, p. 82; «non far crescere fiori / che mi rapinano lo sguardo» da *Nell'orto c'è paura c'è*, v. 12, p. 92; «non afferrarti a niente / non ferire inutilmente le mani» da *E sono tronco*, vv. 20-21, p.135.

Congiuntivo:

«che la bellezza / ti regga» da *Ti sono famiglia*, v. 12, p. 49; «Che tu possa strapparti via / e prenderti nel pugno, / abitarti [...] che ti addestri / a inchinare un grazie a tutto [...] che tu senta l'aria nuova [...] che la notte ti insegni / a lasciarti essere e parlare [...] che possa uscire dalla gattabuia [...] Che tu possa sentire il bene grande» da *Che tu possa strapparti via*, vv. 1, 3, 8, 19, 22, 27, p. 139.

Costruzioni con bisogna + infinito:

«Bisogna spiantare il centro [...] bisogna / chiedere grazia al ghepardo del cuore [...] bisogna che io muoia [...] bisogna che resti solo / quel leggero senza-nome» da *Pesa essere amore grande?*, vv. 18, 25, 30, 34, pp. 42-43 «per avere luce / bisogna farsi crepa» da *E mi vieni a cercare*, v. 42, p. 95.

Fatti vivo

Imperativo:

«vedi non si sosta» da *Gli scalini*, v. 30, p. 8; «oh guarda» da *I vetri*, v. 23, p. 12; «fatti candela / tra luci abbaglianti, / lasciati calare [...] lasciati spegnere» da *La scrivania*, v. 13, 15, 19, p. 17; «procedi lenta [...] afferrati / a brevi frazioni di tempo, / rifugiati nei particolari» da *La sveglia*, vv. 4, 11, 13, p. 21; «Mattino stordito di uccelli / svelto / arriva!» da *La sedia*, v. 39, p. 36; «Portami in dono / la luce [...] Portami dono / portami luce» da *Portami in dono*, v. 1, 11-12, p. 49; «Insegnami parola disarmata / nevicami» da *Non voglio eseguire il male*, vv. 15-16, p. 57; «Stai qui, non fiatare» da *È il silenzio piccolo*, v. 12, p. 58; «Oh dammi pazienza / Signora dei poveri / di sguardo» da *Forse morirò quest'anno*, v. 71, p. 62; «Mandami uno / dei tuoi messaggi illimitati / quando dici io / di' aria e rami / friabili foglie / di' l'inconsistenza» da *Mandami uno*, vv. 1, 4, 6, p. 66; «Aprimi» da *Tu hai urlato*, v. 18, p. 67; «addormentami / abbi fretta» da *Un capobranco di dieci anni*, vv. 20-21, p. 71; «Tu pensami / se puoi / se non hai troppo daffare / pensami» da *Tu pensami*, vv. 1, 4, p. 81; «Dimmi le regole / dimmi dove» da *Tutte le cose*, vv. 11-12, p. 83; «Fai luce sulle scale / accucciato nel buio / rosicchia le spine / il cane del cuore» da *Io mi aggiro*, vv. 16, 18, p. 84; «dice tu / e anche vieni resta scuci / il senso / esci veglia» da *C'è una tenerezza gigantesca*, vv. 10, 12, p. 87; «Dammi parole contro / il naufragio / spiegami il sonno [...] Guarda, con le unghie, una piccola lama di ghiaccio / si scioglie» da *Bambina e padre*, vv. 24, 26, 139, pp. 92, 96; «Fatti vivo» da *Mio mondo*, v. 60, p. 99; «Stai quieto a casa / fiato. Mangia, anima / il pericolo del mondo» da *Mi inginocchio*, vv. 15-16, p. 104; «Stai nel grigio [...] Plana / stai nel grigio nell'opaco» da *Stai nel grigio* vv. 1, 6-7, p. 107; «Estrai la freccia / non rimproverare nessuno / ma stenditi [...] solo conta / conta i respiri [...] abituati / all'improvvisazione musicale» da *Estrai la freccia*, vv. 1, 3, 7, 8, 15, p. 108; «non diciamo / le parole planetarie / smettiamo di farcela [...] Lasciale gridare» da *Non*, v. 12; p. 111; «Accorgiti quando / stai bene al mondo» da *Quando gli animali ti guardano*, v. 36, p.

