



UNIVERSITÀ
DEGLI STUDI
DI PADOVA

Università degli Studi di Padova

Corso di Laurea Magistrale in
Filologia Moderna
Classe LM-14

Tesi di Laurea

La penna e la carne

*Sulla rappresentazione del corpo nella poesia italiana
degli anni Ottanta*

Relatore
Prof. Fabio Magro

Laureanda
Lara Ballarin
n° matr.1205404 / LMFIM

Anno Accademico 2019 / 2020

INDICE

Introduzione	5
Capitolo I Il corpo nella poesia italiana degli anni '80	8
1 Brevi cenni storico letterari per comprendere gli anni Ottanta	8
1.1 Due maestri: Vittorio Sereni e Giovanni Raboni	10
1.2 Gli anni Ottanta	12
2 Maurizio Cucchi. Io sono il mio corpo	15
2.1 La conoscenza inizia dal tatto / il tatto motore di conoscenza	18
2.2 Corpo multiforme	24
2.3 Pelle e mente, due diverse gabbie	27
3 Valerio Magrelli. Alla ricerca dell'unità	31
3.1 Lo specchio rivela la frattura tra corpo e pensiero	32
3.2 Un occhio per conoscere	35
3.3 Il mondo onirico e la profondità dell'inconscio	38
3.4 Una piantina per ritrovare l'unità	44
4 Patrizia Cavalli. Dal cielo al corpo	46
4.1 L'io lirico e il suo corpo	47
4.2 La relazione con il corpo dell'altro	50
5 Patrizia Valduga. La centralità del cuore	55
5.1 Il cuore, tra Thanatos ed Eros	57
5.2 Corpo e parola	59
5.3 La carne	64
6 Fabio Pusterla. Il corpo tra confine e resto	68
6.1 Il corpo come resto	69
6.2 Il confine nella malattia e nella morte	74
6.3 Antropomorfizzazione	82

Capitolo II	Il corpo e il linguaggio	83
1	La parola e la carne	85
1.2	Il mandala della forma chiusa	92
1.3	Il corpo del testo	93
1.4	La lingua che giace in bocca	96
1.5	L'anima	99
1.6	Analisi di Sa sedurre la carne la parola	102
Capitolo III	Il corpo come limite	104
1	Rinchiusi nel malessere	104
1.1	Il corpo, un luogo di cura e reclusione	107
1.2	Comunità di corpi isolati	114
1.3	Analisi di Fuori in realtà non c'era cambiamento	119
2	Il concreto manifestarsi del tempo	122
2.1	Un tempo ad personam	123
2.2	In dialogo con il passato	129
2.3	L'acqua, simbolo di tempo e sogno	134
2.4	Analisi de Il padre che mi parlava	137
3	Il fluire del tempo verso la morte	140
3.1	La difficoltà nel reperire il senso dilania il corpo	144
3.2	Eros e Thanatos	146
3.3	La prefigurazione della morte (il sonno, il letto, il lenzuolo)	151
3.4	L'oscurità della terra e della notte	154
3.5	Analisi di Come aspettare senza pena il sonno	158
	Conclusione	161
	Bibliografia	163

Introduzione

Nel corso del Novecento il corpo assume un ruolo centrale nella poesia contemporanea italiana; esso non è più rappresentato secondo la tradizionale immagine poetica di una figura eterea, sublimata, asessuata, ma viene tratteggiato a tutto tondo, senza escludere le sue parti meno nobili o le circostanze che ne intaccano la perfetta bellezza. I personaggi poetici incarnano l'essere umano nella sua totalità e ne manifestano ogni aspetto, senza censure, accostandosi così a quelli delle arti teatrali e coreutiche. Da semplice oggetto il corpo assume il ruolo di soggetto, grazie alle nuove teorie scientifiche, all'influsso della psicanalisi freudiana¹ e al contributo di Husserl². Il corpo, con la capacità percettiva ed espressiva che gli è connaturata, è costituente dell'Io e sua manifestazione; la superficie corporea è il confine, il ponte, il collegamento con il mondo esterno, con gli altri e con la parte interiore, più profonda e celata di noi stessi, ma, all'occorrenza, può tramutarsi in barriera protettiva e insormontabile.

È proprio il desiderio di approfondire la tematica del corpo nel linguaggio poetico, indagando la sua relazione con l'Io, le sue potenzialità e i suoi limiti, che ha dato origine a questo lavoro di ricerca.

È stata necessaria una delimitazione temporale, entro cui svolgere quest'indagine e la scelta si è indirizzata sugli anni Ottanta. Ciò in considerazione del fatto che nella poesia del ventennio precedente è consistente la presenza del corpo, utilizzato in contrasto con l'Io; un'abbondanza di corporalità che ha lo scopo di indebolire l'io lirico o manifestarne la frammentazione. L'ipotesi alla base di questo lavoro si propone di verificare se il decennio in questione abbia mantenuto questa prospettiva divisoria o abbia portato ad una sua ricomposizione.

¹ Freud 1989, 488: «l'Io è innanzitutto un'entità corporea [...] L'Io è in definitiva derivato da sensazioni corporee, soprattutto dalle sensazioni provenienti dalla superficie del corpo».

² Husserl, 1989: Husserl sostiene che al Körper, il «corpo oggetto», sia possibile opporre un Leib, il «corpo-vissuto».

Gli anni '80 hanno attirato di recente l'interesse della critica³, che non è ancora giunta ad occuparsi di un confronto così specifico su questa tematica, come invece è stato fatto per il Novecento⁴ e per gli anni '60⁵.

Considerata la vastità della produzione poetica pubblicata in questo decennio, si è operata una cernita, che ha preso avvio dalla consultazione delle antologie di Afribo e Testa. L'analisi delle poesie e il confronto tra i vari autori, oltre ad un costante sguardo ai pareri critici, hanno costituito la metodologia seguita in questa ricerca. Dopo una prima analisi delle liriche sulla base della presenza e della rilevanza attribuita alla tematica del corpo, si sono individuati cinque tra i poeti più significativi⁶. Valduga e Magrelli sono stati una scelta obbligata, e felice, per la centralità che la carne assume nei loro componimenti, dando maggior rilevanza all'analisi di *Medicamenta* e *Ora serrata retinae*, le loro prime raccolte, rispetto alle successive *La tentazione* e *Nature e Venature*. A loro si sono accostati Cavalli con *Il cielo*, Cucchi con *Le meraviglie dell'acqua*, *Gleen*, *Donna del gioco* e Pusterla, al suo esordio con *Concessione all'inverno* e il successivo *Bocksten*, che caratterizza i suoi personaggi poetici con un'eloquente corporeità.

L'eredità lasciata dal ventennio precedente, sia sul piano storico-sociale che poetico, è tratteggiata nella premessa al primo capitolo, *Il corpo nella poesia italiana degli anni '80*. Esso si articola in paragrafi monografici, dove si analizzano le liriche in cui è nominato il corpo e si interpretano per cogliere gli elementi di contatto, i tratti caratteristici e da questi desumerne gli aspetti più rilevanti. Tale percorso ha consentito di individuare tematiche comuni a tutti i poeti, dando avvio ad un confronto che permettesse di tracciare una linea coerente agli anni '80. Un raffronto che prende corpo nei successivi capitoli, mettendo in evidenza analogie e differenze senza perdere il contatto con la realtà poetica contemporanea e antecedente ai poeti degli anni '80.

Il secondo capitolo, *Il corpo e il linguaggio*, mette in luce la carnalità che la parola assume in ogni poeta e il legame con l'interiorità. Si pone così in risalto la funzione positiva che viene attribuita al corpo, la sua possibilità generatrice e comunicativa. A conclusione di questo capitolo, come al termine di ogni sezione dell'ultimo, viene analizzata una poesia

³ Stroppa 2016.

⁴ Lorenzini 2009. Cortellessa 2005.

⁵ Annovi 2008.

⁶ Ad essi si fa riferimento nelle considerazioni generali con l'espressione 'i poeti degli anni '80'.

rappresentativa dell'idea condivisa dai poeti degli anni '80 sulla tematica di volta in volta affrontata.

Nel terzo capitolo, *Il corpo come limite*, si considerano le limitazioni a cui il corpo è, per sua natura, soggetto: la malattia, il tempo e la morte. Queste tematiche sono trattate da tutti i poeti analizzati, che mettono in forte risalto la condizione di liminalità, perché consapevoli della funzione di fragile confine propria del corpo.

Seppur vengano sviluppate raramente le sue possibilità espressivo-generatrici, esse si riscontrano in tutti gli autori proprio nel rapporto più importante per un poeta, quello con la lingua.

Capitolo I Il corpo nella poesia italiana degli anni '80

1 *Brevi cenni storico letterari per comprendere gli anni Ottanta*

Una possibile connessione tra gli anni Ottanta e i due decenni precedenti, che assumono una forma parabolica, è quella per cui ad un'azione corrisponde una reazione. Per tale motivo ho ritenuto importante fare un *excursus* sulla realtà sociale e poetica di questo trentennio.

Negli anni Sessanta l'Italia vive i frutti del miracolo economico riconducibili al quinquennio 1958-1963; questi portarono ad una profonda trasformazione strutturale e sociale, probabilmente la più radicale avvenuta in un così breve periodo¹: la migrazione dalle campagne verso i centri urbani, il graduale aumento dei salari e dei consumi, il passaggio da una famiglia patriarcale ad una nucleare e la scolarizzazione di massa. Si aggiungono, sul finire del decennio, le prime contestazioni e rivendicazioni, nate anche da una maggior consapevolezza della propria individualità ed identità.

Una mutazione antropologica, come la definisce Pasolini, che ha portato inevitabilmente ad una trasformazione linguistica e poetica. L'italiano, da lingua di cultura, comincia ad affermarsi come lingua di comunicazione; il parlato si fa strada anche in poesia, inaugurando la commistione tra la lingua della prosa e della poesia².

Ad una posizione più conservativa, che non accetta di buon grado la perdita di lirismo da parte della poesia, si affiancano due differenti interpretazioni di questa nuova commistione di registri: la prima (neoavanguardia del Gruppo '63) mira ad affrettare il dissolvimento del discorso lirico, la seconda ("terza generazione") ha utilizzato questo nuovo codice espressivo per realizzare una poesia «rappresentativamente complessa e ambiziosa»³.

Così come l'innovazione linguistica trova vari esiti, anche l'enunciazione del discorso poetico è sfaccettata: in alcuni casi l'io lirico è «insieme egocentrico e decentrato», in altri

¹ Hobsbawm 1995, 18. «straordinaria crescita economica e di trasformazione sociale, che probabilmente hanno modificato la società umana più profondamente di qualunque altro periodo di analoga brevità».

² Testa 2005, VI.

³ Testa 2005, IX.

viene chiamato in causa da differenti voci poetiche e, in generale, si pone al di «fuori dai canonici confini della poesia diaristica e confessionale»⁴.

Lorenzini e Colangelo individuano nelle composizioni poetiche di questo periodo un'abbondante presenza di corporalità che ha la funzione, a loro parere, di indebolire l'io lirico mostrandone la molteplice sfaccettatura e l'apertura all'alterità⁵.

Gli anni Settanta vengono ricordati come anni di piombo, a prova del clima di terrore e della violenza che li caratterizzò. La crisi economica inasprì le rivendicazioni divampate nel 1968 che, anche per l'incapacità della classe politica di fronteggiarle, sfociarono in una lunga serie di attentati che mietarono numerose vittime sia nei partiti di sinistra che in quelli di destra. Fu inoltre un periodo di grandi riforme: a favore dei lavoratori e delle donne, nella struttura istituzionale del Paese e nel sistema sanitario. Come nel decennio precedente si alternarono varie esperienze poetiche così, negli anni Settanta, alle pubblicazioni di poeti già affermati (come Montale, Pasolini, Luzi, Zanzotto, Giudici, Caproni) si affiancano le abbondanti prove di rimatori che, seguendo la scia del mito post-sessantottesco⁶, esprimono un «flusso creativo selvaggio, “indescrivibile” e iconoclasta»⁷.

I poeti di questo decennio si allineano alla critica, avviata negli anni Sessanta, della corrente petrarchistica o intimistica e mantengono centrale la discussione sul ruolo del soggetto, vissuto come «entità in bilico tra consistenza e dispersione»⁸. Questa condizione di

⁴ Testa 2005, XII.

⁵ Lorenzini - Colangelo 2013, 299: «Nella poesia degli anni sessanta proprio l'insistita presenza del corpo e l'impiego di un ricchissimo immaginario corporale funzionavano da strumento dapprima per eliminare e in seguito depotenziare il soggetto tradizionale, e insieme per introdurre il discorso di una contro-soggettività, un soggetto non unitario, pluristratificato, dinamico. Il corpo era insomma l'apertura massima verso le forme dell'alterità».

Annovi 2008, 8: «se è di un corpo inteso come alterità che si vuole parlare, la poesia degli anni Sessanta sembra offrire straordinarie possibilità di riflessione, soprattutto per la tensione sperimentale di alcuni dei suoi protagonisti».

⁶ Testa 2005, XIII: «di una creatività slegata da ogni rapporto con istituti e tradizioni formali».

⁷ Afribo - Zinato 2011.

⁸ Testa 2005, XVI.

precarietà è data dalla necessità di una messa in discussione dell'istituto capitale dell'*io*⁹ per poter affermare l'autonomia del fatto poetico (anche dalla ragione dei "padri")¹⁰.

I poeti manifestano la loro idea di collettività e protagonismo attraverso gli *happening* poetici e la pratica collettiva di cui è esemplare l'evento che chiude il decennio: il festival di Castel Porziano. Quest'utilizzo performativo del proprio corpo da parte di alcuni poeti racchiude il rischio, secondo Zanzotto, di limitare la vastità del momento poetico ad un semplice «fattore fonico-somatico» rendendo il poeta un «capro eucaristico per le folle»¹¹. Tale sperimentazione è influenzata dalla *Body art* che elegge il corpo a linguaggio ed espressione diretta di sé. Questa forma artistica nasce sul finire degli anni Sessanta in concomitanza con le rivendicazioni e i cambiamenti sociali che mettono in discussione il soggetto, il quale sceglie il proprio corpo come «territorio privilegiato della ricerca identitaria»¹² e «dell'essere nel mondo»¹³.

1.1 *Due maestri: Vittorio Sereni e Giovanni Raboni*

Prima di passare agli anni Ottanta, è doveroso ricordare i due maestri della scrittura in versi, punti di riferimento per i poeti che in questo decennio hanno pubblicato alcune delle loro raccolte: Vittorio Sereni (Luino 1913 - Milano 1983) e Giovanni Raboni (Milano 1932 - Fontanellato 2004)¹⁴.

Numerose le caratteristiche della loro poetica che permettono di annoverare entrambi nella Linea Lombarda. Innanzitutto la predilezione per una lingua e una sintassi che si accostano

⁹ Testa 2005, XVI: «Ben illustra l'iniziale, anche se forse inconsapevole, vocazione rifondativa della generazione il fatto che questa esigenza d'autonomia del fatto poetico passi per la messa in questione dell'istituto capitale dell'*io*».

¹⁰ Testa 2005, XVI-XVII.

¹¹ Zanzotto 1983.

¹² Macrì 1998.

¹³ Lorenzini - Colangelo 2013, 269-70.

¹⁴ Raboni 2014: «Con il Porta comincia, nella poesia italiana, quella linea lombarda, potentemente realistico-narrativa e, per così dire, antipetrarcesca, che si trova anche all'interno della poesia del Novecento e che è l'unica della quale io aspiri a far parte, nonostante i molti debiti che so di avere nei confronti di altri poeti, da Baudelaire (che considero il più grande poeta moderno) a Pound (che considero il più grande inventore di possibilità poetiche del nostro secolo), - e poi, per venire a nomi più vicini o addirittura vicinissimi, quasi fraterni, a Rebora, a Montale, a Saba, a Sereni».

al parlato, abbracciando l'antipetrarchismo. Tutte le raccolte degli anni Ottanta, da me analizzate, condividono questa posizione, tranne quelle della Valduga, che si pone in netto contrasto e recupera un lessico ricercato, racchiuso nelle forme metriche della tradizione; lo stesso fa Gabriele Frasca che, insieme alla poetessa veneta, è uno dei principali esponenti della corrente neometrica. Lo stesso Raboni nel 1990 pubblica *Versi guerrieri e amorosi* in cui torna alle forme chiuse e, conseguentemente, ad un vocabolario ed una sintassi maggiormente letterarie; è un ritorno dettato, come egli stesso spiega, dalla «richiesta di riconoscibilità formale che sempre più la poesia mi sembra rivolgere oggi ai poeti per poter continuare o ricominciare ad esistere, oltre che nella loro volontà e immaginazione, anche nella mente e nell'orecchio dei lettori». A questo libro di poesie si aggiungono *Ogni terzo pensiero* (1993) e *Quare tristis* (1998), dove risalta il sonetto «dinamicamente riplasmato in continue inarcature e spostamenti d'accento»¹⁵, che accoglie l'esperienza della malattia, della sofferenza e dell'eros. Continua a permanere il tema della morte, seppur cambi la prospettiva: alla dipartita «svuotata [...] di ogni possibile trascendenza sia tradizionalmente religiosa che intenzionalmente etica»¹⁶ e alla serie di oggetti funerari, presenti nella produzione precedente, si sostituisce la «richiesta di vegliare sui sopravvissuti» e il ritratto dei cari defunti, emblema del tramonto come «autentica occasione per guardare la vita e sentirne la verità, aspra e insieme ridicibile»¹⁷. È una tematica cara anche a Sereni che, oltre alla riflessione su questo angoscioso destino, tenta di instaurare un dialogo con le persone ormai non più in vita, spesso attraverso la dimensione onirica¹⁸. A questo aspetto guarderanno soprattutto Cucchi e Pusterla, prosecutori della Linea Lombarda.

Quest'ultimo è accomunato al poeta di Luino da un aspetto biografico, che diventa di considerevole importanza nella loro poetica: la frontiera. Il libro d'esordio (1941 ma ed. definitiva nel '66) di Sereni si intitola proprio *Frontiera* e tratteggia il paesaggio nativo. Il confine è alla base della poetica e del lavoro di traduttore di Pusterla, come la natura; una natura senza parola, a differenza di quella descritta da Sereni, ma luogo impervio e inospitale perché *processo allegorico della Storia*¹⁹ e in grado di raccontare, con la sola sua presenza, il degrado causato dall'azione umana.

¹⁵ Testa 2005, 208.

¹⁶ Testa 2005, 207.

¹⁷ Piccini 2019.

¹⁸ Testa 2005, 5 *confronto o dialogo con i morti [...] incontrati tra veglia e sonno*

¹⁹ Ritrovato 2006, 123.

I due poeti preferiscono occuparsi della realtà quotidiana, seguendo una linea esperienziale che si evolve nell'intersezione del piano personale e storico, delle vicende familiari e sociali. «Non so scrivere di cose che io non abbia sperimentato su me stesso, cioè direttamente e personalmente udito, visto o vissuto [...] i miei moventi sono sempre strettamente autobiografici, circoscritti a quanto è realmente, di fatto, sensibilmente passato nella mia esistenza»²⁰, ammette Vittorio Sereni. Il predominante autobiografismo dell'esperienza giovanile, della guerra e della prigionia in *Frontiera* e *Diario d'Algeria*, si mantiene anche negli *Strumenti Umani*, lasciando però filtrare gli aspetti sociali e collettivi che si affacciano alla vita del poeta: il trauma della seconda guerra mondiale e dell'olocausto (*Dall'Olanda, La pietà ingiusta, Nel vero anno zero*), le domeniche vissute in Italia dopo il 1945 (*Nel sonno*), la nuova organizzazione del lavoro industriale (*Una visita in fabbrica*). Solo Pusterla e Cucchi ereditano, in parte, quest'interesse per le istanze personali intrecciate a quelle sociali; nelle altre raccolte degli anni '80 prevale una riflessione egocentrica.

In *Quare tristis* abbondano i riferimenti biblici e liturgici che Raboni motiva, definendosi «un laico non ateo [...] lettore appassionato e continuo, un laico che dentro sé mantiene una domanda verso la fede, che ha una sua dimensione religiosa»²¹. Con minor preponderanza, già nei libri poetici degli anni '80 sono presenti numerosi riferimenti alla tradizione letteraria cristiana, da ricondurre però all'educazione cattolica impartita alla maggior parte di loro e quindi ai contenuti culturali e letterari di formazione, ma non corrispondenti ad una professione di fede.

1.2 *Gli anni Ottanta*

Il terrore diviene un ricordo, seppur vicinissimo, e l'Italia, grazie anche ad una ritrovata stabilità politica, vive la graduale ripresa economica e un apparente benessere. Dal punto di vista socio-economico si instaura una tendenza all'individualismo favorita dal diffondersi, in tutto l'Occidente, del liberismo e del cosiddetto edonismo reaganiano. «Emerge un individualismo sfrenato, dove nessuno è più compagno di strada ma antagonista di ciascuno, da cui guardarsi. [...] mancando ogni punto di riferimento, tutto si dissolve in una sorta di liquidità. [...] le uniche soluzioni per l'individuo senza punti di riferimento sono da

²⁰ Sereni 2020.

²¹ Bonanno 2000.

un lato l'apparire a tutti i costi, l'apparire come valore [...] e il consumismo»²². Un apparire che forse viene incentivato dall'ascesa a livello nazionale della televisione privata e dal notevole aumento dell'offerta d'intrattenimento, «basta ricordarsi che l'Italia degli anni '80 ha il più alto numero di emittenti televisive pro-capite del mondo»²³.

Prosegue la parabola storica per cui, in contrapposizione all'attivismo e agli eventi sconvolgenti degli anni Settanta, ora, persino nel mondo lirico, prevale un confortante ritorno a «posizioni marcatamente intimistiche e soggettive»²⁴. Cambia, inoltre, la modalità con cui si affrontano i traumi (presi di petto negli anni Settanta²⁵); ora si afferma il bisogno di evitare lo shock «di esorcizzarlo, di aggirarlo tramite una chiusura, una visione retroflessa, uno sguardo rivolto verso l'interno»²⁶ e verso il passato, aggiungerei. Una contrapposizione si attua anche rispetto al 'pieno' di iniziative degli anni Settanta; abbondanza, però, priva di fondamenta solide che condurrà quindi ad una crisi del sistema e a «un decennio disertato dalla critica, povero di convegni, privo di antologie capaci di imporsi in termini militanti»²⁷.

Specchio di questa situazione molto frequente è l'ambientazione delle liriche in uno spazio circoscritto: la stanza è la dimensione prediletta da Valduga e Magrelli; in Cucchi e Cavalli è molto presente l'atmosfera casalinga, seppur con degli slanci verso la città e verso la natura. «Il soggetto non si disperde più nella molteplicità franta dell'esperienza, ma si raccoglie in sé»²⁸, nel proprio corpo di cui molto spesso la casa è figura, un corpo su cui è possibile anche cogliere l'intervento del mondo esterno.

Nei componimenti di Valduga la delimitazione spaziale si riflette sullo schema metrico: nell'utilizzo esclusivo di forme chiuse, che sviluppano tematiche originali. L'utilizzo delle

²² Umberto Eco, *La società liquida*, L'Espresso, 29 maggio 2015.

²³ Forgacs 2000, 287.

²⁴ Lorenzini - Colangelo 2013, 274: «All'impegno e alla militanza, al trauma, segue il bisogno di dimenticare la delusione storica, e dunque la fuga all'indietro verso posizioni marcatamente intimistiche e soggettive».

²⁵ Lorenzini - Colangelo 2013, 274.

²⁶ Lorenzini - Colangelo 2013, 275.

²⁷ Simonetti 2016, 51.

²⁸ Stroppa 2016, 15.

forme tradizionali, oltre ad essere una necessità per la poetessa²⁹, può essere percepito come un ritorno all'ordine³⁰; sicuramente ella rifugge gli “stili semplici” e la lingua “di tutti”, facendosi paladina della ricchezza linguistica e sostenendo che «ogni impoverimento linguistico è anche impoverimento psichico»³¹.

Un esempio dei cosiddetti “stili semplici” dilaganti negli anni Ottanta viene offerto da Patrizia Cavalli, che si avvale per lo più del registro colloquiale, seppur impregnato di lirismo, recuperando la forma diaristica.

Da una sperimentazione *contro* la tradizione, questo decennio offre vari esempi di sperimentazione *della* tradizione³²; come osserva Raboni, studiando l'operato di alcuni giovani poeti che tornano ad utilizzare la forma chiusa, si viene a creare un *continuum* dal 1200 al 1984. L'aspetto stilistico-metrico non è l'unica via attraverso la quale i poeti di questo periodo cercano un contatto con il passato; un'altra possibilità è data, nel caso di Pusterla, dagli influssi ed echi montaliani di cui è intrisa la sua produzione. Il poeta ticinese, come il milanese Cucchi, affronta anche tematicamente il desiderio di un dialogo con chi lo ha preceduto, con i padri ora assenti; le rivendicazioni giovanili e il contrasto generazionale sembrano momentaneamente superati.

L'io lirico diviene protagonista offrendo differenti prospettive a seconda della poetessa o del poeta analizzato. In *Ora serrata retinae* il topico “tu” della lirica è completamente assente lasciando l'intera scena all'io lirico; la seconda persona ritorna nelle poesie di Cavalli e Valduga: l'io lirico si rivolge spesso ad un tu, con il quale intrattiene una relazione affettiva o intima, anche se l'impressione è che egli sia, per lo più, una spalla che permette lo sviluppo di un discorso fortemente monologante in cui permane la solitudine.

La produzione di Pusterla e Cucchi presenta momenti in cui l'io e il tu arrivano a fondersi e confondersi in un volontà di autodeterminazione ricercata dando voce all'altro, specchio e maschera dell'io lirico.

²⁹ Giaretta 2010. Durante l'intervista Valduga ammette: «amo anche i cosiddetti versi liberi, che – peraltro – liberi non sono mai per davvero; ma io non li so fare: se non ho una gabbia formale, non so quando andare a capo».

³⁰ Giovannuzzi - Manetti 2016.

³¹ Valduga 2010, 45.

³² Simonetti 2016, 54: «dalla sperimentazione *contro* la tradizione, così suggerita negli anni Sessanta e Settanta, si passerebbe ora alla sperimentazione *della* tradizione».

2 Maurizio Cucchi. Io sono il mio corpo

Maurizio Cucchi nasce nel 1945 a Milano, città presente lungo tutta la sua produzione letteraria. Comincia in un istituto salesiano la propria formazione che si conclude con il conseguimento della laurea presso l'Università Cattolica di Milano; insegna nella scuola secondaria di primo grado per una decina d'anni, proseguendo poi con l'attività di consulente editoriale, critico letterario, pubblicista e traduttore di autori francesi. Esordisce nel 1976 con la pubblicazione de *Il disperso*, accolto con favore da critici letterari come Pasolini, Raboni, Fortini, Giudici. Seguono le raccolte: *Le meraviglie dell'acqua* (1980), *Gleen* (1982), *Donna del gioco* (1987), *Poesia della fonte* (1993), *L'ultimo viaggio di Glenn* (1999), *Per un secondo o un secolo* (2003), *Jeann D'Arc e il suo doppio* (2008), *Vite pulviscolari* (2009), *Malaspina* (2013). Maurizio Cucchi si dedica anche alla scrittura di romanzi: *Il male è nelle cose* (2005), *La traversata di Milano* (2011), *La maschera ritratto* (2011), *L'indifferenza dell'assassino* (2012).

La sua produzione è caratterizzata dai tratti della Linea Lombarda e si dimostra «l'angolo di incidenza tra narratività e lirismo»¹. La sintassi non risulta sempre fluida in quanto spesso interrotta da parentetiche e punti sospensivi, che permettono altresì di accostare la struttura narrativa a quella onirica², caratteristica evidente soprattutto nelle prime raccolte.

*Le meraviglie dell'acqua*³ (1980) viene descritta da Raboni, nella quarta di copertina della prima edizione, come un «limbo estatico e tenebroso nel quale galleggiano e ruotano senza peso (ma, in verità, con specifica, feroce concretezza) brandelli di sogni e di ricordi, intermittenze del vissuto e premonizioni del visibile, sul filo continuamente spezzato e continuamente ripreso di una sussurrata, strascicata, trascinate dolcezza»⁴. Questo limbo si situa soprattutto in una dimensione intellettuale come suggeriscono la presenza dell'avverbio *mentalmente*, non più utilizzato nelle due raccolte seguenti («mia cara signora e squaldrina, se pensi, / non parli mentalmente?» [LMD 99], «capire ripetendo mentalmente o a fior di

¹ Testa 2005, 265.

² Cucchi 2005: «La chiave interpretativa di molte mie poesie sta nella forza delle emozioni che cerco di comunicare a un livello di comunicazione che si svincoli dai normali canali del linguaggio, e in questo senso possa in qualche modo accostarsi alla struttura narrativa del sogno».

³ Cucchi 2016.

⁴ Cucchi 2016, 264.

labbra» [LMD 102], «si rivolgeva mentalmente a un interlocutore» [LMD 110], «posso osservare, mentalmente» [LMD 115]), e le parole relative al campo semantico del verbo *pensare*.

Rispetto a *Il disperso* è possibile notare un maggior rigore formale⁵ e una maggior presenza sulla scena dell'io lirico⁶ occasionalmente a confronto con le sue maschere. Altri due elementi rilevanti sono il corpo e la dimensione onirica⁷ resa attraverso le inesauribili associazioni⁸ che caratterizzano la scrittura del poeta milanese.

*Glenn*⁹, pubblicato nel 1982, si articola in tre sezioni: un poemetto eponimo composto da frammenti in prosa, *Il viaggio di Glenn* e *Il figurante*, entrambe parti poetiche. Il protagonista è da identificarsi, secondo la volontà dello stesso Cucchi, con l'attore hollywoodiano Glenn Ford; attraverso una «volontà comunicativa più sciolta»¹⁰ viene narrato il rapporto Padre-Figlio su uno sfondo segnato dalla guerra e dalla Storia. Con la pubblicazione di *L'ultimo viaggio di Glenn* è il poeta milanese a legittimare l'identificazione del proprio padre Luigi con il personaggio poetico Glenn¹¹.

Con *Donna del gioco*¹² del 1987 la scrittura di Cucchi assume maggior trasparenza, senza però semplificare la realtà¹³ e questa «limpida asciuttezza metaforica e sintattica» fa sì che i componimenti ricordino i cicli di *Lieder* della tradizione tedesca.

⁵ Alfano 2005, 108.

⁶ Alfano 2005.

⁷ Cucchi 2016, 18.

⁸ Cucchi 2016, 99: «le associazioni / sono inesauribili».

⁹ Cucchi 2016.

¹⁰ Alfano 2005, 109.

¹¹ Cucchi 2016: «Glenn, come lo chiamavo nella mia mente io, / o com'è più vero e semplice, / com'è più vero: / Luigi. / Resti per me una crepa d'affetto / o un lampo intermittente nel cervello. / E anche tu, che non l'hai mai visto, / lo ami. / Tu che hai taciuto, e oggi non taci più, / hai la memoria smangiata come la tua macula: / cerchi e non trovi più / nemmeno la sua voce».

¹² Cucchi 2016.

¹³ Cucchi 2005: «non di meno, però, altrettanto imprescindibile deve essere la capacità di coniugare questa complessità con la trasparenza della scrittura, con un tipo di immediatezza che non si basa più solo sull'emozionalità del linguaggio ma anche sulla limpidezza comunicativa».

Continua la costruzione identitaria dell'io lirico e delle figure «paterna e materna, che non ha nulla di autobiografico ma nella quale è tuttavia evidente che il poeta ha investito senza residui il patrimonio del suo essere e sapersi nel mondo»¹⁴.

«Io sono il mio corpo, e il mio corpo sono io; il mio corpo è il mio strumento di conoscenza, è il mio modo di rapportarmi al resto del mondo, di sentire e quindi anche di comunicare e di scrivere. Il mondo, attraversando il mio corpo, diventa la forza della mia parola»¹⁵.

La produzione di Maurizio Cucchi sviluppata negli anni '80 è caratterizzata dalla presenza di un corpo che esprime l'identità dell'io lirico spesso in relazione con l'Altro. La personalità descritta è in fieri perciò prevale la funzione conoscitiva che l'organismo svolge per comprendere sé stesso in un continuo confronto con le persone e la realtà.

Coerentemente con il disinteresse del poeta per una narrazione narcisistica¹⁶ e la predilezione per il racconto dell'altro, il corpo dell'io lirico non è unico protagonista; l'immedesimazione nel punto di vista dell'interlocutore permette un'indiretta narrazione di sé con una modalità più aperta e vitale¹⁷. Questa pluralità di maschere dà la possibilità all'io lirico di esprimere il proprio essere sfaccettato corrispondente al carattere cangiante della realtà¹⁸. Non definirei quest'identità plurivoca¹⁹ come disorientata o dispersa²⁰, ma, seppur non ancora definita, ben orientata verso una ricerca costruttiva dell'identità.

¹⁴ Cucchi 2016, 264.

¹⁵ Cucchi 2005.

¹⁶ Cucchi 2015: «a me interessa molto essere nel mondo, essere fuori, non ho nessun interesse per l'introspezione, se vogliono un ritratto del mio interno facciamo una tac».

¹⁷ Cucchi 2015. Alla domanda di Pelliccioli («Il racconto dell'altro, l'immedesimazione nel punto di vista dell'altro indirettamente riesce a raccontare qualcosa di sé in maniera più efficace?») Maurizio Cucchi risponde: «Sicuramente, assolutamente, e in modo meno banale, meno narcisistico, quindi più aperto, più vitale».

¹⁸ Cucchi 2015: «ti dà il senso della complessità delle cose, del fatto che se definisci uccidi, mentre lì la realtà è sempre cangiante, [...] e quindi la continua metamorfosi del reale ti porta sempre a osservare dei particolari mutanti».

¹⁹ Cucchi 2015: «io ho sempre pensato che, nel momento stesso in cui faccio un'affermazione categorica, una frazione di secondo dopo penso, ma non sarà vero il contrario? Chi ha una visione univoca è molto semplificatore».

²⁰ Alfano 2005.

La funzione di conoscenza svolta dal corpo viene descritta meticolosamente nel suo arco ascendente lungo la raccolta *Le meraviglie dell'acqua* per essere poi riproposta, matura e approfondita, nei due successivi volumi.

2.1 *La conoscenza inizia dal tatto / il tatto motore di conoscenza*

Vedi che al cancello le strade si biforcano;
già succhiando la bocca si impasta, si imperlano
le labbra. Si espandeva, sgocciolava l'umido
[...]

Così recita l'incipit di *Le meraviglie dell'acqua*. La bocca, primo elemento corporeo della raccolta, è l'organo attraverso il quale i neonati, durante la fase orale, entrano in contatto con il mondo e con l'Altro (la madre in primis)²¹. Entrambi questi elementi cari a Cucchi sono riconoscibili nelle «strade» che si dipartono verso l'esterno e nella seconda persona singolare a cui si rivolge l'io lirico.

La scelta di riferirsi alla parabola della conoscenza corporea a partire dal suo principio probabilmente risponde ad una necessità di ordine, un ritorno al punto di partenza e alle origini (per quanto riguarderà il tentativo di costruzione identitaria dei genitori) dopo «l'affannato sovrapporsi, arruffarsi, cancellarsi a vicenda di monologhi»²² che caratterizza *Il disperso*.

Il cenno alla suzione si sviluppa subito nella modalità di comprensione più matura ma che avviene egualmente attraverso la bocca: il dialogo. Con questa modalità l'io lirico può sperimentare la differenza con l'Altro che, in questo caso, coincide con la sorella.

con una bocca ancora dolce umida
come altre volte certi spalancati occhi, dopo
un'ultima rassicurante stretta uscendo,
capire ripetendo mentalmente o a fior di labbra
5 per le scale, lentamente, imbambolato
per la strada...: questo e altri disagi...
scambi di idee a lieto fine...sempre, qualche
insulto molta comprensione e scoprire che sei,
sorellina, un'altra persona da me.

²¹ Caporossi 1999: «da bocca svolge una funzione fondamentale nello sviluppo psicologico e mentale del bambino: mediante il meccanismo della suzione contribuisce a creare i primi vincoli dell'attaccamento libidico alla madre e, in concomitanza con la mano, serve ad alleviare la tensione, concorrendo alle prime realizzazioni dell'Io primario».

²² Cucchi 2016, 262.

con la bocca ancora (*Le meraviglie dell'acqua*)

È proprio il confronto, a tratti animato, che permette ai due interlocutori di manifestarsi, scontrarsi, accettare le divergenze senza che queste minino l'affetto fraterno (mantenuto inalterato come dimostrano gli aggettivi «dolce», «rassicurante» e il diminutivo «sorellina»). Lo stile narrativo, a tratti prosastico, viene elevato dall'utilizzo di figure retoriche: l'anastrofe («spalancati occhi»), l'anafora ai vv. 5-6, le coppie di aggettivi («dolce umida», «un'ultima rassicurante»), l'allitterazione della sibilante negli ultimi versi e un richiamo all'*Anguilla* di Montale nell'ultimo verso.

Come nella prima occorrenza, anche in questo caso la bocca viene qualificata come *umida*; l'acqua simbolo di vita (presente sin dal titolo della raccolta) indica qui la funzione costruttiva del dialogo.

Fin da piccoli il secondo organo fondamentale per la conoscenza è la mano che risulta essere l'elemento corporeo più citato in tutti e tre i libri poetici scritti da Maurizio Cucchi negli anni '80. In *Le meraviglie dell'acqua* la mano viene accostata alla bocca nel processo esplorativo e di confronto con gli altri e il mondo; nelle successive raccolte invece essa le si sostituisce completamente, infatti la bocca non verrà più nominata.

«Attraverso il contatto delle mani il bambino capta tutto: il nervosismo o la tranquillità, l'incertezza o la sicurezza, la tenerezza o la violenza. Sa se le mani lo desiderano. O se sono distratte. O, ciò che è peggio se lo rifiutano. Davanti a delle mani premurose, affettuose, il bambino si abbandona, si apre. Davanti a delle mani rozze, ostili, si isola, si nasconde, si chiude»²³. È proprio il desiderio di contatto con altri esseri umani, in particolare figure parentali, ad essere espresso in una delle prime poesie in cui compare l'organo del tatto.

[...]
La figura minuta, vestita di bianco, un nastro
delicato attorno al collo...uscita
tale e quale dal ritratto: «Ai Giardini Pubblici
si possono coltivare ancora i desideri»
penso... stringo la mano, ne sono certo, alla nonna
che non ho mai conosciuto... cerco di capire
se è vero che le rassomiglio...
[...]

5 *Dolce fiaba* (*Le meraviglie dell'acqua*)

La volontà di poter avvicinare la propria mano a quella della nonna indica la volontà dell'io lirico di vivere un legame intimo con lei per poter alleviare «la sensazione frustrante che

²³ Leboyer 1994.

deriva dalla separazione interiore e dal confinamento di se stessi nello spazio angusto dei ruoli sociali»²⁴. Il desiderio di questa stretta veicola anche la speranza che dalla comprensione del proprio passato possa giungere un aiuto, un sostegno, una guida, una rassicurazione. Il dialogo con le origini è una tappa fondamentale per la costruzione della propria identità e, non potendo essere orale, esso avviene attraverso le tracce impresse e trasmesse nel fisico, nel Sé-corpo.

Come avverrà nella maggior parte delle liriche anche in questo caso il contatto si svolge nella dimensione del pensiero (v. 13). Questo potrebbe essere un valore aggiunto nella valutazione dell'importanza che il poeta milanese attribuisce al corpo: nonostante l'anacronismo e la dimensione mentale (che lo rendono impossibile) l'io lirico esprime il desiderio di un accostamento fisico con la figura che impersona le sue radici genealogiche. Da notare ancora occasionalmente un lessico ricercato («rassomiglio») ad impreziosire il componimento.

La necessità di un contatto con le persone che lo hanno preceduto continua in *Donna del gioco* dove l'io lirico sogna di stringere la mano paterna.

Il padre che mi parlava
era un ragazzo dal largo sorriso
e aveva gli occhi che hanno già imparato
rifugio lui ristoro mio pensante
5 che riempie la mia sorte.
Non ti ho tradito ma non ti sogno più
e se mi sogno mi sogno col tuo viso:
sul tuo torace mi ergo
nella tua mano mi fido
10 con te la folla si spalanca.
Sii maledetto tu
che sai fare e non sai fare
sono un bambino ignavo
che non si vuole alzare.

Donna del gioco (Donna del gioco)

Rispetto a *Le meraviglie dell'acqua* la descrizione si fa più puntuale per un più maturo desiderio di conoscenza e indagine dell'io lirico e perché qui si ricorda (come testimoniano i verbi all'imperfetto) un rapporto avvenuto (a differenza di quello con la nonna). Ai vv. 2-3 i tratti del volto alludono a due componenti caratteriali a riprova dell'unità tra interiorità e corporeità nella concezione di Cucchi: l'allegria di un uomo di giovane età e allo stesso tempo una maturità precoce cui la vita ha costretto il ragazzo.

²⁴ Ruiz 2016.

L'io lirico già dal v.4 individua nella figura paterna un rassicurante rifugio ribadito, al v. 9, da un esplicito riferimento fisico, un contatto che gli trasmette fiducia, lo aiuta a superare gli ostacoli (nello specifico la folla, attraversata da padre e figlio, durante il giorno di Carnevale)²⁵.

In questo ricordo le due entità, seppur contigue, sono ben distinte e separate da un consapevole confine che nel sogno (v. 7) invece viene a perdersi fino alla fusione delle due identità corporee. L'inconscio cerca di opporsi all'assenza con «una sorta di sopravvivenza laica»²⁶, con il desiderio di far rivivere anche fisicamente il padre, non solo il suo ricordo.

In *Trame e temi* viene riscontrata una eco delle espressioni con cui, nei *Salmi*, David si rivolge a Jahvè nella fiducia espressa dall'io lirico bambino nei confronti della figura paterna. «Si tratta con molta probabilità di citazioni “involontarie”, poiché Cucchi rifiuta esplicitamente una visione religiosa della vita e della storia»²⁷ nonostante abbia avuto un'educazione cattolica. È una riflessione interessante perché anche nella raccolte della Valduga, di Magrelli e di Pusterla sono presenti riferimenti al cristianesimo che non implicano, da parte dei poeti, l'adesione totale a questa dottrina; risalta però come la letteratura cristiana sia presente nella formazione di questi scrittori ed emerga nelle loro raccolte degli anni '80.

La mano oltre ad essere strumento di conoscenza e veicolo di emozioni può trasmettere anche le caratteristiche identitarie, personali e sociali.

[...]

Il gergo familiare, vanamente imitati
i piedi di mio padre a spatola, le bianche,
poco virili, ossute mani di un impiegato o un medico;
i due gradi sociali di automobile: la topolino, la millecento...

Fedeltà (Le meraviglie dell'acqua)

In questo caso è possibile notare come ad un attento osservatore il corpo abbia molto da rivelare sulle esperienze vissute o sul lavoro svolto che, come le due automobili dell'ultimo verso, fornisce informazioni anche sulla collocazione sociale. Il corpo non è solo il supporto su cui lasciamo le tracce delle nostre esperienze e di come le abbiamo vissute ma anche lo «spazio fisico in cui la società lascia il segno»²⁸. La visione sociale si contrappone alla percezione dell'io lirico.

²⁵ Jacomuzzi 2011.

²⁶ Jacomuzzi 2011.

²⁷ Jacomuzzi 2011.

²⁸ Raimondi 2016

Finora la figura paterna è stata presentata attraverso lo sguardo dell'io lirico - figlio, in *Glenn* invece sarà l'io lirico - padre a descrivere sé stesso e il pargolo.

«Caro», gli dicevo, mentre sedeva morbido sopra le mie ginocchia in poltrona. Lo guardavo con totale, legittima fierezza. Temevo per quegli ossicini dalle mie manone; gli occhi a mandorla, la pelle candida, le rare efelidi. Lo carezzavo... «caro»...sui capelli lisci.

Glenn

La descrizione della mano paterna viene presentata, in questo frammento di prosa e nel componimento precedente, da due punti di vista differenti mettendo in luce l'idea di plurivocità della realtà²⁹ e unicità di attimi³⁰ di Cucchi.

In entrambi i passi si riscontra sempre il fattore emotivo veicolato dalla descrizione corporea, in questo caso dall'alterazione dei due nomi («ossicini», «manone»).

Viene poi concretizzata, attraverso similitudine, l'idea del corpo come superficie di scrittura.

Caro perduto Luigi
sei oggi più tenero, inerme fratello
nel mio immutato pensiero.
E' bianca la tua pelle, come carta,
5 e io ci scrivo.
E' questo il saluto e sarà più leggero
il sacrificio dell'anima.
Sul lieto silenzio di un prato
si posa l'ombra dell'ultima parola.
10 Abbi comunque pace
e l'abbia chi ha taciuto. Siamo noi
il corpo dell'economia.

Lettera e preghiera (Donna del gioco)

L'interlocutore a cui si rivolge l'io lirico è da identificarsi probabilmente con la figura paterna innanzitutto perché il padre del poeta (scomparso nel 1956) si chiamava Luigi come conferma la lirica '53, contenuta in *Poesia della fonte* (1993)³¹, in cui nome e cognome del

²⁹ Cucchi 2015: «il mondo, gli affetti, la realtà sono sempre a più di una faccia. La realtà non è mai univoca».

³⁰ Cucchi 2015: «a una realtà è sempre cangiante, per cui tu ne puoi prendere quella sfumatura in quel momento, mentre se fossi arrivato un attimo prima ne avresti preso un'altra, e quindi la continua metamorfosi del reale ti porta sempre a osservare dei particolari mutanti».

³¹ Cucchi 2016, 156: «L'uomo era ancora giovane e indossava / un soprabito grigio molto fine. / Teneva la mano di un bambino / silenzioso e felice. / Il campo era la quiete e l'avventura, / c'erano il kamikaze, / il Nacka, l'apolide e Veleno. / Era la primavera del '53, / l'inizio della mia memoria. / Luigi Cucchi / era l'immenso orgoglio del mio cuore, / ma forse lui non lo sapeva».

genitore occupano un intero verso³². Considerando l'intera raccolta risulta evidente che l'io lirico vesta i panni del figlio (come conferma *Il padre che mi parlava*); si rivolge qui al genitore con l'appellativo di «fratello» probabilmente perché ora possiede un'età simile a quella che aveva la figura del padre impressa nella memoria del protagonista lirico. Inoltre l'aggettivo «caro», consueta formula epistolare, è l'attributo con cui l'io lirico-padre si rivolge al figlioletto nei versi di *Gleen* sopra citati e sembra essere qui ripreso con un'intenzionale inversione di ruoli.

Dopo la vita e la società ora è l'io lirico a scrivere sulla bianca pelle paterna. Il colore bianco è una caratteristica che ritorna spesso nelle descrizioni fisiche e oltre ad indicare positività probabilmente è il colore del passato, dei corpi vivi nella memoria a differenza della rosea pelle della realtà.

Ancora una volta la scena si svolge nello spazio della mente, ma senza perdere la necessità della concretezza. Perciò viene citata la superficie corporea di Luigi, su cui anche l'io lirico vuole lasciare un segno concreto del proprio ricordo.

Seguendo la metafora della scrittura, il corpo intero sembra assumere la forma della parola: nel prato silenzioso, probabilmente di un camposanto, viene deposto il corpo (il quale, a differenza della parola, proietta la sua ombra) che continua a parlare ai suoi cari. La scrittura è un rimedio contro la morte, «scrivere in qualche modo è un atto di vita che supera e deride la morte stessa: il fatto che si ami la vita, che si vuole vivere e non morire è spesso ragione sufficiente alla scrittura»³³.

Ricompongo il suo volto per sempre,
provvidenza maligna che ci assisti.
Oh che strana farfalla nell'iride,
e la benda che porto è la mia disciplina,
5 il suo tatuaggio su me.

Un dolce mattino di maggio
avrò visto terre lontane, i partigiani.
Chissà a chi avrò pensato,
in ultimo.

Lettera e preghiera (Donna del gioco)

³² Sereni 2020, 231. Meno esplicito era stato Vittorio Sereni, il quale aveva celato ne *Il muro* il cognome del padre, e il proprio, all'interno del verbo riflessivo reiterato al v. 31 «rasSERENandosI rasSERENandomI».

³³ Cucchi 2005.

Anche il corpo dell'io lirico diviene supporto della scrittura del passato. «La costruzione dell'identità, la redenzione del passato non si compiono, in effetti, nello spazio astratto e in fin dei conti indolore della memoria, ma - alla lettera - sulla persona, sulla pelle del poeta»³⁴.

«Ho le caviglie troppo gonfie
ma non è questo, dolce amico gentile
che parlandomi ti trasfiguri e piangi.
Cammino verso l'impossibile e se il dolore
5 talvolta mi confonde credimi
non ho mancato la mia vita»

Agnese (Donna del gioco)

Il passato però non assume solo le fattezze paterne. Questa sezione è dedicata alla nonna materna apostrofata come «figuretta bianca sottile»; in egual maniera alla sezione *Dolce fiaba (Le meraviglie dell'acqua)*, ella viene presentata come «figura minuta, vestita di bianco». La lirica potrebbe essere pronunciata dall'ava: il passato prende parola dando testimonianza diretta della propria esperienza per trasmettere all'interlocutore fiducia in ciò che è stato e sarà nonostante le difficoltà. Altresì nel caso del rapporto con il passato è possibile notare una progressione svoltasi nell'arco delle tre raccolte degli anni '80: il monologo diventa un dialogo e l'io lirico ha la possibilità di sentire ed essere confortato dalla voce (seppur immaginaria) di chi l'ha preceduto.

L'evoluzione è visibile anche nella descrizione corporea: dalla primaria conoscenza, pressoché immobile, acquisita attraverso la bocca si è giunti alle affaticate caviglie che hanno sostenuto il lungo cammino dell'esperienza di vita: a conferma che il corpo, nel proprio realistico aspetto, è espressione del vissuto e dell'identità raggiunta.

2.2 *Corpo multiforme*

³⁴ Cucchi 2016, 265.

«Ti darò un volto e un nome»³⁵. È questo il verso che chiude la sezione *Disegni di carta* dedicata, a detta dello stesso Cucchi, al pittore Enzo Carioti³⁶. Le figure umane da lui ritratte appaiono spesso senza i tratti che definiscono il viso, ricordando la maschera neutra, privata persino delle cavità di occhi e bocca; appaiono quindi come persone (termine che in latino indicava proprio la maschera indossata dall'attore per amplificare la propria voce) delle quali non è visibile l'identità, lasciando allo spettatore la possibilità di attribuire, attraverso la propria immaginazione, le sembianze che preferisce arrivando anche ad attribuire diversi caratteri allo stesso volto. Esattamente questo fa l'io lirico di Cucchi: egli, primo attore, si cala nei panni dei suoi personaggi, il principale dei quali, nelle ultime due raccolte degli anni '80, è il padre. Il protagonista lirico si appropria del nome del padre in *Glenn* («il mio nome è Glenn e sono mio padre») e del suo volto in *Donna del gioco* («e se mi sogno mi sogno col tuo viso»). Al di fuori dello spazio onirico, la fisionomia paterna diviene una vera e propria maschera, il cui legame con l'identità è una tematica centrale nel Novecento in letteratura, pittura e filosofia (Pirandello, Picasso, Nietzsche).

Ora il suo volto
è diventato la mia maschera.
Ciò che di lui sapevo
io l'ho versato in me.