116; «Scrivimi» da *Caro male*, v. 24, p. 117; «preghiamo / di avere memoria [...] Resta a terra [...] liberali tutti!» da *Vorrei guardare il mondo*, vv. 27, 50, 57, pp. 127-128; «Mettiti nei suoi panni / e comincia a danzare» da *Mistero glorioso*, vv. 13-14; p. 145; «Vai da sola. / Vai da sola nel mondo grande / abbi paura / portala con te [...] tu mastica piano parole prime / abbi paura e stai in bilico / sul sorriso, come fa l'ombra con le case, / da lì osserva in pace l'altro [...] Tu stai sola / e parla con i platani dei viali / digli tutto quello che diresti / a orecchie umane [...] Sì lasciati incrinare / piano piano argilla di paura [...] Dài da mangiare agli uccelli» da *Vai da sola*, vv. 1-4, 11-12, 14, 18-20, 28, 33, pp. 146-147; «Dammi da mangiare / dammi da bere / dammi i soldi bui / dammi la terra sotto i piedi / dammi le mani / e l'acqua per cancellarle [...] Guarda, quante mani ha la pioggia [...] «Devi» dicono gli alberi [...] guarda il cielo che non è di nessuno [...] Mangia parole, / vive [...] Dammi l'acqua / dammi la mano / dammi la tua parola» da *Dammi da mangiare*, vv. 1-5, 27, 31, 34, 36, 38-40, pp. 149-150; «Custodisci nel pugno / la stella polare» da *Come attraversare un torrente*, v. 21, p. 151; «fidati della vecchiaia» da *Si è levata una luna trasparente*, v. 19, p. 152; «Tremiamo insieme» da *Uno polvere*, v. 45, p. 154; «Dillo agli animali / chiedi l'arte di perdere [...] chiedi agli animali / come si azzarda un orientamento [...] Chiedi il permesso agli animali» da *Dillo agli animali*, vv. 1-2, 13, 21, p. 155; «Tu ascolta il prodigioso / canta il nome / non lasciarmi in pace» da *E gli uomini della volta celeste*, vv. 25-26, p. 156; «Metti la velocità / metti la gazzella l'inseguimento [...] metti tutto nel sacco» da *Bisogna correre fino alla parete di vetro*, vv. 11-12, 15, p. 157; «Allora senti [...] Lasciati bruciare. [...] resta dritta [...] Allora senti.» da *Allora senti*, vv. 1, 16, 20, 31, pp. 158-159.

Infinito:

«[...] non seguire / il desiderio del bersaglio» da *La scrivania*, v.11, p.17; «non battere [...] non volare afferrati» da *La sveglia*, vv. 5, 11, p. 21; «[...] non fiatare» da *È il silenzio piccolo*, v. 12, p. 58; «non spostarci da qui / non fare metafora» da *C'è una tenerezza gigantesca*, vv. 13-14, p. 87; «[...] Non dormire [...] non abitare il mondo / non avere casa mai [...] Essere il male che supremo gesto / di lievitazione per il piccolo, /togliergli ogni possibilità / di ringhiare, farlo levigato / liscio, senza spina. Sbattezzarlo.