5 Vado via anch'io,
figura umana in panni d'epoca
che non si pensa più.

Lettera e preghiera (Donna del gioco)

Nel caso di legami familiari il fisico è naturalmente già somigliante a quello dei parenti, quindi l'io lirico si veste con maggior naturalezza della personalità paterna (indicata attraverso il volto); in forma di tributo cuce su di sé i tratti somatici e caratteriali del genitore che gelosamente ha conservato nella memoria, ma li rende anche scudo con cui affrontare il teatro della vita. Le conoscenze e le conquiste ricevute in eredità dal padre diventano ancora a cui aggrapparsi durante i momenti di sconforto o difficoltà. Il rapporto tra maschera ed identità è presente in tutta la produzione di Cucchi, finanche a raggiungere il titolo di uno dei suoi più recenti romanzi *La maschera ritratto*, in cui resta centrale la costruzione identitaria che si radica nella memoria e nella ricerca del passato.

³⁵ Cucchi 2016, 145.

³⁶ Cucchi 2001. Lo stesso Cucchi inserisce una nota in cui si legge «Le poesie della sezione *Disegni di carta* sono dedicate a Enzo Carioti, pittore. Furono scritte per una sua mostra, e il titolo stesso è un'idea sua».

La maschera richiama con forza il mondo teatrale e ritengo che la passione per il teatro sia data dalla compresenza di componente fisica e verbale; quest'arte consente inoltre una fusione tra attori e personaggi interpretati, fa in modo che questi ultimi possano rivivere ad ogni replica grazie al corpo e alla personalità dell'artista costituendo un altro *escamotage* per vincere la morte affidandosi ad un ambito concreto e non solo a quello astratto della memoria.

Il corpo infatti è anche lo spazio dell'espressione mimetica, luogo altro (come la scrittura) in cui è possibile trasformarsi, diventare simili a persone diverse, nella voce e nel movimento.

Riferimenti al teatro sono presenti anche nelle liriche di tutti gli altri poeti degli anni '80.

L'ambientazione teatrale è presente pure ne *Le meraviglie dell'acqua* in cui è l'io lirico ad affidare occasionalmente la propria voce agli altri, alle immagini di sé che loro gli restituiscono.

Fare del moto, questo il consiglio...

parlo per voce di un estraneo, un amico...
facce che tendono a scomporsi, fondersi; gli intrusi
si moltiplicano... i ruffiani, ambigue
fisionomie multiple...
[...]

5. *Letargo (Le meraviglie dell'acqua)*

Com'era stato ne *Il disperso* anche in questa raccolta «i personaggi [...] non sono altro che alter-ego dell'autore stesso, oppure persone reali ma nel cui impacciato destino il poeta ha scovato un legame di somiglianza, una possibilità di rispecchiamento»³⁷. È questo legame che permette all'io lirico di affidare la propria voce all'Altro, ma allo stesso tempo crea una condizione di confusione in cui le «facce» (sineddoche per riferirsi alle identità delle persone incontrate) risultano indistinte e rischiano di far perdere centralità all'io portandolo a considerarle proprie. Queste facce possono essere inoltre le varie sfaccettature di cui la sua personalità si compone, le varie maschere che ogni persona indossa a seconda delle situazioni vissute e dei ruoli da ricoprire in una realtà che si inserisce nella tradizionale metafora della vita come teatro (ad es. per la sociologia E. Goffman e la letteratura Pirandello).

³⁷ Alfano 2005, 107.

2.3 *Pelle e mente, due diverse gabbie*

Dopo aver notato un'evoluzione nei mezzi corporei di conoscenza, si può osservare anche il cambiamento dell'ambiente in cui avviene la percezione.

È stato sottolineato come ne *Il disperso* l'io lirico trovi rifugio tra le quattro mura domestiche «occultandosi a sbirciare il mondo da dietro le tendine della propria stanza»³⁸; fa lo stesso all'inizio del secondo volume poetico. La casa descritta in *Le meraviglie dell'acqua* però non è invasa dal dramma della metropoli come accade nel libro d'esordio³⁹. Ne *Il disperso* Raboni nota una consonanza tra gli ambienti domestici e il corpo del *flâneur*⁴⁰; tale corrispondenza si esplicita in *Le meraviglie dell'acqua* in cui si assiste al percorso che porterà l'io lirico ad uscire dalla propria dimora per conoscere e rapportarsi con la realtà e l'Altro.

La stanza. Si accede da una scaletta,
su una specie di balcone.

Vicino alla finestra, sdraiato sul baule,
controllo il cortile, le mosse
del portinaio; spio
l'arrivo della posta, gli inquilini. [...]

Potrei restringermi,

ridurmi con lenta e metodica conquista
a vivere in un piede, in un occhio o in un orecchio;
in un polmone. Ambiti sicuri della casa.
[...] Inquieto

per eccesso d'impressioni (una visita, un incontro, un pranzo con amici)

Fedeltà (Le meraviglie dell'acqua)

La propria casa e il proprio corpo in cui si è in compagnia solo di sé stessi sono il luogo tranquillo in cui ristorarsi e sostare temporaneamente dopo l'«eccesso d'impressioni». In questo luogo protetto l'io lirico ha la possibilità di fondare il proprio essere e saldare la

³⁸ Alfano 2005, 107.

³⁹ Alfano 2005, 107.

⁴⁰ Cucchi 2016, 262-63 «l'auscultazione di mondo e carne darà identico esito, e al suono perturbante della casa ('avrei giurato / di sentire come un *cric crac* / di là, in cucina') risponderà la stessa eco nel corpo ('Il cuore / è inarrivabile. Ma una cilecca un *cric* / un *crac* un forellino un micro- / ingranaggio un *tic* / un ossicino un'unghia un bulbo / una ghiandola?)».

propria identità⁴¹. Non vi è però una totale chiusura, sono diversi i segnali che presuppongono una tendenza verso l'esterno e la conoscenza: il balcone e la finestra sono le aperture della casa sul mondo, mentre il piede indica il desiderio dell'io lirico di avanzare nello spazio.

La finestra comincia ad imporre la sua presenza nella letteratura e nell'arte pittorica durante il Romanticismo: esprimeva il desiderio di proiettarsi verso il mondo e l'infinito cercando di dimenticare i turbamenti del proprio cosmo interiore⁴². Una breccia sulla realtà che risveglia lo spirito contemplativo di Leopardi, Hugo, Baudelaire, Pascoli e Proust; ma eletta anche a "luogo" della rappresentazione e, occasionalmente, strumento essenziale della trama di tragedie, commedie, opere e balletti⁴³. È anche lo spiraglio da cui entra la luce, la positività del mondo esterno che si insinua nel buio, spesso desolante, delle stanze: Cavalli scrive «la luce bellissima/che schiariva la stanza» (IC 60). La finestra, come il balcone, è la linea di confine tra la luminosità e l'ombra, tra apertura e isolamento, una scure che Anedda proietta sul proprio corpo («vedo dal buio / come dal più radioso dei balconi. / Il corpo è la scure»)⁴⁴.

É terminato il tempo dell'osservazione,
dello studio acuto, impotente, fantasioso...
è colpa mia: guarda...potremo
uscire... leggerissimi, conoscere il mondo?
[...]

Le meraviglie dell'acqua (Le meraviglie dell'acqua)

I precedenti spiragli di apertura al mondo vengono confermati dall'io lirico che li prende in considerazione come una possibilità, una speranza per il futuro. La tensione verso l'esterno prevede anche la propensione verso l'Altro: dalla prima persona singolare che osservava in solitudine («spio») alla speranza espressa attraverso la prima persona plurale «potremo uscire».

Proiettato sull'esterno, la serie delle case...
[...]
Con occhi e cuore aperto

⁴¹ Alfano 2005, 107.

⁴² Eitner 1955: «la finestra dava corpo a uno dei temi preferiti della letteratura romantica: il desiderio, irrealizzabile, di lasciarsi alle spalle il proprio mondo e le angustie della propria esistenza per accogliere l'infinito.»

⁴³ Ceserani 2007, t. II, 866-73.

⁴⁴ Anedda 1999.

riconsidero le cose. [...]
Così noi due, personaggi scipiti,
circolavamo un po' nell'ombra, un po' nella memoria.

Personaggi (Le meraviglie dell'acqua)

Il desiderio di apertura prende corpo nonostante, come indicano gli ultimi due versi, la svolta non sia ancora totale: l'io lirico, non più solo, non cammina ancora in una realtà luminosa, non si è ancora liberato dei traumi passati. Però comincia a sperimentare fisicamente una nuova propensione con cui rapportarsi alla realtà. Essa viene espressa attraverso altri due elementi corporei veicoli di conoscenza: gli occhi, anch'essi molto presenti nella triade degli anni '80, e il cuore, la componente emotiva che, come abbiamo già avuto modo di osservare, accompagna le liriche di Cucchi.

Poi è venuto l'inverno
e siamo usciti di casa...

Così, le cose del passato,
a ripensarci adesso ci viene da sorridere.

7. Biglietto di Natale (Le meraviglie dell'acqua)

La svolta, la conclusione di questo cambiamento di prospettiva coincide con la conclusione della prima raccolta degli anni '80. L'io lirico è uscito dall'ambiente domestico in cui si era rifugiato e osservava il mondo in solitudine, ora può fare diretta esperienza della realtà con una confortevole compagnia. A conferma del superamento dei «traumi del reale»⁴⁵ vediamo che l'io lirico esce nonostante la stagione non sia favorevole.

I temi e il risultato qui raggiunto vengono mantenuti in *Donna del gioco*.

[...] Ma è fuori
oltre la pelle oltre la casa
e la cima degli alberi
germinazione:
è aereo stellare traguardo.

L'énigmatique (Donna del gioco)

La vita è nella realtà e nel contatto con gli altri, oltre il proprio confine («pelle»), per quanto rassicurante esso sia. L'insistenza verso l'esterno data da «fuori» in posizione di rima seguito dall'iterazione di «oltre» sottolinea la necessità dell'altro (persona e realtà). La parola verso «germinazione» fa capire, attraverso un'implicita contrapposizione, che l'introspezione e la permanenza nell'interno non sono situazioni vivificanti.

⁴⁵ Alfano 2005, 108.

Non sono solo le mura epidermiche o di mattoni a poter costringere il soggetto poetico. Nella sezione *Biglietto di Natale* di *Le meraviglie dell'acqua* si legge: «la gabbia è morbida, ma non è dorata...». La poesia è introdotta da due versi della lirica *Coincidenze* contenuta nella prima raccolta «Abbiamo imparato ad accudirci vicendevolmente. / A badare ai nostri corpi nella gabbia». Ci si può interrogare sulla natura di questa gabbia. Non penso sia il corpo stesso, nonostante esso venga identificato con la casa che spesso può suscitare l'idea di reclusione; l'abitazione-corpo viene indicata come ristoro per l'io lirico dopo un «eccesso d'impressione», occasionale momento di rassicurante chiusura introspettiva, ma ad essa non vengono attribuiti vocaboli o figurazioni così negative da giustificare un collegamento con la gabbia. Non vale lo stesso per i processi mentali di definizione e controllo; a più riprese essi vengono definiti negativamente nel corso di *Le meraviglie dell'acqua* («Definire... come chiudere, morire...»), «Ero già al calcolo delle forme / delle geometriche parvenze che sprofondano», «È terminato il tempo dell'osservazione, / dello studio acuto, impotente, fantasioso...», «Potrei restringermi, / ridurmi con lenta e metodica conquista», «Eppure ridono / le mie facce: beffarde, geometriche; indelebili[...]sono già malfide aggressive»). Perciò penso si possa ipotizzare che l'artefice saltuaria della costrizione dei corpi sia la mente stessa nel momento in cui pretende di controllare, prevedere, definire, privando il corpo della propria libertà d'espressione. Una condizione che potrebbe avere radici anche nell'esperienza diretta di Cucchi: in un'intervista racconta come da bambino provasse fisicamente la propria timidezza, inibizione e controllo⁴⁶.

⁴⁶ Cucchi 2015: «io mi ricordo una cosa che mi diceva mia madre. Mi raccontava che quando ero piccolo eravamo andati ai giardini pubblici, io tra l'altro sono sempre stato un bambino straordinariamente timido, asociale, quindi molto inibito e controllato, però quella volta racconta che siamo andati ai giardini pubblici e mi ha visto correre come un uccellino muovendo le braccia tutto contento».

3 Valerio Magrelli. *Alla ricerca dell'unità*

Nel 1957, a Roma, nasce Valerio Magrelli. Raggiunta l'età giovanile decide di intraprendere gli studi in filosofia, percorso che si conclude con la laurea a cui segue la carriera accademica. Alla professione di docente universitario affianca l'attività editoriale, sostituendo, insieme al poeta Giuseppe Conte, Raboni alla direzione della collana di poesia dell'editore Guanda; dirige inoltre, per Einaudi, una serie trilingue della collana «scrittori tradotti da scrittori» ed è egli stesso traduttore. La passione poetica fiorisce precocemente e nel 1980 pubblica la sua prima raccolta di poesie *Ora serrata retinae*, a cui seguono *Nature e venature* (1987), *Esercizi di tiptologia* (1992), *Didascalie per la lettura di un giornale* (1999), *Disturbi del sistema binario* (2006), *Il sangue amaro* (2014), queste sei raccolte sono riunite in *Le cavie* (2018) e nello stesso anno il poeta si dedica anche a *Il commissario Magrelli* (2018). Scrive anche in prosa: *Nel condominio di carne* (2002), *Addio al calcio* (2010), *Genealogia di un padre* (2013), *Lo sciamano di famiglia. Omeopatia, pornografia, regia in 77 disegni di Fellini* (2015).

In *Ora serrata retinae*¹ (1980) la «passione geometrica» di Magrelli si riscontra nella lingua limpida e nel rigore scientifico, oltre che nell'articolazione dell'intera raccolta: novanta poesie, equamente distribuite in due sezioni, *Rima palpebralis* e *Aequator lentis*. In sessanta di esse viene menzionato il corpo dell'io lirico, protagonista indiscusso, che si definisce e si identifica attraverso la componente fisica presentata nella sua totalità (ben ventitré occorrenze di «corpo») e nelle diverse parti, con particolare rilievo per quelle cosiddette nobili (ventiquattro occorrenze di cervello, testa, mente; undici di occhio, sguardo; cinque di mano). In quest'opera affronta un'accurata riflessione su sé stesso spesso scaturita dall'atto di osservarsi allo specchio (sia esso l'oggetto comune [OSR 22], il pensiero [OSR 38] o la scrittura [OSR 25]).

Nel 1987 esce il secondo libro di poesie di Valerio Magrelli: *Nature e venature*². La realtà subentra prepotentemente costringendo l'io lirico a non occuparsi più esclusivamente di sé,

¹ Magrelli 1996.

² Magrelli 1996.

ma ad estendere lo sguardo verso ciò che lo circonda³. Sin dal titolo, la raccolta esprime una duplicità e al contempo un'inclusività:

mi piaceva anche per ciò che poteva significare un'inclusione simile. Infatti volevo fare in modo che il vocabolo 'venatura' (di solito associato a un universo decorativo, tranquillo, grazioso, composto) rivelasse al suo interno una parola come 'natura', che per me ha sempre avuto un senso verticale, oscuro, geologico. Come dentro a 'venatura' si cela una parola inquietante e traumatica, così, nelle mie intenzioni, questi testi, dietro ad un'apparenza di compostezza, avrebbero dovuto far vedere la presenza del disordine sottostante⁴.

La sensazione di confusione è sapientemente costruita dall'autore che ripropone, velatamente, lo stesso schema della prima raccolta: le 90 poesie comprese nelle 10 sezioni di *Nature e venature* sono «bipartite in modo eguale (45+45) nelle prime e nelle seconde cinque sezioni»⁵.

Rispetto a *Ora serrata retinae*, il corpo, in tutte le sue parti e secrezioni, è meno presente (una decina di liriche in meno) e non appartiene sempre all'io lirico ma anche agli oggetti, alla natura e al tu. Scompare il termine «cervello» e calano notevolmente i riferimenti a «mente» e «testa», mentre aumentano le ricorrenze del vocabolo «cuore».

3.1 *Lo specchio rivela la frattura tra corpo e pensiero*

L'intento dell'io lirico magrelliano è conoscere sé stesso, ma la metodologia scientifica che segue, «di schietta ascendenza cartesiana», lo porta a mettere in discussione, come fosse uno scienziato, qualsiasi conclusione a cui giunge. Viene messa in dubbio perfino l'unità stessa del protagonista poetico, alla costante ricerca della propria figura nel tentativo di poter avere una chiara visione della sua personalità; come il bambino, tra i sei e i diciotto mesi, ha bisogno di individuare la sua immagine riflessa nello specchio per riconoscere la propria identità. «La funzione dello specchio è, infatti, quella di produrre uno sdoppiamento nel soggetto per cui il soggetto può oggettivarsi nell'immagine speculare, nell'altro da sé, al fine di potersi riconoscere in una alterità che lo identifica, in un'esteriorità

³ Gatti 2016, 151: «se in *Ora serrata retinae* lo sguardo si volge verso l'interno e il soggetto poetico mostra e riflette su se stesso mentre guarda, elevandosi a oggetto stesso della scrittura poetica, in *Nature e venature* lo sguardo si estroverte e si scinde dal soggetto fino ad apparire reificato».

⁴ Magrelli 1991, 144.

⁵ Gatti 2016, 147.

che lo riflette»⁶. L'io lirico però non percepisce neanche all'esterno di sé l'unità ideale, quella possibilità che offre lo stadio dello specchio di individuarsi come un "io" e farsi «tampone immaginario alla frammentazione reale del soggetto»⁷; egli è ben cosciente di come questo riconoscimento, possibile sulla base di uno sdoppiamento, sia la «fonte primaria dello statuto alienato del soggetto umano [...] perché il soggetto non arriverà mai a congiungersi, per così dire, con l'immagine ideale che lo rappresenta»⁸. Tale frattura irreparabile viene espressa attraverso la superficie riflettente non sempre nitida («ma né miraggi né tentazioni / traverseranno lo specchio opaco» OSR 14) e uniforme («non è specchio, piuttosto / il vetro zigrinato delle docce, / dove il corpo si sgretola / e solo la sua ombra trasparente / incerta ma reale» OSR 15) restituendo, a chi si specchia, la propria immagine disgregata. Con queste parole l'io lirico magrelliano lascia intravedere la condizione del soggetto, leso fin dall'origine e indicato da Lacan come «corpo in frammenti», che, non ancora rimarginato, è costante monito della scissione interiore del soggetto tra l'essere e il pensiero. Lo psicanalista francese sostiene ciò basandosi sulla sovversione freudiana⁹ del soggetto e ponendosi in contrapposizione con la cartesiana coincidenza tra l'essere (il *sum*) e il pensiero (il *cogito*).

In OSR 24 è possibile constatare l'espropriazione da parte del cervello-pensiero dell'unità dell'io lirico («io abito il mio cervello / come un tranquillo possidente le sue terre [...] il mio cervello abita in me / come un tranquillo possidente le sue terre») in accordo con Freud, per cui «l'io non è più padrone nemmeno in casa propria»¹⁰. In più di una lirica si ritrova la coabitazione di io e pensiero: «dietro di me ci sono io, bifronte, / curvo sullo specchio del pensiero» (OSR 38); «il mio pensiero è una terrazza / aperta su me stesso» (OSR 36); «se io venissi a mancare a me stesso, / è questo il mio turbamento. / Temo d'evaporare poco a poco, / di perdermi nelle fessure del giorno / dimenticando così il mio pensiero» (OSR 34); «Io guardo il pensiero / tramontare dietro il pensiero» (OSR 88).

⁶ Di Ciaccia - Recalcati 2000, 21.

⁷ Di Ciaccia - Recalcati 2000, 24.

⁸ Di Ciaccia - Recalcati 2000, 27.

⁹ Di Ciaccia - Recalcati 2000, 7. Attraverso la sovversione del soggetto «Freud operava un decentramento fondamentale dell'io, il quale non detiene più alcun diritto di padronanza ma appare piuttosto come strutturalmente subordinato alla ragione dell'inconscio che, come tale, è, appunto, costitutivamente, trascendente l'esistenza dell'io»

¹⁰ Di Ciaccia - Recalcati 2000, 7.

La separazione tra cogito e sum si concretizza nella carne. È indubbio il possesso dell'io lirico di un corpo, quello da lui descritto («stasera mi sono visto nello specchio, / con la canottiera bianca / e la barba lunga delle malattie» [OSR 22]), ma che non appartiene al pensiero. Prima di scoprire in che maniera il cogito possa incarnarsi, vediamo com'esso manifesti la propria presenza interna all'io lirico attraverso l'organismo di quest'ultimo.

È specialmente nel pianto
che l'anima manifesta
la sua presenza
e per una segreta compressione
5 tramuta in acqua il dolore.
La prima gemmazione dello spirito
è dunque nella lacrima,
parola trasparente e lenta.
Secondo questa elementare alchimia
10 veramente il pensiero si fa sostanza
come una pietra o un braccio.
E non c'è turbamento nel liquido,
ma solo minerale
sconforto della materia.

OSR 26

Il *cogito* dà prova della sua esistenza, all'interno del corpo dell'io lirico, attraverso il pianto, pensiero che si concretizza attraverso le lacrime.

L'organismo, oltre a contenitore, viene ad essere canale attraverso il quale si manifestano tutti gli elementi in esso racchiusi, mescolati in un'alchemica mistura in cui «anima», «pensiero» e «spirito» convogliano nella stessa materia espressiva, la secrezione oculare nominata da Magrelli con il gusto per la varietà linguistica che gli è proprio: «pianto», «acqua», «lacrima», «liquido». L'acqua, come ha notato Alfano¹¹, è uno dei *primordia* più ricorrenti nella raccolta, spesso legato al pensiero, come in OSR 14 («e finirò incagliato nei pensieri / lungo il delta solitario dello spirito / intricato come il sesso di una donna»)¹².

Così il corpo non si perde
in una variazione infinita,

¹¹ Alfano 2005, 271: «riamando mnemonico cortocircuitante tra l'acqua, uno dei *primordia* qui più ricorrenti, e la pagina cui il poeta è oggettualmente vincolato».

¹² Magrelli 1996, 14. «Domani mattina mi farò una doccia / nient'altro è certo che questo. / Un futuro d'acqua e di talco / in cui nulla succederà nulla e nessuno / busserà a questa porta. Il fiume / obliquo correrà tra i vapori ed io / come un eremita siederò / sotto la pioggia tiepida, / ma né miraggi né tentazioni / traverseranno lo specchio opaco. / Immobile e silenzioso, percorso / da infiniti ruscelli, / starò nella corrente / come un tronco o un cavallo morto, / e finirò incagliato nei pensieri / lungo il delta solitario dello spirito / intricato come il sesso di una donna».

ma conserva la sua forma devota
che non muta e attraversa
5 identica a se stessa
tutte le proprie età.
E nel confuso accavallarsi del pensiero,
nel doloroso disordine del tempo,
attorno al suo asse si compiono
10 le stagioni della nostra carne

ORS 44

Il corpo viene presentato nella sua fermezza e concreta stabilità, che si contrappone alla mutevolezza e al rincorrersi continuo dei pensieri, tutt'altro che uguali alla propria forma; il fisico invece trova nella sua struttura costante un'ancora allo scorrere del tempo e, introdotto dal ma avversativo del v. 3, viene ribadito ripetutamente il suo destino di immobilità: «conserva», «non muta», «attraversa / identica a se stessa / tutte le proprie età». Non condivide lo stesso destino la «carne», termine posto a conclusione della poesia e quindi in antitesi al «corpo» del primo verso; carne che è soggetta all'alternarsi delle stagioni come i pensieri, che variano con il succedersi dei giorni: somiglianza che ritorna anche in OSR 23 («accorta analisi delle maree del pensiero/ e delle mutazioni della carne»). Il vocabolo carne è in isometria con pensiero, forse ad indicarne la dualità¹³; per quanto possano avere tratti comuni e per quanto l'io lirico ambisca a ricongiungerli, pensiero e carne non arriveranno mai all'unità.

3.2 *Un occhio per conoscere*

L'organo protagonista di questa raccolta consente la conoscenza della realtà circostante e degli oggetti presenti in essa. Come già sostenuto, per Magrelli è fondamentale il desiderio di conoscere sé stesso, ecco quindi che l'occhio si apre anche sul pensiero, l'altra parte di sé, nel tentativo di comprenderla.

S'introduce a volte nel pensiero
come nell'acqua, un riflesso
che l'attraversa e ne misura il fondale.
È un occhio che si apre
5 dentro le lucide onde e vi affonda.
La linea si distende e la luce
discendendo si quietava.
La mente torna allora a chiudersi

¹³ Afribo 2015, 42.

nello sforzo verticale e profondo
10 della ferita e del gorgo.

OSR 29

Ritroviamo qui l'accostamento tra pensiero e acqua, non intesa come sua manifestazione fisica (la lacrima di ORS 26), ma come elemento esemplificativo della difficoltà dei processi autoriflessivi e autoanalitici¹⁴ che prevedono un'immersione dello sguardo indagatore nell'abisso e nell'oscurità dell'ignoto. La profondità e la verticalità del pensiero, inteso come parte costituente del sé, verranno poi ripresentati nella realtà composta da natura e oggetti, protagonisti di *Nature e venature*.

Sto rifacendo la punta al pensiero,
come se il filo fosse logoro
e il segno divenuto opaco.
Gli occhi si consumano come matite
5 e la sera disegnano sul cervello
figure appena sgrossate e confuse.
Le immagini oscillano e il tratto si fa incerto,
gli oggetti si nascondono:
è come se parlassero per enigmi continui
10 ed ogni sguardo obbligasse la mente a tradurre.
La miopia si fa quindi poesia,
dovendosi avvicinare al mondo
per separarlo dalla luce.
Anche il tempo subisce questo rallentamento:
15 i gesti si perdono, i saluti non vengono colti.
L'unica cosa che si profila nitida
è la prodigiosa difficoltà della visione.

OSR 37

Permane il diretto rapporto tra occhi e pensiero, tra la percezione delle immagini che veicolano il mondo esterno e la sede in cui esse vengono elaborate ed analizzate (in ORS 33 «Il cervello è il cuore delle immagini»). Una sovrapposizione di cervello, cuore e occhi (rappresentati metonimicamente dalle immagini) lascia trapelare la concezione divisionista di Magrelli.

Come la percezione di sé risulta sfocata, anche quella della realtà presenta non poche insidie, «enigmi» che contribuiscono a profilare la «prodigiosa difficoltà della visione». Come gli occhi disegnano ciò che vedono sul bianco foglio della mente, così la mente scrive sulla carta del quaderno su cui compone la sera¹⁵. Il v. 11 mette in diretta connessione le

¹⁴ Francucci 2003, 111.

¹⁵ Magrelli 1996, 45. «Scrivere adesso, di notte, / è l'ultimo gesto prima d'immergermi / nell'alveo del sonno».

due modalità di conoscenza dell'io: vista e scrittura, che si intrecciano e fondono lungo tutta la raccolta. Nessuna delle due è efficace, precisa e puntuale, come confermano i vocaboli: *miopia, logoro, opaco, si consumano, sgrassate, confuse, oscillano, incerto, nascondono, enigmi*. Quest'incertezza nel cogliere le immagini della realtà riflette la difficoltà ad indagare in profondità la mente (OSR 29); ciononostante non viene meno l'imperativo della conoscenza che si può praticare attraverso la scrittura. Scrivere è scrivere per conoscere, «è scrivere di ciò che non si conosce, ma è anche scrivere di sé: dunque è proprio sé stesso il punto oscuro dell'io; si scrive della ragione, che non si conosce, e questa è la ragione della scrittura»¹⁶.

Essere matita è segreta ambizione.
Bruciare sulla carta lentamente
e nella carta restare
in altra nuova forma suscitato.
5 Diventare così da carne segno,
da strumento ossatura
esile del pensiero.
Ma questa dolce
eclissi della materia
10 non sempre è concessa.
C'è chi tramonta solo col suo corpo:
allora più doloroso ne è il distacco.

OSR 13

È proprio nelle parole scritte che il pensiero e l'io lirico possono congiungersi nello stesso corpo e raggiungere l'unità agognata, come si evince dai vv. 5 - 7: il segno grafico è la struttura ossea che sostiene e rappresenta fisicamente il pensiero; l'io lirico diviene un tutt'uno con questo sostegno testuale e corporeo, abbandonando la sua carne e facendosi scrittura.

Un'ulteriore motivo per cui il protagonista poetico ambisce a «diventare così da carne segno» è il carattere maggiormente durevole della scrittura rispetto al corpo, più sensibile al deterioramento cui conduce lo scorrere del tempo.

Questa trasformazione è definita dolce, come in OSR 35 «dolcemente si compie / il travaso del vedere, / acquadotto di chiarore, strada / che porta l'essere a se stesso». È interessante notare come i due canali di conoscenza (scrittura e vista), quando riescono finalmente a

¹⁶ Francucci 2003. Così scrive l'autore analizzando OSR 93.

Magrelli 1996, 93. «Io non conosco / quello di cui scrivo, / ne scrivo anzi / proprio perché lo ignoro. / È un atto delicato, / è il limitare / che confonde la preda / e il cacciatore. / Qui arrivano a coincidere / l'oggetto che cerco e la causa / di questo ricercare. / Per me la ragione / della scrittura / è sempre scrittura / della ragione».

realizzano i loro compiti di comprensione e unione del sé, assumono un carattere di dolcezza che attenua la precedente (e futura) fatica. In entrambe le liriche (OSR 13 e 35) Magrelli pone aggettivo e avverbio in rilievo: il primo in posizione di rima, sottolineata dall'anastrofe con il sostantivo «eclissi»; il secondo ad inizio verso e proposizione.

L'avversativa, introdotta dal ma, rivela che questa unità non è sempre concessa e che si prospetta una fine dolorosa per chi resta legato esclusivamente al proprio fisico, dimenticando la scrittura e quindi l'intelletto.

La penna non dovrebbe mai lasciare
la mano di chi scrive.
Ormai ne è un osso, un dito.
Come un dito gratta, afferra ed indica.
5 È un ramo del pensiero
e dà i suoi frutti:
offre riparo ed ombra.

OSR 16

Se nella poesia precedente il corpo ambiva a divenir strumento di scrittura e scrittura stessa, ora sono questi oggetti a diventare parte del corpo. In entrambe il riferimento principale è all'ossatura: la penna, sineddoche per la scrittura, è essenziale al pensiero come l'apparato scheletrico lo è per l'io. Le ossa e i segni lasciati dalla penna sono sostegno, struttura, difesa («questo quaderno è il mio scudo» [OSR 41]), gabbia («de sbarre dell'inchiostro» [OSR 42]) e tracce che permangono dopo la morte («la pagina. / È il cimitero del pensiero / che si raccoglie tra le mie mani» [OSR 40]); tutte queste somiglianze portano a confermare che il cogito si incarna nella pagina scritta.

Per quanto soggetto e mente appaiano scissi, convivono all'interno dello stesso fisico, perciò il pensiero necessita della mano per diventare corpo nella scrittura; l'avverbio «ormai» indica il lungo tempo trascorso a compiere quest'attività, al punto tale che la penna diventa parte fisica dell'io, ma anche per la necessità dello scrivere che trasforma il suo strumento in corpo stesso, connesso direttamente al pensiero.

3.3 *Il mondo onirico e la profondità dell'inconscio*

«La magrelliana sensibilità ai limiti - del corpo, dello spazio, della percezione, della conoscenza - è ciò che rende importante il confine, il rapporto tra sogno e veglia»¹⁷

¹⁷ Alfano 2005, 271.

suggellato dalla scrittura. Il protagonista poetico ricerca la propria unità nell'immagine che di sé rappresenta sul bianco specchio della carta che segna il distacco dal trambusto giornaliero e prelude alla quiete, momento che favorisce la riflessione, l'emergere del pensiero e un nuovo, più accurato, tentativo di entrare in relazione con sé stessi.

Di sera quando è poca la luce
nascosto dentro il letto
colgo i profili dei ragionamenti
che scorrono sul silenzio delle membra.
5 È qui che devo tessere
l'arazzo del pensiero
e disponendo i fili di me stesso
disegnare con me la mia figura.
Questo non è un lavoro
10 ma una lavorazione.
Della carta prima, poi del corpo.
Suscitare la forma del pensiero,
sagomarla secondo una misura.
Penso ad un sarto
15 che sia la sua stessa stoffa.

ORS 75

Adagiate sul letto, le membra si fermano, divengono silenziose: allora il pensiero prende il sopravvento e torna il desiderio di affidargli una forma («profili», «forma del pensiero», «tessere l'arazzo») che possa aiutare a definirlo meglio cercando di unificarlo a sé. Come nella scrittura l'io lirico cercava di incarnarsi e congiungersi al cogito, al limitar del sonno i fili del pensiero tentano di intrecciarsi con il tratto che delinea i contorni del corpo.

Nel miracolo del riposo torna a compiersi,
l'accorto depositarsi delle gambe,
la cura della stanchezza che sparpaglia
le membra a terra, in gesti sigillati.
5 È il teatro metafisico del letto
che nasconde assorti bassorilievi:
un uomo corre e una donna alza la mano
per salutare il passante d'un sogno.
Nelle regioni della notte si snoda
10 la complessa meccanica dell'abbandono.
È una danza rituale che unisce
i termini del sonno, è il sonno stesso
in cui la carne diventa idea.
Ora la solitudine del braccio
15 si fa parola, nella linea
tracciata lungo il letto come un sentiero.
Così, secondo un ritmo vegetale
si alterna la respirazione della vita
e nel silenzio della mente

20 le sue radici di ossa cantano,
e nell'oscurità dell'occhio
la mano diventa pupilla.

OSR 30

È nuovamente l'organismo del soggetto poetico ad andar incontro al pensiero per potersi accorpore ad esso diventando prima «idea» e quindi «parola». È la rappresentazione creata dall'immaginazione onirica, la dimensione in cui le idee prendono corpo «un uomo corre e una donna alza la mano / per salutare il passante d'un sogno».

Il letto, spesso associato al sepolcro (vedi cap. 3), diviene «teatro» richiamando così l'arte della recitazione in cui il corpo è protagonista, anche se qui viene privato della sua dimensione concreta dall'aggettivo «metafisico». Non riuscendo a fare esperienza della totale unione tra mente e corpo nella concreta realtà quotidiana, Magrelli la ricerca in queste dimensioni astratte (sonno e scrittura), i campi del pensiero che, inequivocabilmente, il poeta predilige.

Durante il riposo, in particolare nel sogno, si sperimenta un altro confine: tra conscio ed inconscio, la parte immersa nelle profondità dell'essere e perciò sconosciuta. Quest'aspetto si riflette sulla realtà e gli oggetti di *Nature e venature*, in cui, per ammissione del poeta stesso, prevale il «senso verticale e oscuro» che rappresenta il disordine sottostante alla compostezza superficiale della realtà. Lo spirito indagatore si volge quindi verso un aspetto diverso dell'esistenza che viene ancora esplorato attraverso la vista a cui si aggiunge l'udito.

Se per chiamarti devo fare un numero
tu ti trasformi in numero,
disponi i lineamenti
nella combinazione a cui rispondi.

5 Il tre che si ripete,
il nove al terzo posto,
indicano qualcosa del tuo volto.
Quando ti cerco
devo disegnare la tua figura,
10 devo fare nascere le sette cifre
analoghe al tuo nome
finché non si dischiuda la cassa-
forte della viva voce.

Di colpo, mentre sto telefonando,
15 l'interferenza altera il dialogo,
lo moltiplica, apre una prospettiva
dentro lo spazio buio
dell'udito.
Mi vedo verticale, sonnambolico,
20 in bilico su una fuga di voci
gemelle, allacciate una all'altra,

sorprese nel contatto.
Sento la lingua della bestia ctònia,
l'orrida treccia di parole, frasi, il mostro
25 policefalo e difforme che chiama me
dalle profondità.

NV 140

Nonostante nella prima strofa l'io lirico si rivolga ad un tu, come ha notato Afribo «c'è il sospetto che nelle «sette cifre / analoghe» al «nome» si nasconda quello del poeta» che «compare nero su bianco («il mio Valerio», p. 175)»¹⁸. Ritengo che i «lineamenti» ed il «volto» della prima strofa possano attribuirsi al poeta, ma ancor più ad un'altra parte di sé con cui l'io lirico intende mettersi in contatto; potrebbe essere, come sostiene Gatti, che «il telefono, canale di collegamento con la voce amata, nel momento in cui è sopraffatto da un'interferenza viene visto sotto una luce nuova»¹⁹. E sarebbe proprio essa a portare il protagonista poetico in contatto con un «io sconosciuto che chiama dalle regioni buie e profonde dell'inconscio»²⁰. Non così approfondita come in OSR, permane la ricerca di un contatto e un dialogo con sé stessi, favorito qui dall'interferenza (ricordiamo interferenze simili anche in Montale e Fiori)²¹. L'inconscio, in questo caso, e il pensiero, nel precedente libro di poesie, si manifestano attraverso il linguaggio con una differenza nella forma: quella che prima era prevalentemente lingua scritta ora, con l'introduzione del senso dell'udito («sento» v. 23, «dell'udito» che occupa interamente il v. 18), diviene orale. L'ascolto di sé, che in NV 156²² veniva trattato in maniera più ilare, qui si rivolge alla parte più profonda, oscura e sconosciuta di sé stessi.

In OSR l'io lirico desiderava trasformarsi da corpo in scrittura, mentre in questa poesia vediamo come il tu venga mutato in numero o, in NV 137, la persona cara in mesi. In entrambi i casi il riferimento è al volto (da notare la sfumatura lessicale elevata che lo differenzia dal più comune viso), parte deputata a definire l'identità che valorizza la presenza del corpo.

È la seconda lirica di *Nature e venature* ad essere composta da due strofe, in questo caso parisillabe. La lirica esprime bene l'intento di Magrelli di celare il disordine sotto

¹⁸ Afribo 2015, 50.

¹⁹ Gatti 2016, 156.

²⁰ Afribo 2015, 50.

²¹ Afribo 2015, 50.

²² Magrelli 1996, 156: «sentirsi male sembra voler dire / che il dolore impedisce / l'ascolto di se stessi. / La malattia conduce / il suo corpo lontano, / troppo distante per essere udito».

un'apparente compostezza²³. Infatti, come descritto da Afribo, nella prima strofa osserviamo che «la sequenza numerica è poi ordinatissima (due volte lo stesso 3 seguito dal multiplo 9), e il verbo «disporre» al v. 3 è lo stesso di un testo emblematico del primo libro»²⁴ cioè OSR 43²⁵. Anche la sintassi e la disposizione esprimono ordine attraverso l'epifora dei primi versi e l'anafora dei vv. 9-10. La situazione meno rigorosa e più caotica, della seconda strofa, viene annunciata da un repentino cambio di scena «di colpo».

Qual è l'incarnato dell'onda?
Sotto il pelo dell'acqua,
pellicola, epitelio,
regna la trasparenza.
5 Non si intravede nulla,
c'è solo la materia che trascorre
con un colore mobile
perpetuo.

NV 164

Il confine tra l'interno e l'esterno del corpo umano è sancito dalla superficie epiteliale qui attribuita all'onda; a differenza della pelle, il cui colore è facilmente riconoscibile, la tinta della superficie liquida è indefinibile. La sua nitidezza concede l'illusione di poterne conoscere le profondità salvo poi disattendere le aspettative, a differenza dell'epidermide umana che nega fin da subito questa possibilità. In entrambi i casi quindi il confine non consente il contatto, non si configura come punto d'incontro, bensì di separazione che non ammette l'ingresso neanche allo sguardo (fondamentale elemento di indagine e di conoscenza) come sottolinea il v. 5 («non si intravede nulla») in antitesi con la «trasparenza» del v. 4. Nonostante ciò si intuisce cosa vi sia sotto: un massa informe ed in «perpetuo» (parola verso) movimento, come il mutevole pensiero, che porta inevitabilmente all'universo interno dell'uomo, all'inconscio del quale Magrelli, nella poesia precedente, prova a mettersi in ascolto.

Anche Cavalli dedica una lirica alla descrizione dell'onda, antropomorfizzandola; la poetessa si sofferma sul suo movimento, considerando la relazione con le onde che l'hanno preceduta e la seguiranno. Ella non indaga la natura del corpo acquatico, ma si sofferma

²³ Magrelli 1991, 144, «così, nelle mie intenzioni, questi testi, dietro ad un'apparenza di compostezza, avrebbero dovuto far vedere la presenza del disordine sottostante».

²⁴ Afribo 2015, 49.

²⁵ Magrelli 1996, 43, «questo foglio ha i confini geometrici / di uno stato africano, in cui dispongo / i filari paralleli delle dune».

sull'eterna ripetitività del moto ondoso e sul rapporto tra i flutti; è inevitabile il rimando alla limitatezza della vita umana e all'individualità che occasionalmente impedisce il contatto con chi ci ha preceduto o ci succederà.

L'ossame dei monti
sembra fatto da costole, mandibole,
vertebre, dentro uno spazio tortile,
ricurvo come in una colonna
5 o un capitello gremito di figure,
nodi, corpi. Ma l'interno,
l'interno è solo terra colma di sé,
massiccia, mole indistinta, massa
disarticolata, pura giacenza,
10 pasta dolce, buia, screziata
da pietre, da vene
lungo gli strati lenti, le famiglie
di rocce in movimento, miele
del midollo, mollica,
15 midolla dei pani.

NV 187

Lo sguardo del poeta passa dalla superficie nitida alla «mole indistinta» dell'interiorità, coerentemente con l'intento di questa seconda raccolta, anche osservando le montagne. Il loro aspetto è scheletrico, duro e spigoloso come un corpo ridotto all'osso, ma avvolgente e solido come una colonna o un capitello arricchito da venature. Al v. 6, tramite l'avversativa introdotta dal *ma* (quasi consueta in OSR), vi è un cambio di prospettiva per cui, attraverso l'iterazione del lemma «interno» a fine e inizio dei vv. 6-7, il poeta passa ad elencare, seguendo un flusso descrittivo, le caratteristiche interiori della montagna.

L'allitterazione della nasale ai vv 7-8 ritorna nei versi conclusivi, dapprima indicando la materia informe e successivamente focalizza l'attenzione sulla dolcezza (come dolce era il raggiungimento dell'unità tra io e pensiero in OSR 13) e la morbidezza delle profondità inconse. Prendendo in considerazione apertura e chiusura di quest'unica strofa, l'idea di interno-esterno è data pure da «midollo» e «ossame», l'uno contenuto nell'altro. Prosegue questa ricerca interna al corpo, come con le radiografie²⁶, quest'arrivare all'osso e una volta raggiunto, andare oltre anche ad esso; all'interno si trova il sé, il buio dell'inconscio (la poesia è inserita nella sezione *Nel buio*).

²⁶ Magrelli 2008, 21. Riferendosi alla genesi di NV 167 sostiene che sia «legata a una notizia di cronaca: l'esame radiografico di un violino che si scopre tarlato, scavato da un insetto». La successiva NV 168 descrive la radiografia dell'anca del poeta (che sarà successivamente la copertina di *Nel condominio di carne*).

«Midolla» nel suo significato figurato e antico indicava l'essenza, il concetto profondo, il significato nascosto.

3.4 *Una piantina per ritrovare l'unità*

Nonostante, o forse proprio per il carattere indistinto della realtà più profonda, della parte interiore di sé, e per la frammentazione percepita dall'io lirico, egli necessita di una via, una cartina che gli permetta di orientarsi, conoscersi e conoscere. Per questo ha bisogno di tracciare una rete di strade che colleghi tra loro le parti corporee descritte singolarmente e riporti ad un'unità, una chiarezza, un ordine. «Mappe leggibili infatti sono i corpi, nella sua poesia, e mappe i libri»²⁷.

Ma una strada interna deve esserci,
una specie di scorciatoia
tra la testa e le gambe
che attraversi braccia, stomaco
5 e quelle che Omero chiama
nel diciottesimo libro le vergogne.
Un sentiero appartato
immerso dentro al corpo,
una vena passata inosservata
10 o un fiume navigabile,
una rete tramviaria
o un sotterraneo. Un'idea
appoggiata come un ombrello
e dimenticata.

OSR 74

Fin dal primo verso viene espressa la convinzione che all'interno dell'organismo ci sia una strada in grado di connettere le varie componenti, in particolare la sede del pensiero al resto dell'organismo. Infatti Magrelli non fa riferimento ad un generale collegamento interno al corpo che gli conferisca unità, bensì a come il cervello controlli le varie membra. Una via, però, ancora da scoprire e per questo dalle molteplici forme, come suggerisce la varietà lessicale adottata da Magrelli per cui la «strada» diventa *sentiero, vena, fiume, rete tramviaria e sotterraneo* attraversando il corpo, il paesaggio naturale e antropico.

²⁷ Alfano 2005, 269.

L'idea paragonata ad un oggetto e abbandonata a conclusione del componimento, in particolare l'ultimo verso ricorda l'identico verso di *Natale*²⁸, in cui, però, era l'io lirico ad essere dimenticato come una «cosa»; le situazioni così simili rimarcano la possibilità che un'unità tra io e pensiero deve esserci, così come la strada interna «deve esserci».

Bisognerebbe fare alla fine d'ogni libro
una piantina. Non un indice, piuttosto
una planimetria delle sue parti,
descrivendo le fondamenta,
5 i suoi diversi accessi,
le stanze, i servizi e i disimpegni.
Bisognerebbe precisarne anche
la capienza e i costi, spiegando
l'ammontare della manutenzione nel tempo.
10 Svelare così l'ossatura del cantiere,
le sue membra nascoste
dal parametro della pagina.
Soprattutto sapere: quale
e quanto il materiale
15 (legname, pietre, tubature, cemento)?

OSR 67

«La relazione tra scrittore, foglio e scrittura è primieramente materica e spaziale; la pagina che riceve la scrittura in quanto disegno-paesaggio ha corpo biologico e territorialità geografica»²⁹. Abbiamo visto come Magrelli descriva accuratamente il corpo: la sua struttura portante, le varie parti che lo compongono, le loro funzioni, la loro collocazione. Egli fornisce tutti gli elementi che permettono al lettore di esplorare questo mondo corporeo fortemente connesso all'universo del libro. Un collegamento tale che, in questa poesia, per analogia (richiamata dai vv. 10-11 in cui fa riferimento all'ossatura e alle membra della pagina), anche il corpo ha necessità di «tavole d'orientamento»³⁰ come il libro che ne è protagonista. Le piantine aiutano a seguire il percorso di conoscenza consapevole e ordinata; ordine a cui si fa cenno anche attraverso l'anafora del condizionale «bisognerebbe» ai vv. 1 - 7 che indica gli obiettivi di conoscenza (espressi ai vv. 10 - 13 dai verbi all'infinito «svelare» e «sapere») raggiungibili attraverso queste mappe.

²⁸ Ungaretti 1992, 46. «Non ho voglia / di tuffarmi / in un gomito / di strade / Ho tanta / stanchezza / sulle spalle / Lasciatemi così / come una / cosa / posata / in un / angolo / e dimenticata / Qui / non si sente / altro / che il caldo buono / Sto / con le quattro / capriole / di fumo / del focolare / *Napoli il 26 Dicembre 1916*».

²⁹ Alfano 2005, 269.

³⁰ Alfano 2005, 269.

4 Patrizia Cavalli. Dal cielo al corpo

Patrizia Cavalli nasce a Todi nel 1947, si laurea in filosofia a Roma dove decide di stabilirsi. Avvia il suo percorso poetico nel 1974 con *Le mie poesie non cambieranno il mondo* a cui seguono *Il cielo* (1981), *L'io singolare proprio mio* (1992) e *Sempre aperto teatro* (1999). Tutte le raccolte sono accomunate dalla centralità dell'io e dei suoi sentimenti, riflessioni, vicende quotidiane che danno vita a quella che Stefano Giovanardi valuta «una delle più originali esperienze “diaristiche” della poesia di secondo Novecento»¹, mentre secondo Enrico Testa siamo di fronte ad «un arguto e feriale canzoniere d'amore»². La produzione della poetessa si arricchisce di *Pigre divinità e pigra sorte* (2006), *Datura* (2013), *Vita meravigliosa* (2020), del poemetto *La guardiana* (2005) e del romanzo *Con passi giapponesi* (2019).

Damiano Sinfonico evidenzia come «la distribuzione interna delle poesie non pare dominata da una ratio, ma è animata da una imprevedibile casualità» sottolineando come «nella prima metà del *Cielo* si concentrano testi rivolti a una seconda persona singolare, di difficile identificazione perchè spesso priva di attributi»³. Tale bipartizione è risultata evidente anche dall'analisi delle quarantadue poesie selezionate: da principio si dà maggior spazio alle componenti fisiche del tu mentre proseguendo la lettura la modalità colloquiale si dirada lasciando il palco all'io lirico e alle riflessioni che spesso partono dal suo corpo. La presenza, nella sua carnalità, dell'altro ben si collega a questa frase di Andrea Cortellessa «si restaura, pure, il tu della tradizione: non però il fantasmatico *tu* montaliano-ermetico, bensì un *tu* effettivo: appunto in quanto corporeo»⁴.

*Il cielo*⁵, privo di una divisione in sezioni, è composto da sessantasette liriche, in gran parte monostrofiche con una forte escursione nel numero di versi (da un minimo di due ad un massimo di quaranta). Il corpo, il tema della mia esplorazione, appartiene nel maggior numero di casi all'io lirico o al tu, in altri componimenti a persone genericamente intese, in alcuni al padre, alla madre, alla sorella, in un paio di occorrenze alla gatta della poetessa e in

¹ Giovanardi 1996, pp. 842-43.

² Testa 2005, 297.

³ Sinfonico 2016.

⁴ Cortellessa 2005.

⁵ Cavalli 1981.

altrettante alla natura antropomorfizzata. Sono quarantadue le poesie in cui esso è presente, indicato attraverso le parti che lo compongono, i suoi processi fisiologici e le sue secrezioni; su questa selezione verterà la mia analisi.

4.1 *L'io lirico e il suo corpo*

Tra le poesie, in cui compaiono elementi corporei, *Addosso al viso cadono le notti* (C 34) è la prima in cui l'io lirico è solo ed unico protagonista, libero di volgere lo sguardo al proprio corpo, segnato dallo scorrere del tempo. Si trova all'incirca a metà della raccolta e costituisce un respiro dopo la prima parte del libro in cui prevalgono componimenti rivolti alla seconda persona singolare⁶ e al suo corpo; anche i riferimenti al fisico del protagonista poetico, quando presenti, esprimono gli effetti del tu su di esso.

Addosso al viso mi cadono le notti
e anche i giorni mi cadono sul viso.
Io li vedo come si accavallano
formando geografie disordinate:
5 il loro peso non è sempre uguale,
a volte cadono dall'alto e fanno buche,
altre volte si appoggiano soltanto
lasciando un ricordo un po' in penombra.
Geometra perito io li misuro
10 li conto e li divido
in anni e stagioni, in mesi e settimane.
Ma veramente aspetto
in segretezza di distrarmi
nella confusione perdere i calcoli,
15 uscire di prigione
ricevere la grazia di una nuova faccia.