/ E lasciar fare il suo lavoro / al male, non perdonarlo / dargli vasto spazio / farlo fiume » da *Bambina e padre*, vv. 68, 85-86, 108, 110-112, 172-174, pp. 92-97; «Essere vuoto. / Colmarsi all'istante / innamorarsi / e poi disfarsi / slacciarsi» da *Il tocco dell'invisibile*, vv. 24-27, p. 103; «Essere luce / non riceverla / né contemplarla / e nemmeno diventarla, / essere / luce / perdere nomi / sfilare fatti / tremare nei contorni / sfuocarsi.» da *Essere luce*, vv. 1-5, 7-10, p. 105; «Accettare che le neve / non ci riconosca / non ci riconosca l'albero / accettare che ci salvino» da *Che cosa trema nel pensiero*, vv. 25, 28, p. 106; «non rimproverare nessuno” [...] e non pregare nemmeno [...] Non anticipare / niente / non essere / a proposito» da *Estrai la freccia*, vv. 2, 6, 13-15, p. 108; «Piegare le ali / distendere le ali / becchettare / buttarsi all'aria / posarsi / mettere il capo sotto l'ala / abbandonarsi / al governo del vento / contrastare l'ora del buio [...] Farsi un nido / [...] abbandonarlo / migrare / tornare / fissare un punto in aria / chinare il capo / aprire il becco / aspirare / il cielo / disobbedire agli angeli / e agli astronauti / farsi terra e polvere / giù giù / restituirsi» da *Piegare le ali*, vv. 1-8, 10, 13, 16-22, 24, 26, 28, p. 138; «Ho paura non avere paura» da *Quand'ero piccola*, v. 14, p. 140; «non dimenticarlo mai: / sei una briciola» da *Vai da sola*, v. 34, p. 147; «Annotare versi [...] scrivere contro lo smarrimento / di esistenza» da *Come va via il tempo*, vv. 13, 16, p. 148; «Non smettere di guardare il cielo» da *Si è levata una luna trasparente*, v. 17, p. 152; «non lasciarmi in pace» da *E gli uomini della volta celeste*, v. 27, p. 156; «Non levarti mai la benda» da *Allora senti*, v. 18, p. 158.

Congiuntivo:

«non può correre verso il giorno / che sia il giorno a inchinarsi alla notte” da *Il balcone*, v. 27, p. 30; «Brindi la casa» da *Il soffitto*, v. 121, p. 44; «Che io possa essere sentinella / delle ginocchia sbucciate» da *Sotto la pelle*, v. 22, p. 51.

Costruzioni con Bisogna + infinito:

«Bisogna dedicarsi [...] lavare il pavimento [...] guardare i piatti sgocciolare [...] Perdere intenti e rimedi/ contro il restare / soffermarsi cauti [...] lavorare come minatori / al capezzale delle parole, / aspettare disperati» da *Bisogna dedicarsi*, vv. 1, 7, 10, 13, 15, 18, 20, p. 119; «Bisogna correre fino alla parete di vetro / arrestarsi con le mani in alto [...] poi buttarsi a terra / ricomporre la polvere in un corpo di scatti» da *Bisogna correre fino alla parete di vetro*, vv. 1-2, 5-6, p. 157.

La domanda della sete

Imperativo:

«dimmi di cosa manchi / parlami con una testa diversa» da *Che cosa vuoi corpo?*, vv. 5-6, p. 5; «solo fallo bene» da *I piedi hanno un grande arco*, v. 15, p. 6; «stai quieto stai quieto» da *Le mani rotolano la terra*, v. 15, p. 7; «Mangiami se vuoi» da *La bocca è la cucina del cuore*, v. 15, p. 14; «Piantalo» da *Sono il tuo cuore*, v. 14, p. 16; «sotterraci la pelle / e improvvisa il frammento / di un ballo [...] passa nel tunnel / e urla solo dopo» da *Bisogna tacere*, vv. 11-12, 16-17; p. 22; «[...] Sta / scritto vieni a prendermi, per mano / dimmelo che ho sbagliato tutto» da *Mi fa male la realtà*; vv. 14-15, p. 27; «Cedi alla forza grande. Tu danza» da *Il danno d'inverno*, v. 45, p. 30; «zitte, zitte ora» da *Queste indelebili tracce*, v. 10; p. 31; «fate di me / continuità d'essere» da *Sono inquieta*, v. 17, p. 33; «addestrami a pazienza e audacia» da *Ho bisogno del male*, v. 15, p. 34; «torna a casa» da *Dove ti sei perduta*, v. 10, p. 35; «Includimi allora. / Siediti con me a guardare / i miracoli del balcone» da *Nella stoffa della notte*, vv. 14-15, p. 37; «esci dal vetro con la fierezza / del vivo sbaraccato» da *I bambini specchio*, v. 20, p. 38; «Stai tranquillo mio tamburino» da *Certificato di primavera*, v. 11, p. 44; «Abbandonala. Attraversa / a quattro zampe l'oscurità [...] Nuota nelle acque della memoria [...] Smetti di scavare e posa / il