IC 34

L'unico elemento corporeo menzionato e ripetuto nei primi due versi in struttura chiasmica è il viso. Cavalli sceglie una delle parti maggiormente in relazione con l'identità di ciascun essere umano, il primo elemento di riconoscibilità e specchio sul quale si riflettono, in maniera più o meno definita, le emozioni e gli stati d'animo più intimi. Un ponte tra noi e l'umanità, ma anche tra il nostro mondo interiore e quello esteriore; aspetti che la poetessa non approfondisce in questa lirica, dilungandosi nel descrivere le tracce che il tempo ha

⁶ Sinfonico 2016, 25: «nella prima metà del Cielo si concentrano testi rivolti a una seconda persona singolare, di difficile identificazione perché spesso priva di attributi».

lasciato sul suo volto e nell'analizzarle minuziosamente. Queste impronte sono le «geografie disordinate» (v. 4) che accomunano l'io alla terra, alla natura con la quale si instaura un forte rapporto nell'intera raccolta, a partire dal titolo. L'epidermide, in questo caso, non indica il confine tra interno ed esterno, ma diventa la superficie corporea sulla quale il tempo lascia le proprie orme, come gli esseri animati lasciano le impronte sulla superficie terrestre. «Geografie disordinate» fa inevitabilmente pensare ad una carta geografica, confusa perché sovrappone e visualizza contemporaneamente rappresentazioni del territorio realizzate in epoche successive, che rendono la lettura alquanto difficoltosa; come una pagina in cui si sovrappongono le varie stesure, corredate di correzioni e annotazioni, dello stesso testo che conserva però le tracce lasciate dallo scrittore. Altra occorrenza di tale espressione è nella lirica C 14, in cui l'io definisce i segni sul corpo della seconda persona singolare «la geografia amorosa». È costante, nel volume poetico, l'attribuzione di aggettivi positivi solo al corpo dell'altro; in nessun caso la figura dell'io assume connotazioni benevole. L'assenza di una visione benevola del proprio corpo lascia trasparire un'insoddisfazione che trova conferma nell'ultimo verso, dove scopriamo che la vera «grazia» sarebbe ricevere un altro volto, un'altra identità; il senso di rinnovamento è conferito anche dalla scelta lessicale per cui il «viso» dei primi versi diventa «faccia» nel verso conclusivo, con un lieve abbassamento di registro, ma in assonanza con «grazia».

L'intolleranza del locutore nei confronti della propria indole calcolatrice, dell'opprimente precisione del «geometra perito» viene resa attraverso la ripetizione dei verbi tecnici e dei nomi («di misuro, / li conto, li divido / in anni e stagioni, in mesi e settimane»). Il peso della convivenza con sé stesso a cui il protagonista è costretto si percepisce anche dall'insistenza sull'io (compare tre volte come complemento, soggetto di cinque verbi principali, è presente come soggetto due volte una delle quali a inizio verso). Tutto ciò concorre a suscitare la sensazione di prigionia, parola-rima del penultimo verso, percepita sia a livello caratteriale che fisico; due componenti strettamente connesse, per ciò che si evince dalle poesie di Cavalli.

La visione negativa della convivenza con sé stessi, interiore ed esteriore, è espressa anche in *Essere testimoni di se stessi* (C 68), di poco precedente alla poesia di congedo.

Esseri testimoni di se stessi
 sempre in propria compagnia
 mai lasciati soli in leggerezza
 doversi ascoltare sempre
 5 in ogni avvenimento fisico chimico
 mentale, è questa la grande prova

l'espiazione, è questo il male.

IC 68

In questo caso il corpo non viene citato esplicitamente, anche se è presente nell'elenco della triplice natura del sé («ogni avvenimento fisico chimico / mentale»); persistono le stesse sensazioni di reclusione e di insistenza sul sé di C 34 (*se stessi, propria, -si*); l'anafora interna degli ultimi versi (*è questa, è questo*) riporta perentoriamente il soggetto su sé stesso, senza lasciargli possibilità di redenzione, a differenza della lirica C 34, in cui vi è adito alla speranza di un cambiamento.

La prigione è parola rima, a conclusione dell'unico periodo lungo quindici versi, di *Adesso che il tempo sembra tutto mio* (C 45). In questo caso però la condizione di prigionia non è contestata bensì desiderata.

Adesso che il tempo sembra tutto mio
e nessuno mi chiama per il pranzo e per la cena,
adesso che posso rimanere a guardare
come si scioglie una nuvola e come si scolora,
5 come cammina un gatto per il tetto
nel lusso immenso di una esplorazione, adesso
che ogni giorno mi aspetta
la sconfinata lunghezza di una notte
dove non c'è richiamo e non c'è più ragione
10 di spogliarsi in fretta per riposare dentro
l'accecante dolcezza di un corpo che mi aspetta,
adesso che il mattino non ha mai principio
e silenzioso mi lascia ai miei progetti
a tutte le cadenze della voce, adesso
15 vorrei improvvisamente la prigione.

IC 45

L'io lirico è protagonista indiscusso di questa serie di subordinate temporali, introdotte dalla locuzione “adesso che”, attraverso le quali manifesta una raggiunta libertà che coincide con la solitudine, evidente fin dall'incipitaria contrapposizione tra l'aggettivo possessivo di prima persona singolare («mio») e l'aggettivo indefinito («nessuno»). Forse è l'isolamento a far rimpiangere paradossalmente la condizione di reclusione o semplicemente l'interna contraddittorietà e volubilità dell'io. In ogni caso la solitudine, come nella lirica precedente la prigione, coinvolge sia l'aspetto interiore, astratto, che quello più tangibile e fisico: se nel primo verso «il tempo è tutto mio» e successivamente «il mattino [...] mi lascia ai miei progetti», al verso 9 siamo riportati alla concretezza e sensualità dello «spogliarsi» e «l'accecante dolcezza di un corpo».

4.2 *La relazione con il corpo dell'altro*

Ho precedentemente indicato la ritrosia dell'io lirico ad accostare al proprio aspetto vocaboli positivi, elargiti invece nel momento in cui si fa riferimento ad un corpo altro. Così l'«accecante dolcezza di un corpo che mi aspetta» di C 45 diventa «dolcezza di molte imperfezioni» in C 17.

Lontano dai regni
come è ferma la stanza!
Vieni, respirami vicino
che io scopra la dolcezza
5 di molte imperfezioni, qualche dente
in meno qualche ruga in più e il corpo
appena estenuato dalla noncuranza.

IC 17

Questa poesia, come poi vedremo C 14, rivela la libertà e il gusto della Cavalli nel descrivere, sempre con parole positive, anche i difetti fisici o i segni del tempo disegnati sulle membra del tu, rendendo la rappresentazione dell'altro più intima e realistica. Una quotidianità conferita anche dalla collocazione del quadro descritto: un luogo circoscritto, semplice, personale come la «stanza» viene posta in antitesi (evidenziata dalla posizione a fine verso) con la magnificenza e sontuosità dei «regni». Una sfarzosità rispetto alla quale l'io lirico si pone «lontano», mentre invita «vicino» a sé il proprio interlocutore.

È una lirica in cui abbondano le contrapposizioni (come la ripetizione, tra verso 5 e 6, della medesima formula di segno opposto) per mettere in risalto la bellezza o far riflettere sulla minor importanza dell'apparenza rispetto ai sentimenti.

L'ambiente intimo, la vicinanza dei personaggi fanno presumere una stretta relazione tra i due; è questo legame affettivo che permette all'io lirico di cogliere la bellezza di tutte le imperfezioni dell'altro.

Anche la poesia C 14 dimostra l'affetto con cui l'io vede la seconda persona singolare che esprime la percezione del proprio corpo segnato dal trascorrere del tempo. Introdotta dai pronomi personali, uno all'inizio del nono e il secondo in conclusione del decimo verso, vengono esposti i due differenti punti di vista sullo stesso corpo. Risalta così all'occhio come sia più facile percepire positivamente un fisico altro piuttosto che il proprio.

«La bella vita bisogna coltivarla».
I prati quasi praterie e tu distesa

al sole fino al suo declino. La casa
 abbandonata in mezzo al bosco, i cavalli
 5 che mangiano liberi o sellati;
 la lettura di un libro, i pantaloni strappati,
 qualche segno che si aggiunge alle braccia al viso
 e alle tue mani - le fiaccature scure degli ingressi -
 per te le prove del tuo avanzare
 10 contro le perdite contro i cedimenti, per me
 i piccoli canali dell'ombra e della luce,
 la geografia amorosa del riposo.

Circondata di grazie e bellezze naturali
 persino i disastri del sangue sulla tua pelle
 15 esplodono come cespuglietti di erbe stravaganti
 che tolgono piatezza al prato. Così creando in te
 il tuo capolavoro, chiedi visite per fare propaganda
 al paradiso. Ma in tanto concentrato di splendore
 quale estasi o scompiglio potrebbe mai portare
 20 la mia mano? Sarebbe come un bacio
 che cade in mezzo al sole.

IC 14

Nella prima strofa viene delineata un'ambientazione idilliaca di quiete e tranquillità. Il vocabolo «prati» del secondo verso, in figura etimologica con «praterie», ricompare nel sedicesimo verso dove diviene termine di paragone con la pelle del tu. Per un attimo si ha la sensazione che la seconda persona singolare sia diventata un tutt'uno con le «grazie e bellezze naturali» da cui è circondata; la superficie del suo corpo diviene suolo della terra, il sangue fuoriuscito non spaventa e tantomeno desta orrore, al contrario apporta meraviglia.

Nel penultimo verso compare la concretezza dell'io lirico: la mano, organo del tatto, del contatto, dell'azione erotica. Qui resta però spettatrice del bel quadro da lei delineato, attrice solo nel suo immaginario grazie al verbo condizionale. Essendo la mano preposta alla scrittura, l'«estasi o scompiglio» potrebbero riferirsi all'effetto provocato dalle parole tratteggiate in una successiva solitudine dall'io lirico.

Il corpo dell'altro è anche il corpo dei familiari, siano essi reali o putativi non è chiaro, perché privi di elementi identificativi come privo ne è io lirico, non riconducibile con sicurezza alla poetessa, poiché il participio passato del primo verso non indica il genere femminile (nelle altre liriche sempre indicato).

Sul ventre delle madri che mi hanno accompagnato
 ormai non mi riposo bene, è troppo gonfio
 è lievitato, manda un odore guasto.
 O sorellina mia, della mia età
 5 bellissima, è nella nuca che inizia la tua luce

quando uscendo dal segreto dei capelli
si apre a cercare le spalle
e quando risalendo si richiude
richiamata dal buio. In quel punto
10 curvato da un doppio desiderio
riconosco la mia nostalgia
che nel tuo corpo intero
si confonde.

IC 69

Innanzitutto il «ventre» menzionato è delle madri, termine probabilmente plurale perché riferito alle varie figure femminili che, per l'io-figlio, hanno rappresentato una guida e un rifugio. Il ventre rimanda subito al luogo in cui ogni vita ha origine trovando accoglienza, nutrimento, riparo; ma l'avverbio temporale, all'inizio del secondo verso, pone subito fine a quest'iniziale funzione dell'addome femminile che, trascorso il tempo dell'infanzia, non offre più requie per una modificata condizione fisica: il luogo di fertilità si è guastato.

Al v. 4 compare la sorellina, bellissima, della quale si ritraggono nuca, capelli e spalle. In particolare nella *nuca* l'io lirico riconosce la propria nostalgia, si definisce attraverso di essa per confondersi poi con l'intero corpo della sorella.

Il ventre gonfio era già stato citato in C 5 dove «il ventre / già gonfio continua a gonfiarsi». In questo caso però l'addome non presenta riferimenti alla maternità ma all'accumulo di cibo che colma le proprie carenze affettive o i propri dispiaceri attraverso un'alimentazione smodata.

La poesia è dedicata all'infatuazione e a come essa si manifesti fisicamente in un io lirico protagonista del lungo catalogo di proposizioni finali; la principale compare solo nel distico finale dove, con un *coup de théâtre*, si manifesta il tu artefice potenziale delle sensazioni dell'io.

Per simulare il bruciore del cuore, l'umiliazione
dei visceri, per fuggire maledetta
e maledicendo, per serbare castità
e per piangerla, per escludere la mia bocca
5 dal sapore pericoloso di altre bocche
e spingerla insaziata a saziarsi dei veleni del cibo
nell'apoteosi delle cene quando il ventre
già gonfio continua a gonfiarsi;
per toccare solitudini irraggiungibili e lì
10 ai piedi di un letto di una sedia
o di una scala recitare l'addio
per poterti escludere dalla mia fantasia
e ricoprirti di una nuvolaglia qualunque
perché la tua luce non stingesse il mio sentiero,

15 non scompigliasse il mio cerchio oltre il quale
ti rimando, tu stella involontaria,
passaggio inaspettato che mi ricordi la morte.

Per tutto questo io ti ho chiesto un bacio
e tu complice gentile e innocente, non me lo hai dato.

IC 5

Immediato è il confronto con *A me pare uguale agli dei*⁷, visto l'elenco di stati fisici utilizzati per descrivere un sentimento connesso alla sfera amorosa. In entrambi i casi il primo organo ad essere menzionato è il cuore, sede per eccellenza del dominio d'amore: Saffo scrive «il cuore si agita nel petto / solo che appena ti veda», mentre Cavalli fa riferimento al «bruciore del cuore». La poetessa umbra passa subito all'«umiliazione dei visceri», altra tipica dimora delle emozioni, e prosegue con una serie di poliptoti e antitesi che danno prova della contraddittorietà dell'animo innamorato. Così come l'inizio, anche la conclusione della strofa sembra richiamare l'idea espressa dalla poetessa greca: il tu, dopo aver creato scompiglio negli organi dell'io, invade anche la sua mente, costringendo l'innamorato descritto da Cavalli ad una lotta interiore per escludere l'amato dai propri pensieri fino a percepire la morte.

L'io lirico in questo caso si definisce attraverso il corpo, o meglio descrive il suo stato d'animo attraverso la sua condizione fisica. Oltre ai riferimenti corporei, anche la presenza di un lessico volto alla tangibilità contribuisce a conferire concretezza al componimento; si noti al v. 9 la sinestesia «toccare solitudini irraggiungibili», al v. 8 la metafora «ai piedi di un letto» e il verbo «ricoprirti».

Fin dal principio però, veniamo messi in guardia dal verbo «simulare» e dal successivo «recitare» dalla forte valenza teatrale, che caratterizza la poesia della Cavalli. Potremmo essere di fronte ad un caso in cui «la compresenza di sincerità e finzione determina infatti un doppio piano della scrittura che apre al suo interno una distanza tra dimensioni e significati»⁸. La poetessa potrebbe quindi alludere all'artificiosità, la convenzionalità e la teatralità in cui, a volte, scadono i rapporti umani. Come se l'io lirico avesse «chiesto un bacio» per poter mettere in scena le ripercussioni corporee tradizionalmente associate

⁷ Saffo 2018: «A me pare uguale agli dei / chi a te vicino così dolce / suono ascolta mentre tu parli / e ridi amorosamente. Subito a me / il cuore si agita nel petto / solo che appena ti veda, e la voce / si perde sulla lingua inerte. / Un fuoco sottile affiora rapido alla pelle, / e ho buio negli occhi e il rombo / del sangue nelle orecchie. / E tutta in sudore e tremante / come erba patita scoloro: / e morte non pare lontana/a me rapita di mente».

⁸ Testa 2005, 297.

all'opera d'Amore; in quest'ottica si inserisce anche il richiamo alla composizione saffica, come fosse il copione che il protagonista poetico è chiamato a recitare e per questo chiedesse al tu di fargli da spalla. È questa una lettura mutuata dall'osservazione di Zorat sull'intera produzione della Cavalli, in cui assumono una certa costanza i riferimenti alla «finzione teatrale come principio ordinatore degli scambi umani»⁹. Si vedano esemplificativamente

Se ora bussassi alla mia porta
e ti togliessi gli occhiali
e io togliessi i miei che sono uguali
e poi tu entrassi dentro la mia bocca
5 senza temere baci disuguali
e mi dicessi: “Amore mio,
ma che è successo?”, sarebbe un pezzo
di teatro di successo.

Io singolare proprio mio 142

E quest'altra
Indietro, in piedi, da lontano
di passaggio, tassametro in attesa
la guardavo, i capelli guardavo,
5 e che vedevo? Mio teatro ostinato,
rifiuto del sipario, sempre aperto teatro,
meglio andarsene a spettacolo iniziato.

Sempre aperto teatro 56

⁹ Zorat 2008, 309.

5 Patrizia Valduga. *La centralità del cuore*

Patrizia Valduga nasce a Castelfranco Veneto nel 1953 e, dopo il liceo scientifico, intraprende gli studi in medicina presso l'Università di Padova che interrompe dopo tre anni per trasferirsi presso l'ateneo veneziano dove consegue la laurea in Lettere. Esordisce nel 1982 con la raccolta *Medicamenta*¹, a cui segue nel 1985 il poemetto in dieci canti *La tentazione*; al primo libro di poesie, la poetessa apporta delle aggiunte dando alle stampe, nel 1989, *Medicamenta e altri medicamenta*. Alla sua produzione poetica, proseguita fino ai più recenti *Poesie erotiche* del 2018 e *Belluno - andantino e grande fuga* del 2019, Valduga affianca il lavoro di traduttrice di opere poetiche e teatrali (Mallarmé, Valéry, Molière, Shakespeare).

«La poesia è da sempre per me un conforto, una medicina (contro gli attacchi di panico mi recito un po' di versi, non miei, naturalmente)»², un'affermazione recente ma che sembra trovar conferma già nel titolo della sua prima raccolta e, come sostiene Stroppa, «le voci degli antichi sono probabilmente i più efficaci *medicamenta* al dolore, al grido del corpo, come pare affermare il titolo della raccolta: *farmacon* che salva e uccide, che contiene e sfida, che accoglie la parola dandole dimora nella memoria condivisa»³. È una voce, quella della tradizione, che permea il libro e consente un dialogo appassionato tra la poetessa e i suoi maestri, le cui produzioni trovano più volte richiamo nei componimenti della raccolta («qual mai sarà l'anno, il mese, qual giorno» [M11], «sa anche farsi carne la parola» [M 55], «leggadro cuore ratta / s'apprende» [M 60], «Frissi d'amor con arte, d'amor scrissi» [M 64]) e un esplicito riferimento in esergo delle tre sezioni che costituiscono *Medicamenta: notti dei sensi, notti incolori, notti mancate*. Sono citazioni letterarie che, come suggerisce Stroppa, non si presentano «in forma diciamo 'filologica'» ma con lo scopo di «ricordare la complessità della nostra tradizione»⁴.

A porre il sigillo alla prima sezione, e all'intera opera, è l'antica voce del sommo poeta «il Dante più duramente 'comico', fisico e brutalmente carnale del fondo dell'*Inferno*»⁵; in

¹ Valduga 1982. D'ora in poi, nel testo, M seguito dal numero di pagina.

² Valduga 2018.

³ Stroppa 2016, 39.

⁴ Stroppa 2016, 43.

⁵ Stroppa 2016, 42.

particolare la terzina 52-54 del canto XXV «Co' piè di mezzo gli avvinse la pancia, / e con gli anterior le braccia prese; / poi gli addentò e l'una e l'altra guancia». Fin dall'esergo si preannuncia la consistente presenza del corpo.

É Marino ad aprire la serie di otto ottave che danno vita a *notti incolori*, con un distico tratto dall'VIII canto dell'*Adone*: «onde, mentre ch'io moro e che tu mori, / ravivi il morir nostro i nostri ardori». Qui Adone e Venere consumano il loro amore ponendo l'accento sul legame tra Eros e Thanatos, ripreso da Valduga in questa sezione centrale, in cui il rapporto tra i due amanti diviene spesso una battaglia amorosa⁶.

La parte conclusiva viene introdotta dalla novantaduesima poesia delle *Rime d'amore* del Tasso «ma stabile aura non mi par che spiri: / ond'io sovente prendo altro consiglio / e raccolgo le vele a' miei desiri».

Non è però all'insegna della voce tassiana che si conclude la raccolta, la quale viene bensì suggellata da una citazione biblica dal libro dell'*Ecclesiaste*, più precisamente il *Qoèlet* «si stanca qualsiasi parola / di più non puoi fargli dire».

La cifra stilistica della poetessa veneta, per cui viene inserita tra i neometrici, sono le forme chiuse: sonetti, ottave, distici di endecasillabi anche in rima baciata, terzine e sestine. Tale rigore formale si rivela un'efficace difesa, una legittimazione alle tematiche e al linguaggio licenzioso scelto dalla poetessa. In un'intervista Valduga ammette di amare anche i versi liberi, ma di non saperne scrivere e sentirsi persa senza la sua rassicurante gabbia formale⁷ che le permette di dire cose inaspettate in grado di fornirle rivelazioni su sé stessa⁸. Il tentativo di conoscersi sempre più a fondo si articola all'interno della raccolta con una serie di contraddizioni e richiami, mai casuali o sconnessi, sempre sapientemente disposti. Questo permette, già nella quarta di copertina della prima edizione, di definire la raccolta un «libro vero e proprio, unitario e organicamente strutturato»⁹. Tale caratteristica è stata

⁶ Stroppa 2016, 45: «il «duro campo della battaglia» del letto come luogo della prigionia e del 'morire d'amore' nella sua realtà sessuale».

⁷ Valduga 2010, «amo anche i cosiddetti versi liberi, che – peraltro – liberi non sono mai per davvero; ma io non li so fare: se non ho una gabbia formale, non so quando andare a capo. Penso che, oltre alle sei funzioni indicate da Jakobson per la lingua, la poesia possieda anche una funzione erogena, produttrice di piacere. Questo piacere è dato dalla successione ordinata di suoni e di ritmi. Amo la forma chiusa perché mi dà più piacere di quella aperta».

⁸ Valduga 2012a: «delle cose che forse neanche noi sospettiamo, si hanno delle scoperte su se stessi».

⁹ Valduga 1982. D'ora in poi, nel testo, M seguito dal numero di pagina.

sottolineata, tra gli altri, da Afribo¹⁰, da Angela Oster¹¹ e da Stroppa che evidenzia come uno dei *fil rouge* interni al libro sia l'anafora di «notte» nelle tre sezioni¹². Secondo lei questo è un ulteriore rimando letterario alla scrittura spirituale di Giovanni della Croce e alla sua *Notte oscura*: «un commento a strofette di solitudine e smarrimento» che «dava voce a un'anima perduta e in cerca del suo amore»¹³.

È indubbia la rilevante presenza del corpo in questo libro d'esordio: su un totale di cinquantadue liriche esso compare in circa quaranta con evidente preponderanza del cuore, attestata dalle sue sedici occorrenze. Nella maggior parte dei casi, l'organismo appartiene all'io lirico.

Il cuore è in rapporto con Eros e Thanatos, a mio parere, sempre in opposizione.

5.1 *Il cuore, tra Thanatos ed Eros*

Il tema della morte è così prevalente che Oster inserisce *Medicamenta* tra i *Canzonieri della morte*, attribuendo al cuore un ruolo essenziale «come resistenza contro l'inevitabilità della morte. Questo cuore è sempre soltanto una piccola singolare resistenza nei confronti dell'onnipotente e strapotente morte»¹⁴ a cui tenta di contrapporsi come emblema della vita, battendo lungo le notti che si susseguono.

La notte è anche il momento della riflessione, fase in cui l'io lirico può manifestare tutto il suo turbamento anche attraverso il corpo descritto nella sua interiorità e oscurità viscerale, che Lorenzini e Colangelo ben definiscono come «tavola anatomica in cui si legge l'inquietudine emotiva ed esistenziale dell'io che fa dell'oggetto erotico anche un *memento mori*, l'immagine del disfacimento organico»¹⁵.

¹⁰ Afribo 2015, 64: «continua ricerca dello scandalo [...] sistema iperteso [...] non è mai sul punto di spezzarsi e di cedere incondizionatamente al caos»

¹¹ Oster 2015: «perché ha interpretato alla lettera la famosa caratterizzazione del *Canzoniere* come 'libro organico' inserendo nelle strutture della sua lirica connessioni intertestuali a riguardo».

¹² Stroppa 2016, 45: «effetti di connessione interna [...] tesi a conferire alla raccolta lo statuto di Libro».

¹³ Stroppa 2016, 40.

¹⁴ Oster 2015.

¹⁵ Lorenzini - Colangelo 2013, 282.

Il cuore sembra contrapporsi all'effimera soddisfazione del piacere erotico («ad averti c'è poco per il cuore» [M 21]), lasciando trasparire il suo legame con la parte del sé più sensibile («tu del mio cuore non ti sei curato» [M 31]), forse proprio perché esso è in diretto contatto con l'anima («e il cuore? e gli ingressi ed egressi / d'anima al cuore?» [M 52]). Sede di sentimenti amorosi più profondi rispetto al mero atto sessuale («ed io sposa segreta al tuo cuore» [M 45]), luogo in cui si conserva un ricordo («di raschiarti via da cuore e mente, / di sviare il ricordo che mi tiene» [M 34]),

La sensibilità viene però contrapposta a momenti di estrema sfrontatezza e audacia da parte dell'io lirico che non rifiuta di descrivere ripetuti approcci e amplessi («a me lanciava da là: / Prima di sera io ti scopro [...] Poi apri, m'intima, apri... più dentro già / si spinge con suo tal colpo segreto» [M 10]; «Ti voglio far provare un bel piacere [...] Ed io ti prenderò come un'anguilla. / Dentro da me per vie d'acqua o aeree...» [M 21]; «L'avevo d'un tratto / incatenato al letto, inchiodato» [M 31]; «per le vinte / tue reni viene» [M 37]). Nonostante i riferimenti lessicali («erezioni» [M 46]) e le similitudini inequivocabilmente riferite al rapporto sessuale, Valduga non utilizza mai una descrizione particolareggiata dal punto di vista corporeo; non vengono nominate le parti del corpo più sensuali e usuali come possono essere ad esempio seno, gambe, glutei oppure organi genitali (compare solo con un'occorrenza in locuzione gergale «testa anche di cazzo» in M 64). Gli elementi corporei che rimandano al momento del piacere, nella maggior parte dei casi non attribuibili all'io lirico, denotano una ricercatezza linguistica e una terminologia tecnica (derivante forse dagli studi di medicina): «scalcagnare gli ischiatici» (M 46), «Oh se potessi scagliarmi al suo collo [...] provarne gli inguini» (M 33), «per le vinte / tue reni vinte» (M37), «ti stringeva alle reni con diletto» (M 42).

La scarsa presenza di riferimenti all'organismo nel momento dell'amplesso, in poesie dove il tema erotico risulta essere saliente, riporta alla mente alcune dichiarazioni dell'autrice stessa. Innanzitutto la motivazione per cui la poetessa scrive: «per cavare un po' di piacere dalla lingua quando non mi riesce di cavarlo altrove»¹⁶ e cosa spera di trasmettere attraverso le sue composizioni «spero di comunicare soprattutto la mia passione per la poesia, la mia gioia a scriverla, il mio piacere a leggerla»¹⁷. Leggendo le sue poesie è palese la sua passione, il suo amore per la lingua italiana, i suoni e le possibilità d'espressione che le fornisce la metrica. Inoltre, raccontando la circostanza della composizione del suo primo sonetto a scopo (raggiunto) di seduzione, ammette che «avere scritto il sonetto è stato un piacere

¹⁶ Valduga 2010.

¹⁷ Valduga 2018.

enormemente più grande dell'accoppiamento con il professore, per cui quella [la relazione con il professore] è finita e ho continuato a scrivere sonetti»¹⁸.

Tutto ciò fa supporre che il suo sia un 'erotismo letterario' più che fisico. Gli amplessi, i giochi di seduzione da lei descritti potrebbero essere solo un termine di paragone per esprimere il suo amore e piacere per la lingua. Del resto è già stato spiegato come il libro sia all'insegna della tradizione letteraria; lei stessa spiega cosa siano per lei gli antichi, citando il compagno Raboni: «anche se molti di loro sono morti cento o trecento o mille anni fa, a noi non tocca venerarli come statue ma amarli come si amano i vivi. Amarli, cioè lottare giorno dopo giorno con loro sapendo che un giorno potrà anche succederci di non trovarli, di non capirli, di non amarli più»¹⁹.

Un'ultima suggestione in proposito deriva dall'analisi di M 10 in cui Afribo scrive, sempre citando Raboni, «ma siamo sicuri che, qui come altrove, [l'uomo] pensi davvero quello che dice, anzi che sia davvero lui a dirlo, che a parlare con la sua voce non sia piuttosto l'immagine di lui che la donna si costruisce ad occhi chiusi [...]?»²⁰. È azzardato domandarsi se il tu a cui si rivolge l'io lirico non possa riferirsi agli antichi o più in generale alla lingua o alla letteratura?

5.2 *Corpo e parola*

Sa sedurre la carne la parola,
prepara il gesto, produce destini...

M 9

La prima lirica è un distico di endecasillabi in cui vediamo due termini chiave di questo libro poetico: carne e parola. Le due, però, non vengono messe sullo stesso piano, è infatti la «parola» ad essere il soggetto della frase, ad essere posta, grazie all'anastrofe, in posizione di rilievo e in allitterazione con i successivi due verbi che «sottolineano la missione generatrice dell'azione verbale»²¹.

¹⁸ Valduga 2012a. La forma chiusa conquista Valduga durante gli anni veneziani, mentre segue i corsi di Francesco Orlando, le lezioni su Mallarmée e fin quando si imbatte nell'ipersonetto di Zanzotto e si meraviglia «ah si possono ancora fare sonetti oggi».

¹⁹ Valduga 2012b.

²⁰ Afribo 2015, 72.

²¹ Stroppa 2016.

A differenza della terzina dantesca in cui il corpo veniva assoggettato dal serpente, Valduga pone il fisico (espresso, per metonimia, attraverso la sua sostanza «la carne») a servizio della parola. Un'idea che manterrà lungo tutto il libro, riprendendola e ampliandola fino a che «la parola» non si sarà stancata e non le sarà più possibile dir altro²².

Sa sedurre la carne la parola,
prepara il gesto, produce destini...
È martirio il verso,
è emergenza di sangue che cola
5 e s'aggruma ai confini
del suo inverso sessuato, controverso.

M 26

«Il distico ritorna, reso più compiuto e maturo dall'esperienza attraversata, che lo colma di carne e sangue, e riconduce alla matrice infera, crudamente fisica, quell'aggregato di termini astratti (*carne, parola, gesto, destini*)»²³.

Il distico diviene una sestina a rima ripetuta ABc abC. Il termine «martirio» è un primo esempio della pregnanza di riferimenti cristiani presenti nel libro; anche Magrelli utilizza questi richiami, ispirato dal forte legame tra parola e corpo che permea la religione cristiana. Alla parola, al verso, alla poesia (e forse allo stesso atto dello scrivere) viene conferita, dal v. 3, una condizione di sofferenza resa più concreta attraverso il riferimento corporeo del fisico vessato e del sangue che da esso sgorga.

Permane il piacere per il suono con l'abile gioco di parole e l'assonanza di «verso» con «gesto» «inverso» e «controverso», riportando l'attenzione sul rapporto tra lemma e fisico; ribadita ulteriormente dal termine «sessuato» utilizzato sia in biologia che in linguistica.

Sa anche farsi carne la parola,
per i nostri piaceri ultraterreni...
Ti onorerò, Gesù, con atti osceni...
(Venga il destino e mi prenda alla gola...
5 e lo spirito spiri.)

M 55

«Lasciando emergere quella latenza del discorso sacro quasi inevitabilmente implicata nella congiunzione di «carne» e «parola», *Verbum caro factum est*, ma qui declinata in un misticismo

²² Valduga 1982, 65. «Si stanca qualsiasi parola / di più non puoi fargli dire» *Qohélet*.

²³ Stroppa 2016.

carnale ed estetizzante, dove “ultraterreno” indica l’oltranza -non il superamento- della terrestrità»²⁴.

In quest’unica strofa formata da quattro endecasillabi a rima incrociata e un settenario, il cenno alla religione cristiana si fa palese. Il primo verso rinvia al vangelo di Giovanni in cui «il Verbo si fece carne» Gv 1, 1-18.

Interessante notare come «parola» rimi con la parte corporea che le dà origine, però, con un’allusione alla morte, potrebbe alludere all’impossibilità di proferir suoni; «piaceri ultraterreni» rima con «atti osceni» come se il secondo termine volesse spiegare il primo. Difficile decifrare i successivi riferimenti religiosi poiché il v. 3 sembra rasentare la blasfemia e «Gesù» si contrappone a «destino», menzionato al verso successivo. Affiancato a parole e corpo, compare nell’ultimo verso «spirito» in figura etimologica con «spiri».

O datemi qualcuno che mi ascolti,
ché di parole straripo... qualcuno
che mi prenda per mano e dei sepolti
dei fatti polvere e niente al raduno
5 mi porti... di occhi ho paura... di volti...
Non mi restava ormai niente e nessuno,
e come sanguinando intorno intorno
pesantemente in me cadeva il giorno.

M 38

Quest’ottava si pone in chiusura della sezione centrale che, come nota Sabrina Stroppa, risalta per circolarità. La prima ottava di *Notti incolori* inizia con «cadeva il giorno», metafora per indicare il tramonto e la conseguente venuta della notte, durante la quale si svolgono amplessi e riflessioni dell’io. Tale periodo notturno si conclude al v. 8 con la medesima espressione di M 31, acquisendo però il significato opposto di annunciare l’alba.

Il corpo sembra essersi riempito di parole durante l’amplesso notturno, come fosse recipiente in cui esse si sentono costrette e dal quale tentano ad ogni occasione di fuggire, di fuoriuscire, per essere condivise (forse proprio per germogliare, per incarnarsi). Una percezione che ritorna anche in M 48 e 49 dove, nonostante l’io lirico si disperdi «perché non ha parole», nella sirma Valduga scrive «quelle che in cuore sono esplose, / e non lasciano mai intatte le cose».

²⁴ Stroppa 2016, 49.

La sobrietà dell'insieme di cui parla Afribo si manifesta anche fisicamente nella «richiesta di un contatto di innocente normalità»²⁵, dell'essere presa per mano e accompagnata. L'organo del tatto veicola qui la condizione dell'io lirico di timore e timidezza, completamente assente nelle altre occorrenze di questa parte del corpo: «con audaci mani a volo / provarne gli inguini» (M 33), «Le sue mani ho veduto a te dattorno, / ti stringeva alle reni con diletto» (M 42), «a tenermi testa e mani a posto / sotto erezioni di lune» (M 46).

Io per la voglia scoppio e mi sconolo.
Oh se potessi scagliarmi al suo collo,
e non destarlo... o strascinar mi al suolo
e con lascivo assalto, anche il midollo
5 succhiargli... o con audaci mani a volo
provarne gli inguini... Avida controllo
che fa di lui la sua notte testarda,
la mia che come astuta, tarda e tarda.

M 33

Quest'ottava stravolge la sobrietà della poesia precedentemente analizzata per lasciar spazio al: «desiderio violento e cannibalico («io per la voglia scoppio e mi sconolo», 31), la donna si limita all'osservazione rapace nel sonno dell'amante e al tentativo di obliare emotività e raziocinio, con la complicità del tempo»²⁶.

Ritorna anche in quest'ottava l'idea del corpo come contenitore: di brame in questa lirica e di parole in M 38 e 48²⁷. Valduga si riferisce all'organismo come ricettacolo, come confine mai in grado di trattenere ciò che si scatena al suo interno; lo scoppiare di M 33 era l'esplosione data dal piacere provato durante l'amplesso, come ugualmente accade in M 10 («più dentro già / si spinge con suo tal corpo segreto. / [...] mi sale... mi scende...io come granata / esplosa, contusa, to', che si sappia»).

Parole, desideri, piacere appartengono alla sfera dell'immaterialità interiore dell'io lirico che, in questi casi, risulta essere sempre più vigorosa della parte materiale, corporea, rendendo così evidente la dualità con cui l'io deve confrontarsi. Il desiderio intangibile necessita, però, di un contatto del tutto corporeo per essere soddisfatto; perciò la duplice natura sembra

²⁵ Afribo 2015, 74: «il risultato è notevole anche per la sobrietà dell'insieme: qui la Valduga non spinge come spesso fa sul pedale dei giochi di suono, e il virus del comico non inquina e degrada il quadro solenne di *amore e morte*».

²⁶ Afribo 2015, 74.

²⁷ Valduga 1982, 38: «O datemi qualcuno che mi ascolti, / ché di parole straripo»; p. 48 «quelle che in cuore sono esplose, / e non lasciano mai intatte le cose».

non comportare necessariamente un'incompatibilità, ma una compresenza continua in tutto il libro poetico.

In questa poesia l'altro viene presentato solo come corpo, vittima del gioco marziale tra gli amanti e nominato: «preda», «collo», «inguini»²⁸. In *Medicamenta*, come in *La tentazione*, la relazione tra gli innamorati assume i tratti della *militia amoris*, caratteristica ricorrente negli incontri amorosi descritti dalla Valduga. Gli amanti vivono il loro amplesso, come una guerra, basato sullo studio misurato delle mosse da compiere per sferrare il proprio attacco e scatenare l'istintuale passione, che tanto si associa alla ferocia bellica, soprattutto per le ripercussioni sulla carne. La similitudine, tra amore e guerra, è costante nella storia della letteratura: nell'elegia latina («militiae species amor est» scrive Ovidio (*Remedia amoris*, II, 233), nel *Trattato d'amore* di Guittone d'Arezzo e nella logica cortese, in cui Cupido ferisce l'amante con le sue frecce, fino al XVIII canto dell'*Adone* di Marino (poema espressamente citato dalla poetessa in apertura di *notti incolori*) dove viene narrato il bellum amoris tra il ragazzo e il cinghiale, che arriverà ad ucciderlo per il troppo amore.

Anche nella letteratura mistica, a cui molto Valduga si ispira per le tematiche e il linguaggio fortemente simbolico, l'amore prevede una sofferenza fisica, inflitta dall'amato, tale da ricordare i feriti sul campo di battaglia. Come nella tradizione pagana Cupido scaglia i propri dardi sull'innamorato, così Santa Teresa riferisce di una «certa saetta» che le «penetra il cuore e le viscere»²⁹ (nella rappresentazione del Bernini la freccia è scagliata da un angelo, figura di Dio). In questa poesia (M 33) però l'io lirico non assume il ruolo di preda bensì di predatore; immagina di scagliarsi, dopo aver studiato la miglior tattica d'assalto, contro l'amato, impadronirsene fisicamente per cibarsi di lui e goderne: due primordiali istinti animaleschi.

Cadeva il giorno e cadeva l'amato
in tal mio agguato. L'avevo d'un tratto
incatenato al letto, inchiodato.
Ma che ho fatto? chiedeva, Ma che ho fatto?

5 Tu del mio cuore non ti sei curato.
Dal giorno astratto, da questo disfatto,

²⁸ Il termine scientifico «inguini» è una particolarità, poiché solitamente viene utilizzato al singolare; possiamo notare, però, com'esso, nel 1984, diventi titolo di una poesia contenuta in *La Terra Santa* di Alda Merini.

²⁹ D'Avila 1562, cap. XXIX, §§10-13. «L'anima si duole per l'assenza di Dio, ma non è lei che ne procura la pena, bensì una certa saetta che di quando in quando le penetra il cuore e le viscere così al vivo, da lasciarla come incapace di fare e di volere alcuna cosa. [...] È inesprimibile il modo con cui Dio ferisce l'anima».

alenava nel buio Te ne vai?
Né cuore avrai di curartene ormai.

M 31

In questa ottava invece, nonostante l'io lirico rimanga assalitore o meglio carnefice, non è più spinto da impulso naturale, ma da uno spirito di violenta rivalsa contro chi non ha saputo prendersi cura di lei. Il cuore è il luogo simbolico costante del lato più sensibile e fragile che, se colpito o trascurato, risponde con esplosiva ferocia. Tale reazione aggressiva non avviene solo in risposta alla sofferenza provocata dall'amante, ma anche da Amore («Amor m'impiega ma mi sto armando: / chiuso sarai nella trappola e preso» [M 44]).

5.3 *La carne*

O caro, non lo sai? viene la fine.
Per te io l'ho svegliata, per le vinte
tue reni viene... delle ore assassine,
dell'inventar vittorie... Dalle quinte
5 largirgli una sguardata... quale fine
sentiva... per catene nuove avvinte
alla sua carne... Ma della sua carne,
se è la fine, o caro, che farne?

M 37

La carne viene menzionata in cinque liriche, tre delle quali nelle riprese anaforiche in cui essa è oggetto dell'azione della parola, una in questa poesia e un'altra in M 47. In queste due occasioni, in cui la carne non è direttamente soggetta agli atti della parola, essa si presenta costretta, cinta, mai libera.

L'ottava è la penultima della sezione centrale perciò la fine che avanza potrebbe essere la conclusione della notte, del momento (temporale e letterario) dedicato agli amplessi. «Fine» si trova in rima identica ai vv. 1 e 5 e viene reiterata ad inizio dell'ultimo verso, conferendo un senso di circolarità alla composizione. Stessa ripresa si ha per il vocativo e appellativo affettuoso del suo interlocutore.

Il concludersi della notte porta con sé un interrogativo lasciato irrisolto come se, in questo caso, l'io lirico non vedesse nella carne, per metonimia nel fisico, nessun'altra utilità dopo l'amplesso.

Se la carne descritta da Magrelli era caratterizzata da mobilità e mutazione (a differenza del corpo contraddistinto per immobilità, forse perché identificato con la struttura più profonda, mentre la carne con la superficie), all'opposto Valduga la presenta inerte (avvinta

da «catene nuove», «afferrata» o «troppo stretta»), un confine entro il quale l'io è costretto e da cui non riesce a fuggire, come le sue parole o i suoi desideri sono ingabbiati dalle forme della tradizione.

Al v. 4 vediamo, attraverso il vocabolo «quinte», un accenno del modello teatrale, ben più consistente nella successiva produzione di Valduga, che la colloca «all'interno di una linea significativa della poesia femminile contemporanea ed è alla base di scelte testuali ulteriori, tra cui il particolare trattamento dei tempi e dei luoghi, così diverso da quello della tradizione montaliana e postmontaliana»³⁰.

O mia carne afferrata e troppo stretta!
Se afferri e stringi il tuo buio s'acquieta?

M 47

Questo distico e la poesia analizzata in precedenza condividono, oltre alla mancanza di libertà della carne, anche il vocativo iniziale.

Dal ventre della notte la rugiada,
scolta all'aurora, tutte le passate
con sé tira, le dure e le squagliate,
le vaporate in paure... e che accada

5 non pare... e se ne venga dalla strada,
oltre inferriate, oltre porte sprangate,
oltre inverni a venire... con l'estate,
con le sere inumate, venga e invada

d'un rovescio di luoghi annate e ghigne...
10 "Su guarda! Guarda ancora!"... come trottola
o come spola passa... il dolce inghiotte

e sputa la sua broda di maligne
ore, nei cuori larghi una pallottola,
lungi un turno di guardia nella notte.

M 63

I riferimenti a tempi e luoghi sono quanto mai radi e generici nel libro poetico, rendendo così difficile l'individuazione di esempi di antropomorfizzazione della natura. Fa però eccezione la notte. Come già detto quest'arco temporale è una presenza costante e importante nella raccolta e arriva ad assumere un connotato fisico: il ventre. É la cavità addominale che contiene i visceri (l'istintualità) e nelle donne è predisposta per accogliere la vita; in ciascuna delle tre sezioni (maggiormente evidente in quella centrale) la notte ospita le riflessioni, i tormenti e gli amplessi dell'io lirico.

³⁰ Afribo 2015, 67.

In M 22 troviamo l'unica ulteriore occorrenza di «ventre», in questo caso riferito all'io lirico («rilasso il ventre ch'è quasi mattina») indicando la notte come momento di tensione.

Dopo aver visto il corpo, descritto come costretto e costrittore, ora percepiamo anche nell'ambiente la sensazione di chiusura al v. 6 che prelude alla stanza da letto, lo scenario più consueto nella poesia di Valduga, simile alla cella di una monaca.

La notte è l'elemento che apre e chiude questo sonetto, dal consueto schema rimico ABBA ABBA CDE CDE, conferendogli circolarità.

Qual mai sarà l'anno, il mese, qual giorno
e quanto dolce, ove per fine avermi,
ove odore di maschili epidermidi
più non curi, e sguardi, corpi dattorno,

5 lor secrezioni, escrezioni contermini,
con il sangue che ruota torno torno,
viaggi spermatici andata e ritorno
su ire rientrate, su affetti rafferma,

su l'eco scarsa di transiti umani...

10 (con tristi trame e quanto mai noiose).
Allora sogno d'un trascendimento

a fiaba o ad arte... in verità poi mento,
per la vita di visceri e mucose,
se ancora l'odorato invidia ai cani.

M 11

Il primo verso di questo sonetto ricorda *Benedetto sia 'l giorno, e 'l mese, et l'anno*, però le eco petrarchesche sembrano fermarsi qui. Lo schema metrico, infatti, non ricorda nessun sonetto del *Canzoniere*, bensì rinvia a *Tanto gentile e tanto onesta pare* a cui Valduga sembra essersi ispirata per le rime ABBA BAAB CDE EDC. L'utilizzo delle rime ipermetre sembra invece richiamare un'altra delle sue guide poetiche: Giovanni Pascoli.

Questo sonetto si distanzia dal *Canzoniere* petrarchesco anche per quanto riguarda la descrizione anatomica. La corporalità di Laura e dell'amante-Petrarca è quanto mai elusiva e sfuggente, tratteggiata in maniera frammentaria citando per lo più le parti esterne del corpo (occhi, membra, capelli, fianchi)³¹. In questo caso, invece, Valduga si inabissa per descrivere le zone più interiori e oscure dell'organismo umano. Lorenzini e Colangelo fanno riferimento allo studio del filosofo francese Gilles Deleuze *Le pli. Leibniz et le baroque* in cui egli sostiene che «devo avere un corpo perché c'è qualcosa di oscuro in me»³². L'oscurità è

³¹ Rigo 2017.

³² Lorenzini - Colangelo 2013, 282.

descritta da Valduga attraverso «sangue», «visceri», «mucose», «secrezioni, escrezioni». L'interno tenebroso si può collegare agli impulsi irrazionali, all'istintualità più viscerale che l'io molto spesso non riesce a controllare e a cui si riferisce esplicitamente al v. 14. Un desiderio che porta l'io lirico verso la figura maschile erotizzata attraverso varie locuzioni «maschili epidermidi» in anastrofe, «viaggi spermatici», «transiti umani». Al v. 11 la protagonista della lirica sembra voler allontanarsi da un'istintuale corporeità per elevarsi ad immateriale «fiaba o arte», salvo poi ammettere, attraverso, antitesi, di non desiderare realmente ciò «in verità poi mento».

6 Fabio Pusterla. *Il corpo tra confine e resto*

Fabio Pusterla nasce a Mendrisio, nella Svizzera Italiana, nel 1957 da madre svizzera, vissuta a lungo in Italia, e da padre italiano ma residente a Chiasso. La sua formazione avviene a cavallo tra i due Stati confinanti, fino alla laurea in Lettere presso l'università di Pavia. Insegnante, critico e traduttore, esordisce come poeta nel 1985 con *Concessione all'inverno* per proseguire con la pubblicazione di *Bocksten* 1989, *Le cose senza storia* 1994, *Pietra sangue* 1999, *Folla sommersa* 2004.

Pusterla non tenta di negare o porsi in contraddizione con i padri, anzi, come scrive Afribo, è «legatissimo ai “classici”»¹ Fortini, Sereni, Orelli; il riferimento e l'influenza maggiore (visibili nei richiami e prestiti tematici e linguistici) sono però di Montale. La metrica non permea i suoi componimenti, caratterizzati invece da «un uso intenso dell'*enjambement*, di cui abusa per ovvi effetti di disordine»². Contribuisce a creare i medesimi effetti l'abbondante utilizzo delle parentesi, che giungono ad incorniciare perfino il titolo di alcune liriche e conducono «a un continuo raddoppiarsi e complicarsi delle trame discorsive»³. Fa ricorso a un registro espressionista e una «scrittura/della rabbia inespresa, covata in sentina»⁴; la sua, come dice il poeta stesso, «nevrastenia individuale» porta anche all'utilizzo di registri diversi, spesso opposti, un lessico concreto e tecnico ma anche astratto e pseudointellettuale, spesso adoperato con intento parodico⁵.

*Concessione all'inverno*⁶ si compone di sette sezioni precedute da un *Prologo*, comprendente un'unica lirica, e un *Epilogo*, anch'esso di una sola poesia; le due, come sottolinea Dalmas, «si richiamano strutturalmente e tematicamente, formando una macro-parentesi che contiene l'intero libro: tutto quello che si legge all'interno si trova quindi costretto a

¹ Afribo 2015, 112.

² Afribo 2015, 114.

³ Galaverni 1996, 194-95.

⁴ Pusterla 2012a, 21.

⁵ Afribo 2015, 114.

⁶ Pusterla 1985.

contrarre il proprio significato in una prospettiva non umana, di erosione e di estinzione»⁷. Emergono l'ostilità della Storia, la tematica di 'ciò che resta' e l'attenzione per il quotidiano in una descrizione spesso fotografica.

*Bocksten*⁸ è formato da tre sezioni e ripropone la stessa struttura parentetica di *Concessione*: si può osservare una «esibita simmetria di singoli componimenti»⁹ tra la prima e l'ultima sezione che racchiudono il poemetto eponimo della raccolta. Questo, ispirato al ritrovamento di uno scheletro umano nella torbiera di Bocksten-Moor, è a sua volta suddiviso in tre parti formate da liriche quasi esclusivamente monostrofiche e prive di titolo, tali da sembrare le varie strofe del poemetto. A partire dalla morte del padre e dal recupero delle ossa, simbolo del passato, il libro costituisce un tentativo di ritrovamento, attraverso lo scavo, del Senso perduto.

Seguendo le tracce corporee presenti in entrambe le raccolte si colgono le tematiche care a Pusterla: 'ciò che resta', il confine, la quotidianità, la morte, la sconfitta, la visione fotografica e il senso comunitario. Pochissime sono le occorrenze in cui il fisico menzionato appartiene all'io lirico e altrettanto scarse quelle in cui ad esso vengono collegati attributi positivi.

Si può riscontrare la presenza di un discreto numero di riferimenti espliciti al corpo umano, in diverse occasioni l'autore fa riferimento ad esso collateralmente, senza nominarlo esplicitamente; in altre circostanze viene presentato come espressione di una condizione interiore dell'individuo affiancando così l'io corpo e l'io psiche.

6.1 *Il corpo come resto*

Le pagine di *Concessione all'inverno* sono costellate di oggetti che resistono all'usura del tempo o vengono scartati dopo il loro impiego, ma «in entrambi i casi, paradossalmente, è il prodotto di scarto a permanere»¹⁰. Così anche il corpo umano, descritto dal poeta ticinese,

⁷ Dalmas 2016, 89.

⁸ Pusterla 1989.

⁹ Manetti 2016, 218.

¹⁰ Stroppa 2014, 123.

viene spesso raffigurato come residuo, in particolare nella forma della salma (presente dalla prima poesia della prima sezione di *Concessione all'inverno*) ovvero 'ciò che resta' della vita, i «resti di umanità»¹¹.

Il fisico è traccia di una serie di significati che ciascun individuo acquisisce durante il corso della propria esistenza e le esperienze vissute. Tra i livelli di significati imprescindibili¹² vi è la condizione di alter-ego: ogni donna o uomo attribuisce al proprio corpo, come sostiene Le Breton¹³, attraverso le scelte estetiche, alimentari, motorie, lo stile di vita, le caratteristiche che maggiormente lo rappresentano. Sull'organismo, però, appaiono anche i segni della realtà in cui esso vive: è oggetto di una costante antropo-poiesi da parte della società¹⁴. Il cadavere rappresenta quindi, oltre alla conclusione del ciclo vitale individuale, la fine dell'attività antropo-poietica che la società svolgeva su quel corpo¹⁵. Sara Raimondi sostiene che attraverso la tanatoestetica «la società si riappropria di quello che era un membro del gruppo, cercando di rendere di nuovo il suo corpo bello, apparentemente non toccato dalla durezza della morte, come se fosse di nuovo la sede della sua completa personalità, della totalità del suo essere di cui la malattia e la vecchiaia l'avevano privato»¹⁶.

I cadaveri descritti da Pusterla invece non hanno avuto tale privilegio, a loro non viene concesso il rito funebre né una degna sepoltura, e perdono così l'ultima occasione di essere percepiti come membri di una comunità. Da questa vengono dimenticati, abbandonati al loro ultimo viaggio, del quale porteranno i segni indelebili diventando figure palesi della morte, la fine che accomuna il genere umano e che spaventa a tal punto da voler essere rimossa dai più. Ma loro, gli sconfitti dalla Storia, gli emarginati, gli abbandonati dalla società «continuano a premere sulla memoria, cercando di riemergere»¹⁷ e mantengono viva la riflessione sul trapasso.

¹¹ Favole 2003, 22.

¹² Raimondi 2016.

¹³ Le Breton 2007, 179.

¹⁴ Bourdieu 2003.

¹⁵ Raimondi 2016.

¹⁶ Raimondi 2016.

¹⁷ Stroppa 2014, 129: «'ciò che resta' della vita, il cadavere, quando non è stato oggetto delle cure del lutto che lo collocano nel luogo che gli compete, ma viene abbandonato [...] arrestando anche la capacità del vivo di compiere nel pensiero tutto il percorso di accompagnamento verso il luogo del riposo. Quei corpi sono *rimasti* lì, in quella profondità, e da lì continuano a premere sulla memoria, cercando di riemergere».

Io credo che un vecchio
da qualche parte immobile sul quai
(scura ombra antistante l'acqua marcia)
in bilico sul margine, dove straborda
5 l'onda al passaggio di parodie di navi,

un marinaio d'acqua dolce, cupo
turistico Caronte lungo il golfo,
guardi la sera il lago.
Da impronunciabili presagi apprende
10 che da sotto (egli sa) usciranno.

(I pochi morti annegati non vengono
di solito tratti in superficie:
correnti ignote e mobili fondali, lucci,
alghe incolori arrestano
15 il transito dei pallidi).

Verranno
una notte inattesa e prenderanno
possesso della città: nerastri, untuosi,
le algose chiome sciogliendo,
20 a sconvolgere verranno, per tingere,
infine, di catrame
i rami, e benzinose essenze.

Paradiso, Caprino, Cavallino

I cadaveri ritornano alla natura, dopo il prolungato contatto diretto con essa, e perdono quelli che erano i loro «resti di umanità»¹⁸; diventano «pallidi [...] nerastri, untuosi / le algose chiome sciogliendo», «volti deformi, cadaveri nerastri, / gonfi; braccia e gambe puntinate»¹⁹ fino all'evidente, nel Bockstensmannen, identificazione con l'ambiente naturale «Bocksten, uomo di terra, / ossuto reso resto dal carbone».

L'utilizzo di un tempo a venire rivolto a chi ha ormai visto concludersi la propria prospettiva di vita (la parola-verso del v. 16 e la chiusura del v. 10) richiama immediatamente alla memoria la parola-verso («parleranno») conclusiva della lirica *La*

¹⁸ Favole 2003, 22.

¹⁹ Pusterla 1985. *Monitor on, light off. Immagine:*

*spiaggia*²⁰ di Vittorio Sereni. Questo rivela la volontà degli autori di sottolineare come il passato non abbia esaurito il suo compito, ma debba ancora rapportarsi ai posteri con due modalità divergenti. Se il poeta di Luino guarda con fiducia al mare e ai morti lì dimenticati, sicuro che faranno sentire ancora la loro voce, Pusterla indica solo i gesti con cui i sommersi si rivolgeranno ai vivi, azioni efferate e cariche di risentimento per l'oblio e l'esclusione dalla comunità²¹ a cui sono costretti.

A Delo

Senza che nessuno lo sapesse
avevamo fatto una scuola
di crudeltà: quanto mi serve
ora,
5 su questa scacchiera
obliqua
(le pedine sono coperte
di una fanghiglia fitta
verdastra: raschia raschia
10 non ti sai muovere,
tentenni; le linee sono travolte,
gli alfieri mangiati (i cavalli, quelli,
meglio non parlarne: ci dicevano vedrete,
impazziranno in un turbine a travolgere
15 uomini e cose: e certezze; io non credevo
questo, proprio così. Ma neppure queste
scuderie vuote, silenziose, e la puzza
di carne bruciata dietro l'angolo e questo lascito di merda
secca che ricopre ogni cosa): restano
20 gli immobili sovrani, le flaccide
regine dell'accidia e dei bombon sbragate
nell'orgia di filaccica delle case centrali, le rigidissime
torri maculate, muscose verso nord; l'arrocco resta, e l'agonia
verminosa dei pedoni
25 diffidenti, baffuti, iracondi: servi
come sempre).

L'arrocco

²⁰ Sereni 2020, 236: «Sono andati via tutti - / blaterava la voce dentro il ricevitore. / E poi, saputa: - Non torneranno più -. / Ma oggi / su questo tratto di spiaggia mai prima visitato / quelle toppe solari... Segnali / di loro che partiti non erano affatto? / E zitti quelli al tuo voltarti, come niente fosse. / I morti non è quel che di giorno / in giorno va sprecato, ma quelle / toppe di inesistenza, calce o cenere / pronte a farsi movimento e luce. / Non /dubitare, - m'investe della sua forza il mare - /parleranno».

²¹Raimondi 2016, la tanatoestetica «è anche la riemersione dell'individuo come membro del gruppo con cui si riunisce per l'ultima volta, perché è di nuovo parte della comunità. Dopo la morte la cura del cadavere rompe l'esilio».

Nota Stroppa che i cadaveri non sono gli unici resti organici presenti nella raccolta: la «puzza / di carne bruciata» e il «lascito di merda / secca che ricopre ogni cosa» sono l'«inequivocabile *resto* organico di ciò che è stato cibo, vita, anche parola; e senza, si noti, che la natura possa vantare un'innocenza primigenia, l'eszensione dallo sfascio, se il letame è strame di cavallo»²².

Nella stessa lirica «restano», poiché sopravvivono, anche i corpi degli «immobili sovrani, le flaccide / regine dell'accidia»; non sono fisici gloriosi come non lo sarà nessun organismo menzionato nelle prime due raccolte. Le parti fisiche menzionate non sono mai descritte in maniera celebrativa, ma rappresentano il faticoso e quotidiano vivere affrontando le prove a cui l'inverno-storia sottopone.

In particolare *L'arrocco* e *Catenaccio forzato* sono due esempi, resi attraverso metafore ludiche, della «sconfitta storica di un'ipotesi rivoluzionaria (che in *Il luogo del delitto*, per il suo peso, è amplificata a «un secolo»)»²³.

E maledetta sempre uguale metacampo
di terreno pesante, zolle divelte,
risse al centro. Non se ne esce, si cincischia,
si ingroppa la palla in forsennato
5 dribbling, in giochi pericolosi terminanti a lato.
Sopra dicono ci sia gente, bandiere,
immobili striscioni in attesa del goal. E oltre,
al di là della riga, della lunetta centrale:
prati verdi, molli, da lanciarsi al galoppo,
10 da infilare la difesa in corridoio, da finalmente
smarcarsi.
Ma intanto non c'è altro da fare: correre nel nevischio,
sprofondare nella mischia, claudicanti, a gomitate
e spallette sgusciare fra i ginocchi, ansimando
15 tenere la palla.
Male che vada rifugiarsi in corner.

Catenaccio forzato

La fatica che i giocatori provano nel tentativo di «smarcarsi» senza riuscirci²⁴, su di un terreno reso impervio dal nevischio (segno dell'inverno-Storia che ostacola la vita umana) si riflette sul loro fisico vv. 12-15. Fatica morale e fisica si intersecano in un gioco vitale che

²² Stroppa 2014, 130.

²³ Dalmas 2016, 94.

²⁴ Dalmas 2016, 94: «funzionale alla dichiarazione dell'impossibilità di «smarcarsi» (ancora una volta una parola-verso), centrale e decisiva».

non si conclude in una vittoria ma in una magra consolazione, nonostante «al di là» si fosse intravista una verde speranza.

Corpi nel momento della fatica, dello sforzo, del disagio sono i preferiti da Pusterla, che nel momento in cui fa riferimento ai «vincitori, i politici di professione»²⁵ attribuisce loro l'aspetto denigratorio di insetti.

O anche quando vengono
– le lunghe code, i ranghi,
e le frotte impazzate, intristite –
atetici, anacolutici
5 e ci snodano
i serpenti sintattici, malefici
crotali, a voce o in bollettini
anastatici,
giocandoci poi come gli acrobati
10 – gli applausi i panegirici
i grafici economici i tagli indispensabili
alle spese sociali i purtroppo inevitabili
sacrifici –
famelici, energetici
15 questi cari
politici.

Heteroptera

6.2 *Il confine nella malattia e nella morte*

Il confine caratterizza la poetica di Fabio Pusterla a partire dalle vicende biografiche. La sua formazione e la sua attività professionale, che si svolgono tra Svizzera e Italia, lo rendono un assiduo frequentatore della frontiera. Essa diviene ispiratrice di poesie, come ad esempio *Al doganiere dichiaro* o *Posto di frontiera* contenuta in *Argèman*, momento di riflessione sul concetto di confine, come dimostra l'articolo "L'inferno è non essere gli altri. Scrittura poetica, traduzione e metamorfosi dell'io"²⁶. Emerge un'abissale differenza tra i due termini: la frontiera, scrive Pusterla, «mi parla di una separazione, di una prigionia dell'io rispetto a se stesso e agli altri», il confine «che associa senza riflettere ai concetti più vaghi di *limite*, *margin*e, *bordo*, mi suggerisce un'ipotesi di viaggio e di esplorazione». Quest'idea di confine, secondo il poeta, è visibile anche nella lingua, in particolare nel momento della traduzione in cui è necessario abbandonare la lingua materna, attraverso la quale

²⁵ Dalmas 2016, 95.

²⁶ Pusterla 2002

comuniciamo la personale visione e rappresentazione del mondo, per addentrarci in un altro linguaggio, un'altra percezione, un'altra descrizione.

Come ricorda Dalmas²⁷, il poeta ticinese non ricerca la perfezione o il sublime bensì «il punto di contatto, la mescolanza opaca, l'attrito; il punto in cui qualcosa smette di essere *solo se stesso* e confina con l'altro, senza per questo potersi trasformare o smemorare, prigioniero di sé eppure aperto, umilmente disponibile e quasi sul punto di smarrirsi definitivamente»²⁸.

Questo margine, a mio avviso, si concretizza nel corpo poiché su di esso si esplicitano condizioni esistenziali che danno avvio ad un confronto, un dialogo, una relazione con l'altro. L'epidermide, infatti, viene considerata come «luogo di confine che separa e connette»²⁹; è innanzitutto il margine che separa l'io lirico dal Mondo, ma anche il confine che protegge l'interno e costituisce una barriera difensiva dall'esterno. Però è anche il punto di contatto, il limite su cui si manifesta la propria interiorità all'altro, il quale la percepisce attraverso il contatto o semplicemente attraverso la vista del suo colore, dei segni o degli accessori su di essa applicati.

La pelle è quindi «mezzo di espressione identitaria, di soggettivazione e allo stesso tempo di appartenenza, di comunanza, di identificazione»³⁰. Questo senso comunitario, espresso attraverso il corpo, viene messo in risalto da una condizione di liminalità³¹ che si ritrova nella raccolta d'esordio: la malattia. In *Tredici quadri (o anche di più)* il lettore segue l'io lirico paziente durante il suo periodo di ricovero in un ospedale svizzero, vivendo le avventure, le emozioni, gli incontri e le considerazioni annotate in «una sorta di diario della degenza»³², struttura suggerita anche dalla mancanza di titoli in tutte le liriche di questa sezione.

²⁷ Dalmas 2016, 83.

²⁸ Pusterla 2012b, 9-16.

²⁹ Martino 2016, 172. Lo studio a cui mi riferisco presta particolare attenzione alla malattia oncologica, ma i concetti a cui mi riferisco penso possano tranquillamente riguardare qualsiasi stato patologico.

³⁰ Martino 2016, 172: «Dalle società primitive a quelle contemporanee, dalle comunità tribali alle forme sociali occidentali, con differenti modalità (pratiche di pulizia, cosmesi, pettinature, tatuaggi, incisioni, scarificazioni, perforazioni) e ornamenti (gioielli, vestiti, accessori), la pelle si mostra come un supporto semiotico ai processi di significazione e di rappresentazione simbolica».

³¹ Martino 2016, 165: «In termini clinici, l'elaborazione dell'esperienza liminale può avvenire attraverso la costruzione di nuovi sistemi di confine che possono ridare senso ai molteplici aspetti della vita».

³² Dalmas 2016, 94.

Lo stato patologico «si configura come una discontinuità di vita costituendo una lacerazione dei propri confini somatici, psichici, sociali [...] la caratteristica principale è il sentimento di disorientamento, isolamento, frammentazione, esclusione dal mondo degli altri»³³. Tale estromissione a cui vengono sottoposti i degenti, al loro ingresso nel luogo di cura, viene espressa già dall'indumento imposto, definito da Marshall McLuhan «estensione della pelle»³⁴. Ai nuovi pazienti viene richiesto di abbandonare la propria pelle abituale, il vestito attraverso il quale possono esprimere liberamente la propria identità o appartenenza culturale per indossarne una comune a tutti: «il pigiama».

Quando si entra
si lasciano i propri vestiti
(come da avviso, in tre lingue,
sull'anta sinistra)
5 in armadio: chi ha il suo pigiama
lo indossa (aiutato, naturalmente,
poiché si paga per questo),
chi non ce l'ha glielo danno
loro.

III.

Si forma così un insieme, una piccola comunità i cui componenti sono accomunati dalla medesima condizione, che li differenzia da chi li assiste e si manifesta anche attraverso il corpo. Tale differenza viene sottolineata dal rilievo in cui viene posto il pronome di terza persona plurale (una delle numerose parole-verso della sezione) e dal fatto che presupponga l'esistenza di un noi, un gruppo a cui opporre *loro*. È l'insieme dei pazienti che si differenzia dalla categoria delle persone che nella clinica lavorano.

Questi giochi e gli scherzi
mi salvano credo (l'ho detto subito a tutti:
l'importante è il senso del ridicolo,
l'ironia da salvare – poiché tutti si lavano
5 i piedi, come diceva quel maestro).
Non addormentarsi, ecco, non concedere
nulla ai loro freddi sorrisi: continuare l'immaginaria
esplorazione, questo sì, stabilire contatti,
raccogliere elementi, indagare nel
10 profondo.

V.

³³ Martino 2016, 165.

³⁴ McLuhan 1967, 129.

Oltre al senso comunitario, si fa riferimento ad un senso di uguaglianza tra gli esseri umani trasmesso anche attraverso il cenno ai bisogni fisiologici primari provati da ciascuno come sottolinea la forzata convivenza («il Vicino / di letto (nome impronunciabile)», «il mio vicino di camera»). Una è la necessità di lavarsi «poiché tutti si lavano / i piedi, come diceva quel maestro». Non viene indicato un elemento corporeo casuale: i piedi sono una delle parti corporee ingloriose; con un richiamo al Nuovo Testamento (Giovanni 13,1-15) che implica l'atteggiamento di umiltà insito nel riconoscersi bisognosi e nell'accettare di essere visti fragili e aiutati, ma può sottendere anche un senso ironico. Condizione ancor più presente in un periodo di degenza in cui si viene accuditi anche nelle più piccole esigenze quotidiane.

Dopo, a cerimonia ultimata,
resto a lungo alla finestra, mangio,
riprendo le forze.
Seguo ogni giorno il lavoro
5 dei giardinieri che ingabbiano i tronchi
con stecche e con raffia:
in questo modo cresceranno
(gli alberi)
indubbiamente diritti.

XIII.

Pietro Benzoni nota che «l'implicita contrapposizione (*cresceranno, (gli alberi)*, sottinteso 'non gli uomini?', *dritti*) poggia su una costruzione sintattica marcata» e la paragona ad un espediente adottato da Montale e notato dallo stesso Pusterla in un saggio giovanile scritto a quattro mani con Claudia Patocchi. L'aggettivo *folte* di *Dopo una fuga* I, I («C'erano le betulle, *folte*, per nascondere/il sanatorio») racchiuso tra le virgole che ne sottolineano l'importanza, «ha la funzione di evocare la crudele separazione tra clinica e realtà esterna»³⁵. Sicuramente le osservazioni di Benzoni³⁶ sono corrette, però, nel caso della lirica scritta dal poeta ticinese, nella mia lettura prevale l'analogia, più che il contrasto, tra l'io lirico e gli alberi. Come le piante vengono circondate dalle strutture metalliche affinché crescano dritte, così l'io lirico viene rinchiuso nell'ospedale per poter guarire. Entrambe "prigioni", però funzionali ad un "miglioramento".

Nella lirica X veniva già presentata la stanza d'ospedale come un luogo di reclusione in cui si cercano alternative via di fuga « anche il lavandino (plik plik ah fuggire/a cavallo di una

³⁵ Patocchi - Pusterla 1981, 68.

³⁶ Benzoni 2005, 272.

goccia) sembra una via d'uscita? [...] O ancora la porta/chiusa (Apriti Sesamo, ripeto, apriti/Sesamo) o/socchiusa (che è peggio: filtrano/colori smunti (smorti)). I tentativi di evasione sono sempre immaginari e avvengono attraverso l'intelletto «Mi sono spinto finora/all'ala sud (trecento metri circa/passata la cappella protestante) col pensiero».

Questo è un'ulteriore elemento a supporto dell'ipotesi che la seconda cella di reclusione dell'io lirico possa essere il corpo stesso. L'io psichico è costretto nella condizione di malattia del fisico, impedito nell'assecondare i suoi desideri, come la possibilità di uscire o di mangiare avidamente³⁷. È questa una sensazione non supportata da espliciti riferimenti, poichè in questa sezione l'io lirico fa riferimento al suo organismo nominando solo «il polso», privo di alcun attributo, preso dal dottore per controllare la sua situazione prima dell'intervento.

Come sarà successivamente in *Bocksten*, già in questa sezione si cominciano a cogliere elementi del fiabesco³⁸: il vicino di letto paragonato ad un animale, i messaggi scritti in codici misteriosi per non essere scoperti dalle infermiere-spie, «si racconta», «apriti sesamo», l'operazione come una «cerimonia». È lo stesso io lirico a svelare la necessità di conservare uno spirito ironico per poter meglio affrontare la malattia nella poesia V. «Questi giochi e gli scherzi / mi salvano credo (l'ho detto subito a tutti: / l'importante è il senso del ridicolo, / l'ironia da salvare [...] continuare l'immaginaria / esplorazione, questo sì, stabilire contatti, / raccogliere elementi, indagare nel / profondo».

Sono sporadici i riferimenti espliciti al corpo: nel caso dell'infermiera essa viene descritta come «bianco spettro» e riferendosi al proprio fisico l'io lirico dice «mia persona» (con una sottile eco dantesca della «bella persona»).

Con la morte la frontiera corporea, intesa come separazione rispetto agli altri³⁹, viene completamente cancellata: l'epidermide si dissolve e rimangono solo le ossa, i resti senza più alcuna protezione sono abbandonati alla *mercé* della natura. È ciò che avviene all'uomo di Bocksten: il suo corpo rinvenuto nella torbiera, le sue ossa diventano confine perché sono motivo di dialogo (seppur immaginario) tra l'uomo di Bocksten e l'io lirico; un

³⁷ Pusterla 1985. II. *La bocca sollevò dal fiero pasto* «il mange comme un cochon, avidamente/ con rumori di bestia: vorrei la sua / energia».

³⁸ Manetti 2016, 217.

³⁹ Pusterla 2002.

colloquio in cui gli interlocutori si fondono e si confondono, ora che non esiste più la pelle a segnare la demarcazione tra le due personalità.

Lo scheletro del Bockstensmannen, («fantasma *revenants*»⁴⁰ di Elios Pusterla) con cui l'io lirico cerca di comunicare, è il punto da cui parte la riflessione, l'indagine per provare a ricucire lo strappo generazionale, la perdita di senso avvenuta con la morte del padre⁴¹, fil rouge della prima sezione, nel tentativo di «condurre un'inchiesta sull'identità del padre, o dei padri, e su quello che ne resta ai figli»⁴².

Solo le ossa e i capelli permangono dell'uomo di Bocksten (ossa che in *Concessione all'inverno* non vengono mai utilizzate per riferirsi ai deceduti) e sono uno dei principali elementi che lo identificano: «le ossa bianche / intatte [...] il rosso dei capelli, guizzo di scoiattolo, / e tre pioli nel petto», «le ossa, biancheggianti», «Bocksten, uomo di terra, / ossuto reso resto dal carbone», «altri incontro nel bosco, / orbite vuote, fisse, / mani scarne, resti scomposti / o rotti, metacarpi di ignoti, / tibie / vaganti», «le ossa sono ossa, io sono io».

Ti presterò una voce per il buio
una mano per i tre pioli
nel tuo petto.

L'io lirico non offre esclusivamente la voce ma pure una parte del proprio corpo, ad indicare che, per ricostruire l'identità, è necessaria anche la parte più concreta e non solo quella psichica. È un'aiuto totale quello che Pusterla offre affinché i resti umani abbandonati, dimenticati riacquistino il loro residuo di umanità⁴³, e non finiscano per uniformarsi totalmente all'ambiente circostante, come in realtà avviene in entrambe le raccolte: «Bocksten, uomo di terra», «sono il catrame, le materie oleose [...] sono torba [...] sono l'onda»; «nerastri, untuosi, / le algose chiome sciogliendo».

⁴⁰ Manetti 2016, 214.

⁴¹ Manetti 2016, 214: «garante del nesso tra soggetto e storia [...] la sua morte apre un vuoto di senso che spetta al figlio colmare».

⁴² Manetti 2016, 214.

⁴³ Favole 2003, 22: «resti di umanità».

Sarà lo sguardo del poeta a riportare l'uomo di Bocksten all'io che era stato un tempo togliendolo dal suo essere cosa, dalla mera materialità di un corpo sotterrato, come spiega Gabriele Belletti⁴⁴.

E adesso vorresti un nome, definirmi,
riseppellirmi nella tua realtà.
Ma le ossa sono ossa, io sono io,
ieri non c'ero,
adesso eccomi qua.

Nel momento in cui il Bockstensmannes è presente nella sua totalità, nel momento in cui potrebbe raccontare la sua storia, il poemetto si conclude. Un'ulteriore conferma dell'impossibilità di avere una risposta dai padri e la necessità che l'io lirico si assuma le proprie responsabilità nella ricerca del Senso.

Prima di questa drastica conclusione, però, vi era stata una fusione tra l'uomo-cosa (i resti del Bockstensmannen) e l'uomo-poeta.

Taccio da tanto tempo
che la terra è carbone,
la tomba muta in torba; se ora parlo
sei tu che m'inventi parlare,
ma se non sai
io non so cosa dire.

Fusione giustificata anche dalla dimensione onirica entro cui si svolge l'intera vicenda; il sogno è uno degli elementi che avvalorano l'ipotesi di Manetti «nel cadavere che affiora dalla tomba come dall'inconscio riaffiora il rimosso»⁴⁵.

Le ossa e l'identità ignota consentono una maggior identificazione e un punto di vista più generale «questo io fatto ormai solo di ossa significa tutti»⁴⁶. Così come tutti gli esseri umani posseggono delle ossa, le questioni del Bockstensmannen e dell'io lirico possono essere comuni a tutti. Ritengo che, nelle raccolte di Pusterla, siano fondamentali le vicende dell'io lirico, ma che esse vengano inserite in una prospettiva più ampia, comunitaria e generazionale desumibile anche attraverso il corpo: nella condizione di malattia tutti i

⁴⁴ Belletti 2009, 153-54: «La cosa diventa io, l'io che era stato un tempo ritorna consapevole del dono "definitorio" che il poeta gli concede», ««Le ossa sono ossa» (l'io era cosa), diviene «io sono io», espressione che sottolinea come l'io ritorni ad essere qualcosa al di là della materialità di un corpo sotterrato, al di là delle ossa che, per chi non sa attuare l'operazione osservatrice del poeta, sarebbero rimaste tali».

⁴⁵ Manetti 2016, 223.

⁴⁶ Manetti 2016, 231.

degenti vengono accomunati dal pigiama-pelle e, seppur l'io lirico sia protagonista, si considera parte di un noi; di fronte alla morte, alle ossa che lo rappresentano, l'io lirico è, ancora una volta, solo, ma lo scheletro e il destino funesto che rappresenta («un corpo e la sua storia») sono «cose uguali per tutti».

Le ossa, oltre ad essere la componente più duratura dell'organismo, sono presenti dall'inizio alla conclusione di questo secondo libro tanto da costituire un «percorso circolare dall'esserci all'esserci che rinuncia alla totalità di un significato (il Senso ha chiuso baracca) per accettare l'evidenza della nuda vita»⁴⁷.

Ma il mondo è tutto qui,
un corpo e la sua storia,
speranze, desideri,
e tre pioli che premono fuori;
cose uguali per tutti,
come vedi.

Come le ossa, anche il corpo inteso in maniera così generica, senza alcun segno distintivo (esclusi «i tre pioli») conduce il discorso verso una generalità («tutti») e un senso di uguaglianza («uguali»). Ciò fa sì che il corpo dell'uomo di Bocksten sia «figura di ogni vittima anonima, ma anche segno di una resistenza possibile, «muta protesta, accusa», e dunque utopia»⁴⁸.

Altri incontro nel bosco,
orbite vuote, fisse,
mani scarne, resti scomposti
o rotti, metacarpi di ignoti,
5 tibie
vaganti per cunicoli terrosi,
polle d'azoto chiuse tra macigni.

Li immagino
strisciare lungo bave di lumache,
10 spiare dalle tane delle talpe,
picchiando inascoltati
verso l'alto la terra,
gridando
Anche noi, anche noi
15 *siamo stati, sapevamo il sole,*
ridevamo correndo.

⁴⁷ Manetti 2016, 231.

⁴⁸ Afribo 2015, 115.

L'identità nel fisico, nelle aspettative e aspirazioni porta ad un senso comunitario, ad un pronome di prima persona plurale.

6.3 *Antropomorfizzazione*

Ho già indicato come le spoglie abbandonate presentino le caratteristiche dell'ambiente che le circonda, ma nelle due raccolte vi sono anche casi in cui alla natura vengono attribuiti elementi fisici umani: «avevo visto le rocce corrugarsi io agghiacciato» in cui il verbo richiama la fronte, «attenderemo gli eventi del cuore delle montagne», «da neve, quella che resta comunque / negli anfratti a nord, in forma / di luminosa lingua o guizzo», «da terra dei padri, la sfuggente / mano callosa del mondo».

Si nota inoltre che alla stagione protagonista della prima raccolta vengono assegnate vesti animali. In *Bollettino stradale* le tre strofe cominciano anaforicamente attraverso la formula fissa «il desolante inverno», a cui seguono i tratti distintivi del lupo («Il desolante inverno sbraitava fuori / e non tintinna / di slitte e renne, ma lupo famelico / fruga poltiglie di foglie cartacce»; «il desolante inverno ulula fuori / o anche dentro / che è un buio quasi pesante») e le fattezze canine nell'ultima strofa («Il desolante inverno abbaia sempre / demente cagna»).

Capitolo II Il corpo e il linguaggio

La valenza descrittiva e astratta del linguaggio concede al corpo scritto un'unità totalizzante, perché in grado di trasmettere entrambi gli aspetti umani: l'immediatezza della carne con le azioni da essa compiute e la profondità del pensiero o dei sentimenti che in essa abitano. Nel patrimonio letterario quindi i corpi dei personaggi sono stati elogiati o screditati in sintonia o contrapposizione con la loro interiorità, non risultando mai neutri o dissociati dall'idea che lo scrittore vuole comunicare: il ritratto della monaca di Monza, in cui ciascun dettaglio corporeo veicola una valutazione storica e morale; i capelli di Rosso Malpelo, motivo di pregiudizio ed esclusione sociale; i tratteggi di D'Annunzio, che possono richiamare un'idea edonistica per cui la carne è la sede prediletta del piacere. La descrizione corporea quindi è sempre coerente con gli aspetti più rilevanti del vissuto del personaggio e con l'idea dell'autore.

Il linguaggio utilizzato per descrivere l'essere umano o per comunicare, secondo Lacan, non è affatto uno strumento, bensì un campo che «precede l'essere dell'uomo e lo determina»¹; lo psicanalista si avvicina al pensiero di Heidegger sostenendo che non è l'uomo a parlare, ma è il linguaggio: esso rende l'uomo uomo. Un'ottica strutturalista, che fonda le sue radici negli studi di Lévi-Strauss, di Saussure e Jakobson. L'antropologo dimostra come le azioni degli individui siano condizionate e disciplinate dalle leggi della struttura; così come nella teoria linguistica di Saussure la *parole*, l'enunciazione del singolo, deriva dalla *langue*, in cui convergono le norme del linguaggio che trascendono il soggetto. Insieme ad essi è da ricordare Vygotskij per il quale il linguaggio non è solo verbalizzazione del pensiero, ma agisce sul pensiero e sullo sviluppo disciplinandoli.

Tale fiducia nel linguaggio e nel potere della parola viene espressa dai simbolisti e dagli ermetici, ma nel corso del XX secolo, con la messa in discussione del ruolo della poesia, anche la funzione del suo linguaggio viene riconsiderata. La teologia negativa e la conseguente perdita di valore dell'identità, che si riscontrano nell'ultimo Caproni, portano ad una sfiducia nella capacità della parola, sottolineandone la natura distruttrice, in totale opposizione alle teorie strutturaliste e alla chimera novecentesca della lingua come mezzo di

¹ Di Ciaccia-Recalcati 2000, 45.

potere sulla realtà. Una posizione resa esplicita con la lirica *Le parole*², contenuta nel *Cacciatore*. A Caproni si affiancano altri autori, come l'ultimo Sereni in cui si trovano segni di questa visione "negativa", che non si riscontra però nella produzione poetica presa in esame in questo lavoro e realizzata da Cucchi, Magrelli, Cavalli, Valduga e Pusterla. Essi non assumono posizioni di conflitto con la lingua, non giungono mai a definirla mistificante, seppur permanga, come in Pusterla, la consapevolezza che, talvolta, essa non può rivelare tutto ciò che l'uomo ricerca. Già Montale³, poeta da lui amato, sostiene l'impossibilità della parola di dare risposte o esprimere verità assolute se esse non sono già nell'animo umano; *Non chiederci la parola che squadri da ogni lato* dichiara l'incapacità dell'animo poetico, colmo di dubbi e incertezze, di generare parole sicure e l'inadeguatezza della richiesta alla poesia di assolvere ad una funzione consolatoria o rivelatrice, che non le appartiene più.

Nelle raccolte degli anni '80 spicca il valore positivo conferito alla lingua e alla sua interazione con l'essere umano e la realtà; una volta pronunciata, o scritta, essa assume una sua indipendenza rispetto all'autore, mantenendone d'altronde alcuni caratteri. Oltre alle caratteristiche psichiche, anche quelle fisiche vengono trasferite sui vocaboli, che assumono una loro concretezza capace di agire su cose e individui, senza mai lasciarli intatti. Viene sottolineata inoltre la funzione del linguaggio come opportunità di manifestazione tangibile del pensiero o dell'anima.

Esclusa la Valduga, gli altri poeti di questo decennio danno forza alla parola che, sola, giunge a costituire un verso. Eredità di Ungaretti che, a sua volta, esprime in maniera originale le istanze di futurismo e simbolismo per cui la parola deve farsi gesto, immagine, rumore e la scrittura viene influenzata dalla musica, accostandosi ad uno spartito da leggere ad alta voce. Essa ha origine dal silenzio, come dal silenzio del foglio bianco emergono le parole.

² Caproni 1999: «Le parole. Già. / Dissolvono l'oggetto. / Come la nebbia gli alberi, / il fiume: il traghetto.»

³ Montale 1991, 37: «Non chiederci la parola che squadri da ogni lato / l'animo nostro informe, e a lettere di fuoco / lo dichiari e risplenda come un croco / Perduto in mezzo a un polveroso prato. / Ah l'uomo che se ne va sicuro, / agli altri ed a se stesso amico, / e l'ombra sua non cura che la canicola / stampa sopra uno scalcinato muro! / Non domandarci la formula che mondi possa aprirti / sì qualche storta sillaba e secca come un ramo. / Codesto solo oggi possiamo dirti, / ciò che non siamo, ciò che non vogliamo»

1 *La parola e la carne*

Cucchi, nelle raccolte degli anni '80, si riferisce sempre positivamente alle parole, a cui vengono spesso associati attributi (*caste, dolci, calde, semoventi*)⁴, che rimandano ad un campo semantico percepibile attraverso i sensi; in questo modo il poeta affida loro una corporeità umana. Non si limita ai tratti sensibili, ma a conferma della corrispondenza tra corpo e parola, le attribuisce un *cuore* («ma il cuore della parola / mi disfa e mi avvelena») e, in *Caro perduto Luigi*⁵, un'ombra, proiettata presumibilmente dalla sua materialità corporea («sul lieto silenzio di un prato / si posa l'ombra dell'ultima parola»). Tale parola che getta ombra potrebbe essere la salma paterna, sviluppando la metafora iniziale di questa poesia, in cui l'io lirico scrive sulla bianca pelle paterna: nel prato silenzioso, probabilmente di un camposanto, viene deposto il corpo che, con la sua presenza, parla per l'ultima volta ai suoi cari.

Nonostante in *Un guizzo di luce latita* i suoi versi comunichino l'idea che il pensiero non possieda facoltà di parlare («passa la pelle e si rivela / ma il pensiero non ha parole / è suono o vista / un punto luminoso che sa tutto»), in diverse liriche il poeta riporta in forma di discorso diretto i suoi pensieri o quelli dei suoi personaggi, rivelando implicitamente la possibilità del pensiero di esprimersi attraverso il linguaggio («Pensieri, i miei, come / “stai tranquillo, calmati, ogni cosa con lei / funziona dall'inizio a meraviglia”...» [LMD 111]; «uscita / tale e quale dal ritratto: «Ai Giardini Pubblici / si possono coltivare ancora i desideri» /penso» [LMD 101]). A riprova di ciò, nella II poesia della sezione *Dolce fiaba*, la domanda retorica avvalorava questa interpretazione «mia cara signora e squaldrina, se pensi, / non parli mentalmente?» (LMD 99).

Pusterla sviluppa, anche in riferimento alla lingua, il confine, tema cardine della sua poetica; la parola si muove, in precario equilibrio, sul limite tra esistenza e inesistenza, affermando il suo carattere conoscitivo e negandolo. Così, a conclusione della lirica (*In gita a Courmayeur*) si trova «la parola che potrebbe / nascere», ma per «la stanchezza, la fretta, / il vuoto allo

⁴ Cucchi 2016, 121. *Le meraviglie dell'acqua - Stazione paradiso*: «Ricordiamo le caste parole / nei lineamenti mobili, nell'infinita bocca»; p. 128, *Biglietto di Natale*: «grossi stivali con soles di gomma, enormi / occhiali azzurri, dolci parole...»; p. 143, *Il figurante*: «poche parole calde, quanto promettenti» «all'occhio che non intende, parole / semoventi guizzano».

⁵ Cucchi 2016, 134. *Donna del gioco - Lettera e preghiera*: «Caro perduto Luigi / sei oggi più tenero, inerme fratello / nel mio immutato pensiero. / E' bianca la tua pelle, come carta, / e io ci scrivo. / E' questo il saluto e sarà più leggero / il sacrificio dell'anima. / Sul lieto silenzio di un prato / si posa l'ombra dell'ultima parola. / Abbi comunque pace / e l'abbia chi ha taciuto. Siamo noi / il corpo dell'economia».

stomaco» rimane bloccata a metà strada (come «il finestrino inceppato»): in un attimo si perde la possibilità generatrice che si ha solo quando la parola viene pronunciata. Con *Il luogo del delitto* le parole riescono a superare la linea d'ombra e vengono alla luce («si parlava / e parlando erano parole a essere usate volendo / capire credendo di potere / risalire / a cose, a sogni, a corpi»); il potere dei vocaboli però non viene ancora affermato con certezza, emergono il desiderio e la fiducia che chi li usa ripone in essi, la speranza che essi possano far comprendere la realtà e permettano di ritrovare cose, sogni e corpi.

La linea di confine, in *Bocksten*, separa nettamente l'aspettativa dell'io lirico di trovare il tanto agognato senso nei lemmi e la costante disattesa di questo desiderio. Partendo dalla consapevolezza che la realtà necessita di parole («argini, casse d'orologi, fotografie stinte, / tutto un bisogno di parola»)⁶; l'io lirico intravede la possibilità di un senso nella parola detta o nella sua liminalità: tra il detto e il non detto, tra la vita e la morte, tra sé e il mondo («il senso non è questo. / Dunque dov'è, non certo / nelle parole scritte: forse / in quelle da dire? O forse sul limitare»)⁷. Nella lingua scritta o nella voce del passato infatti non ha trovato, o non ha compreso, risposta⁸. Se per l'essere umano la possibilità del linguaggio di restituire un senso, risulta limitatissima, diverso è per gli elementi della natura «onde e gabbiani sanno le parole / di un viaggio interminabile, / infinito». Questi versi, a conclusione della raccolta, affermano che gli esseri naturali (onde e gabbiani) conoscono le parole che possono dar conto del Senso dell'esistenza. Si può supporre che all'uomo non sia dato comprendere tutto attraverso il linguaggio convenzionalmente inteso, ma che alcuni significati si esprimano con una lingua propria solo della realtà.

Ciononostante l'espressione linguistica mantiene un ruolo fondamentale nella vita umana. Un ruolo ordinatore e di conoscenza, che non viene negato anche se non permette di giungere a scoprire il Senso («Fuori dal cerchio / le cose hanno continuato a turbinare / dirette verso lo scarico. / All'interno come boe le parole / conservarono tracce. Poi la carta si sfa, stinge il bluastro / dei segni, raggrumandosi a macchia, / e prima ancora / il Senso ha raccolto i suoi stracci, / ha detto è tardi, buonanotte a tutti. / Ha chiuso baracca e se n'è andato»)⁹. Un ruolo essenziale che si accosta a quello attribuito alla carne e ai sensi «Se ho conosciuto qualcosa / è stato un profilo di case su qualche montagna, / il suono di poche

⁶ Pusterla 1989, *Per anni frugammo le pietre, raccogliendo indizi*.

⁷ Pusterla 1989, *Non che non hai capito*.

⁸ Pusterla 1989, *Per anni frugammo le pietre, raccogliendo indizi*: «tutto un bisogno di parola, insoddisfatto. [...] non ha voce il passato, / o ha voce incomprensibile al presente».

⁹ Pusterla 1989, *Fuori dal cerchio*.

parole, l'odore di un corpo. / Il resto era merce di scambio, / moneta già usata»¹⁰; qui emerge, dall'accostamento di *parole* e *corpo*, l'idea di una realtà che si fonda sulla concretezza della carne, oltre che sull'astrazione di pensiero e linguaggio.

Secondo Magrelli l'idioma assume consistenza oggettuale quando viene tracciato sulla carta; sul far della sera, momento che l'io lirico dedica alla scrittura, le parole possono trovare nella grafia il loro corpo. Attraverso il segno lasciato dalla penna nascono, dal nulla del foglio, figure che si vestono del tratto più o meno spesso, impresso dallo scrittore («colgo delle parole con cui dormire: / nella sera esse riprendono / le vesti pesanti e accorte» [ORS 9]). Essendo i vocaboli manifestazione del pensiero, è proprio quest'ultimo che sul quaderno si incarna («la variazione della parola / fa scivolare il pensiero / lungo la pagina» [ORS 50]). Magrelli, artista in grado di indagare le molteplici sfaccettature della realtà, presenta una duplice valenza della scrittura: i lemmi che si incarnano sulla pagina, li trovano anche fine («La scrittura è una morte serena» [ORS 10]); sulla carta infatti le parole si fossilizzano, rinunciando al guizzo che le caratterizza nell'atto orale. Impresse sul quaderno, però, hanno la possibilità di vincere lo scorrere del tempo, permettendo a chi le ha scritte di rivivere ogni qualvolta esse vengono lette («disegno queste parole / preparo la mia resurrezione» [ORS 45]). Il testo scritto, in cui il linguaggio viene inteso come produzione (*poiesis*)¹¹, raggiunge il suo scopo comunicativo in un manufatto autonomo rispetto al suo autore, dandone testimonianza e parlando con le parole da lui scelte («l'oggetto che ne esce / è un figlio che parla del padre, / o viceversa» [ORS 71]).

L'idioma è manifestazione del pensiero che, oltre ad apparire sulla carta, si materializza nella carne degli esseri umani o meglio nelle loro secrezioni oculari («La prima gemmazione dello spirito / è dunque nella lacrima, / parola trasparente e lenta» [ORS 26]). Le parole (e le idee che le animano) possono diventare un tutt'uno con la carne nel sogno, il campo di dominio del pensiero e dell'inconscio («è il sonno stesso / in cui la carne diventa idea. / Ora la solitudine del braccio / si fa parola» [ORS 30]).

Come affermerà in *Esercizi di tiptologia*, anche la «voce invecchia» e, come il corpo con l'avanzare degli anni rallenta la sua capacità di movimento, allo stesso modo il timbro si affievolisce e le parole che produce non hanno la stessa vitalità di un tempo («perché una voce invecchia, / anche nel suono sta l'osso del tempo / anche nel fiato [...] / Qualcosa di

¹⁰ Pusterla 1989, *Se ho conosciuto qualcosa*.

¹¹ Virno 2003, 31.

scassato e scardinato, il midollo / sfilato dalla spina dorsale e / sguainato come una spada luccicante, / voce-carcassa»¹².

L'io lirico magrelliano affida, attraverso una similitudine¹³, concretezza oggettiva ai lemmi che possono essere osservati «nel cielo del cervello». La testa non è solo lo spazio celeste dei vocaboli, ma anche della musica; emblematica NV 167 che si conclude con l'immagine di una «testa abitata, percorsa, colonizzata da un'aria, da una melodia»¹⁴. Nella stessa lirica emerge il riferimento ad un esame radiografico¹⁵ svolto su di un violino, a cui vengono attribuite caratteristiche corporee («irraggiante / di vene»); anche nella poesia successiva (NV 168) il corpo dell'io lirico viene metaforicamente percepito alla stregua di uno strumento musicale¹⁶. Come l'organismo umano, anche gli oggetti emettono suoni e in OSR 29 Magrelli sembra ipotizzare che la realtà abbia un proprio linguaggio musicale («La porta si chiude modulando / nei cardini il suono del corno. [...] Chiunque passando provoca / la musica sepolta, che ogni volta / riaffiora diseguale. / Forse un linguaggio ne governa / i termini e le misure, forse il caso» [OSR 29]); in OSR 81¹⁷ è il pensiero a possedere un proprio idioma, che necessita di traduzione nel momento della scrittura, in cui le parole vibrano come le note del pianoforte.

La lingua, nella sua forma orale, condivide con la musica, o meglio con il canto, l'utilizzo della voce; l'esperienza del parlante è comune a quella dei musicisti e degli artisti esecutori¹⁸, come attori e danzatori, in quanto il valore della *performance* può cogliersi solo nell'istante in cui viene eseguita e, quando si conclude, di essa non resta traccia. La moderna tecnologia permette di riprodurre in differita lo spettacolo, di averne dei duplicati, che non possono assolutamente sostituire lo spettacolo dal *vivo*. Le registrazioni, come

¹² Magrelli 1996. *Esercizi di tiptologia - Ero sul letto di un ambulatorio*.

¹³ Magrelli 1996, 47: «Io scruto le parole come dadi / o bestie sacrificali o uccelli, / e ne consulto l'intreccio / e ne misuro l'andare / nel cielo del cervello».

¹⁴ Magrelli 2008, 21.

¹⁵ Ricordiamo che la radiografia dell'anca del poeta diventa la copertina di *Nel condominio della carne*.

¹⁶ Magrelli 1996, 168: «Porto nel corpo viti, fisse, nascoste / e sembrano dare al passo un fervore / meccanico. Stringendole / accordo lo strumento, / ogni suo cavo, lo tempero / e ne regolo il gioco sull'infitto / metallico come una stella / chiaro che mi brilla nell'anca.»

¹⁷ Magrelli 1996, 81: «la parola si carica ed esita, / continua ancora a vibrare / come sulla tastiera le note tenute / sopravvivono allo staccato / e lo percorrono fino al suo tacere».

¹⁸ Virno 2003, 24.

aveva affermato Magrelli per la scrittura¹⁹, sono una morte serena dell'esibizione in presenza perché si frappongono tra l'interprete e il pubblico, limitando notevolmente la percezione corporea e creando un distacco con la componente emotiva di quest'atto comunicativo.

Gli scrittori sono ben coscienti che il linguaggio fa coincidere la sua natura più autentica con l'espressione orale, che si avvale di sonorità, pause, respiri e silenzi. È una consapevolezza presente soprattutto nei poeti che, durante la composizione delle loro opere, non dimenticano mai la valenza orale delle parole; prestano minuziosa attenzione all'accordo o disaccordo dei loro accostamenti, alla quantità di sillabe di cui si compongono e alla posizione da assegnare loro nei versi. Anche in previsione di una successiva lettura ad alta voce in cui sia possibile godere della sinfonia ch'esse creano.

Prestano particolare attenzione alla musicalità delle parole Cavalli e Valduga. Patrizia Cavalli, parlando della poesia e della sua natura misteriosa, afferma: «Credo provenga da una certa area del cervello che sta a metà tra quella della musica e quella delle parole. Perché suona. È una parola che suona»²⁰. E suonano le sue poesie grazie ad una naturale musicalità del linguaggio e ad una melodia più strutturata, data dalla trama fonica articolata in rime finali o interne, perfette o imperfette, ma anche semplici assonanze. Molteplici sono i casi in cui le rime non sono ricercate e vedono l'impiego di verbi all'infinito (*fare* : *buttare* [IC 30]; *tremare* : *dichiarare* [IC 71], *partire* : *morire* [IC 55]), al participio passato (*andata* : *mutolata* [IC 10]; *tradito* : *vestito* [IC 13]; *avanzata* : *ricacciata* [IC 48]) e forme enclitiche (*riposarmi* : *liberarmi* [IC 62]).

Come Magrelli, pure Cavalli mette nero su bianco, in *L'io singolare proprio mio*²¹, la passione per la musica, in particolare per il suo potere liberatorio, che permette all'io lirico di fuggire dalla prigione, talvolta avvertita come opprimente²², data dalla convivenza con sé stessa nella psiche²³ e nel corpo. La voce così leggera ed eterea permette di abbandonare la

¹⁹ Magrelli 1996, 10: «La scrittura è una morte serena».

²⁰ Cavalli 2002.

²¹ Cavalli 1992, 157: «Ma davvero per uscire di prigione / bisogna conoscere il legno della porta, / la lega delle sbarre, stabilire l'esatta / gradazione del colore? A diventare / così grandi esperti, si corre il rischio / che poi ci si affeziona. Se vuoi uscire / davvero di prigione, esci subito, / magari con la voce, diventa una canzone».

²² Cavalli 1981, 68. «Esseri testimoni di se stessi / sempre in propria compagnia / mai lasciati soli in leggerezza / doversi ascoltare sempre / in ogni avvenimento fisico chimico / mentale, è questa la grande prova / l'espiazione, è questo il male».

²³ Cavalli 1981, 45. Un esempio è la rima «ragione» «prigione».

costrittiva materialità della carne, la melodia della canzone consente all'io lirico di distrarsi e finalmente «nella confusione perdere i calcoli, / uscire di prigione» (IC 34). Grazie all'interesse della cantautrice Diana Tejera, che ha musicato alcune liriche della Cavalli, è nata tra le due artiste una collaborazione, che ha dato la possibilità alla poetessa di vivere questa passione per la musica sotto una forma nuova, portando le sue poesie dalla carta al canto.

Anche le liriche della Valduga assumono una fisicità fonetica, indipendente dal foglio, grazie alla dedizione della poetessa veneta per la recitazione a memoria dei propri componimenti e per il valore che ella riconosce all'oralità in M 38 («O datemi qualcuno che mi ascolti»). Le parole, che sulla carta anticipavano la loro corporeità e complementarietà con il fisico, invadono in questo modo la vita reale, attraversando il petto della poetessa si fanno un tutt'uno con il suo respiro fino a fuoriuscire dalle labbra e, per quell'istante di vita, assumono un loro corpo (fonetico) indipendente da quello in cui hanno avuto origine. Parole-figlie concepite nel corpo materno entro il quale e con il quale sono cresciute, fino ad esistere autonomamente nella realtà, portando con sé le tracce della loro generatrice-autrice.

Per Cavalli, oltre a produrre suono, le parole sono strumenti in grado di colpire in maniera figurata la carne: in IC 324 le parolacce (già con connotazione dispregiativa) vengono rivolte all'interlocutore con l'intento, non andato a segno, di ferirlo. Esse posseggono anche un potere vitale che si manifesta in IC 48²⁵, dove le parole riescono a contrastare la morte e nella raccolta successiva, *Io singolare proprio mio*, l'io lirico afferma: «in ogni parola c'è tutta la mia vita» (IC 133).

Ugualmente Valduga presta particolare attenzione all'aspetto fonetico dei suoi componimenti e alla forma metrica che le è connaturata²⁶. Il ritmo dato dagli accenti e delle rime rappresentano il battito dell'elemento corporeo maggiormente presente in *Medicamenta*; i versi esprimono così la loro vitalità, in contrasto con la costante presenza del tema della morte.

²⁴ Cavalli 1981, 3: «ti ho sfidato con una parolaccia, / tu mi hai risposto illesamente dama»

²⁵ Cavalli 1981, 48: «[una morte] e come sarebbe avanzata / se tre parole, che qui non posso dire, / non l'avessero improvvisamente ricacciata».

²⁶ Raboni 2005, 378: «una straordinaria capacità di “pensare sonetto” (od ottava o sestina o qualsiasi altro componimento di struttura chiusa e tramandata) per proprio conto e in prima persona anche se, certo, sopra le infinite stratificazioni della memoria e dell'inconscio formali».

La forte connessione con la poesia e il profondo amore della poetessa nei confronti della lingua la portano ad una fusione dell'io lirico con questo mezzo comunicativo e identitario²⁷: i battiti del suo cuore assumono una cadenza ritmica, come la scansione metrica, una caratteristica presente in lei e in tutta la realtà («Ti confortino i ritmi delle cose... / Io sono ritmata sui balzi del cuore» [M 41]). L'esito vitale di questa scelta prosodica viene accentuato dalla natura corporea assunta dai vocaboli che costituiscono i versi «Sa anche farsi carne la parola, / per i nostri piaceri ultraterreni...» (M 55). La parola entra in forte relazione con il corpo, *in primis* della poetessa che manifesta, attraverso la carnalità degli atti erotici, la sua passione intangibile per la lingua («sa sedurre la carne la parola, / prepara il gesto, produce destini...» [M 26])²⁸, ma anche il tormento che essa provoca se non è subito pronta ad esprimere ciò che urge. Le pene insite in qualsiasi storia d'amore, vengono fisicamente provate dalla Valduga quando la composizione del verso non è immediata, quando il lavoro è tale da prosciugare le vene dal sangue che continua a scorrere nel testo fino a bloccarsi sul finire del verso («E martirio è il verso, / è emergenza di sangue che cola / e s'aggruma ai confini / del suo inverso sessuato, controverso» [M 26]).