pensiero ai tuoi piedi» da *E dopo il sogno, la notte vegliante*, vv. 5, 14, 20, p. 48; «Inghiotti tutto in un boccone» da *Ascoltando quello che tu non dici*, v. 1, p. 51; «Vieni ancora una volta / in questo nido di abbandono / e sparpàgliati lasciati / sbocconcellare dall'errore [...] Torna a casa / e perditì» da *Avevi per me un amore grande*, vv. 13, 15, 28-29, p. 54; «Tu abbaia» da *Mi metterò il vestito nero*, v. 12, p. 58; «Stai quieta e non salutare» *Carezze di altri mondi*, v. 7, p. 60; «dico: Stai calma. Dico: / «Respira»» da *Ho paura di te*, vv. 14-15, p. 62; «Accosta / accosta me» da *Accosta*, vv. 1-2, p. 71; «Senti che silenzio ti regalo [...] Senti come sto / quieta e senza sonoro» da *Senti che silenzio ti regalo*, vv. 1, 10, pp. 72; «Di: «porta qui», di «metti giù», / di «lascia.»» da *Tra il visibile e l'invisibile*, vv. 17-18, p. 77; «e adesso stringi il cuore / con un morso, con un nome / qualunque, chiamami» da *Un altro tipo di nascita*, vv. 19, 21, p. 80; «Dammi varco» da *Questa è l'ora buona*, v. 12, p. 84; «Sveglia. Attraversa i miracoli» [...] «Tu incendia le mie ossa libere.»» da *Lei, la morte*, vv.11-12, p. 89; «Chiamami dalle alte ombre / chiamami imperativa / intimamente, / chiamami fuori [...] Chiamami come creatura spaventata [...] Bisbigliami che a casa è ora / di accendere le luci / fammi sentire un odore / di pane e gelsomini / poi strappa piano» da *Chiamami dalle alte ombre*, vv. 1-3, 7, 13, 15, 17, p. 96; «Non essere solenne, morte / fammi ramo [...] Fammi pista / per il fuoco furioso» da *Non essere solenne, morte*, vv. 1-2, 10, p. 97; «Accendimi» da *Il fiume volante del respiro*, v. 5, p. 101; «fatti forte, paura» da *Ho paura*, v. 24, p. 105; «sì vieni, ben arrivato» da *Tenere tra le braccia*, v. 11, p. 107; «Resta con me la notte [...] Resta a contare i sommersi [...] Se avessi uno scudo frantumalo, / vieni indifeso al presente, / mettiamo a bollire tutta l'acqua del mare» da *Resta con me la notte*, vv. 1, 5, 12-14, p. 115; «Custodite il giardino / voi betulle tu faggio rosso / custodite il nostro silenzio vegetale» da *Custodite il giardino*, vv. 1, 3, p. 122; «Lasciami andare» da *Ho le ossa cave*, v. 14, p. 124; «Custodisci» da *Il pesce buio nuota solenne*, v. 17, p. 128; «Lascialo cadere nei suoi frantumi / il vecchio cuore» da *Allora il ciliegio dice*, v. 4, p. 131; «Ridi, ridi e ti faremo tornare» da *Come essere risposta*, v. 20, p. 132; «Vieni a salvarti in me [...] e adesso vola / salpa veloce» da *Vieni a salvarti in me*, vv. 1, 6-7, p. 133.

Infinito:

«Non domandarti mai dove vai» da *I piedi hanno un grande arco*, v. 14, p. 6; «Non odiare il suo dolore / tenerlo al caldo sotto il bavero» da *La faccia è molto sola*, vv. 12-13, p. 8; «Non parlarmi degli occhi» da *Non parlarmi degli occhi*, v. 1, p. 12; «Ascoltare. Ascoltare e basta. / Ascoltare meglio» da *Le orecchie orchestrano il mondo*, vv. 13-14, p. 13; «Non sperare in nessuno / che non sia sbucciato [...] non credere alle lacrime / altrui» da *Nella vita di tutti i giorni*, vv. 11, 15, p. 21; «sognare / [...] Alzarsi andare correre / sedersi / bere a sorsi piccoli / acqua, / tornare» da *Appunti per*, vv. 3, 12-15, 17, p. 23; «Ballare adesso bisogna ballare [...] come un asino che raglia ballare / non danzare / barcollare di qui e di là [...] Slegare gesti / lanciarli ai cieli della danza [...] non mancare a nessuno: tu ballare.» da *Ballare adesso bisogna ballare*, vv. 1, 4-5, 12-13, 15, p. 32; «Non fare parole né fiori / non dire mezzanotte né torna presto / non aggiudicarsi malanni / restare in bilico come fa la pioggia / sui fili del bucato, come una / nuvola deserta, / contare momenti magnifici/ sulle dita, assaporarli come semi sconosciuti / e chinarsi fino a terra chinarsi e chinarsi» da *Non fare parole né fiori*, vv. 1-4, 6-8, p. 39; «Stanare una ferita / guardare appena / leggere fino in fondo / avere confidenza / servirla / farla servitore [...]. Accostarsi al fuoco [...] sentire cose insopportabili.» da *Stanare una ferita*, vv. 1-6, 8, 11, p. 42; «Non temere [...]» da *E dopo il sogno, la notte vegliante*, v. 3, p. 48; «Non fiatare cospira» da *Ascoltando quello che tu non dici*, v. 8, p. 51; «Stai quieta e non salutare» da *Carezze di altri mondi*, v. 7, p. 60; «Non chiedermi come sto» da *Avanzo verso di te*, v. 10, p. 67; «Dare una svolta alla parola morte [...] farla uscire dai gusci di spavento [...] farla neonata / smettere di capirla / dichiararsi incapaci / e tenerla tra le mani giunte» da *Dare una svolta alla parola morte*, vv. 1, 3, 5-8, p. 85; «Tendere la mano / oltre lo spazio vuoto / nitido e pronunciare: / «Amo.»» da *Fiume monte cielo*, vv. 10, 12, p. 87; «Non smettere di visitare» da *Lei, la morte*, v. 13, p. 89; «Non proteggermi, senso.» da *Io non so cos'è*, v. 16, p. 93; «Non lasciare da solo niente» da *Che io possa morire all'aperto*, v. 11, p. 95; «Non essere solenne, morte» da *Non essere solenne, morte*, v. 1, p. 97; «Fare del dolore un estraneo / aprire il fuoco dentro le tane / dei nascosti destini, / non correre mai incontro a nessuno / non ricoverare.» da *Ho paura*, vv. 7-8, 10-11, p. 105; «Non guardarmi quando non faccio niente» da *Hanno seminato sale in città*, v. 7, p. 106; «Tenere tra le braccia / la voce del mondo / ospitare i

suoni ammuccchiati / senza chiedere senso / cullare lingue e pelli [...] e corrodere le frontiere / e fare uno strepito sorridente» da *Tenere tra le braccia*, vv. 1, 3, 5, 9-10, p. 107; «Non ripararmi» da *Il mondo non è abitabile*, v. 7, p. 109; «Non essere risolti / balbettare e inciampare / lasciare l'adozione terrestre / senza alleanze navigare» da *Dentro il fiume*, vv. 2-5, p. 114; «Non consolare, contare, / versare le parole spargisale» da *Resta con me la notte*, vv. 7-8, p. 115; «Non usare più la ragione / è così vecchia» da *Allora il ciliegio dice*, v. 2, p. 131.

Congiuntivo:

«che io respiri libera di me / che anonima mi aggiri» da *Queste indelebili tracce*, vv. 11-12, p. 31 «Che dolore mi zappi nel petto» da *Che dolore mi zappi nel petto*, v. 1, p. 78; «Che io possa morire all'aperto [...] Che possa scivolare fuori» da *Che io possa morire all'aperto* vv. 1, 4, p. 95.

Costruzioni con Bisogna + infinito:

«Bisogna tacere» da *Bisogna tacere*, v. 1, p. 22; «Ballare adesso bisogna ballare» da *Ballare adesso bisogna ballare*, v. 1, p. 32.