Prima di aver una loro indipendenza esterna all'essere umano, i vocaboli abitano e riempiono il suo corpo («ché di parole straripo...» [M 38]), cominciano già a dimostrare il loro effetto concreto sul fisico e sulla realtà («quelle che in cuore sono esplose / e non lasciano mai intatte le cose» [M 48]). Valduga crede fortemente in questo potere delle parole di sedurre come sa farlo un corpo, di intimorire come fossero armi e di tener bloccato, al suo fianco, l'amato; si dispera quando esse si sono esaurite, quando non le trova più dentro di sé²⁹. Già a tredici anni aveva scoperto il ruolo fondamentale ch'esse avrebbero giocato

²⁷ Valduga 2004, 49: «la mia lingua mi rende visibile. La mia lingua mi costruisce, costruisce la mia identità».

²⁸ Ritengo che la parola abbia il potere di sedurre la carne anche se, come ha notato Emanuele Trevi, è grammaticalmente impossibile definire il soggetto della seduzione. Trevi 1991, 110.

²⁹ Valduga 1982, 48: «Mi dispero perché non ho parole / che ad attrarti e tenerti sian ventose, / né ad impaurirti parole-pistole / del pari del vetriolo perniciose; / non ne ho, per colpirti, come mole, / attive, maledette e contagiose, / neanche ne ho armate e di gran mole, / o lievi, per sfiorarti, voluttuose, / e termometriche, o anche al tornasole, / d'intimità segrete in più curiose, / di contese, in riserve nere, spose / al piacere; nemmeno di insidiose / ne ho, quelle che ho in cuore sono esplose, / e non lasciano mai intatte le cose.»

nella sua vita sentimentale³⁰, curando la parola per sopperire all'inadeguatezza fisica da lei percepita; il verbo interviene laddove il corpo non arriva, senza però essergli estraneo, ma agendo sui sensi e facendo proprie alcune sue caratteristiche, finanche la struttura fisica.

Le poesie di Valduga, infatti, hanno un loro corpo ben definito e strutturato, consolidato dall'uso che ne è stato fatto lungo tutta la tradizione letteraria. La tematica, che dà sostanza alla forma chiusa, è del tutto innovativa, personale ed originale; la carne («sa anche farsi carne la parola» [M 55]) e il sangue (in M 26 «parola» e «cola», riferito al sangue, rimano indicando un possibile collegamento tra di loro), che costituiscono tale corpo del testo, sono una sua prerogativa. Questo fisico testuale ben rappresenta visivamente l'immagine descritta dalla poetessa di un organismo satollo di lemmi: i componimenti sono fitti, non lasciano spazio alle parole-verso e la struttura appare ricca e compatta, nonostante Valduga si disperdi per la mancanza di vocaboli efficaci a raggiungere il suo intento. Gli unici esempi di corpi alleggeriti sono i distici o i componimenti di tre versi, ma anche in questi casi non viene mai dato risalto spaziale alle singole parole, poiché sono costituiti da settenari o endecasillabi.

1.2 *Il mandala della forma chiusa*

Le forme della tradizione si caricano delle «infinite stratificazioni della memoria e dell'inconscio formali»³¹ che non intimoriscono affatto Patrizia Valduga, la quale è in grado di comunicare, attraverso di esse, la sua personale individualità; anzi, è proprio la forma chiusa l'unica modalità grazie alla quale riesce ad esprimere sé stessa. In un'intervista, infatti, Valduga ammette di amare anche i versi liberi, ma di non saperne scrivere e sentirsi persa senza la sua rassicurante gabbia formale³².

³⁰ Valduga 2000: «Shakespeare mi è stato commissionato ma *Riccardo III* l'ho fatto per me, nessuno me lo aveva proposto: si trattava di una mia passione da quando a tredici anni mi innamorai di quell'opera. Io mi sentivo un poco come il protagonista...così imperfetta fisicamente. Subito mi sono detta che se non inventavo qualche arma di seduzione nessuno al mondo mi avrebbe guardata...allora ho imparato come Riccardo a sedurre con le parole».

³¹ Raboni 2005, 378.

³² Valduga 2010: «amo anche i cosiddetti versi liberi, che – peraltro – liberi non sono mai per davvero; ma io non li so fare: se non ho una gabbia formale, non so quando andare a capo».

Riprendendo le considerazioni di Zanzotto, per cui il sonetto presenta una figura di «segno e disegno mandalico assolutamente eterodosso, ma autorizzato e autorevole»³³, le forme della tradizione potrebbero corrispondere a dei terapeutici mandala. Com'essi, con la loro forma circolare, aiutano «la concentrazione, restringendo il campo di visione psichico, circoscrivendolo, per così dire, al centro»³⁴, in egual maniera le forme chiuse, grazie al preciso numero di parole da utilizzare, portano la poetessa a concentrarsi fino a giungere alle parole essenziali, al centro di sé, delle sue urgenze, della sua anima.

Jung spiega che il centro del mandala corrisponde al Sé e comprende, oltre a tutte le coppie di opposti in esso contenute, la coscienza, l'inconscio personale e un tratto dell'inconscio collettivo³⁵. Non è possibile affermare se la scrittura delle sue poesie porti Valduga a tanto, sicuro è che ella parte da una forma condivisa per giungere a scoprire ed esprimere sé stessa in una lingua (dove coesistono termini arcaizzanti e del linguaggio parlato, puntini di sospensione e pause tipiche dell'oralità) e in tematiche del tutto personali. La tradizione viene quindi ad essere esplicitamente la base su cui l'individuo può fondare sé stesso attraverso un sereno dialogo e non più in totale contrapposizione, com'avvenne nel ventennio precedente.

1.3 *Il corpo del testo*

Ciascun essere umano è indissolubilmente legato al passato che l'ha generato e alla scia della tradizione entro la quale si inserisce; è una consapevolezza comune a tutti i poeti degli anni '80 che hanno ormai abbandonato le rivendicazioni individuali e la conflittualità con la generazione dei Padri. Sicuro protagonista delle raccolte di questo decennio è l'io lirico, che, oltre all'immediato egocentrismo, rivela la necessità di conoscenza e di affermazione di sé in un rapporto dialettico con la tradizione. Pusterla e Cucchi manifestano esplicitamente il desiderio di un dialogo con il passato, fatto anche di carne e ossa dei genitori da cui discendono³⁶ e condividono con Cavalli, Magrelli, e Valduga la riscoperta esigenza di relazionarsi con gli autori che li hanno preceduti e con i versi della tradizione. Così

³³ Zanzotto 1978, 19.

³⁴ Jung 1980, 348.

³⁵ Jung 1980, 349.

³⁶ Si veda il capitolo III, il paragrafo *In dialogo con il passato*.

leggendo Pusterla e Cucchi, si percepisce l'eredità lasciata da Montale, Sereni, Raboni e Giudici; nella poesia di Cavalli si intravede Penna; Magrelli si è fatto condurre da Pagliarani, Siciliano, Porta e Caproni; Petrarca, Rebora, Racine, Zanzotto sono solo alcuni dei riferimenti di cui è intrisa la poesia della Valduga.

La presenza della tradizione non è solo implicita e interna alle liriche, mantiene altresì una propria rilevanza e indipendenza. Ad esclusione di Cavalli, ogni poeta inserisce la citazione di un'opera o un autore per lui determinante in apertura di almeno una raccolta, una sezione o una lirica pubblicata negli anni Ottanta. Particolarmente significative quelle che Valduga pone all'inizio di ciascuna sezione di *Medicamenta*, perché assumono una loro autonomia corporea seppur in dialogo con le liriche della poetessa.

Fare poesia è dar corpo ad un pensiero, ad una visione del mondo; in questo modo però il pensiero prende un corpo suo, separato da quello dell'autore, diviene altro da sé. Le liriche si possono considerare estensioni del poeta, che portano in sé chi le ha scritte come un quadro manifesta il suo pittore. Questo legame è evidente nella metonimia, per cui riferendosi all'artista si intende l'opera ('ho comprato un Van Gogh'), come se il quadro fosse la personificazione dell'artista che l'ha realizzato. Così nella scrittura si incarna il poeta, che li lascia segno tangibile di sé, corpo durevole. I versi, posti a suggello delle tre sezioni di *Medicamenta*, rappresentano concretamente i loro scrittori, padri putativi con cui Valduga si pone in esplicito dialogo attraverso le liriche di ciascuna parte della sua raccolta, dialogo ancor più stretto quando inglobati nelle parole della poetessa (nei rimandi interni alle poesie o nei "versi rubati"). Così che il corpo del testo degli antichi, le citazioni di Dante, Marino e Tasso, si pone a confronto con le poesie (corpo testuale) della Valduga stessa. I componimenti della poetessa veneta, che sono la rappresentazione concreta di lei, si relazionano quindi fisicamente con le parole lasciate dai poeti che l'hanno ispirata. Il suo desiderio di rapportarsi con gli autori del passato, che lei ama e considera ancora vivi³⁷ poiché risorti con le loro opere, viene espresso simbolicamente nelle sue liriche. Questi poeti, metonimicamente intesi, potrebbero coincidere con il tu con cui interagisce l'io lirico valdughiano e gli amplessi descritti manifesterebbero quindi, secondo tale ipotesi, il potere

³⁷ Valduga 2012b. Valduga cita il compagno Raboni: «anche se molti di loro sono morti cento o trecento o mille anni fa, a noi non tocca venerarli come statue ma amarli come si amano i vivi. Amarli, cioè lottare giorno dopo giorno con loro sapendo che un giorno potrà anche succederci di non trovarli, di non capirli, di non amarli più».

erogeno³⁸ della tradizione letteraria e del linguaggio. La corporeità delle poesie viene avvalorata dalla capacità della parola di farsi carne («sa anche farsi carne la parola» [M 55]) ed esprimere concretamente i sentimenti suscitati nella poetessa dalla lingua³⁹.

I versi degli antichi sono fisicamente presenti nella loro individualità: sono delle presenze, dei guardiani o delle maschere che indicano ai lettori l'accesso alla rappresentazione poetica. La corporeità e la personalità di Dante, Marino e Tasso sono delineate dai vocaboli, dai suoni, dai versi che hanno composto e lasciato in eredità come testimonianza di sé, della loro esistenza e visione del mondo. Inserendoli in apertura delle proprie poesie, Valduga si mette in relazione quasi genealogica a loro e, a ciò che hanno scritto, fa seguire la sua parola: il classico botta e risposta, le battute incalzanti di un copione teatrale, il dialogo tra i corpi del testo, che ascoltano ed 'emettono' i loro ritmi vitali, costituiti dagli accenti e dalle pause dei versi.

Anche i corpi descritti nei versi degli antichi autori si confrontano inevitabilmente con quelli valdughiani. La centralità dell'organismo umano nell'inferno dantesco e la ferocia spesso animalesca cui viene sottoposto, così come l'amore fisico descritto da Marino, sono riproposti dalla poetessa veneta. I corpi rappresentati dai poeti del passato si riflettono dunque nei versi della Valduga, mantenendo lo spessore dato dalla presenza dell'anima.

La tentazione si articola come un dialogo tra più voci, richiamando la messa in scena teatrale, dove gli interpreti esprimono la differenza di genere con la loro naturale vocalità. Questo riferimento alla voce degli attori, che danano le loro caratteristiche fisiche alla parola scritta, è dato dal carattere della scrittura: la voce dei personaggi maschili è resa attraverso il corsivo, a differenza di quella femminile, tonda (una rotondità che inevitabilmente ricorda il fisico delle donne). Ciò conferisce un particolare tratto corporeo a questa scrittura valdughiana.

³⁸ Valduga 2010: «Penso che, oltre alle sei funzioni indicate da Jakobson per la lingua, la poesia possieda anche una funzione erogena, produttrice di piacere».

Già nel capitolo I, nella sezione dedicato a Valduga, si ipotizza che l'eroticismo fisico, presente nelle sue raccolte, sia metafora della sua passione per la lingua e per il piacere che essa le elargisce.

³⁹ Valduga 2010: «Questo piacere è dato dalla successione ordinata di suoni e di ritmi. Amo la forma chiusa perché mi dà più piacere di quella aperta».

Si può supporre che il testo poetico diventi nuovamente metafora del corpo nel poemetto *Bocksten*⁴⁰ di Pusterla. Qui lo scritto arriva a rappresentare graficamente le stesse ossa con cui l'io lirico dialoga; le strofette di volta in volta differenti, per lunghezza e numero dei versi, ricordano visibilmente le dimensioni variabili delle componenti scheletriche riesumate dalla torbiera. Tibie, costole, vertebre e falangi hanno grandezze diverse, ma fanno parte dello stesso organismo e sono perciò connesse tra di loro, allo stesso modo dei componimenti che costituiscono il poemetto: le strofette, che rappresentano visivamente i resti rinvenuti, sono formate da un minimo di tre ad un massimo di sedici versi raggruppati, talvolta, in più strofe, e perciò, come le ossa, anch'esse di differenti dimensioni, ma tutte appartenenti allo stesso corpo testuale.

In questa seconda raccolta del poeta svizzero aumenta la regolarità formale con l'utilizzo di endecasillabi e settenari: le forme della tradizione, tracce della *langue*, scheletro su cui si basa ciascun organismo poetico, consentono di articolare la *parole*, la voce di Pusterla, la storia individuale del Bockstensmannen. Con questa chiave di lettura la singolarità dell'autore e dell'io lirico entra in contatto con la collettività e le istanze dell'individuo (come le ossa) possono appartenere a tutti.

1.4 *La lingua che giace in bocca*

«Ho la mente coltivata / come una piantagione. / A seconda del seme / il suolo si colora / e come nella lingua / ogni zona ha un sapore» (OSR 38). Magrelli ripropone la sua *vocazione cartografica*: la lingua viene considerata come una striscia di terra (è ormai espressione comune definire un istmo come *lingua di terra*) da suddividere in regioni, correlata alla sensibilità gustativa per cui le diverse aree di quest'organo permettono di rilevare uno specifico sapore. Tale suddivisione è estesa al corpo, riportandolo così alla ripartizione di un territorio in regioni, ciascuna delle quali con la propria varietà linguistica («le regioni del corpo / numerate come paesi, / come linguaggi» [NV 200]). A questa plurivocità di idiomi

⁴⁰ Il libro *Bocksten* è formato da tre sezioni e ripropone la stessa struttura parentetica di Concessione: si può osservare una «esibita simmetria di singoli componimenti» tra la prima e l'ultima sezione che racchiudono il poemetto eponimo della raccolta. Questo, ispirato al ritrovamento di uno scheletro umano nella torbiera di Bocksten-Moor, è a sua volta suddiviso in tre parti formate da liriche quasi esclusivamente monostrofiche e prive di titolo, tali da sembrare le varie strofe del poemetto. A partire dalla morte del padre e dal recupero delle ossa, simbolo del passato, il libro costituisce un tentativo di ritrovamento, attraverso lo scavo, del Senso perduto.

attraverso cui gli esseri umani comunicano, Magrelli fa riferimento in altre liriche («scrivere come se questo / fosse opera di traduzione, / di qualcosa già scritto in altra lingua» [OSR 81], «quanto è triste imparare troppo tardi una lingua» [NV 197]). Anche Pusterla nomina la varietà linguistica avvalendosi del vocabolo in questione («quando si entra / si lasciano i propri vestiti / (come da avviso, in tre lingue») nella III lirica di *Tredici quadri (o anche più)*⁴¹; in questa sezione l'io lirico viene ricoverato in una clinica dov'è usanza comunicare attraverso tre idiomi (come indica l'avviso nella lirica sopra citata), abitudine messa in pratica dal poeta poiché alla lingua italiana, predominante, vengono affiancati versi in tedesco e in francese, le tre lingue parlate in Svizzera. Probabile riferimento alla posizione di confine in cui Pusterla ha vissuto.

Non solo le linee di frontiera geografiche separano i diversi idiomi, pure all'interno dello stesso individuo si possono trovare confini sottili tra differenti linguaggi. Magrelli ne attribuisce uno al pensiero, che la scrittura è in grado di tradurre («scrivere come se questo / fosse opera di traduzione, / di qualcosa già scritto in altra lingua» [OSR 81]) e un altro alla parte oscura di sé, che arriva a percepire solo grazie alle interferenze che subentrano nello stato di coscienza («sento la lingua della bestia ctònia, / l'orrida treccia di parole, frasi, il mostro / policefalo» [NV 140]).

Oltre alla sua caratteristica *vocazione cartografica*, Magrelli fa emergere anche la propensione ad indagare il corpo umano scientificamente e con uno sguardo medico, per cui l'organo viene anatomizzato nella medesima maniera in cui viene scomposto ed analizzato il linguaggio («da chirurgo, / da anatomopatologo / va divisa la lingua, / va operata, aperta / sezionata lungo linee mediane» [NV 200]). Pusterla, ne *Il luogo del delitto*⁴², fa riferimento proprio ai professionisti, i relatori, che si occupano di sezionare ed esaminare l'idioma («E qui parlando adesso della lingua, in disattento / ascolto di relatori sconosciuti (connettivi / interfrasali, pagina tal dei / tali, incomprensioni sintattiche, nuove teorie / didattiche»).

La lingua-organo, menzionata da Magrelli, viene associata alle fiamme⁴³ (metafora presente già negli Atti degli Apostoli e figura dello Spirito Santo che, dopo essersi presentato sotto

⁴¹ Pusterla 1985.

⁴² Pusterla 1985.

⁴³ Magrelli 1996, 90: «lo spirito pentecostale / fiammeggia nella lingua / e ne guida il tragitto»; p. 165: «i fuochi / fatui mi vorticano in testa / come in una Voliera / lambita dalla lingua / delle fiamme».

questa forma, diventa veicolo della conoscenza linguistica)⁴⁴; l'agilità dei loro guizzi ben si associa alla mobilità e mutevolezza tanto della parte corporea quanto dell'idioma. Pusterla mutua un altro dei quattro elementi naturali, a cui tradizionalmente viene accostata la lingua: l'acqua. In particolare la forma solida di questo primordia, tipica dell'inverno, stagione dominante nella raccolta d'esordio; l'acqua gelata trasmette l'idea di staticità senza perdere tuttavia la traccia della sua potenziale mobilità, indicata dal «guizzo» («La neve, quella che resta comunque / negli anfratti a nord, in forma / di luminosa lingua o guizzo»⁴⁵).

Se in *Concessione all'inverno*, il poeta si avvale di questo vocabolo per riferirsi al sistema di segni volto alla comunicazione oppure alla forma assunta dalla neve, in *Bocksten*, invece, si nomina l'organo atto a proferir parole sottolineandone, però, la menomazione che impedisce l'emissione di suoni («e voi gole bucate, lingue mozze, / tribù di perduti»⁴⁶).

In NV 215⁴⁷ l'io lirico magrelliano giunge ad identificarsi con la lingua di un'ostrica, mettendone in rilievo la tenerezza e il luogo protetto in cui vive. L'io lirico giace nel suo letto, probabilmente tra le protettive lenzuola, come la lingua dell'ostrica (o il mollusco stesso) protetto dalle sue valve; inevitabile l'accostamento al morbido organo umano che, nel momento del silenzio, riposa nella rassicurante cavità orale. Emerge la fragilità e il conseguente bisogno di protezione di questa parte fisica, la necessità di stasi dopo tanto movimento verbale e tanta esposizione, come il corpo umano al termine dell'attività quotidiana desidera ritrovarsi nella dimensione circoscritta della sua camera.

Nel Cucchi degli anni '80 questo vocabolo compare un'unica volta ne *Il figurante*⁴⁸. La lingua menzionata appartiene presumibilmente ad un cane e si limita ad indicare l'azione del leccarsi.

⁴⁴ At 2, 3-4: «Apparvero loro lingue come di fuoco che si dividevano e si posarono su ciascuno di loro; 4 ed essi furono tutti pieni di Spirito Santo e cominciarono a parlare in altre lingue come lo Spirito dava loro il potere d'esprimersi».

⁴⁵ Pusterla 1985, *Nominatio*.

⁴⁶ Pusterla 1989, *E se il buio fosse di tutti, e servisse a qualcosa*.

⁴⁷ Magrelli 1996, 215: «... una stanzetta ghiaccia come un'ostrica. H. MELVILLE. Come l'ostrica fissa / piombata dentro l'acqua / fredda, buia, reclusa, / mi alleva questa camera, / e allora sono la sua lingua / tenera, distesa tra le valve / calcaree del mio letto. / Nella stanza / scaldata dalla stufa / ghiaccio nel sonno / lento pane morbido / che sta nel forno / e attende / la prima pezzatura del mattino».

⁴⁸ Cucchi 2016, 144. *Il figurante*: «Corre il muso fanatico tra i rami la lingua / lecca tra i riccioli di fango gocciola scarpinando / all'inguine le ciucce la saliva»

Cavalli e Valduga non lo inseriscono in nessuna lirica degli anni '80, ma la poetessa veneta, nella v delle *Cento quartine*⁴⁹, esprime la condizione provata dagli amanti durante un bacio appassionato in cui nella stessa bocca si trovano due lingue. Esse rappresentano le due distinte corporeità che però, spinte dall'amore, fondono in una sola le loro anime.

1.5 *L'anima*

L'esplorazione della duplice valenza della persona, costituita dal fisico, a cui fanno riferimento gli aspetti riconducibili al mondo dei sensi e l'anima, che rappresenta il mondo spirituale del soggetto, è stata da sempre prerogativa del pensiero filosofico occidentale, più che della letteratura; la cultura orientale non problematizza a tal punto questo dualismo, facendo prevalere l'unità tra spirito e corpo.

Sant'Agostino, padre della Chiesa, si fa portavoce della formulazione aristotelica sulla doppia essenza della natura umana. Quest'idea, più radicale in gioventù, sostiene la tendenza della religione cristiana ad esaltare la componente spirituale rispetto alla parte corporea, considerata negativa.

Durante l'alto medioevo in ambito monastico il corpo viene visto come elemento tenebroso, che imprigiona l'anima e la conduce verso la perdizione; nella successiva letteratura mistica si racconta com'esso sia rifiutato e vessato perché considerato luogo di peccato, con un linguaggio apparentemente semplice, in realtà portatore di una forte carica simbolica, che si concentra proprio sull'involucro corporale. Anche le tensioni religiose successive alla Controriforma veicolano una visione repressiva della carne, intesa come luogo di errore; su di essa ricadono tutte le colpe che proprio lì devono essere espiate.

A questa visione se ne oppongono altre, ad esempio quella di Ildegarda di Bingen, per cui il corpo non ha una connotazione negativa, in quanto creato da Dio e profondamente connesso all'anima, anche se percepito più debole e facilmente corruttibile dopo la cacciata dal Paradiso Terrestre.

Mentre il corpo si forma grazie ai genitori, l'anima, per la sua differente natura, viene creata direttamente da Dio che, secondo la Genesi, alita lo spirito nella materia; il greco *ànemos* «soffio», «vento» è l'origine etimologica della parola «anima», connessa, anche su questo piano, al soffio vitale. Il respiro, che consente l'ingresso dell'ossigeno e insieme al battito

⁴⁹ Valduga 1997, 8: «Baciami; dammi cento baci, e mille: / cento per ogni bacio che si estingue, / e mille da succhiare le tonsille, / da avere in bocca un'anima e due lingue».

del cuore rende vitale l'essere umano, è contemporaneamente anche una rigenerazione dell'anima. Allo stesso modo la poesia fonda il suo corpo testuale su un necessario equilibrio tra accenti e pause, tra parola e silenzio, tra pieno e vuoto, tra significante e significato, tra esterno e interno, tra corpo e anima.

Le liriche della Valduga, così colme di corporeità, lasciano comunque spazio all'anima; essa si esprime nei suoi versi attraverso i respiri e il linguaggio simbolico di cui la letteratura mistica, fonte ispiratrice della poetessa, è intrisa.

In un'intervista Valduga sostiene di avvicinarsi al suo sentire più vero affermando che Dio corrisponde all'inconscio. Considerando la dottrina cattolica, alla base della sua formazione, per cui l'anima è creata direttamente da Dio, rispecchiandone la natura, e l'ipotesi di Lacan, secondo cui l'inconscio si struttura come il linguaggio, si potrebbe ipotizzare che l'anima dell'io lirico valdughiano sia della stessa natura delle parole. La tensione dell'anima, espressa dai mistici, di ricongiungersi al suo Creatore, in quello che viene rappresentato come un amplesso, diventerebbe di conseguenza, in *Medicamenta*, l'ambizione a ricongiungersi alla lingua che tanto piacere le crea. Suffraga quest'ipotesi la medesima sede in cui Valduga colloca anima, dio e parole: il cuore («E il cuore? e gli ingressi ed egressi / d'anima al cuore?» [M 52], «un tale niente di niente / che l'anima nel cuore fa tremare» [LT 125], «O dio / dio d'amore, e di sorte, dove il senso... / o dio / dio nel cuore» [M 27], «quelle [parole] che in cuore sono esplose, / e non lasciano mai intatte le cose» [M 48]).

È una lingua alla ricerca della carnalità o di entrare in contatto con il corpo, lo stesso desiderio di connessione e unità che prova l'anima («Gli eventi che non passano / allarme ai sensi e sentieri dell'anima / per chi vuole sognar la permanenza» [M 28]; «l'animo che non sa curare i sensi / o l'animo curare con i sensi» [M 12]). È una poetica in cui emerge il carattere erotico, la prevalenza del corpo con i suoi istinti spesso violenti che fa da scudo all'aspetto più sensibile e profondo, sempre presente, ma velato agli occhi pigri.

Come abbiamo visto, anche l'io lirico magrelliano si compone di due nature che cerca di riunire, per poter giungere ad una piena conoscenza di sé e del mondo, sono però rarissimi i riferimenti all'anima; la sostanza, che differisce dal corpo, pur abitandolo e talvolta manifestandosi attraverso di esso, è il *cogito*. Tuttavia vi sono delle liriche che consentono di supporre una coincidenza tra pensiero ed anima (OSR 26)⁵⁰, i quali differiscono dalla

⁵⁰ Magrelli 1996, 26: «È specialmente nel pianto / che l'anima manifesta / la sua presenza / e per una segreta compressione / tramuta in acqua il dolore. / La prima gemmazione dello spirito / è dunque nella lacrima, / parola trasparente e lenta. / Secondo questa elementare alchimia / veramente il pensiero si fa sostanza / come una pietra o un braccio. / E non c'è turbamento nel liquido, / ma solo minerale / sconforto della materia.»

materica costituzione del corpo («Una scissura [...] divide me in due versanti. / [...] Dunque / questa paralisi che affligge metà / corpo, sembra il motivo / dell'inclinazione / e della pendenza dell'anima» [NV 151]). In NV 186⁵¹, riferendosi all'anima della pianta, ne evidenzia il suo carattere di interiorità e la sua capacità di mantenere un legame accostandola all'elemento corporeo che connette ossa e muscoli e ne permette il funzionamento, la loro vitalità. Considerando la metafora tra la pianta e l'essere umano, l'anima potrebbe essere il collante tra il corpo e la vita.

L'ultimo a nominar l'anima nelle sue poesie degli anni '80, poiché né Cavalli né Pusterla la menzionano, è Maurizio Cucchi. A differenza dei colleghi, egli non punta a ricercare la connessione tra corpo e anima, probabilmente avendola già trovata⁵². Infatti nella maggior parte dei casi in cui l'anima è presente viene associata ad elementi corporei, in contesti contrassegnati dal dolore, più o meno intenso («il fastidio sottile / di un taglietto su un dito, lo sciogliersi di dentro, / vera anima, di un peso lieve, dolce»; «Caro perduto Luigi [...] è questo il saluto e sarà più leggero / il sacrificio dell'anima»; «ventre in cui / si accartoccia un'anima»).

⁵¹ Magrelli 1996, 186: «nascosta nell'interno, / l'anima della pianta, / il tendine».

⁵² Cucchi 2005. Durante l'intervista Cucchi afferma: «Io sono il mio corpo, e il mio corpo sono io». Questo dà l'impressione ch'egli abbia superato il dualismo tra corpo e anima.

1.6 Analisi di *Sa sedurre la carne la parola*

Valduga è dedita a sondare il rapporto tra parola e carne; il corpo che le parole assumono, una volta fuoriuscite dalla bocca o impresse su carta dalla mano, diventa un aspetto fondamentale della sua poetica.

Sa sedurre la carne la parola,
prepara il gesto, produce destini...
È martirio il verso,
è emergenza di sangue che cola
5 e s'aggruma ai confini
del suo inverso sessuato, controverso.

Notti dei sensi (Medicamenta) 26

L'iniziale coppia di endecasillabi regolari, il primo in *a maggiore* e il secondo *a minore*, è identica al componimento di apertura della stessa sezione, *Notti dei sensi* e, di conseguenza, dell'intera raccolta.

Il primo verso presenta, secondo Trevi¹, un'ambiguità grammaticale che impedisce di stabilire con certezza se il soggetto di «sedurre» sia «da carne» o «da parola»; questa osservazione non si dimostra accreditabile, tutt'al più si può rilevare una topologia particolare, simile a quella del v. 3, in cui il predicato è all'inizio del verso mentre il soggetto in posizione di rima. L'allitterazione di quest'ultima con i verbi del verso successivo (*Parola, PrePara, Produce*), oltre al piano semantico, conferma quanto espresso in precedenza: che sia la parola a sedurre la carne.

Si noti, inoltre, la sequenza di *e* che collega i tre versi centrali, in cui il soggetto è inequivocabilmente il «verso»: il verbo essere di III pers. sing. dei vv. 3-4 perde l'accento, diventando congiunzione al v. 5. Sono le uniche occorrenze, sia di questa forma verbale che della *e* coordinante, nonostante nella poesia prevalgano le enumerazioni e quindi la paratassi, costituita esclusivamente da verbi al presente.

La semplice struttura sintattica è affiancata da uno schema rimico preciso, a rima ripetuta (ABC₆ a₁₀b₇C), che, attraverso i collegamenti semantici tra le parole, offre una chiave di lettura del componimento. La scrittura, apparentemente piana, risulta criptica, celando il vero significato di cui è portatrice; qui si percepisce il tratto simbolico ereditato dalla letteratura mistica.

¹ Trevi 1991, 110.

La prima rima (*parola : cola*) pone l'attenzione sul legame tra lingua e organismo, peculiare della poetica valdughiana; la parola non ha solo un effetto astratto sul corpo, ma intacca concretamente la carne. La scrittura, come è intesa dalla poetessa, richiede lo sforzo di sondare e fissare sulla carta tutta l'interiorità fisica e psichica dell'essere umano, rispettando però i confini sillabici o ritmici del verso. Una ricerca tanto difficile e profonda da essere considerata «martirio», sacrificio e dono di sé, fino a versare il sangue sul verso stesso, causa di sofferenza e gioia intense. Il fluido purpureo si coagula «ai confini / del suo inverso sessuato, controverso».

L'«inverso sessuato, controverso», nonostante l'ambiguità data dall'attributo («sessuato»), si considera un'espressione riferita alla parola o al verso; il loro opposto è quindi il silenzio o lo spazio bianco che separa l'ultima sillaba dal margine della pagina. Secondo quest'interpretazione i «confini» sarebbero quelli stabiliti dalla gabbia formale, che costringe alla ricerca della parola necessaria; essa, una volta sgorgata², sorprende l'autore stesso, gli fornisce soluzioni in grado di rivelare aspetti di sé ancora sconosciuti, come fa il destino, che pone di fronte all'inaspettato (*destini : confini* è la seconda rima). «L'inverso sessuato» viene definito anche «controverso», in rima interna con «inverso», e in rima inclusiva con «verso» (del v. 3); la frequenza di questo vocabolo, seppur incluso in altre parole, accostato alla presenza di un verbo³ all'inizio di molti versi, sostiene l'interpretazione qui esposta, secondo cui lo spazio bianco del foglio o il silenzio, luoghi privi di parola, siano opposti al verso, dove non giunge il sangue.

L'attributo («sessuato») potrebbe essere volutamente ambiguo nel suo riferimento ad inverso, per ribadire l'interconnessione inscindibile tra carne e parola: le due nature che compongono l'unità umana. La parola seduce la carne, il sangue cola dalle parole perché, come scrive Valduga nella sezione conclusiva di *Medicamenta*, «sa anche farsi carne la parola»⁴.

² Valduga 2012a: «io penso che quando c'è una gabbia formale e si è costretti a cercare dei suoni e dei ritmi che entrino in questa gabbia la logica dell'inconscio funziona di più che di quando non abbiamo questa gabbia e allora si dicono delle cose che forse neanche noi sospettiamo, si hanno delle scoperte su se stessi».

³ Verbo deriva dal latino *verbum* che, significando parola, pone ancor più l'attenzione sui vocaboli, probabile soggetto di questa lirica. Inoltre si ricorda il passo biblico per cui «e il Verbo si fece carne». Giovanni 1, 14.

⁴ Valduga 1982, M 55: «sa anche farsi carne la parola, / per i nostri piaceri ultraterreni... / Ti onorerò, Gesù, con atti osceni... / (Venga il destino e mi prenda alla gola... / e lo spirito spiri)».

Capitolo III Il corpo come limite

1 *Rinchiarsi nel malessere*

Il corpo umano, nel corso della sua esistenza, può incorrere in una serie di modificazioni o alterazioni che portano inevitabilmente chi ne viene colpito a ripensare sé stesso, la propria concezione di vita e il modo di affrontarla. Sono, per lo più, situazioni limite perché costringono gli individui a confrontarsi con la caducità della vita umana e a riflettere su ciò che avviene dopo la morte, riconsiderando i capisaldi su cui si fonda il proprio vivere.

La malattia, fisica o mentale, è senz'altro una di queste situazioni perché, anche se non così grave da prospettare la dipartita, comporta una sospensione del consueto scorrere quotidiano e delle normali funzionalità fisiologiche: una pausa forzata che lascia via libera al pensiero, non più imbrigliato nella *routine* giornaliera e nelle sue incombenze più stringenti. La letteratura non si è mai rifiutata di raccontare questa condizione di precarietà psicofisica, di cui si potrebbero citare molteplici esempi, uno dei principali è la descrizione degli effetti che il corpo manifesta durante le epidemie. Esse sono narrate fin dalla mitologia greca che le considerava una forma di comunicazione della volontà divina agli uomini; si possono ricordare a tal proposito i corpi sbranati da ascessi e piaghe ulcerose della peste inviata da Apollo e narrata nell'Iliade. Dal morbo vengono colpiti anche i luoghi in cui gli esseri umani sono soliti muoversi, incontrarsi, interagire; dalle pagine di narrativa emergono l'Atene appestata descritta da Tucidide, la Firenze devastata dalla peste di Boccaccio, la Londra pestilenziale di cui parla Defoe, i carri su cui sono ammassati i corpi privi di vita nella Milano manzoniana e la devastazione di Orano delle pagine di Camus. Qui l'epidemia ha la funzione allegorica di rappresentare il dramma della Seconda guerra mondiale facendo emergere, nella descrizione dei corpi malati, la solitudine di fronte alla morte; solitudine riproposta dagli autori che, a partire dagli anni Settanta, testimoniano la 'peste del secolo', l'AIDS, che «distrugge i canoni estetici e proietta nel limbo del dolore le sue drammatiche rappresentazioni»¹.

Secondo Hegel le civiltà posseggono un loro ciclo vitale per cui nascono, raggiungono l'apice e decadono; una caratteristica, ripresa in seguito da Spengler, che le accosta

¹ Pautasso-Pautasso 2000. La lenta agonia causata dall'AIDS è stata descritta da: H. Guibert ne *All'amico che non mi ha salvato la vita*, *Le regole della pietà* e *Citomegalovirus: diario d'ospedale*; R. Arenas *Mondo allucinante*; J.P. Aron *Il mio Aids*; G. Barbedette *Memorie di un giovane diventato dio*.

all'esistenza umana «sottolineando in tal modo l'analogia esistente tra le leggi che regolano la vita di un organismo biologico e quelle che invece ne determinano il divenire sociale»². Alla luce di ciò possiamo osservare come spesso, nella letteratura, il decadimento fisico, provocato dalla vecchiaia o dalle malattie, porti con sé una degradazione morale e di costumi. Soprattutto se collocata nei periodi di passaggio tra le diverse epoche storiche, la corruzione corporea del singolo individuo, simbolo di quella interiore, riflette la crisi sociale, come mostra esemplarmente il decadentismo. Insieme all'emblematico romanzo *Il ritratto di Dorian Gray*, in cui i segni dell'amoralità del protagonista si manifestano sul suo corpo dipinto, possiamo ricordare l'esteta dannunziano Andrea Sperelli, protagonista de *Il piacere*, condotto allo svuotamento di sé dalla propria sregolata sensualità.

In altre opere la malattia mette in contatto l'essere umano con la parte più oscura di sé cosa che la condizione di benessere non consente, come avviene nel confronto tra il protagonista e sua moglie ne *La coscienza di Zeno*. Augusta, piena di salute, ma del tutto ignara di esserlo, concentra il suo sguardo all'esterno, per osservare ed analizzare la realtà circostante lasciando nell'ombra molti aspetti interiori; Zeno invece, consapevole della sua malattia, si mette in discussione per raggiungere il tanto ambito stato di benessere e inizia così il cammino verso una più profonda conoscenza di sé.

Poi, invece, seppi ch'essa neppur sapeva come fosse fatta la salute. La salute non analizza se stessa e neppur si guarda nello specchio. Solo noi malati sappiamo qualche cosa di noi stessi³.

Guardandosi allo specchio scopre la sua condizione di malato anche l'io lirico magrelliano⁴ che vede e percepisce sul proprio corpo i segni del malessere. Esso assume varie forme (in *Nature e venature* una sezione è intitolata *La febbre*), ma quella su cui si fonda la raccolta d'esordio è il disturbo della percezione visiva che lo stesso Magrelli definisce «istruttivo e inesplicito [...] come se chiarezza e perspicuità non potessero realizzarsi che risaltando su un fondale sporco, sgranato, mobile, sfocato, palpitante»⁵. Lo sguardo malato diviene

² Pautasso-Pautasso 2000.

³ Svevo 2002, 145.

⁴ Magrelli 1996, 22: «stasera mi sono visto nello specchio, / con la canottiera bianca / e la barba lunga delle malattie».

⁵ Magrelli 1989. Ciò si legge nella *Nota dell'autore*.

motivo di riflessione e, soprattutto, motivo di scrittura («La miopia si fa quindi poesia, / dovendosi avvicinare al mondo / per separarlo dalla luce»)⁶, fonte di conoscenza e di cura. La cura, o meglio la terapia intrapresa per la comprensione di sé, è quella della parola. Nel caso di Zeno essa comprende sia la *talking cure* propriamente detta, la comunicazione orale con lo psicanalista, che il racconto di sé attraverso la parola scritta autobiografica; per Magrelli è la poesia.

Il corpo viene presentato nella sua totalità come luogo interamente invaso dal morbo⁷, è uno spazio entro cui l'io lirico è confinato e costretto ad abitare separato dalla realtà esterna. I riferimenti corporei non vengono introdotti nelle poesie per dar conto del disagio biologico, ma per conferire concretezza alle sensazioni di isolamento ed esclusione dalla società provocate dalla malattia⁸. Tale confinamento trova rispondenza in una condizione spaziale; infatti i vari protagonisti, temporaneamente indisposti, si descrivono in ambienti chiusi che li separano dall'immutata e vitale realtà esterna⁹: la casa, il cinema, l'ospedale che racchiudono le donne e gli uomini malati così come il corpo confina l'io lirico. Si riducono le possibilità di movimento e una delle poche azioni consentite è l'osservazione di ciò che accade al proprio corpo, delle sensazioni che ne derivano, di quello che avviene attorno al degente e lì dove la vita non si è interrotta.

⁶ Magrelli 1996, 37.

⁷ Cavalli 1981, 32: «il morbo stagionato [...] dentro di me è cresciuto». Magrelli 1996, 117: [la febbre] «si introduce nell'aureola / luccicante del sangue e delle vene / dentro la loro ramificazione», p. 118 «la febbre mi solleva verso il caldo», p. 139 «in cura [...] cedo la vasta compresenza del mio corpo» e «questa gente / invalida, malata messa in posa / per la foto di gruppo». Pusterla 1985. *Tredici quadri (o anche più)* VIII: «l'anestesista (è passato di qui / solo per salutarmi, sorride. Mi studia. Sembra / interessato alla mia persona» (con una leggera eco dantesca della «bella persona»).

⁸ Martino 2016, 165: «la malattia si configura come una discontinuità di vita[...] la caratteristica principale è il sentimento di disorientamento, isolamento, frammentazione, esclusione dal mondo degli altri».

⁹ Cavalli 1981, 32: «Fuori in realtà non c'era cambiamento, / è il morbo stagionato che mi sottrae alle strade». Magrelli 1996, 139: «siedo al cinema [...] Fisso quella finestra illuminata / e scorgo chi passando dietro ai vetri / mi fa segno, / fa segno a questa gente / invalida, malata, messa in posa / per la foto di gruppo» poesia introdotta da una citazione da *Lettera a d'Alembert* di J. J. Rousseau in cui si contrappone l'ambiente chiuso e immobilizzante del teatro all'aria aperta, lo spazio di festa e libertà. Pusterla 1985. *Tredici quadri (o anche più)* XIII: «dopo, a cerimonia ultimata, / resto a lungo alla finestra, mangio, / [...] in questo modo cresceranno / (gli alberi) / indubbiamente diritti».

La tendenza dei vari soggetti poetici a raccogliersi in sé¹⁰, entro la soglia muraria ed epidermica, riflette altresì la situazione vissuta dal mondo poetico negli anni '80. È pertanto possibile considerare anche il senso sociale del morbo, ossia la difficoltà di dialogo tra il singolo e il corpo sociale, riconducibile anche al distacco generazionale del ventennio precedente, che corrisponde all'incomunicabilità tra corpo e mente affetti da malattia¹¹. L'infermità viene così ad essere «l'attività della Vita che riporta equilibrio in una situazione compromessa»¹². I protagonisti poetici adottano una comune soluzione (talvolta condivisa dagli stessi poeti)¹³ per poter sanare questa frattura: l'isolamento e l'introflessione consentono di salvaguardare la propria identità evitando gli shock della realtà.

La cura però può diventare essa stessa fonte di disagio poiché il corpo e l'ambiente chiuso, inizialmente ricercati dai soggetti poetici, con il passare del tempo divengono una prigione nella quale l'io lirico si sente costretto; e allora non desidera altro che di tornar nel mondo (mai completamente bandito dai versi), in quell'aperto così vitale.

La solitudine, definita a livello spaziale, emerge anche a livello testuale poiché le raccolte vedono la prevalenza di discorsi monologanti in cui l'io lirico è protagonista e gli altri personaggi sono sue maschere o riflessi. Ciò permane anche nelle poesie in cui il corpo malato viene raffigurato in luoghi di cura comunitari: mancano il contatto o le relazioni significative giacché ogni paziente cerca di risolvere in sé il proprio malessere. La semplice convivenza è sufficiente, però, a far uscire l'io lirico dalla sua dimensione autoreferenziale e a farlo riflettere sull'uguaglianza che la malattia porta in sé poiché colpisce tutti indistintamente e rende uomini e donne bisognosi in egual maniera.

1.1 *Il corpo, un luogo di cura e reclusione*

Il corpo, anche per la corrispondenza con l'ambiente in cui l'io lirico si raccoglie, viene ad essere luogo di cura, oltre a zona su cui si manifestano gli effetti del morbo. Durante la

¹⁰ Stroppa 2016, 15: «il soggetto non si disperde più nella molteplicità franta dell'esperienza, ma si raccoglie in sé».

¹¹ Centurrino 2009: «il corpo perciò si ammala quando non parla più con la propria mente».

¹² Centurrino 2009, 16: «Si può dire che la malattia è l'attività della Vita che riporta equilibrio in una situazione compromessa».

¹³ Simonetti 2016, 51: «un decennio disertato dalla critica, povero di convegni, privo di antologie capaci di imporsi in termini militanti».

mia ricerca ho potuto cogliere con più evidenza tra le liriche di Pusterla (in particolare la sezione *Tredici quadri (o anche più)* in *Concessione all'inverno*) il rapporto tra la costrizione e l'isolamento vissuti all'interno delle mura di mattoni e di carne.

Nella lirica XIII¹⁴ è possibile percepire il paragone tra le piante circondate dalle strutture metalliche che consentono una crescita eretta e l'io lirico attorniato dalle mura ospedaliere entro le quali guarirà; nonostante entrambe siano funzionali ad un "miglioramento" vengono percepite come "prigioni". Già nella lirica X¹⁵ la stanza d'ospedale viene presentata come un luogo di reclusione da cui l'io lirico tenta di fuggire¹⁶, evasioni realizzabili però solo con il pensiero e l'immaginazione¹⁷. Questo è un'ulteriore elemento a supporto dell'ipotesi che la seconda cella di reclusione dell'io lirico possa essere il corpo stesso: l'io psichico è costretto nella condizione di immobilità del fisico infermo che ostacola i suoi desideri di uscire o di mangiare avidamente¹⁸.

Nella condizione di malattia il corpo assume l'aspetto della frontiera, tema caro al poeta, la quale «mi parla di una separazione, di una prigionia dell'io rispetto a se stesso e agli altri», scrive lo stesso Pusterla¹⁹.

Nella poesie di Valduga la prima e più evidente prigione è quella formale ovvero la forma chiusa della metrica tradizionale che confina le parole. In *Medicamenta* non vi è un esplicito riferimento al rapporto tra corpo umano e malattia, è però palese la relazione tra il malessere e il corpo del testo che, a detta della stessa poetessa, oltre ad essere gabbia, è cura: «la poesia è da sempre per me un conforto, una medicina (contro gli attacchi di panico mi recito un po' di versi, non miei, naturalmente)»²⁰. Lo confermano il titolo e le citazioni

¹⁴ Pusterla 1985. *Tredici quadri (o anche più)* XIII: «Dopo, a cerimonia ultimata, / resto a lungo alla finestra, mangio, / riprendo le forze. / Seguo ogni giorno il lavoro / dei giardinieri che ingabbiano i tronchi / con stecche e con raffia: / in questo modo cresceranno / (gli alberi) / indubbiamente dritti.»

¹⁵ Pusterla 1985, x.

¹⁶ Pusterla 1985, x: «anche il lavandino (plik plik ah fuggire / a cavallo di una goccia) sembra una via d'uscita? [...] O ancora la porta / chiusa (Apriti Sesamo, ripeto, apriti / Sesamo)».

¹⁷ Pusterla 1985, IV: «Mi sono spinto finora / all'ala sud (trecento metri circa / passata la cappella protestante) col pensiero»; V «continuare l'immaginaria / esplorazione, questo sì, stabilire contatti, / raccogliere elementi, indagare nel / profondo».

¹⁸ Pusterla 1985, II: «il mange comme un cochon, avidamente / con rumori di bestia: vorrei la sua / energia».

¹⁹ Pusterla 2002.

²⁰ Valduga 2018.

letterarie della sua prima raccolta: «le voci degli antichi sono probabilmente i più efficaci *medicamenta* al dolore, al grido del corpo, come pare affermare il titolo della raccolta: *farmacon* che salva e uccide, che contiene e sfida, che accoglie la parola dandole dimora nella memoria condivisa»²¹.

Le parole sono fortemente connesse all'identità²² e alla vita²³, perciò come esse vengono imprigionate, così l'io lirico e i suoi amanti sono collocati in un contesto oppressivo («e se ne venga dalla strada, / oltre inferriate, oltre porte sprangate, / oltre inverni a venire» M 11) che prelude alla stanza da letto, affine alla cella del monaco, scenario consueto nella poesia della Valduga. Il corpo, contenuto tra le quattro mura, diviene a sua volta contenitore della vita e delle parole, involucro entro cui è possibile trovare rimedio, salvaguardare la propria identità come avviene nella gabbia metrica; allo stesso tempo però la chiusura implica un'esclusione dalla vita e un'isterilimento della stessa²⁴. Infatti le parole di cui si è riempito l'organismo, durante la notte e gli incontri sessuali (M 38 è l'ottava conclusiva della sezione *Notti incolori*)²⁵, tentano di fuggire ad ogni occasione, di fuoriuscire per essere condivise e poter germogliare. La loro forza deflagrante ritorna anche in M 48 e 49 dove, nonostante l'io lirico si disperdi «perchè non ha parole», nella sirma Valduga scrive «quelle che in cuore sono esplose, / e non lasciano mai intatte le cose».

La tensione delle parole può rappresentare la spinta del soggetto verso il mondo esterno e la vita, un'intenzione sempre disattesa in favore della confortevole e rassicurante clausura.

Nelle tre raccolte degli anni '80 scritte da Maurizio Cucchi non è stato riscontrato un esplicito riferimento alla relazione tra il corpo e la malattia, però l'io lirico condivide con i protagonisti, descritti dai colleghi, un iniziale raccoglimento in sé come cura contro

²¹ Stroppa 2016, 39.

²² Valduga 2004, 54 «La mia lingua mi rende visibile. La mia lingua mi costituisce, costituisce la mia identità».

²³ Valduga 2001, 107: «l'imprigionamento delle parole è l'imprigionamento della vita: la sospensione, il congelamento della vita per affermare e salvare la vita».
Raboni 1997, 141-46. In quest'intervista anche Raboni parlò di gabbia e prigione metrica.

²⁴ Zorat 2008, 341. «procedimenti di separazione e di chiusura, implicano anche un'esclusione dalla vita, determinano una condizione d'isterilimento».

²⁵ Valduga 1982. Questa sezione si apre con «cadeva il giorno» (p. 31) metafora per indicare il tramonto e la conseguente venuta della notte durante la quale si svolgono amplessi e riflessioni dell'io. Tale periodo notturno si conclude con «pesantemente in me cadeva il giorno» (p. 38) in cui la medesima espressione di p. 31 acquisisce l'opposto significato di l'alba.

l'inquietudine causata dall'«eccesso d'impressioni»²⁶ ricevute dalla realtà esterna. Il luogo di raccoglimento, corpo e casa coincidono esplicitamente²⁷, viene descritto da Cucchi come sicuro (nella lirica 2 di *Fedeltà* in *Le meraviglie dell'acqua*), un ambiente protetto in cui l'io lirico ha la possibilità di fondare il proprio essere e saldare la propria identità²⁸. La chiusura alla realtà non è totale né definitiva; nella stessa poesia infatti viene menzionato il piede che indica il desiderio dell'io lirico di avanzare nello spazio, il suo sguardo è volto all'esterno oltre il balcone e la finestra²⁹, apertura sulla realtà presente anche in Pusterla e Magrelli³⁰. In Cucchi il raccoglimento non diventa reclusione, in quanto l'io lirico riesce ad uscire prima che la clausura diventi soffocante; *Le meraviglie dell'acqua* si conclude con la riconquista di un rapporto con il mondo esterno e l'Altro («Poi è venuto l'inverno / e siamo usciti di casa...»), ribadita in *Donna del gioco*³¹. La vita si svolge nella realtà, nel contatto con gli altri e al di là del proprio confine di «pelle», per quanto rassicurante esso sia, come conferma *Rovescia gli occhi, nere*³² in cui l'insistenza verso l'esterno è resa attraverso l'iterazione di «oltre» e «fuori» in posizione di rima. La parola verso «germinazione» indica, mediante un'implicita contrapposizione, che l'introspezione e la permanenza nell'interno non solo fondano, ma anche inaridiscono l'identità.

A differenza di Pusterla, per cui l'io-mente è costretto nel corpo, in Cucchi potrebbe essere proprio l'io corpo ad essere ingabbiato³³ dalla componente cerebrale dell'io lirico nel momento in cui essa pretende di controllare, prevedere, definire, privare il corpo della propria libertà d'espressione. Una condizione che potrebbe avere radici nell'esperienza

²⁶ Cucchi 2016, 106: «Inquieto / per eccesso d'impressioni (una visita, un incontro, un pranzo con amici)».

²⁷ Cucchi 2016, 106: «potrei restringermi, / ridurmi con lenta e metodica conquista / a vivere in un piede, in un occhio o in un orecchio; / in un polmone. Ambiti sicuri della casa».

²⁸ Alfano 2005, 107.

²⁹ Cucchi 2016, 106: «La stanza. Si accede da una scaletta, / su una specie di balcone. / Vicino alla finestra, sdraiato sul baule, / controllo il cortile».

³⁰ Magrelli 1996, 139: «siedo al cinema [...] Fisso quella finestra illuminata».

Pusterla 1985, *Tredici quadri (o anche più)* XIII: «Dopo, a cerimonia ultimata, / resto a lungo alla finestra».

³¹ Cucchi 2016, 135: «[...] Ma è fuori / oltre la pelle oltre la casa / e la cima degli alberi / germinazione: / è aereo stellare traguardo».

³² Cucchi 2016, 135.

³³ Vedere capitolo I al paragrafo *Io sono il mio corpo*. Maurizio Cucchi.

personale di Cucchi: in un'intervista racconta come da bambino si manifestassero fisicamente la timidezza, l'inibizione e il controllo che lo caratterizzavano³⁴.

Ne *Il cielo* di Patrizia Cavalli sono in egual misura l'io-psichico e l'io-corporeo a coincidere con il luogo di reclusione (la stessa poetessa esprime la sua concezione di perfetta corrispondenza tra mente e corpo)³⁵.

Come sostiene Zorat, alla luce di uno studio sull'intera produzione della poetessa, l'io lirico manifesta una propensione per l'ambiente urbano, scenario consueto nelle vicende da lei raccontate³⁶, e le strade a cui sente di essere destinata («per questo sono nata, per scendere/ da una macchina dopo una corsa / in una strada qualunque» IC 76, «e certo noi eravamo nati / per questa consonanza» IC 80). Il desiderio di unione con il mondo pare coincidere con una condizione di salute³⁷, che viene però interrotta da «una qualche puzza / di fritto che ti rimanda a casa»³⁸; si ha l'impressione che il cattivo odore corrisponda al carattere estraniante della realtà³⁹ e a una società in cui le singolarità difficilmente vengono accettate⁴⁰. A queste avversità si aggiunge la malattia cresciuta all'interno dell'io lirico,

³⁴ Cucchi 2015: «io mi ricordo una cosa che mi diceva mia madre. Mi raccontava che quando ero piccolo eravamo andati ai giardini pubblici, io tra l'altro sono sempre stato un bambino straordinariamente timido, asociale, quindi molto inibito e controllato, però quella volta racconta che siamo andati ai giardini pubblici e mi ha visto correre come un uccellino muovendo le braccia tutto contento».

³⁵ Cavalli 2016: «Di corpo è piena la sua poesia, Patrizia Cavalli. E qualche tempo fa il suo corpo si è ammalato. “Ogni sua particella sono io. Ogni cellula si rivela, si manifesta. Il mio fisico non è mai stato separato dalla mente. L'ho ascoltato costantemente. Per questo sono stata sempre ipocondriaca, sentendo in me qualcosa di segreto e di estremo”».

³⁶ Zorat 2008, 293.

³⁷ Zorat 2008, 295: «la salute è uno stato di spontanea fusione con il mondo, interessa tutti i senti [...]eppure è sufficiente un semplice odore sgradevole perché la condizione della malattia si imponga nuovamente [...]».

³⁸ Cavalli 1981, 80: «Ma vivendo in città c'è sempre / qua e là una qualche puzza / di fritto che ti rimanda a casa».

³⁹ Zorat 2008, 297: «la malattia è disincantata coscienza del carattere alienante della realtà simboleggiato dalla puzza di fritto che richiama il “tanfo di scampi fritti” della seconda sezione della *Satura* montaliana, ma anche l'odore di fritto di cui parla Daria Menicanti in *Nero d'ombra* e la puzza di “pès frit” cui si riferisce un componimento di Vivian Lamarque».

⁴⁰ Zorat 2008, 296: «L'armonia non è più possibile, il soggetto è davvero singolare, abbandonato a se stesso e alla propria solitudine in un mondo urbano dove gli oggetti tra loro non hanno rapporti».

causando il condizionamento di tutte le sue percezioni⁴¹ fino ad impedirgli un rapporto diretto con l'esterno⁴². Il soggetto poetico è perciò escluso dal mondo urbano («il morbo stagionato che mi sottrae alle strade» IC 32) e costretto, nell'ambiente casalingo⁴³, alla sola compagnia di sé. L'isolamento e la solitudine cui l'io lirico è costretto (in IC 32 direttamente connesso alla malattia) suscitano sentimenti ambivalenti, seppur prevalga l'insofferenza.

In IC 34 l'insistenza sulla claustrofobica convivenza con sé, resa attraverso il poliptoto del pronome di prima persona singolare e unita alla negativa descrizione fisico-caratteriale dell'io lirico, suscita il desiderio di «uscire di prigionie»⁴⁴; una simbiosi, quella tra sé e sé, che in IC 68 viene fatta coincidere con il male⁴⁵. Questa insofferenza è intervallata dalla lirica IC 45 in cui la solitudine bramata, viene finalmente conquistata («adesso che il tempo sembra tutto mio / e nessuno mi chiama per il pranzo e per la cena» IC 45), assumendo un carattere di libertà che ancora non soddisfa l'io lirico, ora desideroso di rinchiudersi nella prigionie⁴⁶ dei rapporti sociali. Gli altri assumono talvolta un carattere coercitivo, come mette in luce lo studio di Maddalena Bergamin⁴⁷, che l'io lirico mal sopporta: nel momento in cui il protagonista poetico si arma di coraggio per incontrare gli altri, rispettando quindi l'idea di comunità, il suo corpo si ribella a quest'imposizione. Emerge però, a conclusione della lirica *E chi potrà più dire*⁴⁸, l'ipotesi che il reale motivo di rifiuto degli altri sia dato dalla

⁴¹ Cavalli 1981, 32: «dentro di me è cresciuto e mi ha corrotto gli occhi / e tutti gli altri sensi».

⁴² Cavalli 1981, 32: «il mondo / arriva come una citazione. / [...]Quando è avvenuta la grande distrazione / dove si è slegato il filo, dove si è aperto / il crepaccio».

⁴³ Cavalli 1981, 7: «una qualche puzza / di fritto che ti rimanda a casa» IC 80, «io sola padrona della casa / ho chiuso la porta / ho tirato le tende».

⁴⁴ Cavalli 1981, 34: «aspetto/ in segretezza di distrarmi / nella confusione perdere i calcoli, / uscire di prigionie / ricevere la grazia di una nuova faccia».

⁴⁵ Cavalli 1981, 68: «Esseri testimoni di se stessi / sempre in propria compagnia / mai lasciati soli in leggerezza / doversi ascoltare sempre / in ogni avvenimento fisico chimico / mentale, è questa la grande prova / l'espiazione, è questo il male».

⁴⁶ Cavalli 1981, 45: «adesso / vorrei improvvisamente la prigionie».

⁴⁷ Bergamin 2017, 120: «Corpo del contesto sociale, nel suo carattere infernalmente coercitivo, e l'opposizione sintomatica di un corpo che faticosamente è costretto nelle maglie del buon comportamento».

⁴⁸ Cavalli 1992, 29. *Le mie poesie non cambieranno il mondo*: «Non d'amor di me / si tratta, ma orrore degli altri / dove io mi riconosco».

funzione di specchio che essi assumono: le persone, e il rapporto con esse, non fanno altro che ricordare all'io lirico la condizione di costrizione che ella vive rispetto a sé stessa.

L'io lirico magrelliano «proustianamente segregato nella propria camera»⁴⁹ non ha la possibilità di specchiarsi negli altri, così prende consapevolezza del morbo che l'ha colpito osservando il proprio riflesso⁵⁰. La condizione di isolamento è una costante di *Ora serrata retinae*, ma quando essa è accostata alla malattia è probabilmente ricordo del lungo periodo trascorso da Magrelli in ospedale, che corrisponde anche al momento principale di stesura della raccolta⁵¹; solo in NV 139, su cui ci soffermeremo in seguito, viene reso esplicito questo legame.

Lungo tutta la prima raccolta, nella solitudine della sua stanza, l'io lirico si rapporta con il foglio su cui può proiettare sé stesso e il mondo, conoscere e riflettere entro lo spazio sicuro dei suoi «confini geometrici» (OSR 43). È con la parola scritta che, a volte, l'io lirico si trova in un conflitto⁵² tale da sentirsi imprigionato nella pagina stessa⁵³ e, considerando il suo desiderio di incarnarsi in essa⁵⁴, anche il corpo potrebbe assumere un carattere opprimente; non vi sono, però, altri elementi che sostengano quest'ipotesi.

Una parte dell'esterno attraversa le mura epidermiche con la riflessione, degna del «mondo terso e razionale»⁵⁵ in cui è inserita, sulle medicine⁵⁶ e sul potere che hanno di risolvere o

⁴⁹ Diaco 2016, 178.

⁵⁰ Magrelli 1996, 22: «stasera mi sono visto nello specchio, / con una canottiera bianca / e la barba lunga delle malattie».

⁵¹ Lisa 2004: «Il fulcro del momento compositivo di *Ora serrata retinae* risale all'estate del 1974, quando Magrelli trascorre un lungo periodo di ricovero in ospedale a seguito di un incidente motociclistico, occasione in cui - in concomitanza a letture da Omero, Montaigne, Valéry e Proust - inizia organicamente la stesura delle riflessioni in versi e in prosa; il ricordo del ricovero, che accompagna le tematiche mediche, percorre la scrittura, intesa come auscultazione, "diario" di una patologia».

⁵² Giacomozzi 2005, 124: «L'io lotta silenziosamente e sommessamente con la parola scritta, la crea e si sente imprigionato, a volte»

⁵³ Magrelli 1996, 42: «io resto prigioniero [...] le sbarre dell'inchiostro. [...] su questo foglio ingenuamente si mima/la muta segregazione dello spirito».

⁵⁴ Magrelli 1996, 48: « Questa carta è per me prima del sonno / l'incarnazione del corpo / nel velo del pane.»; p. 13 «Essere matita è segreta ambizione. / [...] / Diventare così da carne segno».

⁵⁵ Magrelli 2015: «Dal mondo terso e tendenzialmente razionale di *Ora serrata retinae* (1980) si è passati a un universo che definirei semplicemente malato».

⁵⁶ Magrelli 1996, 70: «prendere una medicina è scegliere / una infinitesima parte del mondo / da inghiottire».

aggravare la condizione del corpo in cui vengono introdotte⁵⁷. La poesia (OSR 70) trasmette la consapevolezza che il solo isolamento non è sufficiente alla guarigione; sono necessari un ausilio esterno e una realtà con la quale misurarsi, per quanto essa possa provocare ripercussioni negative.

La condizione di malattia pone in risalto un altro aspetto caratteristico delle poesie di Magrelli: la separatezza dell'io lirico da sé. Anche questo è un tema ricorrente nelle sue raccolte, sottolineato: dal corpo altro prodotto dallo specchio, attraverso cui si scopre la malattia, dalla descrizione generica di un organismo malato (OSR 70, NV 117, NV 156) e dalla distanza, provocata dal dolore, tra la mente e il fisico⁵⁸. Così facendo l'io lirico evita di essere «travolto da sentimenti troppo violenti e da dispiaceri troppo scomposti»⁵⁹, riuscendo a delineare l'alterazione delle percezioni corporee⁶⁰ provocate da malattia e dolore (NV 156)⁶¹, mantenendo il suo linguaggio polisemico e cristallino.

1.2 *Comunità di corpi isolati*

Nelle liriche in cui Pusterla e Magrelli descrivono contesti di cura comunitari permane l'isolamento dei corpi, giacché ognuno affronta la malattia in sé stesso nonostante condivida con gli altri luogo e condizione. Vedere la propria situazione riflessa sui degenti che lo circondano, consente all'io lirico una riflessione sul carattere egualitario della malattia che non fa distinzioni di sorta.

⁵⁷ Magrelli 1996: «da loro posologia è la vera / misura del corpo, il numero / che lo indica e lo raccoglie, / e ne fa un sasso o una pianta».

⁵⁸ Magrelli 1996, 117: «tutte le membra volano verso la luce»; p. 118 «la febbre mi solleva verso il caldo»; p. 156 «la malattia conduce / il suo corpo lontano / troppo distante per essere udito».

⁵⁹ Diaco 2016, 180: «Nel timore di essere travolto da sentimenti troppo violenti e da dispiaceri troppo scomposti [...] l'io magrelliano preferisce tenere l'esperienza oltre i limiti di un vetrino, in modo da contemplare turbamenti e trepidazioni senza doverli subire. Con gozzoniana chiaroveggenza, egli si separa da se stesso, vivisezionando con equanime lucidità - come in un'autopsia laboratoriale- l'oggetto del proprio esame».

⁶⁰ Magrelli 2020: «si tratta di una poesia intraducibile, un gioco di parole. Partendo da quel bisticcio cercavo di spiegare una sensazione, ovvero che il dolore costituisce uno schermo, un ostacolo all'ascolto di sé».

⁶¹ Magrelli 1996, 156: «Sentirsi male sembra voler dire / che il dolore impedisce / l'ascolto di se stessi. / La malattia conduce / il suo corpo lontano, / troppo distante per essere udito».

Magrelli elegge a luogo di cura comunitario il cinema⁶² in cui però «ogni io risolve in sé, nella propria interiorità, la “quieta fisioterapia” dello spirito»⁶³. Il cinema è stato una tematica sensibile per la poesia del Novecento che ne delinea il ritratto fedele di luogo di diletto⁶⁴, ma che lo trasforma anche in scenario magico e simbolico di viaggi fantastici⁶⁵; è quindi una novità ch'esso venga associato a luogo di cura. NV 139 è l'unica poesia in cui l'io lirico malato non è solo, ma viene accomunato, nella sofferenza, ad una pluralità di individui⁶⁶, con cui però non ha una reale opportunità di sintonia ed empatia⁶⁷. La malattia limita notevolmente la libertà di movimento relegando l'io lirico alla poltrona a lui assegnata, mentre l'io lirico pusterliano è costretto a letto. Anche gli altri degenti «messi in posa» (NV 139) sono soggetti ad una parziale immobilità fisica favorita dall'ambiente in cui si trovano, contrapposto all'aria aperta dove la gente manifesta libertà di movimento e vitalità.

Considerando pure le altre poesie magrelliane in cui il tema è la malattia, non si percepisce mai il corpo come spazio detentivo, di conseguenza non si rilevano stati di insofferenza o la

⁶² Magrelli 1996, 139: «Siedo al cinema, in cura, votato / ad una quieta fisioterapia, / l'esposizione a un chiarore riflesso. / Ferve lo scambio, / cerco la guarigione, / faccio lo schermo dello schermo, cedo la vasta compresenza del mio corpo / a un'opera lunare. Astante, assente, / sono il paziente della mia passione. / Fermo nel buio condiviso / osservo la discesa della luce, / la sua catabasi. / Sosto in un bosco, / guardo la pellicola di neve / cadere sul paesaggio, sul presepe / di questa notte artificiale, curva / sopra la sala muta / nella corrente del racconto. / Fisso quella finestra illuminata / e scorgo chi passando dietro ai vetri / mi fa segno, / fa segno a questa gente / invalida, malata, messa in posa / per la foto di gruppo».

⁶³ Magrelli 2016, 7.

⁶⁴ Raboni 2014, 332: «I film porno mi annoiano. / Ma andare insieme in uno di quei cinema / dove si fa tutto / tranne guardarli, dove tutti vagano / come anime in pena / tra fila e fila in cerca di qualcuno, / uomo o donna, pagante o a pagamento, / da portarsi nei cessi, / ah questo no che non mi annoierebbe! / Quante volte, mio puro e altero amore, / sei stata a tua insaputa nel girone, / quante volte mi sono mescolato / alla torma inquieta dei dannati / per spiare noi due coi loro occhi, / per vederci come loro s'inventano / che siamo, che ti tocco, che respiri...(1993)».

⁶⁵ Raboni 2014, 44. *Cinema di pomeriggio*: «Quasi sempre, a quest'ora / arriva gente un po' speciale (però / di buonissimo aspetto). Chi si siede / ma poi continua a cambiar posto, / chi sta in piedi, sul fondo della sala, e fiuta, / fiuta rari passaggi, la bambina / mezzo scema, la dama ch'entra sola, / la ragazza sciancata... Li guardo per sapere / che storia è la loro, chi li caccia. Quando / viene la luce penso come il cuore / gli si deve contorcere cercando / d'esser salvo più in là, di sprofondare / nel buio che torna tra un minuto».

⁶⁶ Magrelli 2016, 7: «la massa degli uomini, compresa nei luoghi del moderno, sembra accomunata soltanto nella sofferenza».

⁶⁷ Magrelli 2016, 6.

necessità di evasione. Forse perché la permanenza in sé non è mai totale (l'io lirico opta spesso per una separazione ed analisi esterna di sé) e viene presentata con quel distacco tale da renderla sopportabile.

L'opposizione tra malattia e salute, chiuso e aperto, dentro e fuori, costrizione e libertà si ritrova a livello visivo, per cui il cinema è un ambiente buio mentre la finestra che dà sull'esterno è illuminata. Le coppie oppostive sono presenti già nella *Lettera a d'Alembert* di J. J. Rousseau⁶⁸ che, citata in parte, introduce la poesia NV 139: «non adottiamo quegli spettacoli che rinchiudono tristemente poche persone in un centro oscuro, tenendole timorose e immobili nel silenzio e nell'inerzia». Proseguendo nella lettura dell'epistola è possibile notare come il teatro sia in contrapposizione proprio all'aria aperta e alle feste che vi si svolgono, in cui tutti i cittadini vengono posti sullo stesso piano. Tali dicotomie sono «alla base non solo di due tipi di spettacoli distinti, ma anche di due idee differenti di società» suggerisce il filosofo polacco Baczek⁶⁹. Non credo Magrelli voglia in questo caso mettere in luce due differenti tipologie di società, ritengo più probabile un primo riferimento all'idea, affrontata successivamente in *Nero sonetto solubile*, «di applicare il paradigma virologico ad alcune considerazioni di natura critica [...] di leggere le citazioni come insediamenti abusivi, insomma alla stregua di veri e propri virus»⁷⁰. Quindi il motivo della scelta del cinema come luogo di cura (oltre ad essere la suggestione fornita dal cinematografo) potrebbe essere l'esemplificazione dell'assonanza tra le rappresentazioni culturali che colpiscono le menti umane e le malattie che insidiano i corpi⁷¹.

In *Tredici quadri (o anche più)* l'organismo dei pazienti esprime subito la comune condizione: dal loro ingresso nella struttura di cura i degenti devono abbandonare la propria pelle⁷² abituale, cioè l'indumento (un'«estensione della pelle», come Marshall McLuhan definisce il vestito, vera e propria protesì)⁷³ attraverso il quale possono esprimere

⁶⁸ Rousseau 1972.

⁶⁹ Baczek 1979, 262.

⁷⁰ Magrelli 2015.

⁷¹ Magrelli 2015.

⁷² Martino 2016, 172: «Dalle società primitive a quelle contemporanee, dalle comunità tribali alle forme sociali occidentali, con differenti modalità (pratiche di pulizia, cosmesi, pettinature, tatuaggi, incisioni, scarificazioni, perforazioni) e ornamenti (gioielli, vestiti, accessori), la pelle si mostra come un supporto semiotico ai processi di significazione e di rappresentazione simbolica. La pelle diventa mezzo di espressione identitaria, di soggettivazione e allo stesso tempo di appartenenza, di comunanza, di identificazione».

⁷³ McLuhan 1967, 129.

liberamente la loro identità o appartenenza culturale, per indossarne una comune a tutti i ricoverati: «il pigiama»⁷⁴. L'obbligo di indossare la medesima divisa e il confinamento in un luogo chiuso e condiviso, richiamano inevitabilmente alla memoria la condizione dei carcerati e dei reclusi nei campi di concentramento⁷⁵. Contesti isolati dalla realtà, in cui vige l'omologazione a danno dell'individualità e dell'identità, dove i detenuti vengono privati persino del loro nome, sostituito da un numero. Nell'ospedale descritto da Pusterla non si arriva a tanto, però nella sezione non compare nessun nome proprio e l'io lirico fa riferimento a coloro che condividono insieme a lui quel luogo, nominandoli attraverso la loro professione («l'anestesista», «le infermiere-spie», «suora», «chirurgo», «un diplomatico», «bottegai concorrenti / ora impiegati in banca», «giardinieri»), il loro *status* («Fräulein», «vecchi compagni», «conoscenti», «moglie», «figli», «nipotini», «un uomo», «una donna», «i degenti») e la loro collocazione spaziale («il Vicino / di letto», «il mio vicino di camera»). Gli unici due nomi propri sono: «Eugenio Montale» e «Benn» (Gottfried Benn, poiché viene citato il suo libro *Mourge*). Perciò, come il carcere e il campo di concentramento, anche la casa di cura viene descritta come un luogo in cui non si instaurano rapporti profondi di conoscenza; gli unici due con cui l'io lirico ha una relazione autentica, che gli consente di chiamarli per nome, sono due scrittori.

Nella lirica III, *l'ensemble* viene ribadito dalla posizione di rilievo in cui viene posto il pronome di terza persona plurale⁷⁶ (una delle numerose parole-verso della sezione) che presuppone, per opposizione, l'esistenza di un noi: l'insieme dei pazienti che si differenzia dalla categoria di chi lavora nella clinica. «Il Vicino di letto» rispecchia desideri e bisogni dell'io lirico⁷⁷ e l'occasionale dialogo con gli altri degenti permette un breve cenno alle esigenze che tutti avvertono «poiché tutti si lavano / i piedi, come diceva quel maestro»⁷⁸. Non viene indicato un elemento corporeo casuale: i piedi sono una delle parti corporee ingloriose e l'atto di lavarli simbolo di umiltà (riferimento al Nuovo Testamento)⁷⁹ indispensabile per riconoscersi bisognosi, accettare la propria fragilità e l'aiuto che viene

⁷⁴ Pusterla 1985, *Tredici quadri (o anche più)* III.

⁷⁵ Proprio *Il bambino con il pigiama a righe* viene titolato il romanzo di John Boyne, di cui si ricorda anche il successivo adattamento cinematografico omonimo.

⁷⁶ Pusterla 1985, *Tredici quadri (o anche più)* III.

⁷⁷ Pusterla 1985, *Tredici quadri (o anche più)* II: «il mange comme un cochon, avidamente / con rumori di bestia: vorrei la sua / energia».

⁷⁸ Pusterla 1985, *Tredici quadri (o anche più)* V.

⁷⁹ Giovanni 13, 1-15.

offerto. Elementi caratteriali richiesti da una condizione di degenza durante la quale vengono alla luce i propri limiti, le proprie fragilità e la necessità di essere accuditi fino alle necessità primarie.

1.3 Analisi di *Fuori in realtà non c'era cambiamento*

Nella visione della malattia riecheggia la condizione di isolamento ed esclusione dal mondo espressa dai poeti di questo decennio. Essi scrivono di un corpo invaso dal male e percepito come luogo chiuso, che rispecchia l'ambiente delimitato della stanza¹, spazio in cui sono rinchiusi molti dei protagonisti poetici. La doppia dimensione, dentro e fuori, io e mondo viene concretamente indagata durante la reclusione forzata.

Fuori in realtà non c'era cambiamento,
è il morbo stagionato che mi sottrae alle strade:
dentro di me è cresciuto e mi ha corrotto gli occhi
e tutti gli altri sensi: e il mondo arriva
5 come una citazione.
'Tutto è accaduto ormai, ma io dov'ero?
Quando è avvenuta la grande distrazione?
Dove si è slegato il filo, dove si è aperto
il crepaccio, qual è il lago
10 che ha perso le sue acque
e mutando il paesaggio
mi scombina la strada?

Il cielo 32

Il corpo del testo è composto da dodici versi, articolati in un'unica strofa che si conclude con un settenario. Nella raccolta si ritrova una caratteristica analoga: nei componimenti in cui prevalgono versi lunghi non è infrequente trovare un verso breve a chiudere incisivamente la lirica. In questa poesia, escluso l'inatteso settenario al v. 5 che conclude il primo periodo, vi è una netta diminuzione del numero di sillabe tra i primi otto versi e i successivi quattro, un salto attenuato ai vv. 8-9 dall'enjambement che, prolungando la melodia del verso, conferisce un andamento più legato rispetto al resto della composizione, in cui le proposizioni, prevalentemente paratattiche, si concludono al termine del verso. Il finale, con il susseguirsi di tre settenari, non connessi da enjambement, assume un andamento cantilenante, che la prevalenza di versi lunghi aveva prima attenuato.

Un endecasillabo regolare apre la poesia con un campo lungo, che descrive l'immutata realtà esterna: essa si oppone al corrosivo movimento interiore all'io lirico espresso al v. 3; gli avverbi (*fuori - dentro* ai vv. 1-3) evidenziano questa contrapposizione. Il II verso rivela la causa della separazione, della distanza tra io e mondo: la malattia, che isola il protagonista poetico. Il morbo si sviluppa all'interno del corpo, modificandone la capacità di percepire e

¹ Alla camera da letto, si affiancano quella d'ospedale e pure la sala cinematografica; tutti ambienti angusti, come spiegato nel capitolo III *Rinchiusi nel malessere*.

di relazionarsi con ciò che lo circonda, ma non intacca la realtà esterna. L'allitterazione della vocale *o* nel sintagma *mOrbO stagiOnatO* (v. 2) si replica lungo il successivo v. 3 (*dentrO di me è cresciutO e mi ha cOrrOttO gli Occhi*) a sottolineare foneticamente l'immagine della patologia, che si insidia e cresce all'interno dell'organismo, contaminandolo con i suoi germi. Il legame di causa effetto tra la malattia e la chiusura forzata, a cui è costretto il corpo, viene espressa, anche sul piano sintattico, con l'utilizzo del primo dei due pronomi relativi («è il morbo stagionato che mi sottrae alle strade»). Nel momento in cui la malattia impedisce di uscire, rendendo ancor più difficile essere nel mondo, resta solo la relazione con sé stessi, testimoniata dall'unico personaggio del testo, la cui presenza, talvolta opprimente², è rimarcata dal poliptoto del pronome di I persona singolare in funzione di complemento ai vv. 2-3. L'io, espresso in qualità di soggetto solo al VI verso nella domanda «ma io dov'ero?», e la rima interna imperfetta *accaduto : avvenuta* (ai vv. 6-7) sanciscono l'inattività dell'io lirico; l'assenza complessiva di verbi d'azione, con soggetto l'io, esprime la stasi cui il malessere costringe l'individuo e, simbolicamente, la cautela nell'agire e l'introspezione, comuni ad altri poeti del decennio.

La malattia altera la percezione sensoriale, attraverso cui l'essere umano si relaziona e conosce; l'unico organo nominato, e posto in posizione di rima, è l'occhio (mentre agli altri Cavalli si riferisce con un generico collettivo «tutti gli altri sensi»). Attribuendo un tale rilievo alla vista, la poetessa esprime l'idea, condivisa da molti poeti degli anni '80, per cui questo organo ha il primato nell'indagare il mondo. Magrelli la pone come elemento cardine della conoscenza e della sua prima raccolta, in cui sottolinea un difetto di tale facoltà: la miopia. Anche nelle raccolte di Cucchi degli anni '80 una delle parti corporee nominate più frequentemente, in quanto canale di conoscenza, è l'«occhio»; esso assume particolare rilevanza, nel momento in cui l'io lirico viene descritto all'interno delle mura di mattoni (e di carne) e l'unica possibilità d'azione è osservare³. Il sostantivo «occhio» (51 occorrenze nel libro d'esordio) e il verbo «guardare» (20), a cui si aggiungono «sguardo» e «occhiate», sono molto frequenti nel libro d'esordio di Benedetti, fin dal titolo *Moriremo guardati*; tale presenza è rilevante anche nelle raccolte successive, in particolare in *La casa*, dove lo sguardo assume concretezza e ne vengono indagati possibilità di conoscenza e limiti⁴.

² Si veda capitolo I, § *Patrizia Cavalli*.

³ Si veda capitolo I, § *Oltre la pelle*.

⁴ Stroppa 2016.

Nella poesia in analisi le limitazioni allo sguardo dell'io, provocate dalla malattia, impediscono la diretta conoscenza del mondo, che lo raggiunge «come una citazione» (vv. 4-5). Tale vocabolo rimanda inevitabilmente al mondo della letteratura, in cui, attraverso le citazioni appunto, è riportata la parola altrui, si dà voce alla loro visione della realtà, ponendosi quindi in secondo piano; è significativa la posizione in cui si trova: a conclusione del v. 5 ed in rima con «distrazione». La prospettiva degli altri sicuramente aiuta ed agevola, ma, se sostitutiva della propria, crea confusione, distrae e «scombina la strada».

Al v. 6 comincia la serie di tre domande con cui si conclude la lirica. Le prime due si sviluppano ciascuna su di un verso, mentre l'ultima prende avvio al v. 8 e, concentrando in sé tre differenti interrogativi, si conclude nell'ultimo verso. In questo modo più della metà della lirica, ed in particolare quella conclusiva, è occupata da uno spirito dubbioso con molti quesiti a cui, in questo contesto, non trova risposta.

Dopo gli iniziali avverbi di luogo («fuori», «dentro») se ne ritrova un altro al v. 6, iterato due volte al v. 8. Lo spazio assume maggiore rilevanza rispetto al tempo, a cui si fa esplicito riferimento al v. 7 («quando») e poi indirettamente attraverso «stagionato» e «ormai»; questi due termini, esprimendo il lungo periodo in cui la malattia ha giaciuto nell'io e tutto ciò che egli ha perso del mondo, ricordano la consapevolezza dell'ineluttabilità del tempo e dei segni ch'esso lascia sul corpo, presente in altre liriche della raccolta.

Al v. 6, quindi esattamente a metà lirica, emerge la questione principale «ma io dov'ero?». È la prima domanda, la prima ed unica volta in cui compare esplicitamente l'io soggetto e la prima occorrenza di dove. Indagando all'interno delle parole si trova l'IO nascosto, disseminato in vocaboli significativi: *stagIONato* (v. 2), *citazIONE* e *distrazIONE* (vv. 5-7) che, oltre a rimare, incorniciano il soggetto esplicito, *crepaccIO* (v. 9) e *paesaggIO* (v. 11) che formano una rima imperfetta al mezzo. Quest'ultima ubicazione dell'io è suggestiva, perché pone il protagonista poetico a diretto contatto con la perdita del legame, la frattura con il mondo e con la realtà stessa verso cui, al termine della poesia, sembra esserci un riavvicinamento. Il componimento assume un andamento circolare, per cui al verso conclusivo, si ritrova il nesso *mbi* (v. 1 *caMBIamento*, v. 12 *scoMBIna*), la particella «mi», comparsa la prima volta nel II verso, e la rima imperfetta con il v. 2 *strade* : *strada*. Le vie, rappresentazione del mondo esterno, a cui, inizialmente, l'io lirico veniva sottratto, nell'ultimo verso divengono parte costituente della vita del soggetto.

2 *Il concreto manifestarsi del tempo*

Nessun poeta resta indifferente alle tracce lasciate sull'umana pelle dal tempo, che modifica, nel suo susseguirsi inesorabile, la carne, fino all'inevitabile momento in cui il corpo smette di appartenere al presente e comincia ad abitare il passato. Raramente l'io lirico proietta il proprio essere nell'avvenire per osservarne le nuove sembianze, probabilmente per un maggior interesse nell'affermare, indagare e costruire la propria identità *hic et nunc*. È ciò che rivelano le poesie di questo decennio, caratterizzate da un forte protagonismo dell'io lirico, che fonda le radici della propria identità sugli avvenimenti e sulle persone di ieri rendendo indispensabile un riferimento al passato¹ che, come l'identità, sopravvive solo grazie al supporto della memoria²: senza i ricordi non sarebbe possibile riconoscere e dare un senso alle orme del tempo che ognuno porta su di sé.

«La memoria, i ricordi e l'identità cominciano proprio all'interno del nostro corpo, hanno a che fare con la percezione del nostro corpo»³ e il confronto con il corpo dell'Altro. Ciascuno dei protagonisti poetici infatti si sofferma a leggere le tracce del passato impresse sul corpo dell'Altro, sul proprio, sulle figure dei propri cari non più presenti e ormai affidate alla memoria o sui loro resti, fino alle ossa.

La relazione che si instaura con chi ci ha preceduto può essere di contrapposizione oppure di continuità⁴, quest'ultima è la modalità preferita dai poeti di questo decennio. È interessante osservare come il passato non venga rinnegato, ma ricercato, nonostante si siano da poco concluse le contestazioni giovanili: il «mutamento straordinario nel rapporto

¹ Galimberti 2007, 148: «io sono il mio passato perché altrimenti non sarei più me stesso».

² Fabietti - Matera 1999, 9: «l'identità è una costruzione simbolica che per sussistere deve fondarsi, tra l'altro, sulla memoria».

³ Sacks 2002, 3.

⁴ Van del Bossche 2009, 119: la memoria «è la facoltà grazie alla quale gli esseri umani stabiliscono una connessione fra il passato e il presente. Il rapporto tra passato e presente, a sua volta, è importante perché è un ingrediente basilare dell'identità: proprio come un individuo può sviluppare un'identità personale e mantenerla nel tempo solo grazie alla sua memoria, anche una collettività è in grado di riprodurre la sua identità solo attraverso il recupero del passato. Si può affermare il proprio presente (di individuo o di collettività) attraverso la continuità con il passato, oppure attraverso una radicale rottura con esso, spingendosi fino all'oblio».

fra generazioni»⁵ con la conseguente messa in discussione dell'autorità, dei genitori e soprattutto del padre.

Il rapporto tra lo scorrere del tempo e il corpo viene affrontato dai poeti seguendo due linee principali: una legata all'alternarsi dei giorni e delle notti, delle stagioni e degli anni, l'altra al dialogo con il passato.

Cavalli e Magrelli si concentrano prevalentemente nel considerare i segni lasciati dal fluire degli anni sui corpi viventi. Il loro sguardo si volge nella memoria lo stretto necessario per cogliere l'influenza che il tempo ha sulla carne dell'io lirico, il quale non lascia molti spiragli aperti per l'ingresso della Storia in queste raccolte.

Nelle poesie di Pusterla e Cucchi invece la Storia e il passato hanno un ruolo di primo piano e si rapportano ai soggetti poetici attraverso i corpi di chi ha già vissuto. Il dialogo che ne deriva manifesta, oltre ad un desiderio del singolo, un'esigenza della collettività. Lo scambio tra i trapassati e l'io lirico avviene in un'ambientazione spesso onirica o immaginativa: dimensioni atemporali in cui passato e presente divengono contemporanei. Questi scenari fanno supporre che il confronto generazionale assuma i tratti di un colloquio con l'inconscio che notoriamente si manifesta durante il sogno o in un ambiente acquatico⁶.

Le liriche della Valduga si pongono a cavallo tra le due tendenze sopra esposte: il corpo dell'io lirico è collocato nel presente di cui viene colto soprattutto il fluire del tempo quotidiano con l'onnipresenza della notte, mentre il corpo dei suoi testi dialoga, attraverso i versi 'rubati' o le citazioni in esergo alle varie sezioni, con il passato della tradizione a cui appartengono i suoi padri putativi⁷.

2.1 *Un tempo ad personam*

Nella caleidoscopica riflessione magrelliana il tempo è innanzitutto il sapiente amanuense che guida il corpo umano nella scrittura della propria storia attraverso il suo movimento

⁵ Lepri 2016, 23.

⁶ Jung 1990, 285: «l'acqua in tutte le sue forme – in quanto mare, lago, fiume, fonte ecc. – è una delle tipizzazioni più ricorrenti dell'inconscio».

⁷ Si veda capitolo I.

nella realtà, nelle strade, nei cinema⁸; è una trama che mentre si svolge si consuma conducendo inesorabilmente verso la morte. Tempo e morte sono indissolubilmente connessi nella maggior parte delle liriche in cui Magrelli descrive il corpo e lo scorrere dei giorni. Già in OSR 11 la vita viene presentata come la beckettiana attesa della morte che solo il linguaggio sembra poter ritardare⁹, preservando il soggetto dalla dimenticanza e dal deterioramento della carne. OSR 13 conferma la possibilità offerta dalla lingua, in questo caso in forma scritta, di opporsi al fluire del tempo e raggiungere una permanenza fisica differente da quella che attecchisce nelle regioni astratte della memoria. Per far ciò l'io lirico ambisce a «diventare così da carne segno»¹⁰; l'incarnazione nella pagina si ripropone in OSR 20 («ma voglio un giorno/distendermi nella pagina e dormire,/e diventare la mia stessa reliquia»)¹¹ dove, in una delle pochissime occasioni in cui l'io lirico proietta il proprio sguardo e corpo nel futuro, il foglio si dimostra essere l'unica forma di 'sopravvivenza' possibile al concludersi del ciclo vitale. La scrittura, l'attività del pensiero (OSR 13) offre un riparo dalle insidie del tempo anche perché si svolge prevalentemente la sera, una fase del giorno in cui la vita si quietava e le ore non fuggono più così veloci come accade durante l'esistenza fisico-concreta vissuta «con l'ansia del commensale»¹². La progressione delle parole «lentamente», «restare», «pensiero» (in OSR 13), poste a fine verso, denota la calma che caratterizza il momento serale in cui emerge il pensiero e la scrittura che lo rende visibile.

⁸ Magrelli 1996, 62: «Soltanto il tempo veramente scrive/ usando come penna il nostro corpo./ Per le strade, nei cinema o in un letto/ questa calligrafia va persa/ ed è atroce l'incuria/ degli dei e degli uomini./ Quello che arriva sulla carta è solo/ il commento residuo d'un poema/ perennemente disperso./ Chiosa frugale, calco d'un racconto,/ questo è l'indice ultimo degli indici».

⁹ Afribo 2015, 40.

¹⁰ Magrelli 1996, 13: « Essere matita è segreta ambizione. /Bruciare sulla carta lentamente/e nella carta restare/in altra nuova forma suscitato. /Diventare così da carne segno,/da strumento ossatura/esile del pensiero./Ma questa dolce/eclissi della materia/non sempre è concessa./C'è chi tramonta solo col suo corpo: /allora più doloroso ne è il distacco».

¹¹ Magrelli 1996, 20.

¹² Magrelli 1996, 11.

Il *trait d'union* dalla vitale impazienza (OSR 11)¹³ alla dilatazione temporale della scrittura (OSR 13) è OSR 12¹⁴ in cui è possibile scorgere uno dei vuoti, immobilizzati piazzali ritratti da De Chirico. La piazza, solitamente riconducibile all'agitazione della vita concreta, è inserita in un'atmosfera sospesa, in cui tutto sembra avvolto da un tempo mortifero (la piazza è infatti *vuota, bosco pietrificato*), bloccato (*meridiana muta*) che introduce l'assenza di tempo in cui si inserisce l'attività della scrittura. È suggestivo pensare che questa triade, in cui anche lo sguardo volto al futuro ha un macabro retrogusto, sia stata scritta dal Magrelli ventitreenne; ricordando però che la genesi dell'opera è avvenuta durante un lungo ricovero in ospedale, le tinte fosche divengono più comprensibili.

Una prova del temuto oblio corporeo in cui si rischia di incorrere dopo la morte si ha (NV 137)¹⁵ quando la memoria della fisionomia «di una persona cara» comincia a farsi meno nitida e si perde in tal modo una sua parte essenziale: l'identità fisica. Attraverso un'efficace antropomorfizzazione del tempo Magrelli illustra come nella galleria dei ricordi ciascun giorno corrisponda ad un frammento del corpo; un'idea dell'elemento sezionatore del tempo viene riproposta in NV 191¹⁶. In questa lirica «l'orologio, visto nella prospettiva di dilaniatore e detrattore del tempo [...] viene baroccamente personificato in un animale

¹³ Magrelli 1996, 11: «Così si percorre la vita, / con l'ansia del commensale / tra portate che non arrivano./Si mangia molto pane e si beve,/molto si conversa di favolosi cibi,/universi d'origano, foreste/d'inauditi sapori. È già tardi/e sul limitar del pasto/in un deserto di molliche dalle segrete forme/(e questo è un piede sinistro, si vede)/la nera morte araba ci congeda».

¹⁴ Magrelli 1996, 12: «Questa piazza è un orologio vasto/ una macchina accordata/ che si misura lenta nel tempo. /È un bosco pietrificato,/ una scogliera,/ la meridiana muta della mente».

¹⁵ Magrelli 1996, 137: «Triste dimenticare come i mesi/ abbiano un proprio volto, i lineamenti/ di una persona cara./ Qui ne finisce uno/ ed eccolo staccarsi dal suo bassorilievo,/ dare ombra,/ farsi figura spiccata, conclusa./ Ogni giorno è un frammento di quel corpo/ concessoci ma ignoto,/ forse una guancia, forse/ appena un ciglio,/ in una crescita simile al modello/ di una statua che immerso dentro l'acqua/ emerga gradualmente/ scoprendo sola la parte dal scolpire,/ poco alla volta/ fino a che la forma/ non sarà tutta apparsa,/ alta nell'aria, terminata, identica.»

¹⁶ Magrelli 1996, 191. Dalla sezione *Nel buio*: «Con ingranaggi, lancette, dentature,/ l'orologio sembra un carro falcato/ che fa scempio del giorno, ne dilania/ la salma, lede i legami e le giunture,/ trincia le ore, le disossa, come/ la rotazione della notte strappa/ la chiarezza del cielo e mette a nudo/ numeri, membrature, figure,/ lo scheletro brillante/ e nebuloso delle costellazioni./ Così, radiografato, il corpo/ si ritira, nella bassa marea,/ scopre i fondali, le terre/ sottostanti, le montagne,/ i fossili dormienti/ sotto la carnagione della luce»

feroce che sbrana e spolpa la vita dell'uomo e dell'intero universo»¹⁷. Gli effetti del tempo sulla carne umana vengono trasposti sul corpo dell'universo, eroso fino a mostrare, come in una radiografia, la sua struttura portante, quasi indenne allo scorrere degli anni¹⁸. La visione dell'orologio, moderno strumento per l'indicazione delle ore, come una mostruosa creatura è in conformità con il proposito di Magrelli: mostrare gli oggetti quotidiani da una prospettiva inusuale¹⁹.

Cavalli invece sembra tratteggiare un dispositivo per la misurazione del tempo assai meno usuale: la clessidra²⁰. Questa scelta si comprende considerando l'intera raccolta (*Il cielo*) in cui vita umana e natura sono intrecciate saldamente e lo scorrere degli anni esercita inesorabilmente il suo influsso a cui il protagonista poetico ambirebbe sottrarsi²¹; non riuscendovi, si limita ad osservarne i segni.

La presenza silenziosa e costante del tempo è visibile attraverso le impronte ch'esso lascia sulla terrosa superficie corporea come testimonia IC 14²² in cui è evidente l'affinità tra la donna e la terra fin dalla sentenza dell'endecasillabo che apre la poesia («da bella vita

¹⁷ Gatti 2016, 157. Già Pierantonio Frare, nella sua recensione a *Nature e venature*, parlava di barocchismo (Frare 1987); mentre per la metafora ferina dell'orologio si veda *Orologio da rote* del poeta barocco Ciro Da Pers. G. Frasca condivide con l'amico Frixione il recupero dei motivi barocchi come la fuga del tempo (in *ehi della vita chi mai mi risponde* è il fato a dilaniare a morsi il tempo vitale).

¹⁸ Magrelli 1996, 44: «Così il corpo non si perde/ in una variazione infinita,/ ma conserva la sua forma devota/ che non muta e attraversa/ identica a se stessa/ tutte le proprie età./ E nel confuso accavallarsi del pensiero,/ nel doloroso disordine del tempo,/ attorno al suo asse si compiono/ le stagioni della nostra carne.»

¹⁹ Magrelli 1989, 14: «mi piaceva il fatto che un disturbo, un incidente, potesse mostrare un oggetto, l'oggetto che vediamo tutti i giorni, sotto una luce nuova».

²⁰ Cavalli 1981, 47: «Terra della vertigine, sabbia vertiginosa,/ toccami il corpo, non ricadere/ immobile, impaurita dal Tempo,/ non chiedere il permesso a Lui/ per abbracciarmi»

²¹ Cavalli 2012: «cos'è il tempo, per Patrizia Cavalli? «Una cosa da abolire»».

²² Cavalli 1981, 14: ««La bella vita bisogna coltivarla»./I prati quasi praterie e tu distesa/al sole fino al suo declino. La casa/abbandonata in mezzo al bosco, i cavalli/che mangiano liberi o sellati;/la lettura di un libro, i pantaloni strappati,/qualche segno che si aggiunge alle braccia al viso/e alle tue mani - le fiaccature scure degli ingressi -/per te le prove del tuo avanzare/contro le perdite contro i cedimenti, per me/i piccoli canali dell'ombra e della luce,/la geografia amorosa del riposo./ Circondata di grazie e bellezze naturali/persino i disastri del sangue sulla tua pelle/esplodono come cespuglietti di erbe stravaganti/che tolgono piattezza al prato. Così creando in te /il tuo capolavoro, chiedi visite per fare propaganda /al paradiso. Ma in tanto concentrato di splendore/quale estasi o scompiglio potrebbe mai portare /la mia mano? Sarebbe come un bacio/che cade in mezzo al sole».

bisogna coltivarla»). Nella prima strofa i «prati» (in figura etimologica con «praterie») su cui giacciono l'io lirico e il tu, divengono, nel sedicesimo verso, termine di paragone con la pelle dell'altro: il suo corpo sembra esser diventato ormai un tutt'uno con le «grazie e bellezze naturali» da cui è circondato. Già al v. 12 è possibile intuire la terrosità dell'epidermide su cui il tempo lascia traccia di sé disegnando la «geografia amorosa». Le modificazioni operate dall'alternanza delle stagioni vengono osservate con maggior benevolenza se colte su un corpo altro, come evidenzia il parallelismo sintattico dei vv. 9-10 («per te le prove del tuo avanzare/contro le perdite contro i cedimenti, per me/i piccoli canali dell'ombra e della luce,/la geografia amorosa del riposo») e come viene rimarcato in IC 17²³, dov'è possibile ritrovare tutta la tenerezza con cui il soggetto lirico guarda gli effetti del tempo che privano il corpo del tu dell'originaria perfezione. Una tale serena accettazione è consentita probabilmente dal sentimento amoroso, suggerito dall'ambiente intimo e dalla vicinanza che i personaggi desiderano in questi versi.

Quando l'io lirico osserva «la cartografia della senescenza»²⁴ svilupparsi su di sé (IC 34)²⁵ dimentica qualsiasi tenerezza e descrive le «geografie disordinate» del suo corpo verso il quale, in tutta la raccolta, non ha mai parole benevole («il mio viso scomparire / ingigantito o perso»; «per colpire il mio corpo, mutilo [...] smemorato»; «era la faccia mia pallida»; «le mie orecchie ottuse / intossicate»; «divento ogni giorno più bassa»; «mi ha lasciato rattrappita [...] alla fine / del giorno sono così sbattuta / e spiegazzata») a differenza del fisico della seconda persona che viene sempre descritto positivamente («tu, complice gentile e innocente»; «creando in te / il tuo capolavoro [...] in tanto concentrato di splendore»; «o sorellina mia, della mia età / bellissima»; «vorrei accanto a me un bel viso naturale»; «l'accecante dolcezza di un corpo che mi aspetta»). Lo sguardo negativo del soggetto poetico verso sé non deriva da una delusione provocata unicamente dal proprio aspetto esteriore, ma anche da ciò che esso rappresenta. I segni del tempo veicolano le scelte, le

²³ Cavalli 1981, 17: «Lontano dai regni/ come è ferma la stanza! Vieni, respirami vicino, / che io scopra la dolcezza/ di molte imperfezioni, qualche dente/ in meno qualche ruga in più e il corpo/ appena estenuato dalla noncuranza».

²⁴ Alfano 2005, 108.

²⁵ Cavalli 1981, 34: «Addosso al viso mi cadono le notti/ e anche i giorni mi cadono sul viso./ Io li vedo come si accavallano/formando geografie disordinate:/il loro peso non è sempre uguale,/a volte cadono dall'alto e fanno buche,/altre volte si appoggiano soltanto/lasciando un ricordo un po' in penombra./Geometra perito io li misuro/li conto e li divido/in anni e stagioni, in mesi e settimane./ Ma veramente aspetto/in segretezza di distrarmi/nella confusione perdere i calcoli,/uscire di prigione/ricevere la grazia di una nuova faccia».

occasioni, le delusioni e gli errori che si sono susseguiti nell'esperienza del protagonista, definendone l'identità, che viene espressa al mondo dal suo volto. È questa la parte corporea su cui maggiormente si percepiscono i segni del tempo e la prima ad essere guardata con indifferenza se la memoria venisse meno. È proprio il ricordo a far sì che il protagonista possa guardare con tale coinvolgimento sé e gli altri (IC 38)²⁶; lo stesso ricordo che appesantisce la convivenza con sé fino ad esprimere il desiderio momentaneo di una nuova identità («ricevere la grazia di una nuova faccia» da notare l'assonanza tra i due sostantivi) che però non si conclude mai nel rinnegamento del proprio essere.

Come nelle poesie di Magrelli e Cavalli, in quelle della Valduga il riferimento principale è ad un tempo quotidiano e nello specifico alla notte, che con le sue sfumature tinge l'intera raccolta d'esordio monopolizzando il rapporto con il corpo, se si esclude un unico riferimento alla pesantezza (probabilmente perché annuncia l'esaurirsi del momento del piacere) con cui il giorno si riversa sull'io lirico²⁷. La scelta di questo intervallo temporale è preta di significazioni: è la prefigurazione della morte²⁸, è la sospensione temporale²⁹, è lo specchio dell'oscura interiorità viscerale dell'io lirico, è il momento di turbamento ma anche di erotico piacere. Le tenebre notturne avvolgono e penetrano il corpo dell'io lirico, su di esso si inarcano e si intrufolano diventando «sifone» del sangue³⁰ e contagiano la carne con il loro buio tormentoso³¹. Il motivo del buio è, in *Bocksten*, «segno di una condizione storico-esistenziale dove lo scorrere del tempo e il dinamismo dell'esperienza sono

²⁶ Cavalli 1981, 38: «Se di me non avessi memoria,/ degli altri e del mondo,/ potrei vedere il mio viso scomparire/ingigantito o perso, la pelle/impallidire per poco sangue/o troppo ormai pesante;/ guardare indifferente/la discesa dei muscoli, la carne/che si rovescia su se stessa,/lo sguardo che si scioglie disattento/ai paesaggi, alle ore, ai continenti/e proseguire nel prossimo balletto/o salterello./E non dovrei osservare a uno a uno/i segni del bicchiere sopra il tavolo/per ricercare nella densità dei cerchi/il peso involontario di una mano».