BIBLIOGRAFIA

- A. Afribo, *Poesia italiana postrema: dal 1970 a oggi*, Roma, Carocci, 2017.
- A. Afribo, A. Soldani, *La poesia moderna dal secondo Ottocento a oggi*, Bologna, Il Mulino, 2012.
- A. Y. Aikhenvald, *Imperatives and commands*. Oxford, Oxford University Press, 2010.
- A.V., *I Manifesti del futurismo*, Firenze, Lacerba, 1914.
- L. Candiani, *Bevendo il tè con i morti*, Novara, Interlinea, 2015.
- C. L. Candiani, *Fatti vivo*, Torino, Einaudi, 2017.
- C. L. Candiani, *Il silenzio è cosa viva, L'arte della meditazione*, Torino, Einaudi, 2018.
- L. Candiani, *Io con vestito leggero*, Pasian di Prato, Campanotto Editore, 2005.
- C. L. Candiani, *La bambina pugile (ovvero la precisione dell'amore)*, Torino, Einaudi, 2014.
- C. L. Candiani, *La domanda della sete*, Torino, Einaudi, 2020.
- C. L. Candiani, *La nave di nebbia: Ninnenanne per il mondo*, Milano, La biblioteca di Vivarium, 2005.
- C. Candiani, *Questo immenso non sapere*, Torino, Einaudi, 2021.
- C. L. Candiani, *Vista dalla luna*, Milano, Salani editore, 2019.
- P. Cardelli, *E tu dammi la mano, L'uso dell'imperativo nella poesia di Franco Fortini*, Cadmo VI, *Annali di studi umanistici*, 2018.
- A. Cortellessa, *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, Roma, Sossella editore, 2005.
- C. De Santis, *Cresci, cresci, cresci... La reduplicazione espressiva come strumento di espressione di relazioni transfrastiche*, in *Le relazioni logico-sintattiche. Teoria, sincronia, diacronia*, Studi linguistici e di storia della lingua italiana, Roma, Aracne, 2014.
- L. Del Giudice, *Ninna nanna nonsense? Angoscia, sonno e caduta nella ninna nanna italiana*, in «La Ricerca Folklorica», n. 22, 1991.

- L. Di Nola, *Poesia femminista italiana*, Roma, Savelli, 1978.
- G. Folena, *Dizionario della Lingua italiana*, Torino, Loescher editore, 1992.
- F. Fortini, *Traducendo Brecht*, in *Una volta per sempre, Tutte le poesie*, a cura di L. Lenzini, Mondadori, Milano, Mondadori, 2014.
- P. Giovannetti, *Modi della poesia italiana contemporanea, forme e tecniche dal 1950 a oggi*, Carocci editore, Roma, 2005.
- R. Gnoli, (a cura di) *Culamalunkyasutta, Majjhima Nikaya*, traduzione italiana in *La rivelazione del Buddha. I: I testi antichi*, Milano, Mondadori, 2001.
- H. Gyula. *Lo stile indiretto libero in italiano*, Firenze, G. C. Sansoni, 1963.
- H. Jansen, P. Polito e altri, *L'infinito e oltre : omaggio a Gunver Skytte*, Odense, Odense University press, 2002.
- E. Lévinas, *Dall'altro all'altro. Trascendenza e tempo* in S. Mecatti (a c. di), Foné. *La voce e la traccia*, Firenze, La casa Usher, 1985.
- P. V. Mengaldo, *Il linguaggio della poesia ermetica*, in *La tradizione del Novecento. Terza serie*, Einaudi, Torino, 1991.
- G. Pasqualotto, *Estetica del vuoto: Arte e meditazione nelle culture d'Oriente*, Venezia, Marsilio, 2006.
- A. Porta, E. Siciliano, *Poesia degli anni Settanta*, Milano, Feltrinelli, 1979.
- G. Ranisio, *Immaginario e rappresentazioni simboliche nelle Ninne Nanne*, «Studi Nuovo meridionalismo», Anno II - n. 3/ottobre 2016.
- L. Renzi, G. Salvi, A. Cardinaletti, *Grande grammatica italiana di consultazione*, Il mulino, Bologna, 1988 pp.160-161.
- T. Saffioti, *Ninne nanne. Condizione femminile, paura e gioco verbale nella tradizione popolare*, Emme, Milano, 1981.
- B. Samu, *L'acquisizione dell'imperativo in italiano L2: analisi di un corpus di apprendenti anglofoni*, «EuroAmerican Journal of Applied Linguistics and Languages», Volume 4, Issue 1, luglio 2017.
- L. Serianni, *Grammatica italiana. Italiano comune e lingua letteraria. Suoni forme costrutti*, Torino, UTET, 1988.
- V. Šklovskij *L'arte come procedimento*, in: Todorov (eds) *I formalisti russi. Teoria della letteratura e metodo critico*, Prefazione di Jacobson R. Torino: Einaudi, 1968.