²⁷ Valduga 1982, 38: «pesantemente in me cadeva il giorno».

²⁸ Oster 2015. Il tema della morte è così effuso che Oster inserisce *Medicamenta* tra i *Canzonieri della morte*, il cuore è la «resistenza contro l'inevitabilità della morte. Questo cuore è sempre soltanto una piccola singolare resistenza nei confronti dell'onnipresente e strapotente morte».

²⁹ Crespi 1991: «si cancellano i limiti e le distinzioni delle forme finite. Si annulla ogni svolgimento diacronico. Nell'oscurità si spengono i colori relativi all'ora o alla scena della storia».

³⁰ Valduga 1982, 51: «o notte,/ che su di me t'inarchi e mi tormenti,/ mi sono inutili i pensieri... Notte/sifone del mio sangue e alba di lenti/ lenti piaceri, disperdi le rotte/d'amore, sveleniscile ai tuoi venti».

³¹ Valduga 1982, 47: «O mia carne afferrata e stroppo stretta!/ Se afferri e stringi il tuo buio s'acquieta?».

drasticamente negati, in una sorta di immobilità ipnotica»³². Considerando la dimensione esistenziale della Valduga, la notte potrebbe coincidere con il momento dedicato alla scrittura, o più in generale alla letteratura, in cui il soggetto viene introdotto in una dimensione atemporale in cui è possibile un diretto contatto (anche erotico)³³ con gli autori del passato. La poetessa veneta fa dialogare il corpo del suo testo con quelli degli antichi attraverso le citazioni poste in esergo alle sezioni di *Medicamenta* o attraverso i versi ‘rubati’. La notte quindi, come il sogno e la letteratura, consente l’incontro e la coesistenza di passato e presente.

2.2 *In dialogo con il passato*

Cucchi giunge ad un esplicito confronto con gli antenati dell’io lirico. Il padre e la nonna sono i corpi del passato che abitano nel presente delle sue poesie e si fanno portatori sia della propria storia personale che di quella collettiva. L’io lirico si rivolge alle loro figure impresse nelle memoria o sulla tela per conoscere e saldare le proprie radici identitarie, partendo dal ritratto della nonna (nella lirica 5 di *Dolce fiaba*)³⁴. Osservando le fattezze dell’antenata, senza poterne ascoltare la voce, egli cerca i segni concreti del legame fisico che li unisce ricercando sul proprio corpo la somiglianza con quel passato che lo ha generato («alla nonna /che non ho mai conosciuto... cerco di capire/se è vero che le rassomiglio...»). Grazie al dipinto il corpo viene sottratto al deterioramento causato dall’alternarsi delle stagioni; la pittura, come la scrittura, offre un’opportunità di opporsi allo scorrere del tempo consacrando l’immagine prescelta all’eternità. In entrambi i casi lo scopo non è di tramandare solo una forma fisica, ma anche il carattere e il vissuto

³² Manetti 2016, 222.

³³ Riferimento all’ ‘erotismo letterario’ illustrato nel paragrafo del I cap. dedicato a Patrizia Valduga.

³⁴ Cucchi 2016, 99: «La figura minuta, vestita di bianco, un nastro/delicato attorno al collo...uscita/tale e quale dal ritratto [...] penso... stringo la mano, ne sono certo, alla nonna /che non ho mai conosciuto... cerco di capire/se è vero che le rassomiglio...».

interiore³⁵ che la concretezza e l'immediatezza dell'immagine (anche descritta in versi) sempre veicolano. *Il padre che mi parlava* presenta un esempio di come la descrizione corporea («ragazzo dal largo sorriso» con «gli occhi che hanno già imparato») possa esprimere l'allegria di un uomo di giovane età costretto ad una crescita precoce. Come avviene in Pusterla, attraverso la figura del padre, subentra anche la Storia con le sue ripercussioni personali; il genitore dell'io lirico, in egual maniera a quello di Cucchi, partecipò alla campagna di Russia della seconda guerra mondiale³⁶.

L'accurata esplorazione delle sembianze degli avi sembra non essere sufficiente all'io lirico che, in entrambi i casi (sia con la nonna che con il padre), manifesta la necessità di un contatto fisico in grado di alleviare «la sensazione frustrante che deriva [...] dal confinamento di se stessi»³⁷ e di trasmettere il sostegno, la rassicurazione e la guida del proprio passato. La concretezza dell'incontro avviene ovviamente nella dimensione del pensiero (v. 13) ma viene comunque ricercata, nonostante sia impossibile, a ribadire l'importanza attribuita dal poeta milanese alla fisicità³⁸. La mano, attraverso cui si vorrebbe stabilire il contatto, ritorna spesso nelle liriche e viene descritta dall'io lirico-figlio che la considera veicolo di una componente affettiva e della storia del genitore³⁹, ma anche dall'io lirico-padre (in *Gleen* l'io lirico si maschera con l'identità paterna, «il mio nome è Glenn e

³⁵ Torselli 2014: «il ritratto ha inizialmente un compito documentale [...] solo nell'Umanesimo rinascimentale [...] il ritratto diventa un mezzo per esprimere il vissuto interiore del soggetto rappresentato: in questo viaggio alla rovescia, che l'uomo occidentale intraprende verso l'interno di sé, assume particolare importanza la corrispondenza tra interiorità ed aspetto esteriore [...] La possibilità di conoscere il carattere ed indagare la psiche attraverso lo studio del corpo, appaga la necessità di ricondurre una realtà non visibile a schemi noti e perciò rassicuranti: può essere questa una delle motivazioni per cui l'arte moderna ha affrontato ed interpretato in mille modi il tema del ritratto, secondo una linea evolutiva che passa dalla fisiognomica alla psicologia e alla psicanalisi, fino a non poter più distinguere percorsi autonomi e delineando proprio nel rapporto fra arte e psicologia l'asse portante su cui si fonda la cultura occidentale, non solo visiva, il che ne fa un caso unico nella storia dell'umanità».

³⁶ Cucchi 2016, 138: «il colore delle nostre divise, non sono nobili i nostri ruoli[...] la guerra, per me, è anzitempo finita»; p.141 «con l'ubriacone sull'auto godevo/lo sterminato squallore della Russia».

³⁷ Ruiz 2016.

³⁸ Cucchi 2005: «io sono il mio corpo, e il mio corpo sono io; il mio corpo è il mio strumento di conoscenza, è il mio modo di rapportarmi al resto del mondo, di sentire e quindi anche di comunicare e di scrivere. Il mondo, attraversando il mio corpo, diventa la forza della mia parola».

³⁹ Cucchi 2016, 132: «nella tua mano mi fido»; p. 106 «i piedi di mio padre a spatola, le bianche,/ poco virili, ossute mani di un impiegato o un medico;/i due gradi sociali di automobile: la topolino, la millecento».

sono mio padre», facendosi carico delle caratteristiche fisiche del padre e del suo sguardo) che ne mette in risalto la grandezza, la forza e il desiderio di protezione verso il figlioletto⁴⁰. Questi molteplici punti di vista nella descrizione del medesimo elemento corporeo mettono in luce l'idea di plurivocità della realtà⁴¹ e unicità di attimi⁴² della poetica di Cucchi.

Il poeta milanese non è l'unico a far riferimento alla mano in un contesto in cui prevale il rapporto tra padre e figlio. Nella poesia *La guerra*⁴³ di Raboni è elemento di confronto e luogo su cui osservare l'ereditarietà genetica; ne *Il vetrone*⁴⁴ di Caproni la mano tesa da un mendicante per ricevere carità viene vista come la mano paterna che chiede al figlio il resoconto su come abbia speso la sua vita; in *A mio figlio Attilio Mauro che ha il nome di mio padre*⁴⁵ la mano può essere la guida per il giovane figlio o il sostegno per il vecchio padre, ma soprattutto consente la scrittura. Infatti, oltre a rappresentare le varie modalità con cui il passato si rivolge al presente, la mano è l'organo attraverso cui è possibile scrivere e tentare così di opporsi all'inesorabile scorrere del tempo, dare una concretezza alla propria identità. «Scrivere in qualche modo è un atto di vita che supera e deride la morte stessa»⁴⁶ e nella sezione *Lettera e preghiera* si coglie la volontà di far rivivere il padre collocandolo nell'eterno presente (sottolineato dagli avverbi temporali «oggi», «per sempre», «ora»)⁴⁷ delle poesie e della memoria. Padre e figlio scrivono direttamente sulla loro bianca pelle così che il «segno

⁴⁰ Cucchi 2016, 137: ««Caro», gli dicevo, mentre sedeva morbido sopra le mie ginocchia in poltrona. Lo guardavo con totale, legittima fierezza. Temevo per quegli ossicini dalle mie manone; gli occhi a mandorla, la pelle candida, le rare efelidi. Lo carezzavo... «caro»...sui capelli lisci».

⁴¹ Cucchi 2015: «il mondo, gli affetti, la realtà sono sempre a più di una faccia. La realtà non è mai univoca».

⁴² Cucchi 2015: «la realtà è sempre cangiante, per cui tu ne puoi prendere quella sfumatura in quel momento, mentre se fossi arrivato un attimo prima ne avresti preso un'altra, e quindi la continua metamorfosi del reale ti porta sempre a osservare dei particolari mutanti».

⁴³ Raboni 2014, 153. *La guerra*: «Ho gli anni di mio padre – ho le sue mani, quasi: le dita specialmente, le unghie, curve e un po' spesse, lunate (ma le mie senza il marrone della nicotina)».

⁴⁴ Caproni 1975: «la mano/tesa non già lì allo stremo/della scala d'addio / per un saluto, ma forse/ (era un'ora incallita)/ per chiedere la carità [...]là/potesse, la mano tesa/ chiedermi il conto (il torto)/ di una vita che ho spesa/ tutta a scordarmi».

⁴⁵ Caproni 1975: «Diventa mio padre, portami /per la mano/ dov'è diretto sicuro /il tuo passo d'Irlanda [...]Serba/di me questo ricordo vano/che scrivo mentre la mano/mi trema».

⁴⁶ Cucchi 2005.

⁴⁷ Cucchi 2016, 134: «sei oggi più tenero, inerme fratello/nel mio mutato pensiero./ È bianca è la tua pelle, come carta,/e io ci scrivo»; «ricompongo il suo volto per sempre,/provvidenza maligna che ci assisti»; «ora il suo volto/è diventato la mia maschera».

che l'essere lascia di sé, questa sua memoria, trova una incarnazione che lo porta a rivivere in ripercussioni infinite, fin a quando tempo non sia dato»⁴⁸. L'io lirico-figlio imprime le proprie parole su di un corpo vivo nella memoria lasciando traccia dei sentimenti che gli sono sorti in cuore e sono ora un tutt'uno con l'immagine paterna. Il genitore non più in vita, d'altronde, lascia sui posteri i propri tatuaggi⁴⁹ che possono coincidere con gli insegnamenti e i valori tramandati perché, come scrive Raboni, «la costruzione dell'identità, la redenzione del passato non si compiono, in effetti, nello spazio astratto e in fin dei conti indolore della memoria, ma - alla lettera - sulla persona, sulla pelle del poeta»⁵⁰.

Se in Cucchi i corpi degli avi si fanno contemporanei all'io lirico, pur mantenendo le sembianze dell'attimo in cui sono stati immortalati, in Pusterla i corpi vissuti anni addietro vengono presentati per ciò che di loro è rimasto, ciò che ha resistito all'usura del tempo, «il prodotto di scarto»⁵¹: la salma. Essa, presente sin dalla prima poesia della prima sezione di *Concessione all'inverno*, è 'ciò che resta' della vita e rappresenta i «resti di umanità»⁵² abbandonati alla natura ed esclusi dalla comunità cui appartenevano, poiché a loro non è stata tributata la degna sepoltura. Però loro, gli sconfitti della Storia, gli emarginati, gli abbandonati dalla società «continuano a premere sulla memoria, cercando di riemergere»⁵³ e facendosi monito delle epoche e degli avvenimenti su cui si erge il presente. A differenza delle poesie di Cucchi, questi corpi non sono mai espressamente parenti dell'io lirico e hanno perso il colore candido del ricordo tingendosi del nero della terra o del verdastro dei

⁴⁸ Cucchi 1999.

⁴⁹ Cucchi 2016, 134: « Ricompongo il suo volto per sempre,/provvidenza maligna che ci assisti./Oh che strana farfalla nell'iride, /e la benda che porto è la mia disciplina,/il suo tatuaggio su me./Un dolce mattino di maggio/avrò visto terre lontane, i partigiani./Chissà a chi avrà pensato,/in ultimo».

⁵⁰ Cucchi 1980. La quarta di copertina, nonostante non sia firmata, è attribuibile a Giovanni Raboni.

⁵¹ Stroppa 2014, 123.

⁵² Favole 2003, 22.

⁵³ Stroppa 2014, 129: «'ciò che resta' della vita, il cadavere, quando non è stato oggetto delle cure del lutto che lo collocano nel luogo che gli compete, ma viene abbandonato [...] arrestando anche la capacità del vivo di compiere nel pensiero tutto il percorso di accompagnamento verso il luogo del riposo. Quei corpi sono *rimasti* lì, in quella profondità, e da lì continuano a premere sulla memoria, cercando di riemergere».

fondali marini⁵⁴; è il prolungato contatto con la natura a far sì che i cadaveri divengano un tutt'uno con essa⁵⁵, a partire dal colore.

La Storia che popola le poesie di Pusterla viene presentata in tutta la sua brutalità, in particolare quando si scaglia contro i corpi umani, da essa sempre sconfitti. Dalmas nota che, dopo le prime tre liriche della prima sezione di *Concessione all'inverno*, comincia «una specie di viaggio metaforico dentro una sconfitta politica storica, che costituisce uno dei significati dell'inverno del titolo complessivo»⁵⁶. Una tappa significativa di questo percorso simbolico è *Catenaccio forzato* in cui viene illustrata, attraverso la metafora ludica del calcio, la «sconfitta storica di un'ipotesi rivoluzionaria»⁵⁷ visibile sul corpo dei giocatori affaticati dall'inutile tentativo di «smarcarsi» (unica parola-verso della poesia) correndo sul campo reso impervio dal nevischio (segno dell'inverno-storia che ostacola la vita umana)⁵⁸. Fatica morale e fisica si intersecano e, nonostante «al di là» si sia intravista una verde speranza, la partita si conclude con la magra consolazione di potersi rifugiare «in corner».

Nella seconda raccolta il passato continua a non mostrare il suo lato benevolo e tutte «le vittime anonime della violenza della storia»⁵⁹ sono rappresentate dall'uomo di Bocksten; in lui è possibile cogliere anche i tratti di Elios Pusterla (padre del poeta), la cui dipartita è descritta all'inizio di questo libro di poesie⁶⁰. La morte del padre apre un vuoto⁶¹, implica una perdita di senso (*il Senso che ha chiuso baracca*), che spetta a chi rimane colmare. L'io lirico prova a ricucire lo strappo storico e generazionale⁶² intentando un dialogo con chi l'ha

⁵⁴ Pusterla 1985: «pallidi [...] nerastri, untuosi/ le algose chiome sciogliendo», «volti deformi, cadaveri nerastri,/ gonfi; braccia e gambe puntinate».

⁵⁵ Pusterla 1989: «Bocksten, uomo di terra/ ossuto reso resto dal carbone», «sono il catrame, le materie oleose [...] sono torba [...] sono l'onda».

⁵⁶ Dalmas 2016, 94.

⁵⁷ Dalmas 2016, 94.

⁵⁸ Pusterla 1985: «ma intanto non c'è altro da fare: correre nel nevischio,/sprofondare nella mischia, claudicanti, a gomitate/e spallette sgusciare fra i ginocchi, ansimando/tenere la palla».

⁵⁹ Manetti 2016, 212.

⁶⁰ Manetti 2016, 214: «garante del nesso tra soggetto e storia [...] la sua morte apre un vuoto di senso che spetta al figlio colmare».

⁶¹ Pusterla 1989: «E se qualcuno va, tutto è più vuoto».

⁶² Chiaruttini 2000, 141-42: «a sa mort, ma conscience de l'histoire a resenti une brusque interruption: comme si quelque chose qui, auparavant, semblait traverser le temps à reculons s'était brisé, ou fêlé».

preceduto affinché lo possa aiutare a ricostruire l'identità del padre, o dei padri, e [...] quello che ne resta ai figli»⁶³; ma le ossa, da cui proviene la «voce del tempo»⁶⁴, non concedono l'aiuto sperato perché «non ha voce il passato,/o ha voce incomprensibile al presente»⁶⁵.

Com'era stato in *Gleen*, l'io lirico porta avanti questo confronto assumendo su di sé la voce del suo interlocutore⁶⁶ che viene tolto dal suo essere cosa, dalla mera materialità del suo corpo sotterrato⁶⁷; il linguaggio, con maggior riferimento alla forma orale, continua ad esprimere la sua funzione salvifica e attualizzante. Ma non restituisce all'uomo di Bocksten un nome⁶⁸, egli fa parte degli anonimi sconfitti dalla storia⁶⁹; possiede però un corpo (o meglio i resti di esso) e una storia, delle speranze e dei desideri⁷⁰ forse le uniche cose davvero importanti per l'esistenza di ciascun essere umano.

2.3 *L'acqua, simbolo di tempo e sogno*

I corpi che provengono dal passato sono quasi sempre inseriti da Pusterla in un ambiente acquatico; il paragone tra lo scorrere del tempo e il fluire dell'acqua appartiene alla tradizione, ma nel caso del poeta svizzero questo *primordia* acquista valore soprattutto se osservato nella sua verticalità in cui si accumulano le epoche: le più lontane formano la base su cui le più recenti possono poggiare. I corpi del passato infatti giacciono sul fondale

⁶³ Manetti 2016, 214.

⁶⁴ Pusterla 1989, III.

⁶⁵ Pusterla 1989.

⁶⁶ Pusterla 1989: «Taccio da tanto tempo/che la terra è carbone,/la tomba muta in torba; se ora parlo/sei tu che m'inventi parlare,/ma se non sai/io non so cosa dire».

⁶⁷ Belletti 2009, 153-54: «La cosa diventa io, l'io che era stato un tempo ritorna consapevole del dono "definitorio" che il poeta gli concede [...] «le ossa sono ossa» (l'io era cosa), diviene «io sono io», espressione che sottolinea come l'io ritorni ad essere qualcosa al di là della materialità di un corpo sotterrato, al di là delle ossa che, per chi non sa attuare l'operazione osservatrice del poeta, sarebbero rimaste tali».

⁶⁸ Pusterla 1989: «E adesso vorresti un nome, definirmi,/riseppellirmi nella tua realtà./Ma le ossa sono ossa, io sono io,/ieri non c'ero,/adesso eccomi qua».

⁶⁹ Manetti 2016, 212.

⁷⁰ Manetti 2016: «ma il mondo è tutto qui,/un corpo e la sua storia,/speranze, desideri,/e tre pioli che premono fuori;/cose uguali per tutti,/come vedi».

e da lì premono, fanno sentire la loro presenza colta dall'io lirico che decide di 'sporcarsi le mani' e scavare per recuperare e dar voce al proprio passato⁷¹. L'acqua però è torbida, rende il terreno paludoso e riflette una natura contaminata e alterata come la comunicazione con i sommersi, la cui voce risulta ormai incomprensibile («non ha voce il passato,/o ha voce incomprensibile al presente»)⁷².

«L'acqua in tutte le sue forme – in quanto mare, lago, fiume, fonte ecc. – è una delle tipizzazioni più ricorrenti dell'inconscio»⁷³ quest'affermazione di Jung probabilmente è alla base dell'opera poetica di Sanguineti⁷⁴ nella quale l'ambiente acquatico è lo scenario prescelto per la manifestazione dell'inconscio. All'affioramento di quest'ultimo, e soprattutto del rimosso, fa inevitabilmente pensare la riemersione dei cadaveri nelle liriche di Pusterla, come nota Manetti⁷⁵ e com'è avvalorato dalla dimensione onirica (in cui notoriamente si libera l'inconscio) entro cui si svolge l'intera vicenda del *Bockstenmannen*⁷⁶.

La conversazione con i corpi del passato viene inserita nella dimensione atemporale del sogno anche nelle liriche di Cucchi (ad esempio ne *Il padre che mi parlava*), dove si può cogliere l'emersione sia dell'Es che del SuperIo; quest'ultimo è impersonato proprio dalla figura paterna, poiché si sviluppa nel rapporto con lui e con le convenzioni sociali formatesi durante il susseguirsi delle generazioni.

L'acqua presente nel titolo della seconda raccolta del poeta milanese preannuncia l'«inconsueta forma di presente» costellata da «brandelli di sogni e di ricordi, intermittenze del vissuto e premonizioni del visibile»⁷⁷ in cui vivono l'io lirico e tutte le sue maschere, fluttuando «un po' nell'ombra, un po' nella memoria»⁷⁸. Il fluido ritrova quindi il suo

⁷¹ Mauro Ferrari, *La frontiera metafisica di Pusterla*, "La clessidra", VIII, 1, aprile 2002, p. 98. «compito del futuro è dare voce al passato e salvare il suo senso attraverso l'interpretazione».

⁷² Pusterla 1989.

⁷³ Jung 1990, 285.

⁷⁴ Annovi 2008, 133.

⁷⁵ Manetti 2016, 223. «cadavere che affiora dalla tomba come dall'inconscio riaffiora il rimosso».

⁷⁶ Pusterla 1989: «Chi sei? Che importa, sono, poiché sogni./Allora si alzò il paesaggio, si mossero le nuvole./Alberi e montagne vennero, deserti./Iniziò il viaggio».

⁷⁷ Cucchi 2016, 264.

⁷⁸ Cucchi 2016: «così noi due, personaggi scipiti,/ circolavamo un po' nell'ombra, un po' nella memoria»

legame con la memoria e il tempo, come quest'ultimo infatti lascia sulle pelle i propri segni⁷⁹.

⁷⁹ Cucchi 2016, 117: «che resistenza potrà mai opporre/la pelle e non piuttosto decomporsi, macerarsi,/già sbiancata come nell'olio...»; «venivano fuori/ dall'acqua, che non s'increspa più. La pelle/ si staccava dalla carne, si sminuzzavano/ i polpastrelli in briciole... questi /immacolati corpi...».

2.4 Analisi de *Il padre che mi parlava*

In questo componimento l'io lirico dialoga con il passato, rappresentato dalla carne del padre; tema significativo per tutti i poeti di questo decennio, che ricercano un confronto con il corpo reale o letterario di chi li ha preceduti¹. In questa relazione fisica costruiscono la propria identità, superando l'aspro conflitto generazionale del ventennio precedente.

Il padre che mi parlava
era un ragazzo dal largo sorriso
e aveva gli occhi che hanno già imparato
rifugio lui ristoro mio pensante
5 che riempie la mia sorte.
Non ti ho tradito ma non ti sogno più
e se mi sogno mi sogno col tuo viso:
sul tuo torace mi ergo
nella tua mano mi fido
10 con te la folla si spalanca.
Sii maledetto tu
che sai fare e non sai fare
sono un bambino ignavo
che non si vuole alzare.

Donna del gioco (Donna del gioco)

Cucchi delinea il ritratto del padre, con probabili riferimenti autobiografici², in una lirica monostrofica di quattordici versi liberi. Sono equamente presenti versi parisillabi e imparisillabi, in cui si possono riconoscere versi della tradizione; Cucchi ricerca un equilibrio tra la discorsività prosastica data dalla struttura paratattica, espressa soprattutto nei dodecasillabi ed endecasillabi, e l'incisività dei versi brevi, che lascia trasparire sentimenti più personali e profondi.

Il componimento propone la tematica della relazione con il genitore, che pervade tutto il testo ed è espressa dagli elementi sintattici e grammaticali: frequenti i pronomi relativi (in totale cinque, concentrati nel primo e nell'ultimo periodo), i pronomi e gli aggettivi di I e II persona singolare.

¹ Milo de Angelis *Distante un padre*

² Luigi Cucchi muore nel 1956, quando il figlio Maurizio ha solo 11 anni. Il poeta tenta di colmare il vuoto, provocato da questa precoce scomparsa, anche nella raccolta *Gleen* o in altre liriche, come *Caro perduto Luigi* e '53.

La poesia si compone di tre periodi, la cui conclusione coincide con quella del verso: il primo (vv. 1-5) è ambientato nel ricordo e dedicato alla descrizione sia fisica sia di ciò che rappresenta per l'io lirico-figlio; il secondo (vv. 6-10) nel sogno, dimensione altra in cui la vicinanza è tale da portare all'unione dei due corpi; il terzo (vv. 11-14) invece si apre con un'invettiva contro il padre, segno di un brusco allontanamento del figlio.

Nel verso d'apertura prende rilievo il soggetto grammaticale del primo periodo, grazie alla sua posizione iniziale e all'allitterazione con il verbo a fine verso (*PAdRe, PARlava*); attraverso la relativa incidentale, che pone nello stesso verso soggetto-padre e complemento di termine-figlio, viene sintatticamente palesato il desiderio dell'io lirico di rivivere il legame infantile con il padre (ormai scomparso e perciò corpo del passato). Al v. 4 si ritrova in evidenza l'interlocutore del protagonista poetico che, espresso attraverso il pronome di III pers. sing., viene posto tra i due sostantivi (*rifugio - ristoro*), ad esso riferiti, in allitterazione tra di loro e con il verbo al verso successivo (*RIfugio - RIstoro- RIempie*). Seppure l'utilizzo della III persona implichi una certa distanza, i due personaggi vengono accostati dal pronome *lui* e dall'aggettivo possessivo *mio*, scelta emblematica del desiderio di vicinanza, che verrà ripetuta fino al v. 9, anche se con soluzioni differenti³. L'iniziale lontananza viene espressa anche temporalmente dall'imperfetto⁴ (il tempo del racconto e del ricordo), che diventa presente al v. 5 (*riempie*), ad anticipare il successivo avvicinamento. Un legame tra le due frasi viene espresso attraverso la rima *sorriso - viso* (vv. 2-7) due elementi corporei ricchi di espressività, che implicano un ricordo positivo del padre; rima ricercata e ottenuta attraverso l'anastrofe tra sostantivo e aggettivo (*sorriso e largo*).

Il secondo periodo, escluso l'iniziale passato prossimo, si svolge nel presente; cambia anche il soggetto non è più il padre bensì il figlio (che coincide con l'io lirico). Il protagonista poetico si rivolge ora direttamente al padre attraverso la particella pronominale di II persona (*ti*) e gli aggettivi possessivi (*tuo - tua*). L'assenza dei pronomi relativi in questo periodo può essere interpretata con la vicinanza fisica raggiunta nella dimensione onirica, ribadita dall'anadiplosi del vocabolo *sogno*⁵, che permette l'identificazione del figlio con il padre (*mi sogno col tuo viso*), togliendo la distanza relazionale e temporale. I vv. 8-9 presentano una struttura simmetrica, oltre che isometrica, per cui al complemento di luogo figurato, di natura corporea, segue un verbo riflessivo. È possibile notare nuovamente la compresenza

³ v. 4 *lui - mio*, v. 5 *che (lui) - mia*, v. 6 *ti - io sottinteso*, v. 7 *mi - tuo*, v. 8 *tuo - mi*, v. 9 *tuo - mi*.

⁴ *Parlava, era, aveva*.

⁵ *Al v. 7 si forma così anche l'identica rima interna*.

delle due figure⁶ separate dall'elemento corporeo (*torace, mano*), posto esattamente al centro del verso (è la terza di cinque parole). Non è più il complemento relativo ad unire i due parenti, bensì il corpo; esso viene ad essere la linea di confine tra due identità che hanno la possibilità di entrare in contatto fisicamente, modalità in cui l'io lirico trova sicurezza. La dimensione del sogno o del ricordo, come quella della scrittura, consentono ai corpi del passato di rincuorare quelli del presente.

Fino a questo punto la poesia è equamente divisa nelle due frasi, l'ultima invece è più breve (quattro versi invece di cinque) e presenta un cambio di tono. Dall'invettiva iniziale traspare la rabbia, mista a delusione, dell'io lirico, probabilmente dovuta all'acquisita consapevolezza dell'umanità (quindi della fallibilità e dei limiti) del genitore, che viene indicata al v. 12 dalla forma affermativa e negativa del predicato (*sai - non sai*) a cui segue la ripetizione di *fare*. Si viene così a creare un'identica rima al mezzo (com'era al v.7) oltre alla rima grammaticale *fare : alzare*, che racchiude l'aggettivo *ignavo*, posto anch'esso a fine verso. La rilevanza di quest'attributo viene conferita anche da una contrapposizione di registro con la parola che lo precede a fine del v. 12: *ignavo*, se non proprio termine aulico, è sicuramente carico di richiami letterari, che lo distanziano dal comune *fare*.

Tra il primo e l'ultimo periodo si può notare una totale differenza di tono, a conferma dei mutati sentimenti del figlio: il pronome non pone più in relazione padre e io lirico, che non compaiono nemmeno sullo stesso verso, ma il *tu* dei vv. 11 e 12 viene diviso dall'io-bambino, a cui sono dedicati i due versi finali. L'io lirico figlio, manifestando la cocciutaggine di restare ancora legato alla propria infanzia, ammette la sua fallibilità non avendo il coraggio di affrontare lo scorrere del tempo e i cambiamenti che comporta.

⁶ Il padre rappresentato dall'aggettivo possessivo di II pers. sing. e il figlio dal pronome riflessivo di I pers. sing.

3 *Il fluire del tempo verso la morte*

Lo scorrere dell'acqua verso un nuovo giorno, il desiderio di solcare i flutti verso un futuro migliore non sempre vedono la luce. Il mare è via di collegamento tra terre e popoli, ma anche confine che separa le persone e uno stesso individuo dalla propria vita. I marinai conoscono bene il mare: i suoi doni e le sue insidie, che giungono a renderlo sepolcro, come mostra l'attualità delle coste affacciate sul Mediterraneo, ed in particolare le nostre, meta di viaggi non sempre fortunati. Siamo purtroppo abituati ad avere di fronte agli occhi questo secondo aspetto: uno specchio d'acqua che, troppo spesso, «si anima dei cento occhi bambini che, calando nel nero, / scrutano i molti civili aguzzini, lassù»¹.

La letteratura, come abbiamo già visto, associa a questo *primordia*, l'acqua, lo scorrere del tempo, ma ancor più sceglie i corsi d'acqua come canale d'accesso privilegiato al regno dei morti, anch'esso, soprattutto quello dantesco, percorso da fiumi che confluiscono nella ghiacciata Palude di Cocito. Come nell'Aldilà anche nel mondo terreno le masse d'acqua sono in relazione ai defunti: in *Paradiso*, *Caprino*, *Cavallino*² un «turistico Caronte» informa

¹ De Signoribus 2002. *Traversare*: «una navetta-carretta pullulante di famigliole in fuga / dalla fame, strabiccata verso il paese (il Paese) / lucciolante oltre il mare...: è, questo, un luogo / abitato da popolini così cristiani, così liberali, / da temere quei tristi pellegrini come i ladri delle loro / botteghe, come gli assassini dei loro figli... / Sono essi, gli aldiquà, in gran parte discendenti / da tribù di poverini che in numero di milioni / migrarono nel vasto mondo...: chi rimanendo inermi / o solerti cittadini, chi diventando padroni e padroncini, / chi cancri di quelle rampicanti società... / Ora, queste smemorate comunità alzano le fronti / arrugate, fanno fronte comune, invocano una difesa... / Esemplare le ascolta l'incrociatore della fulgente / potenza che, arditamente, affianca il guscio di noce / e gli acciaia la via... / Il gorgo che indifferente lo inghiotte / si anima dei cento occhi bambini che, calando nel nero, / scrutano i molti civili aguzzini, lassù».

² Pusterla 1985: « Io credo che un vecchio / da qualche parte immobile sul quai / (scura ombra antistante l'acqua marcia) / in bilico sul margine, dove straborda / l'onda al passaggio di parodie di navi, / un marinaio d'acqua dolce, cupo / turistico Caronte lungo il golfo, / guardi la sera il lago. / Da impronunciabili presagi apprende / che da sotto (egli sa) usciranno. / (I pochi morti annegati non vengono / di solito tratti in superficie: / correnti ignote e mobili fondali, lucci, / alghe incolori arrestano / il transito dei pallidi). / Verranno / una notte inattesa e prenderanno / possesso della città: nerastri, untuosi, / le algose chiome sciogliendo, / a sconvolgere verranno, per tingere, / infine, di catrame / i rami, e benzinose essenze».

che altresì nel mondo dei vivi, sotto il velo dell'acqua, giacciono gli annegati. Abbandonati alla loro fine, premono «sulla memoria, cercando di riemergere»³. L'immagine tratteggiata da Pusterla ricorda inevitabilmente la folla di sommersi di ascendenza sereniana: lo confermano i due verbi al futuro («usciranno», «verranno»), scelti dal poeta svizzero, che rimandano alla parola-verso («parleranno») conclusiva della lirica *La spiaggia*⁴ di Vittorio Sereni. In entrambi i casi colpisce l'utilizzo di un tempo a venire rivolto a chi ha ormai visto concludersi la propria prospettiva di vita, rivelando la volontà degli autori di sottolineare come il passato non abbia esaurito il suo compito, ma debba ancora rapportarsi ai posteri. Se il poeta di Luino guarda con fiducia al mare e ai morti lì dimenticati, sicuro che faranno sentire ancora la loro voce, Pusterla non fa nessun riferimento esplicito alle parole che diranno («non ha voce il passato, / o ha voce incomprensibile al presente»)⁵ ma solo ai gesti che compiranno: torneranno nei centri abitati in modo tutt'altro che pacifico. A differenza del maestro, Pusterla accosta le loro intenzioni turbolente alla descrizione fisica (uniti dall'allitterazione della sibilante «neraStri, untuoSi, / le algoSe chiome Sciogliendo, / a Sconvolgere verranno») dei corpi privi di vita abbandonati a loro stessi. L'oblio e l'esclusione dalla comunità⁶ a cui sono costretti è sicuramente motivo di risentimento («verranno / una notte inattesa e prenderanno / possesso della città: nerastri, untuosi, / le algoSe chiome sciogliendo, / a sconvolgere verranno, per tingere, / infine, di catrame / i rami, e benzinose essenze»).

³ Stroppa 2014, 129: «ciò che resta' della vita, il cadavere, quando non è stato oggetto delle cure del lutto che lo collocano nel luogo che gli compete, ma viene abbandonato [...] arrestando anche la capacità del vivo di compiere nel pensiero tutto il percorso di accompagnamento verso il luogo del riposo. Quei corpi sono *rimasti* lì, in quella profondità, e da lì continuano a premere sulla memoria, cercando di riemergere».

⁴ Sereni 2020, 236: «sono andati via tutti - / blaterava la voce dentro il ricevitore. / E poi, saputa: - Non torneranno più -. / Ma oggi / su questo tratto di spiaggia mai prima visitato / quelle toppe solari... Segnali / di loro che partiti non erano affatto? / E zitti quelli al tuo voltarti, come niente fosse. / I morti non è quel che di giorno / in giorno va sprecato, ma quelle / toppe di inesistenza, calce o cenere / pronte a farsi movimento e luce. / Non /dubitare, - m'investe della sua forza il mare - /parleranno».

⁵ Pusterla 1989.

⁶ Raimondi 2016, la tanatoestetica «è anche la riemersione dell'individuo come membro del gruppo con cui si riunisce per l'ultima volta, perché è di nuovo parte della comunità. Dopo la morte la cura del cadavere rompe l'esilio».

I cadaveri affollano le pagine della letteratura fin dagli albori e la loro descrizione più cruenta avviene solitamente in un contesto bellico; così dall'*Iliade*, alle *chansons de geste*, fino alle testimonianze sulle guerre mondiali vengono ritratti i corpi esanimi di singoli eroi, in possesso di contorni identitari ben definiti (Ettore, Clorinda, Andrej), e le masse di cadaveri irriconoscibili dei soldati lasciati sul campo di battaglia. In tal modo si conclude il ruolo di queste vittime, nella realtà e nella narrazione, poiché «l'assenza di vita è anche assenza di storia»⁷; i loro resti divengono il segno della caducità umana. Unica possibilità di tornare ad essere parte attiva nel susseguirsi degli eventi sarebbe quella di risorgere, opportunità offerta raramente dalla letteratura, che predilige soffermarsi sulla ricomparsa dei defunti in forma di fantasmi (Eneide, Macbeth, Amleto), o sui viaggi che i vivi compiono nel mondo ultraterreno (Omero, Apuleio, Dante) dove sperimentano una nuova relazione con le persone trapassate. Un'ulteriore possibilità viene offerta dalla fantascienza in cui il corpo senza vita viene materialmente recuperato con intenti e risultati disumani (Frankenstein). I cadaveri sono stati eletti a personaggi essenziali delle vicende narrate dalla letteratura horror e dai gialli (Poe, Christie) fino al più recente genere narrativo, di provenienza americana, dello splatterpunk «che, a differenza di Poe, estremizza in senso descrittivo una sorta di cruenta e non scientifica autopsia» che trae «origine dal mondo della cinematografia, vero e proprio trionfo del cadavere in ogni sua possibile interpretazione»⁸.

La riflessione sulla morte abita da sempre la poesia, ma spesso tralascia la descrizione degli aspetti fisici più crudi ad essa connessi, lasciando più spazio alla meditazione sulla dipartita delle persone care, sulla conclusione della vita terrena e la sua limitatezza, sul senso da attribuire all'esistenza e su ciò che ai posteri rimane. Così in Foscolo, Pascoli, Montale, Sereni e Raboni anche se il tema della dipartita non è affatto estraneo alle loro liriche, esse non mostrano cruente rappresentazioni del disfacimento corporeo; queste invece si trovano

⁷ Pautasso - Pautasso 2000.

⁸ Pautasso - Pautasso 2000.

in *Voce di vedetta morta*⁹ di Rebora, in *Veglia*¹⁰ e *Pellegrinaggio*¹¹ di Ungaretti dove il disfacimento corporeo è causato dalla ferocia dello scontro bellico.

Una simile violenza giustifica anche l'assenza di remore dimostrata dalla Valduga e da Pusterla nel descrivere gli effetti più macabri esercitati da Thanatos: l'uomo di Bocksten è vittima di un omicidio e l'io lirico valdughiano della guerra erotica consumata nella camera da letto.

Magrelli, seppur faccia spesso riferimento alla conclusione della vita, è più impegnato a sondare le modalità con cui conservare tracce del proprio corpo per vincere il destino nefasto che accomuna gli esseri umani, nonostante sia consapevole della sua inevitabilità. Nelle raccolte di Cucchi, nonostante i morti siano ben presenti, essi vengono sempre descritti con l'aspetto che possedevano in vita come se fossero stati sottoposti alla tanatoestetica (pratica attraverso cui «la società si riappropria di quello che era un membro del gruppo, cercando di rendere di nuovo il suo corpo bello, apparentemente non toccato dalla durezza della morte, come se fosse di nuovo la sede della sua completa personalità, della totalità del suo essere di cui la malattia e la vecchiaia l'avevano privato»)¹². Un'accortezza che rivela il riguardo verso questi defunti, per lo più persone care all'io lirico (e al poeta), e la volontà di affidare all'eternità della scrittura un loro decoroso ricordo. Tale premura è presente anche nella prima parte di *Bocksten* in cui Pusterla descrive la morte del padre senza riferirsi in alcun modo al fisico del genitore (a meno di nominare la dentiera che di lui è rimasta).

⁹ Rebora 1994. *Voce di vedetta morta*. «C'è un corpo in poltiglia / con crespe di faccia, affiorante / sul lezzo dell'aria sbranata. / Frode la terra. / Forsennato non piango: / affar di chi può, e del fango. / Però se ritorni, / tu, uomo, di guerra / a chi ignora non dire; / non dire la cosa, ove l'uomo / e la vita s'intendono ancora. / Ma afferra la donna / una notte, dopo un gorgo di baci, / se tornare potrai; / soffiale che nulla del mondo / redimerà ciò che è perso / di noi, i putrefatti di qui; / stringile il cuore a strozzarla: / e se t'ama, lo capirai nella vita / più tardi, o giammai»

¹⁰ Ungaretti 1992, 23. *Cima Quattro il 23 Dicembre 1915* «Un'intera nottata / buttato vicino / a un compagno / massacrato / con la sua bocca / digrignata / volta al plenilunio / con la congestione / delle sue mani / penetrata / nel mio silenzio / ho scritto / lettere piene d'amore / Non sono mai stato / tanto / attaccato alla vita»

¹¹ Ungaretti 1992, 34. *Valloncello dell'Albero Isolato il 16 agosto 1916* «In agguato / in queste budella / di macerie / ore e ore / ho strascicato / la mia carcassa / usata dal fango / come una suola / o come un seme / di spinalba / Ungaretti / uomo di pena / ti basta un'illusione / per farti coraggio / Un riflettore di là / mette un mare / nella nebbia»

¹² Raimondi 2016.

Cavalli relaziona in più di un'occasione corpo e morte, ma sono per lo più casi di necrosi figurata, uno stato di malessere o mancamento tale che le sue espressioni fisiologiche sono paragonabili a quelle della dipartita.

3.1 *La difficoltà nel reperire il senso dilania il corpo*

La brutalità, con cui viene descritta la fine che spetta ad un cadavere abbandonato, non sottoposto alle cure della sepoltura o della tanatoestetica, mette in rilievo le asperità che rendono così sofferta la ricerca di senso espressa da Pusterla e Valduga. La mancanza di cure per il cadavere e la difficoltà insita nel trovare il senso dell'esistenza sono da considerarsi fortemente connessi, perché rappresentare la decomposizione della struttura corporea, entro cui una persona ha vissuto, manifesta un nervo scoperto, una domanda sul senso della morte e della vita umana¹³ a cui è arduo dar risposta.

I cadaveri abbandonati nella natura e le ossa disseppellite descritti da Pusterla, sono una presenza che non può essere ignorata, sono il ricordo continuo di una morte che riguarda tutti, un invito costante a riflettere sulle quotidiane e storiche domande («eccole qui le ossa, biancheggianti, / e il senso ischeletrito / della vita: e della storia / e tutta la sua corte / di omicidi e cateteri, stampelle») che attanagliano gli esseri umani. L'io lirico però dà un chiaro responso: «Il Senso ha raccolto i suoi stracci, / ha detto è tardi, buonanotte a tutti»¹⁴.

Non riuscire a venire a capo di quest'enigma esistenziale lo pone in una condizione di esiliato; il soggetto poetico è «sempre distante / dal vero», è distante dal senso della storia e della vita in egual maniera ad Ulisse, il protagonista di *Una pianura e tre poesie sull'acqua*¹⁵, a cui non è dato sapere. Egli, come l'io lirico, si trova di fronte ad un cadavere abbandonato, di cui risaltano le unghie, le ferite e le mosche che lo ricoprono. La finitezza umana, espressa attraverso il corpo mortale, viene contrapposta all'eterno susseguirsi delle onde che conoscono, «sanno le parole / di un viaggio interminabile, / infinito». Il moto perpetuo delle onde che nell'arco dei millenni lambisce le coste (implicitamente contrapposta alla limitatezza della vita umana) affascina anche Cavalli, che sottolinea com'esse, seppur convivendo nello stesso corpo marino, non sanno l'una dell'altra, non percepiscono né

¹³ Pautasso-Pautasso 2000: «la morte pone evidenti problemi di senso, che portano le società a interrogarsi sulla natura di un simile evento».

¹⁴ Pusterla 1989.

¹⁵ Pusterla 1989.

passato né futuro¹⁶. Un aspetto che coincide con l'incomunicabilità espressa da Pusterla verso il passato e rappresentata dai cadaveri che hanno perso la facoltà di parola.

I corpi senza vita nella loro apparenza franta e spolpata divengono, oltre a monito, anche figura dell'io e della sua dilaniamento: «l'esilio comunque è in questo non essere / intero mai, non esistente del tutto / nell'istante, e sempre distante / dal vero»¹⁷. La scissione provocata dalla morte viene paragonata a quella scatenata dalla difficoltà nell'individuare il senso, che rischia di condurre ad una dipartita interiore prima ancora che fisica («ritornare / con se stessi per non morire»).

Nonostante l'assenza di senso e la separatezza siano presenti anche nei versi della Valduga¹⁸, in essi l'io lirico non mira ad opporsi alla morte attraverso una ritrovata unità, bensì invoca la fine («ma la morte vorrei»)¹⁹. Rifacendosi, in parte, alla letteratura mistica, la morte prevede la separazione e la travalicazione dei confini fisici e psichici visti dalla poetessa come la possibilità di fuggire ai dolori della carne e di ritornare al tutto indiviso (una prospettiva letteraria che Valduga potrebbe già conoscere negli anni '80, ma la cui conferma avviene solo nel decennio successivo: una nota scritta dalla poetessa in calce ad una sua resa del *Cimitero marino*, testimonia la sua prospettiva di morte «non come fine, ma come trasmutazione e ritorno al tutto indiviso»)²⁰. Com'era per gli antichi greci, lei trova il fine nella fine²¹.

¹⁶ Cavalli 1981, 53: «l'onda che si ritira e si allontana / dalla riva / dove alzandosi e crollando / ha fatto la sua uscita / non sapendo delle altre / che la precedevano e che la seguivano / e che erano il suo avanzare e il suo cedere, / ha perduto la superficie e rientrando / nelle acque profonde si è confusa / nel suo proprio corpo / dove prepara attraverso i millenni / la sua prossima identica uscita / il suo prossimo identico crollo».

¹⁷ Cavalli 1981, 53.

¹⁸ Valduga 1982, 27: «mi sto qui tutta fuori di me. O dio / [...] dove il senso... / nell'ultima fine, trama e tramenio / nell'attimo strappato ... dov'è il senso»; «con la mania di un senso che non c'è».

Valduga 1997, 135: «con la smania di un senso che non c'è».

¹⁹ Valduga 1997, 142.

²⁰ Valery 1995, 30.

²¹ Benvenuto 2013: «ma appunto, per i greci la fine era *a capo*: la loro vita faceva capo alla morte, e questa era quindi il loro Capo, la loro *arché*».

3.2 *Eros e Thanatos*

Tanto nella morte quanto nell'amplesso è possibile sperimentare il superamento dei propri limiti poiché, secondo Valduga, «anche la sessualità viene vista in questa funzione di annientamento di se stessi con un'altra persona»²²; un annullamento rigenerativo che coinvolge entrambi gli amanti («ti voglio qui, ti voglio adesso / [...] per ricrearti e ricrear me stesso / perché non mi ricordo più chi sono» LT 134).

L'amore ha la capacità di proiettare l'innamorato oltre sé stesso, oltre i propri confini fisici o identitari, in una sorta di annientamento che rivoluziona: l'erotismo diventa la modalità prediletta di contatto con l'essere considerato come Alfa e Omega, ed è in questo che diventa anticipazione di Thanatos. La comunanza di amore e morte si vede anche nelle conseguenze fisiche subite dal soggetto lirico: come la nera mietitrice fa fuggire il sangue dalle vene («non so bene, / né quanto tempo avrò di tempo umano. / Digli che fugge il sangue alle tue vene» LT 132) lo stesso fa l'amante («ma viene per godermi fin nel letto e mi vuota le vene e si consola / del mio cuore umiliato e maledetto» LT 141). Con il sopraggiungere della fine il sangue altera il suo flusso anche nelle liriche scritte da Cavalli: «ma se poi penso veramente alla tua morte / [...] al tuo sangue pulsare indeciso/e forsennato nell'ultima immensa visione» (IC 7) e «... e allora il sangue è scivolato via dalle mie vene/lasciandomi alla bianca quadratura della stanza/dove una morte lieve lieve/si è posata sulla mia guancia» (IC 48).

La dimensione altra di annullamento e ricongiungimento, la sofferenza fisica e contemporaneamente il godimento provati durante l'amplesso trovano un precedente, a cui Valduga si ispira, nelle estasi mistiche. La stessa Teresa d'Avila, nella propria autobiografia, racconta la trasverbazione²³ e i supplizi che Dio le ha inferto prima di allietarla mostrandosi a lei.

È inesprimibile il modo con cui Dio ferisce l'anima. Il tormento è così vivo che l'anima esce fuori di sé, benché insieme sia tanto dolce da non poter essere paragonato ad alcun piacere sulla terra. Perciò, come ho detto, l'anima vorrebbe star sempre morendo per la forza di quel

²² Deriu 1998, 86.

²³ d'Avila 1562, cap. XXIX, § 11: «tanto tormento unito a tanta gioia mi stupiva moltissimo, e non sapevo capire come ciò avvenisse. Che stupore per un'anima vedersi così ferita! Sì, per quello che sente può ben dire di essere stata ferita, ma che da parte sua non ha fatto nulla per attirarsi tanto amore. Fu tutto da una causa superiore, ossia del grande amore che Dio le porta, dal quale le sembra venuta la scintilla che ora la consuma».

male. [...] Lo spasimo della ferita era così vivo che mi faceva uscire nei gemiti [...], ma insieme pure tanto dolce da impedirmi di desiderarne la fine e di cercare altro diversivo fuori che Dio. Benché non sia un dolore fisico ma spirituale, vi partecipa un poco anche il corpo, anzi molto. Allora tra l'anima e Dio passa come un soavissimo idillio²⁴.

Così come Dio provoca un dolore tale da spinger la Santa «fuori di sé» e da farle invocare la morte, lo stesso effetto sortiscono le sofferenze causate dall'interlocutore all'io lirico valdughiano che arriva ormai a considerare il letto la sua tomba. Santa Teresa, scolpita da Bernini durante l'estasi, viene raffigurata sdraiata sulla schiena e con le palpebre chiuse: appare prossima a morire. Lo storico dell'arte Irving Lavin, analizzando quest'opera d'arte scrive:

La posizione sdraiata di Teresa allude a uno degli episodi più rilevanti della sua biografia, la morte. L'associazione fra estasi e morte era endemica nella tradizione mistica: il dolore dell'amore spirituale era concepito come una ferita, e la ferita era mortale. La vita di chi amava spiritualmente era difatti un continuo morire, e la morte vera diveniva l'unione definitiva tra amante e essere amato [...] Ella morì invece in estasi, in un trasporto di spirituale amore di Dio, durante il quale pronunciò parole di affetto per il suo Sposo e con gioia donò il suo spirito²⁵.

Quando piacere e dolore, amore e morte coesistono, consentono al soggetto di superare la propria dimensione quotidiana e rassicurante, i confini che separano le zone di luce da quelle di ombra per giungere al momento di estasi, in cui si entra in contatto completo ed autentico con sé, con il tutto / niente da cui proveniamo.

Sono sicuramente una persona religiosa e sento di avvicinarmi al mio modo di sentire più vero quando affermo che in questo momento della mia vita l'inconscio è Dio, il tutto / niente da cui veniamo e a cui torniamo²⁶.

L'abbattimento dei propri limiti resta solo un auspicio poiché l'io lirico rimane imprigionato nei confini metrici spesso scanditi da un aut aut che non consente di articolare la sintassi,

²⁴ d'Avila 1562, XXIX, §§10-13.

²⁵ Lavin 1980, 124-25.

²⁶ Valduga 2000.

«cioè la sonda migliore per esplorare con gradualità e difficile pazienza il mondo concettuale e psicologico dell'io che scrive»²⁷.

Come avviene nel libro d'esordio²⁸, anche in questo caso il rapporto d'amore con l'altro è l'occasione per esprimere il piacere verso la scrittura e il desiderio di ricongiungersi con il suo Dio.