G. Skytte, *La sintassi dell'infinito nell'italiano moderno*, Copenaghen, Etudes Romanes de L'Université de Copenhague, Vol. II n.27, 1983.

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

G. Van der Leeuw, *Fenomenologia della religione*, traduzione italiana di Virginia Vacca, Torino, Boringhieri, 2017.

SITOGRAFIA

C. Andreoli, *Intervista a Chandra Candiani*, su *Buddhismo e Occidente*, <https://buddismoeoccidente.wordpress.com/archivio/interviste/intervista-a-livia-candiani/>. Consultato il 06.12.2022.

R. Bertoni, *Salvare la parola*, su *Il primo amore*, <https://www.ilprimoamore.com/salvare-la-parola-8180552202119103007/> Consultato il 29.11.2022.

A. Cortellessa, *Per riconoscere la poesia: tre connotati*, in «Le parole e le cose», 22 settembre 2013. Consultato il 23.01.2023.

M. Germani, *Incontro con l'autore: Chandra Livia Candiani*, reperibile su <https://cantogenerale.wordpress.com/2015/03/14/incontro-con-lautore-chandra-livia-candiani-dal-blog-margo-a-cura-di-mauro-germani/>. Consultato il 20.10.2022.

G. Morale, *Vista dalla luna*, <https://www.nazioneindiana.com/2019/04/04/vista-dalla-luna/>. Sito consultato 09.12.2022.

G. Morale, *Mappe per il mondo. Conversazioni con Chandra Livia Candiani*, su *Il primo amore*, <https://www.ilprimoamore.com/mappe-per-il-mondo-br-conversazione-con-chandra-livia-candiani-consultato-il-15.01.2023>.

G. Mozzi, *La formazione della scrittrice, Chandra Livia Candiani: Vibrisse*, bollettino di letture e scritture. <https://vibrisse.wordpress.com/2014/03/17/la-formazione-della-scrittrice-10-chandra-livia-candiani/>. Consultato il 26.10.2022.

G. Zoboli, *Quando navighiamo le parole: Chandra Livia Candiani, Infanzia e poesia*, Doppiozero, 12 novembre 2020, reperibile a <https://www.doppiozero.com/chandra-livia-candiani-infanzia-e-poesia>. Consultato il 23.10.2022.

P. Zublena, *Come dissemina il senso la poesia "di ricerca"*, In *Speciali Treccani*: http://www.treccani.it/lingua_italiana/speciali/poeti/zublena.html. Consultato il 23.11.2022.

Ringraziamenti

La lettura di questa poeta mi ha aperto gli occhi sul profondo, immenso, contagioso potere della gratitudine.

Sono immensamente grata per la famiglia che mi è stata concessa: per Licia e Stefano, che con amore mi hanno sostenuta permettendomi di arrivare fin qui, per Elisa, sorella acquisita e per Michele, fratello, migliore amico e compagno di avventure.

Sono grata a tutte le persone sparse per il mondo che mi hanno accompagnata nella crescita esponenziale che è stata la mia vita negli ultimi cinque anni.

Voglio ringraziare, in ordine di apparizione: Piera, Valeria, Barbara, Eleonora, Laura, Giorgia, Giuseppe, Angelica, Davide, che mi ricordano l'importanza di accettare e sublimare le proprie radici.

Ringrazio tutti gli amici conosciuti all'estero, in particolare Laura, Anna, Maria, Africa, Clementine, Eleonora, Elena e Celeste, che hanno sempre intravisto ciò che ancora era invisibile.

Anche se non si tratta di persone non posso fare a meno di ringraziare le città, presenze vive che mi hanno vista crescere in questi anni e che mi hanno sempre accolta a braccia aperte, tra partenze, arrivederci e ritorni, rivelandomi l'importanza del viaggio, della libertà, ma soprattutto della disciplina e del profondo valore che si cela nel quotidiano: Limena, Padova, Gent, Lisbona, San Francisco e tutto il mondo naturale che dimora intorno ad esse.

Ringrazio il mio relatore, il prof. Zuliani, per la passione che dedica alla ricerca e all'insegnamento e per avermi seguita in questo lavoro.

Sono grata per tutte le esperienze che ho fatto e per tutto ciò che ho appreso durante l'università, breve ma intenso capitolo della mia vita.