Conseguentemente anche la sessualità viene vista in questa funzione di annientamento di se stessi con un'altra persona. E allora, da un lato c'è la morte e dall'altro l'eternità. In mezzo c'è un miserabile atto sessuale che se non avesse questi due estremi sarebbe piuttosto squallido²⁹.

Senza arrivare allo sconvolgimento creato dalla compenetrazione corporea dei due amanti e il conseguente riassetto dei rispettivi confini identitari, è sufficiente l'innamoramento ad intaccare e mettere alla prova la personalità dello spasimante: le sensazioni di dolore e mancamento simili alla morte sono infatti già presenti in questa fase iniziale della relazione d'amore. Ciò viene delineato nella lirica IC 5³⁰ in cui Cavalli elenca gli stati fisici che descrivono la passione amorosa dando prova della contraddittorietà dell'animo innamorato, attraverso il susseguirsi di poliptoti e antitesi. Come avviene in *A me*

²⁷ Afribo 2015, 70.

²⁸ Si veda capitolo sulla Valduga.

²⁹ Deriu 1998, 86.

³⁰ Cavalli 1981, 5: «per simulare il bruciore del cuore, l'umiliazione / dei visceri, per fuggire maledetta / e maledicendo, per serbare castità / e per piangerla, per escludere la mia bocca / dal sapore pericoloso di altre bocche / e spingerla insaziata a saziarsi dei veleni del cibo / nell'apoteosi delle cene quando il ventre / già gonfio continua a gonfiarsi; / per toccare solitudini irraggiungibili e lì / ai piedi di un letto di una sedia / o di una scala recitare l'addio / per poterti escludere dalla mia fantasia / e ricoprirti di una nuvolaglia qualunque / perché la tua luce non stingesse il mio sentiero, / non scompigliasse il mio cerchio oltre il quale / ti rimando, tu stella involontaria, / passaggio inaspettato che mi ricordi la morte. / Per tutto questo io ti ho chiesto un bacio / e tu complice gentile e innocente, non me lo hai dato».

*pare uguale agli de*³¹, il primo organo menzionato dalla poetessa umbra è il cuore, centro della vita e sede del dominio d'amore e per questo subito coinvolto quando appare la persona amata, la stessa che causa uno scompiglio tale da far percepire la morte, negli ultimi versi. Il carattere figurativo della dipartita viene suggerito anche dal verbo che apre la lirica della Cavalli (*simulare*) e dal successivo *recitare*, entrambi termini dalla forte valenza teatrale, uno dei tratti distintivi della sua poesia. La maggior parte delle occasioni in cui ne *Il cielo* è presente la relazione tra corpo e morte quest'ultima è usata simbolicamente: esprime sentimenti d'amore, di vergogna o di timore che, con tutte le sue ripercussioni fisiche, preannunciano la dipartita. Non compaiono mai le descrizioni cruente viste in Pusterla e Valduga; vi è un unico accenno esplicito a corpi privi di vita in IC 19 («il primo caldo si assiepa, frantuma e fa cadaveri») ³², ma, ancora una volta, il riferimento è metaforico.

L'Eros, finora espresso come amore verso un'altra persona, con Magrelli coincide anche con le forme d'espressione artistica di cui l'io lirico è appassionato. NV 213³³ è una delle poesie in cui, come dice lo stesso autore, si avverte la «pressione»³⁴ della musica con cui l'io, come avviene nelle relazioni d'amore tra gli esseri umani, si fonde e si confonde al punto che vive grazie all'altro e nell'altro. Il volto del protagonista assume così i «tratti, i segni, i punti» delle note riportate sul pentagramma; la melodia dal viso giunge fin alle ossa del soggetto poetico e a quelle dei cadaveri in Tibet, dove, grazie alle sapienti mani dei sacerdoti, i bianchi resti assumono nuova vita e vengono attraversati dal respiro musicale. Dopo aver invaso il corpo mentre era vivo («tramata di musica la testa / si fa leggera e vuota, di merletto» leggiamo in NV 167), continua ad abitarlo anche quand'esso si è spento

³¹ Saffo 2018: «a me pare uguale agli dei / chi a te vicino così dolce / suono ascolta mentre tu parli / e ridi amorosamente. Subito a me / il cuore si agita nel petto / solo che appena ti veda, e la voce / si perde sulla lingua inerte. / Un fuoco sottile affiora rapido alla pelle, / e ho buio negli occhi e il rombo / del sangue nelle orecchie. / E tutta in sudore e tremante / come erba patita scoloro: / e morte non pare lontana / a me rapita di mente».

³² Cavalli 1981, 19: «La polvere a mezzo maggio diventa insopportabile. / Il primo caldo si assiepa, frantuma e fa cadaveri».

³³ Magrelli 1996, 213, «mi accarezzavo il viso / pensando fosse il suo / e ne sentivo i tratti, / i segni, i punti che guardavo / ogni momento quando la guardavo. / Per un attimo appena io / ero lei e mi sognavo mentre / pensavo a me. Dov'ero / adesso? In Tibet / i sacerdoti essiccano i cadaveri / e con le ossa fabbricano / flauti. Ma ora le mie ossa / erano sue. Con chi / dovrei suonare la mia nenia / funebre?».

³⁴ Magrelli 2008, 20.

fornendogli un nuovo senso, una nuova esistenza. Secondo questa lettura quindi l'Eros permette al corpo di sopravvivere alla morte e dona alle sue spoglie nuova vita.

L'altra grande passione, forse più propria a Magrelli, è la scrittura grazie alla quale l'io lirico prepara la sua resurrezione (OSR 45)³⁵ e si incarna nella pagina (OSR 48)³⁶; tutto ciò sempre sul far della sera, prima che il sonno conduca nel quotidiano viaggio verso la morte. L'unione fisica con la parola è auspicio che quando il corpo arriverà a consumarsi non sparirà del tutto, di esso rimarrà traccia nel quaderno; si percepisce il tentativo di continuare a far parlare l'organismo anche quand'esso viene avvolto dal silenzio mortifero, dando così un senso alla scrittura di fronte al tutto - niente della dipartita. Oltre alla musica quindi, anche la scrittura e la passione che il soggetto poetico prova per essa, costituiscono degli *escamotage* per vincere la morte e il deperimento fisico.

Le parole scritte oltre a questa forza vitale attraverso cui l'io lirico vorrebbe far sopravvivere il proprio corpo, racchiudono l'idea di morte, insita nel soggetto, che proprio attraverso le lettere viene sublimata in una forma socialmente accettata, come sostenuto da Francesco Diaco³⁷. Così la scrittura diviene: «una morte serena» (OSR 10), una «lapide quotidiana» (OSR 48), è «il cimitero del pensiero/che si raccoglie tra le mie mani» (OSR 40). Inoltre essa viene impressa in un quaderno, oggetto destinato a sopravvivere al suo proprietario; è questo il pensiero che accompagna il poeta romano e si trova esplicitato in OSR 60 che egli stesso così descrive: «parlo di un pettine che “supera la morte

³⁵ Magrelli 1996, 45: «col logoro filo del giorno / disegno queste parole / preparo la mia resurrezione».

³⁶ Magrelli 1996, 48: «Questa carta è per me prima del sonno / l'incarnazione del corpo / nel velo del pane. / Comunione e consunzione / dell'ultima parola. / Come se ogni sera / lasciassi sopra il letto / una lapide quotidiana, / l'emblema per conoscere chi dorme».

³⁷ Diaco 178 «la letteratura costituisce una delle attività più indicate alla sublimazione, a partire dalla natura simbolica del linguaggio, cioè della sua facoltà di sopprimere l'esistente per tramutarlo in simulacro:«La scrittura è una morte serena» (OSR 10)».

pettinandola”, parlo cioè della sopravvivenza degli oggetti»³⁸. Anche Cavalli in IC 7³⁹ sottolinea il dispiacere di chi se ne va e di chi rimane, il rammarico per la consapevolezza della finitezza umana e per una vita carica di significato, soprattutto affettivo, che vede perdurare oggetti di nessun valore. Magrelli, nella stessa intervista, aggiunge «[la morte] forse è il motivo che ci tiene in vita»⁴⁰, perciò essa è così presente e così intrecciata alle passioni dell’io lirico finanche alla tradizionale tematica amorosa rappresentata dalla figura femminile (OSR 61)⁴¹. Eros e Thanatos convivono sulle «labbra / di questa ragazza» che non ardono di passione, sono prive di desiderio, apparentemente inutili come il lenzuolo steso ad asciugare, a cui la bocca viene paragonata.

3.3 *La prefigurazione della morte (il sonno, il letto, il lenzuolo)*

Il lenzuolo e il letto sono metonimie della morte. Essa «è ciò che il nostro corpo non incontra mai»⁴², fatta eccezione per la quotidiana presenza di Hypnos, il fratello di Thanatos con cui condivide alcune caratteristiche: la posizione orizzontale assunta dal corpo dormiente, il rilassamento della muscolatura e la sospensione dell’attività dell’Io; sono le condizioni che, in un certo senso, consentono di fare un’esperienza simile alla dipartita.

³⁸ Nardi 2016: «**cos’è per lei la morte?** A questa domanda penso di aver risposto con i miei libri; non c’è un mio libro che non parli di morte, a cominciare dal primo *Ora serrata retinae*, dove parlo di un pettine che “supera la morte pettinandola”, parlo cioè della sopravvivenza degli oggetti. Sono passati trentatré anni, e il mio ultimo libro, *Geologia di un padre*, riprende proprio quella domanda, cioè la questione di oggetti che sopravvivono al loro proprietario. un orizzonte completamente profano. **Cos’è la morte?** Forse è il motivo che ci tiene in vita».

³⁹ Cavalli 1981, 7: poi penso veramente alla tua morte [...] nell’ultima immensa visione / di un insetto di passaggio, di una piega di lenzuolo, / di un sasso o di una ruota / che ti sopravviveranno, / allora come faccio a lasciarti andar via?»

⁴⁰ Nardi 2016.

⁴¹ Magrelli 1996, 61: «le labbra senza desiderio / sono lenzuola / stese ad asciugare. / Solo il vento le sfiora, / stendardi di malinconia. / Non sono le labbra / di questa ragazza, / popolate di baci, / rami spessi / dalle pesanti ombre».

⁴² Galimberti 2007, 261.

Ben più evidente che in Magrelli, la doppia significazione del letto è lampante in Valduga, la quale elegge il letto a palcoscenico su cui si annoverano gli amplessi e luogo dell'eterno riposo («ma tu mi cambi il letto in sepoltura»)⁴³.

Nella sezione *Tredici quadri (o anche più)*, Pusterla più volte menziona un letto d'ospedale su cui giace il corpo malato dell'io lirico («da qui (da questo letto) mi provo / ad inviare messaggi»)⁴⁴; non si tratta di una condizione di prossimità alla dipartita, ma la forzata immobilità, la salute non ottimale e l'ambiente ospedaliero inevitabilmente rinviano collateralmente il pensiero alla conclusione della vita.

Cavalli, ne *Il cielo*, indica esplicitamente il giaciglio della casa di cura come luogo in cui esalare l'ultimo respiro («ma se poi penso veramente alla tua morte / in quale letto d'ospedale»). La poetessa inoltre inserisce la prima occorrenza di «lenzuolo» tra gli elementi (lista cadenzata dalla ripetizione della preposizione di) che il tu vede prima di esalare l'ultimo respiro: le cose che gli sopravvivranno⁴⁵. Il lenzuolo descritto da Magrelli (NV 157)⁴⁶, a differenza di quello indicato dalla poetessa, assume su di sé i lineamenti della persona su cui è stato adagiato. Un vero e proprio sudario la cui trama, che tanto ricorda quella del racconto che l'io lirico ogni sera intesse prima di cedere al sonno, consente alla figura corporea di permanere. Considerati gli altri riferimenti alla religione cattolica⁴⁷, presenti in *Ora serrata retine* e *Nature e venature*, non è da escludere un'eco alla Sacra Sindone.

⁴³ Valduga 1997, 20: nella XVII, delle *Cento quartine*, i due impulsi (e significazioni del giaciglio) convivono sfiorando la blasfemia «fa' presto, immobilizzami le braccia, / crocefiggimi, inchiodami al tuo letto; / consolami, accarezzami la faccia; / scopami quando meno me l'aspetto».

⁴⁴ Pusterla 1985.

⁴⁵ Cavalli 1981, 7: «nell'ultima immensa visione / di un insetto di passaggio, di una piega di lenzuolo, / di un sasso o di una ruota / che ti sopravviveranno»

⁴⁶ Magrelli 1996, 157: «Come aspettare senza pena il sonno / tra lenzuola composte da infinite / fibre ed intrecci? / Si giace nella rete inestricabile / che custodisce dentro la sua trama / la rassegnata effigie del dormiente».

⁴⁷ Magrelli 1996, 48: «Questa carta è per me prima del sonno / l'incarnazione del corpo / nel velo del pane. / Comunione e consunzione»; p. 106: «Tabernacolo luogo / alimentare e segreto».

Da tela bidimensionale il lenzuolo diventa anche «urna» (OSR 45)⁴⁸ in grado di contenere il corpo dormiente (come fosse avvolto in un lenzuolo funebre) e accompagnarlo durante il quotidiano tramonto.

Anche nella seconda e ultima occorrenza presente ne *Il cielo*⁴⁹, Cavalli non stabilisce un diretto contatto tra il lenzuolo e il corpo, ma egualmente lo collega alla morte umana con la sensazione del perdurare di quest'oggetto agli occhi e alla memoria dell'io lirico, ormai prossimo alla morte. Il colore «celeste», che connota le lenzuola, ripreso un'unica altra volta nella raccolta attraverso l'alterato «celestino»⁵⁰ fa pensare al cielo, anche se abitualmente nella raccolta la poetessa si riferisce al firmamento con la tonalità dell'«azzurro». Inoltre, in IC 60, viene menzionata una «coperta bianca» che, sempre seguendo la scia cromatica, rinvia alle nuvole (a cui sono dedicate diverse poesie di Cavalli a partire da quella d'apertura). Appare quindi un cielo trapunto di candide nubi. Tale considerazione è sostenuta da due elementi: la proposizione successiva (v. 7) fa immaginare l'io lirico collocato in una stanza con finestra a cui egli si rivolge e da cui intravede la volta celeste, e lo stesso titolo della raccolta e dalla consistente presenza della volta celeste e delle nuvole che la ornano nell'intero libro poetico. Non risalta quindi la terra sotto cui la salma viene deposta, bensì l'elemento che sovrasta l'io lirico, che gli fornisce un senso di protezione avvolgendo (metaforicamente) il suo corpo esanime; rappresenta però anche un aspetto che l'io lirico ama della vita e che gli sopravvivrà. L'augurio che il protagonista poetico fa a sé

⁴⁸ Magrelli 1996, 45: «scrivere adesso, di notte, / è l'ultimo gesto prima d'immergermi / nell'alveolo del sonno. Solo il viso / naviga come una prua / sulle coperte e biancheggia / ed è l'ultima parte / d'una nave che affonda. / Col logoro filo del giorno / disegno queste parole / preparo la mia resurrezione. / Dopo, disteso nell'urna del lenzuolo, / raccolto come un penitente / scenderò nell'inferno del silenzio».

⁴⁹ Cavalli 1981, 60: «Che la morte mi avvenga dentro un desiderio / oltrepassando un uscio, ché altrimenti / non potrei sopportare che piano piano / mi si svanisca dagli occhi / o dalla memoria il lenzuolo celeste, / la coperta bianca, la luce bellissima / che schiariva la stanza. / Non come il gatto bianco e nero / che vedo morire lentamente imprigionato / dentro i suoi viaggi dove si ferma, / sbalordito di sé, per una riconquista / delle direzioni verso una certa sedia / un certo termosifone e guardando un po' a destra / e un po' a sinistra prosegue verso un muro / che non era nelle sue intenzioni. / Ma ancora gli rimane, toccando appena / la sua testa o dicendo il suo nome, / l'esplosione famosa delle fusa. / A mia nonna era rimasta una qualità / nervosa, un fastidio per gli altri, / il ricordo sicuro delle sue antipatie».

⁵⁰ Cavalli 1981, 70: «A metà strada fra grazia e disgrazia / il mio sguardo non spazia / oltre i tetti di ogni mattino, / oltre lo stupido celestino».

stesso in apertura della lirica è avere una morte improvvisa perché non potrebbe sopportare il decorso fisico che gli impedisce di osservare ciò che ama: il cielo.

Alla metafora tra il giaciglio e la sepoltura, espressa chiaramente dalla Valduga («ma tu mi cambi il letto in sepoltura»)⁵¹ in cui si presume che tutto il corpo sia coperto, si oppongono i versi di Magrelli (OSR 65-45)⁵² e Cucchi⁵³ in cui le persone, metonimicamente indicate attraverso il volto, riemergono alla veglia, dopo essere sprofondate con mente e corpo nel quotidiano viaggio notturno tra le profondità della vita e di noi stessi.

3.4 *L'oscurità della terra e della notte*

La terra, come detto per l'acqua, racchiude in sé la capacità di generare vita e di custodire le spoglie di chi ha terminato la propria esistenza (LT 136 «guardai le scure cose della terra, / pascolo insieme e macello di sé»), resti che si inseriscono nella dimensione ciclica di quest'elemento a cui fanno ritorno (LT 124 «mi seppellii sottoterra») divenendo un tutt'uno con esso (LT 149 «prima che mi rinchioda in una fossa / a farmi sugo della terra nera»), in grado di elargir vita e di accoglierne un'altra (LT 138 «per goderti più dappresso...vivo mi voglio seppellire in te...»); diventa un tutt'uno con la terra anche il corpo dell'uomo di Bocksten («Bocksten, uomo di terra,/ ossuto reso resto dal carbone»). Abbandonate nella natura le spoglie umane non vengono protette in alcun modo dall'umiliante azione degli insetti («l'enigma è là sotto/brulicante di zampe, di vermi, di bave»; «porti dentro di te un lago di vermi»; «col piede sposto un cadavere:/ si alzano mosche, ferite, unghie»)⁵⁴ come mortificante è la decomposizione («e non ti umilia decomporti viva?» LT 148) e lo scempio della salma («viene a violare, vedi, la tua salma / [...] e poi di vermi ti dipinge e spalma,/ li conficca come file di chiodi» LT 139; «lui che non vedi e non senti, che frodi, / e ti snerva e ti spolpa e ti disossa, / si mangia anche i capelli il tuo assassino / coricato con te nella tua

⁵¹ Valduga 1997, 126.

⁵² Magrelli 1996, 65: «nel letto aggrovigliate / stanno le mie radici di carne, / solo la testa sporge / come una pianta dalla terra [...] la nudità fertile dello spirito».

⁵³ Cucchi 2016, 120: «mentre riemerge nella piena bellezza il suo volto / protetto accarezzato dal ruvido latte lenzuolo. / Nel prato esteso potrò bagnarmi, riavere fiato / terra, sfuggire prove ulteriori, mortificazioni...».

⁵⁴ Pusterla 1989.

fossa» LT 140). Descrizione altrettanto cruenta viene proposta da Baudelaire⁵⁵ che, a differenza di Valduga e Pusterla che se ne servono per ribadire il dolore e lo sconforto cui porta la difficoltà nella ricerca di senso, la utilizza per trasmettere un messaggio positivo, per dichiarare il suo eterno amore alla donna mortale.

Sparita la carne, resta solo lo scheletro, l'elemento più resistente dell'organismo umano che per l'asprezza, la spigolosità e la durezza esterna viene associato da Magrelli (NV 187)⁵⁶ alle pendici montuose, le quali racchiudono un interno di «dolce», indistinta, morbida mole terrosa come il midollo (o la mollica di pane) contenuta nelle ossa. Questa terra scura è indefinita come l'inconscio che abita le profondità di ciascun essere umano o come le tenebre presenti nel titolo della sezione in cui si trova questa lirica: *Nel buio*. La notte, come il sonno, è metafora di morte fisica e spirituale; fin dalle scritture bibliche, l'oscurità si oppone alla vita, simboleggiata dalla luce, e spesso è lo sfondo prediletto dalla letteratura (emblematica la poesia sepolcrale) per intraprendere la riflessione sul trapasso. Così non stupisce che Pusterla nomini *Notte, nubi* la prima parte di *Bocksten* dedicata alla morte del padre. Il fisico del genitore però non viene mai nominato, escluso un lontano riferimento alla dentiera che viene gettata insieme ad altri oggetti appartenuti al genitore e divenuti ormai inutili. Rispetto alle impietose descrizioni delle spoglie dell'uomo di Bocksten o degli annegati di *Concessione all'inverno*, questa è una posizione opposta che denota il rispetto e il pudore nei confronti della spoglie paterne; un'accettare il dolore e il senso dell'esistenza, per quanto inspiegabili essi siano⁵⁷.

Le liriche maggiormente tinte dalle tenebre sono però quelle della Valduga che, per il suo libro d'esordio, decide di dedicare tutte e tre le sezioni alla notte; è questo un elemento che

⁵⁵ Baudelaire 2014, XXIX: «Le mosche ronzavano sopra quel ventre putrido, / da cui uscivano neri battaglioni / di larve, che colavano come un liquido denso / lungo quei brandelli di vita.[...] Allora, o mia bellezza! dite ai vermi / che vi mangeranno di baci, / che ho conservato la forma e l'essenza divina / dei miei amori disfatti!».

⁵⁶ Magrelli 1996, 187: «L'ossame dei monti / sembra fatto da costole, mandibole, / vertebre, dentro uno spazio tortile, / ricurvo come in una colonna / o un capitello gremito di figure, / nodi, corpi. Ma l'interno, / l'interno è solo terra colma di sé, / massiccia, mole indistinta, massa / disarticolata, pura giacenza, / pasta dolce, buia, screziata / da pietre, da vene / lungo gli strati lenti, le famiglie / di rocce in movimento, miele / del midollo, mollica, / midolla dei pani».

⁵⁷ Pusterla 1989, «Se il senso è questo allora tutto ha un senso, / [...] Se il senso è questo ogni dolore è vano, / lo strazio vuoto ritorna alla terra. / Se il senso è questo la vita è accettabile».

supporta la scelta di Oster di inserire *Medicamenta* tra i *Canzonieri della morte* per l'onnipresenza e la strapotenza della dipartita⁵⁸, resa esplicitamente o attraverso metafora. Non sono ancora presenti gli effetti cruenti messi in luce nella seconda raccolta ma attraverso il corpo, protagonista indiscusso, «si legge l'inquietudine emotiva ed esistenziale dell'io lirico che fa dell'oggetto erotico [...] un *memento mori*»⁵⁹ e un'occasione di resistenza all'inevitabile fine attraverso il costante battito del cuore, elemento fisico più presente nella raccolta d'esordio. Se *La tentazione* affronta il dilaniamento corporeo causato dalla guerra amorosa colta nel vivo dello scontro, *Medicamenta* introduce tutti gli aspetti che saranno estremizzati con il successivo libro poetico. Così la terzina dantesca⁶⁰ in esergo alla sezione *Notti dei sensi* ha la funzione (oltre al già argomentato dialogo con la tradizione letteraria) di prefigurare la compenetrazione fisica e lo sconvolgimento dei confini personali causato da Eros. Attraverso questa figurazione, in cui l'unione descritta da Dante avviene ad opera di un serpente, viene introdotto il tema della tentazione (assurto a titolo della seconda raccolta); il diavolo, che nell'Eden aveva assunto le sembianze del rettile, è il seduttore per eccellenza nella dottrina cattolica a cui molto si ispira Valduga. I tratti satanici⁶¹ vengono esplicitamente assunti dagli uomini con cui l'io lirico trascorre le notti nella seconda raccolta e, vista la preponderanza del tema erotico, viene immediato supporre che sia la concupiscenza, la lusinga a cui l'io lirico non riesce a sottrarsi e, quand'essa “ha concepito, partorisce il peccato; e il peccato, quando è compiuto, produce la morte”⁶². Quest'ultima, soprattutto nella raccolta d'esordio, è da intendersi come periodo di tribolazioni e travimento cui l'anima è condotta per purificarsi ed essere pronta e disposta all'unione d'amore con Dio⁶³ che, su dichiarazione della Valduga, è da identificarsi con l'inconscio. A

⁵⁸ Oster 2015

⁵⁹ Lorenzini - Colangelo 2013, 282.

⁶⁰ Dante Alighieri, *La Divina Commedia, Inf.*, XXV, 52-54 «Co' piè di mezzo gli avvinse la pancia, / e con gli anterior le braccia prese; / poi gli addentò e l'una e l'altra guancia».

⁶¹ Valduga 1997, 123: «ma qui i diavoli, sai come fanno... / mi sorprende ogni notte il loro agguato, / a tradimento, con occulto inganno».

⁶² Giacomo 1, 13-15, «Invece ognuno è tentato dalla propria concupiscenza che lo attrae e lo seduce. Poi la concupiscenza, quando ha concepito, partorisce il peccato; e il peccato, quando è compiuto, produce la morte».

⁶³ della Croce 2009, 14: «Solo Dio, infatti, li introduce in questa notte per provarli, umiliarli, correggere il loro appetito e impedire che acquistino una golosità viziosa nelle cose spirituali».

supporto di quest'interpretazione sovengono le similarità con la *Notte oscura*, scritta dal mistico San Giovanni della Croce; per il poeta la notte non coincide propriamente la morte, ma con un periodo di smarrimento, di prove e di umiliazione in cui il Dio cristiano perfeziona e purifica l'anima del fedele per consentirgli un più alto grado di contemplazione. Le fasi descritte dal poeta sono due: la notte dei sensi e quella dello spirito. Il primo momento, durante il quale viene purificata la parte sensitiva dell'anima, coincide con la prima sezione di *Medicamenta* con la differenza che, per l'io lirico valdughiano, le tribolazioni non sono solo precedenti ma anche contemporanee all'amplesso. Anch'esso è una delle prove che possono consentire allo spirito di superare i propri confini corporei e psichici, come avviene con la morte.

Con la citazione mariniana⁶⁴ in esergo alla seconda sezione, le *Notti incolori*; secondo la tradizione barocca le tenebre incorniciano la passione e l'erotismo che i due amanti vivono con un piglio battagliero⁶⁵ in cui preda e predatore si fondono e confondono. Il corpo continua ad imporre la sua presenza e con essa i suoi limiti, primo tra tutti proprio la mortalità e il suo legame indissolubile con le cose terrene; tra i pregi invece si annovera la capacità di dar concretezza alle tribolazioni e ai piaceri dello spirito e dell'intelletto. Infatti una delle ipotesi avanzate sul provocatorio abbondante utilizzo di riferimenti sessuali siano funzionali a dar concreta sensazione del piacere totalmente astratto che la poetessa prova nella letteratura, nella seduzione della parola, e nell'appropriazione dei versi altrui dopo che l'atto erotico e mortifero della lettura ha ridisegnato i suoi confini poetici.

Un'interpretazione meno immediata vede quindi il tu, a cui si rivolge l'io lirico, coincidere con la lingua o la letteratura⁶⁶ ricordando soprattutto che «sa sedurre la carne la parola, / prepara il gesto, produce destini...».

⁶⁴ Marino 2018, VIII-134, «onde, mentre ch'io moro e che tu mori, / ravivi il morir nostro i nostri ardori».

⁶⁵ Stroppa 2016, 45: «il «duro campo della battaglia» del letto come luogo della prigionia e del 'morire d'amore' nella sua realtà sessuale».

⁶⁶ Si veda capitolo sulla Valduga.

3.5 Analisi di *Come aspettare senza pena il sonno*

Il corpo disteso a letto è un'immagine che si ritrova, almeno una volta, nella produzione di ciascun poeta degli anni '80. Se il sonno è prefigurazione della morte, probabilmente l'introspezzività di questo decennio, l'ambiente circoscritto e l'inerzia portano alla riflessione sulla vita e sulla sua inevitabile conclusione, dovuta alla corruttibilità dell'organismo.

Come aspettare senza pena il sonno
tra lenzuola composte da infinite
fibre ed intrecci?
Si giace nella rete inestricabile
5 che custodisce dentro la sua trama
la rassegnata effigie del dormiente.

NV 157

Questo componimento, come la maggior parte delle poesie magrelliane nelle prime due raccolte, è privo di divisione strofica; la polimetria, utilizzata dai poeti del decennio e dalla poesia italiana contemporanea, si ritrova in Magrelli, anche se in questo caso è solo accennata. Cinque endecasillabi, di cui uno sdruciolato (v. 4) incorniciano il quinario del v. 3. La lirica è equamente divisa in due periodi: il predicato della prima proposizione principale è di modo infinito, quello della seconda di forma impersonale. L'io lirico, quindi, così presente in *Ora serrata retinae*, non è espressamente protagonista di questa suggestione, a cui manca anche un esplicito interlocutore; hanno invece un ruolo fondamentale gli oggetti («lenzuola», «rete», «trama»), in accordo con la maggior rilevanza che essi assumono in *Nature e venature*.

In molte poesie di entrambe le raccolte analizzate, l'io lirico si descrive a letto prima del sonno, momento in cui il corpo disteso, quieto, si rilassa, mentre il pensiero continua il suo lavoro. In questa condizione si può cogliere la vita umana, trascorsa nell'attesa della morte con «l'ansia del commensale / tra portate che non arrivano»¹; un'ansia data, non tanto dalla frenesia del vivere quotidiano, ma dalla sottile angoscia di cui sono intrise tutte le esperienze umane, per loro natura, destinate a finire.

¹ Magrelli 1996, 11.

L'ambientazione di questo testo è la consueta stanza con la presenza del letto, sopra il quale l'io lirico di OSR è solito posare un quaderno² (sia «cimitero del pensiero» [OSR 40] che «lapide quotidiana» [OSR 48]); il tempo è quello che precede il sonno, momento dedicato alla scrittura. Si noti il parallelismo nella conclusione di questa poesia e di OSR 48³: entrambi endecasillabi⁴, che si chiudono con un forte legame semantico tra «dormiente» e «chi dorme», come se l'ultima parola spettasse al sonno o alla dipartita.

È una domanda ad accogliere il lettore nella prima parte della lirica e nella sua trama fonica, che rende percepibile, anche all'orecchio, la fitta rete, elemento chiave del testo, formata dallo sviluppo della melodia di vocali e consonanti. Il suono seducente e soporifero della sibilante *s* è presente in allitterazione sin dal I verso (*come aSpettare Senza pena il Sonno*) e si diffonde lungo i versi successivi a rendere costante la presenza del sonno. Solo il III verso è privo di tale sonorità, mettendo invece in risalto il suono dolce, ma serrato, della vocale chiusa *i* e della semichiusa *e*, oltre alle consonanti nasali, occlusive e vibranti. Stringente è la rete fonica di questo verso, in cui i suoni hanno un'esigua via di fuga, come le strette maglie delle lenzuola, attraverso le quali il corpo non riesce a passare. «Fibre ed intrecci» danno forma al lenzuolo che avvolge il dormiente e la scelta di dedicare rilievo a questi due vocaboli, che da soli costituiscono uno dei versi centrali, è confermata dall'anastrofe di *fibre infinite*; una centralità probabilmente connessa alla relazione che intercorre tra tessitura e vita fin dall'antichità e ripresa da Magrelli. Un legame che in OSR 73 vede una perfetta coincidenza di filo e corpo, perciò, a differenza di Penelope o di un comune sarto, l'io lirico magrelliano non necessita di un telaio e tantomeno della stoffa: il suo telaio è la carta e il filo il suo stesso corpo⁵.

La seconda frase non risponde alla domanda precedente (domanda che rimarrà sospesa), ma mantiene le caratteristiche foniche e materiali della trama, nominandola esplicitamente al quinto verso. I tre elementi protagonisti sono resi attraverso vocaboli mai uguali né sinonimi, ma, come caratteristico in Magrelli, legati dal fine filo dell'analogia simbolica: le «lenzuola», caratterizzate dalla loro tessitura fibrosa (v. 2), si collegano alla «rete inestricabile» (v. 4), che diventa, in posizione di rima nel verso successivo (v. 5), «trama».

² Magrelli 1996, 40.

³ Magrelli 1996, 48 «l'emblema per conoscere chi dorme».

⁴ Magrelli 1996, 11. Anche il verso conclusivo di questa lirica, in cui traspare il tema mortifero è un endecasillabo: «la nera morte araba ci congeda».

⁵ Magrelli 1996, 75: «tessere / l'arazzo del pensiero / e disponendo i fili di me stesso / disegnare con me la mia figura».

Come di trama è fornito il racconto che ogni sera l'io lirico magrelliano trascrive sul suo quaderno, la narrazione della vita, scritta durante il giorno con il proprio corpo, penna del tempo⁶, e la sera riportata su carta. I lineamenti dell'organismo vengono così prima impressi sulla carta e successivamente sul lenzuolo: sono gli unici segni («emblema», «effigie») che rimangono dell'uomo, custodendone la memoria, quando, dopo la morte, il suo corpo scompare⁷.

⁶Magrelli 1996, 62: «solo il tempo veramente scrive / usando come penna il nostro corpo».

⁷ Si parla del possibile riferimento alla Sacra Sindone nel capitolo III, § *La prefigurazione della morte (il sonno, il letto, il lenzuolo)*.

Conclusione

Durante questa ricerca sulla poesia italiana degli anni '80, il tema del corpo, analizzato attraverso le sue potenzialità e i suoi limiti, ha messo in luce diversi punti di contatto tra i cinque poeti, nonostante le differenze di approccio culturale, di stile e di interessi; è stato possibile coglierne le diverse voci liriche e tessere un dialogo tra le loro raccolte, coincidenti in alcuni punti di snodo.

Tutti i poeti hanno considerato la capacità generativa ed espressiva del corpo, affidandole un ruolo centrale nel rapporto con la lingua, essenziale per i poeti. Interessante notare come ciascun autore giunga ad attribuire caratteri corporei al linguaggio, nonostante parta da scelte stilistiche molto distanti tra loro. Il recupero delle forme tradizionali della Valduga e la dedizione agli "stili semplici" della Cavalli hanno trovato un punto di contatto sul tema del corpo. Entrambe condividono l'interesse per la fisicità fonetica delle parole e il loro potere concreto di azione sulla carne, esercitato da vocaboli che riescono a ferire o intaccare fisicamente colui a cui sono destinati.

Un altro punto di incontro tra corpo e linguaggio è la possibilità di conoscenza. Come le parole hanno una valenza positiva nell'esplorazione di sé e del mondo, allo stesso modo il corpo; tutti i poeti riconoscono il suo ruolo fondamentale nella comprensione della realtà esteriore ed interiore, nel mettere in contatto e comunicazione l'essere umano con ciò che lo circonda e lo abita. Tale capacità di conoscenza viene considerata, più o meno esplicitamente, da tutti anche se attraverso organi differenti. L'occhio in Magrelli e Cucchi permette di conoscere, restando al sicuro, lontani dal mondo; attraverso il tatto la barriera della distanza viene abbattuta per avvicinarsi alle persone amate, come descrivono Cavalli e Valduga. Il corpo, nella sua capacità di esplorare, è una tacita e costante presenza, una consapevolezza che i poeti dimostrano, pur non esaltandola; probabilmente per la distanza che avvertono nei confronti del mondo e la necessità di prenderne le distanze, per focalizzarsi su di sé, ricomporre le fratture dell'io e ritrovarne la centralità.

I segnali di questa frattura, che nel decennio precedente venivano espressi attraverso un'abbondanza di corporalità, lasciano ancora qualche traccia in Magrelli. Sono segnali che il corpo manda di un'alterazione o disfunzione che i poeti non trascurano, anzi assecondano e cercano di curare attraverso l'isolamento.

Due personalità così differenti come Magrelli e Pusterla scelgono di descrivere luoghi comunitari di ricovero in cui, però, i corpi non entrano mai in contatto tra di loro. La scrittura precisa e geometrica del primo e quella variegata del poeta svizzero entrano in sintonia, trattando in maniera simile quest'aspetto della malattia. La sensazione di isolamento percepita, anche se tra gli esseri umani, amplifica quella che gli altri autori situano tra le quattro mura domestiche, temporaneo luogo di cura.

La possibilità di cogliere i segni del tempo sull'organismo vede un accostamento, forse prevedibile, perché entrambi condividono tratti poetici che rimandano alla Linea Lombarda, tra Pusterla e Cucchi. La loro costante ricerca di relazione con i corpi del passato mette in luce il desiderio generazionale di dialogo con chi li ha preceduti, che può diventare un confronto con sé stessi, vista la dimensione onirica in cui avviene. Risulta forse più inaspettato l'interesse comune a Magrelli e Cavalli nel descrivere lo scorrere del proprio tempo, soffermandosi quindi sulla deperibilità del corpo, che apre inevitabilmente al pensiero della morte. Entrambi esprimono l'angoscia data dalla consapevolezza che la propria carne è destinata a scomparire.

Così come il tempo viene considerato in prima persona o attraverso il corpo dell'altro, lo stesso avviene per la morte, in cui emerge una nuova affinità tra Pusterla e Valduga: gli unici a descrivere in maniera cruda la mutazione a cui è soggetto un organismo privo di vita. Una soluzione comune a tutti i poeti degli anni '80 sono i riferimenti alla prefigurazione della morte espressa attraverso gli oggetti che metonimicamente rimandano alla dipartita: letto e lenzuolo.

Anche se il numero delle raccolte presentate non può considerarsi esaustivo, si ritiene tuttavia di aver delineato una linea poetica degli anni '80 che conferma l'ipotesi iniziale; il corpo assume il ruolo di soggetto e, seppur portando ancora in sé i segni della frattura precedente, ambisce a raggiungere, e in alcuni casi raggiunge, l'unità con l'Io.

Bibliografia

Raccolte e scritti

- Anedda 1999 = A.A., *Notte di pace occidentale*, Roma, Donzelli.
- Baudelaire 2014 = C.B., *I fiori del male*, trad. Antonio Prete, Milano, Feltrinelli.
- Caproni 1975 = G.C., *Il muro della terra*, Milano, Garzanti.
- Caproni 1999 = G.C., *Tutte le poesie*, Milano, Garzanti.
- Cavalli 1981 = P.C., *Il cielo*, Torino, Einaudi. Raccolta indicata con IC seguito dal numero di pagina.
- Cavalli 1992 = P.C., *Poesie (1974-1992)*, Torino, Einaudi, ebook.
- Cavalli 1999 = P.C., *Sempre aperto teatro*, Torino, Einaudi.
- Cucchi 1980 = M.C. *Le meraviglie dell'acqua*, Milano, «Lo specchio» Mondadori. Raccolta indicata nel testo con LMD seguito dal numero di pagina.
- Cucchi 2001 = M.C., *Poesie 1965 - 2000*, Milano, Oscar Mondadori.
- Cucchi 2016 = M.C., *Poesie 1963 - 2015*, a cura di Alberto Bertoni, Milano, Mondadori, eBook.
- d'Avila 1562 = T. d'A., *Libro della vita*.
- De Signoribus 2002 = E.D.S., *Memoria del chiuso mondo*, Macerata, Quodlibet.
- della Croce 2009 = G.d.C., *Notte oscura*, a cura di F. Ciardi, Roma, Città Nuova.
- Magrelli 1989 = V.M., *Ora serrata retinae*, Milano, Feltrinelli.
- Magrelli 1996 = V.M., *Poesie (1980-1992) e altre poesie*, Torino, Giulio Einaudi editore, 1996.
Con OSR, seguita dal numero di pagina, viene indicata la raccolta d'esordio, mentre con NV, seguita dal numero di pagina, la seconda raccolta.
- Marino 2018 = G.B.M., *Adone*, a cura di Emilio Russo, Milano, BUR.
- Montale 1991 = E.M., *Ossi di seppia: 1920-1927*, Milano, Oscar Mondadori.
- Pusterla 1985 = F.P., *Concessione all'inverno*, Bellinzona, Casagrande.
- Pusterla 1989 = F.P., *Bocksten*, Milano, Marcos y Marcos.
- Pusterla 2012a = F.P., *Nota dell'autore a Concessione all'inverno*, Bellinzona, Casagrande.
- Pusterla 2012b = F.P., *Quando Chiasso era in Irlanda e altre avventure tra libri e realtà*, Bellinzona,

Casagrande.

- Raboni 2014 = G.R., *Tutte le poesie 1949-2004*, a cura di Rodolfo Zucco, Torino, Einaudi, ebook.
- Rebora 1994 = C.R., *Le poesie (1913-1957)*, a cura di G. Mussini e V. Scheiwiller, Milano, Garzanti-Scheiwiller.
- Rousseau 1972 = J.J.R., *Lettera a d'Alambert sugli spettacoli*, in *Opere*, a cura di P. Rossi, Sansoni editore.
- Saffo 2018 = S., *A me pare uguale agli dei*, in *Lirici greci*, traduzione di Quasimodo Salvatore, a cura di G. Conte, Milano, Mondadori.
- Sereni 2020 = V.S., *Gli strumenti umani*, in *Vittorio Sereni. Poesie e prose*, a cura di Giulia Svevo 2002 = I.S., *La coscienza di Zeno*, Roma, Gruppo editoriale L'Espresso.
- Ungaretti 1992 = G.U., *Vita d'un uomo: 106 poesie 1914-1960*, Milano, Oscar Mondadori.
- Valduga 1982 = P.V., *Medicamenta*, Milano, Guanda Editore. Raccolta indicata con M seguita dal numero di pagina.
- Valduga 1997 = P.V., *La tentazione*, in *Cento quartine e altre storie d'amore*, Torino, Einaudi, Ebook. Raccolta indicata con LT seguita dal numero di pagina.
- Valduga 2001 = P.V., *Per una definizione di poesia* [1997], *Quartine seconda centuria* Einaudi, Torino.
- Valduga 2004 = P.V., *Lezioni d'amore*, Einaudi, Torino.
- Valery 1995 = P.V., *Il cimitero marino*, trad. di Patrizia Valduga, Milano, Mondadori.

Bibliografia critica

- Afribo 2015 = A.A., *Poesia contemporanea dal 1980 a oggi. Storia linguistica italiana*, Roma, Carocci editore.
- Afribo - Zinato 2011 = A.A. e E.Z., *Modernità italiana. Cultura, lingua e letteratura dagli anni settanta a oggi*, a cura di A. Afribo e E. Zinato, Roma, Carocci.
- Alfano 2005 = G.A., *Parola Plurale. Sessantaquattro poeti italiani fra due secoli*, a cura di G. Alfano et al., Roma, Luca Sossella.
- Annovi 2008 = G.M.A., *Altri corpi. Poesia e corporalità negli anni Sessanta*, Strumenti e saggi di letteratura a cura di G.M. Anselmi, Bologna, Gedit.
- Baczko 1979 = B.B., *L'utopia. Immaginazione sociale e rappresentazioni utopiche nell'età dell'illuminismo*, Einaudi, Torino.

- Belletti 2009 = G.B., *Cosa perde l'Io. Le istruzioni letterarie e la poesia di Fabio Pusterla*, «Poetiche», vol. 11, n.1.
- Benzoni 2005 = P.B., *Le smorfie del ghiaccio che si sgretola. Il montalismo di Fabio Pusterla*, in *Stilistica e metrica*, Firenze, Edizioni del Galluzzo per la fondazione Ezio Franceschi.
- Bourdieu 2003 = P.B., *Per una teoria della pratica con tre studi di etnologia cabila*, Milano, Cortina; ed. or. *Esquisse d'une théorie de la pratique précédé de Trois études d'ethnologie kabyle*, Genève, Droz, 1972.
- Cortellessa 2005 = A.C., *Io è un corpo*, in *Parola Plurale. Sessantaquattro poeti italiani fra due secoli*, a c. di G. Alfano *et al.*, Roma, Luca Sossella.
- Dalmas 2016 = D.D., *Cominciare nonostante la fine: Concessione all'inverno di Fabio Pusterla (1985)*, in *La poesia italiana degli anni Ottanta. Esordi e conferme*, a cura di S. Stroppa, Lecce, Pensa MultiMedia Editore.
- Deriu 1998 = P.D., *Intervista a Patrizia Valduga*, in *Racconto di poesia*, Milano, Librerie CUEM.
- Di Ciaccia - Recalcati 2000 = A.D.C. e M.R., *Jacques Lacan: un insegnamento sul sapere dell'inconscio*, Milano, Mondadori.
- Fabietti - Matera 1999 = U.F. e V.M., *Memoria e identità. Simboli e strategie del ricordo*, Roma, Meltemi editore.
- Favole 2003 = A.F., *Resti di umanità. Vita sociale del corpo dopo la morte*, Roma, Laterza.
- Forgacs 2000 = D.F., *L'industrializzazione della cultura italiana (1880-2000)*, Bologna, il Mulino.
- Freud 1989 = S.F., *L'Io e l'Es*, in *Opere 1917-1923*, a cura di C.L. Musatti, vol. IX, Torino, Bollati Boringhieri.
- Galimberti 2007 = U.G., *Il corpo*, Milano, Feltrinelli.
- Galaverni 1996 = R.G., *Fabio Pusterla*, in *Nuovi poeti italiani contemporanei*, Rimini, Guaraldi.
- Gatti 2016 = L.G., *Valerio Magrelli dopo Ora serrata retinae: la fenomenologia degli oggetti in Nature e venature (1987)*, in *La poesia italiana degli anni Ottanta. Esordi e conferme*, a cura di S. Stroppa, Lecce, Pensa MultiMedia Editore.
- Giacomozzi 2005 = F.G., *Campo di battaglia. Poeti a Roma negli anni Ottanta (antologia di "Prato Pagano" e "Braci")*, Roma, Castelvecchi Editore.
- Giovanardi 1996 = S.G., *Patrizia Cavalli*, in *Poeti italiani del secondo Novecento. 1945-1995*, Milano, Mondadori.
- Giovannuzzi - Manetti 2016 = S.G. e B.M., *Le riviste, le città, i contesti culturali: come crescono e dove pubblicano in Italia i giovani poeti*, in *Poesia '70-'80: le nuove generazioni. Geografia e storia, opere e percorsi, letture e commento*.

Selezione di contributi dal Convegno (Torino, 17-18 dicembre 2015), a cura di B. Manetti, S. Stroppa, D. Dalmas, S. Giovannuzzi, San Marco dei Giustiniani.

- Hobsbawm 1995 = E.J.E.H., *Il secolo breve 1914-1991: l'Era dei grandi cataclismi*, Milano, Collana Storica, Rizzoli.
- Husserl 1989 = E.H., *Meditazioni cartesiane, con l'aggiunta dei Discorsi parigini*, a cura di F. Costa, Milano, Bompiani.
- Jacomuzzi 2011 = V.J., *Il padre che mi parlava*, in *Trame e temi. Poesia e teatro*, a cura di V. Jacomuzzi, M. R. Miliani, A. Novajra, F. R. Sauro, volume B, SEI, https://sito01.seieditrice.com/trame-e-temi/files/2011/10/TT_PPoetici_Cucchi.pdf.
- Jung 1980 = C.G.J., *Gli archetipi*.
- Jung 1990 = C.G.J., *Mysterium coniunctionis*, in *Opere*, vol. XIV, t. 2, Torino, Boringhieri.
- Lavin 1980 = I.L., *Bernini e l'unità delle arti visive*, Roma, Edizioni dell'Elefante.
- Leboyer 1994 = F.L., *Shantala*, Sonzogno, 1994.
- Le Breton 2007 = D.L.B., *Antropologia del corpo e modernità*, Milano Giuffé Editore, 2007.
- Lepri 2016 = C.L. (a cura di), *La persona al centro. Autodeterminazione, autonomia, adultità per le persone disabili*, FrancoAngeli.
- Lisa 2004 = T.L., *Scritture del riconoscimento. Su Ora serrata retinae di Valerio Magrelli*, Bulzoni.
- Lorenzini - Colangelo 2013 = N.L. e S.C., *Poesia e storia*, Bruno Mondadori.
- Lorenzini 2009 = N.L., *Corpo e poesia nel Novecento italiano*, Milano, Mondadori.
- Magrelli 2008 = V.M., *Musica, musica, che vuoi da me?*, in *Parlare di musica*, a cura di Susanna Pasticci, Roma, Meltemi editore.
- Manetti 2016 = B.M., *Il «libro del figlio»: Bocksten di Fabio Pusterla (1989)* in *La poesia italiana degli anni Ottanta. Esordi e conferme*, a cura di S. Stroppa, Lecce, Pensa MultiMedia Editore.
- McLuhan 1967 = M.M.L., *Gli strumenti del comunicare*, Milano, Il Saggiatore.
- Nardi 2016 = I.N., *Intervista a Valerio Magrelli*, in *Riflessioni sul Senso della Vita*, Roma, TLÖN, 2016, l'intervista telefonica del 15 giugno 2013 si trova trascritta al sito <https://www.riflessioni.it/senso-della-vita/valerio-magrelli.htm>.
- Oster 2015 = A.O., *Canzonieri della morte. Identità e alterità nella poesia petrarchista di Umberto Saba, Salvatore Toma, Patrizia Valduga*, in *Costruzioni e decostruzioni dell'io lirico nella poesia italiana da Soffici a Sanguineti*, a cura di D. Frasca et al., Firenze, Franco Cesati Editore.

- Raboni 2005 = Nota critica raboniana apparsa in P. Valduga, *Quattordici sonetti*, «Almanacco dello specchio», n.10, Mondadori, Milano, 1981. Ristampata poi nel volume Giovanni Raboni, *La poesia che si fa. Cronaca e storia del Novecento poetico italiano (1959-2004)*, a cura di A. Cortellessa, Garzanti, Milano.
- Ritrovato 2006 = S.R., *Dentro il paesaggio. Poeti e natura*, Archinto, Milano.
- Ruiz 2016 = F.R., *La pulsazione del Sé*, Crisalide Edizioni.
- Simonetti 2016 = G.S., *Negli anni Ottanta. Proposta di collaudo per una ipotesi teorica*, in *Poesia '70-'80: le nuove generazioni. Geografia e storia, opere e percorsi, letture e commento. Selezione di contributi dal Convegno (Torino, 17-18 dicembre 2015)*, a cura di B. Manetti, S. Stroppa, D. Dalmas, S. Giovannuzzi, San Marco dei Giustiniani.
- Sinfonico 2016 = D.S., *Il cielo di Patrizia Cavalli (1981)*, in *La poesia italiana degli anni Ottanta. Esordi e conferme*, a cura di Sabrina Stroppa, Lecce, Pensa MultiMedia Editore.
- Stroppa 2016 = S.S., *La poesia italiana degli anni Ottanta. Esordi e conferme*, Lecce, Pensa MultiMedia Editore.
- Testa 2005 = E.T., *Dopo la lirica. Poeti italiani 1960-2000*, a cura di Enrico Testa, Torino, Einaudi.
- Van del Bossche 2009 = B.V.d.B. (a cura di) *Tempo e memoria nella lingua e nella letteratura italiana. Atti del XVII congresso*, Bruxelles, Associazione internazionale professori d'italiano.
- Virno 2003 = P.V., *Quando il verbo si fa carne: linguaggio e natura umana*, Torino, Bollati Boringhieri
- Zanzotto 1983 = A.Z., *Diffidare, gola, corpo, movimento, teatro*, in *Fosfeni*, Milano, Lo Specchio Mondadori, 1983.
- Zorat 2008 = A.Z., *La poesia femminile italiana dagli anni settanta a oggi. Percorsi di analisi testuale*, tesi di dottorato, Université Paris IV Sorbonne - Università degli studi di Trieste, a.a. 2007-2008, relatori François Livi, Cristina Benussi.

Articoli, interviste e interventi

- Benvenuto 2013 = S.B., *Freud, il fine e la fine*, in *European journal of psychoanalysis*, I.S.A.P., <https://www.journal-psychoanalysis.eu/freud-il-fine-e-la-fine/>.

- Bergamin 2017 = M.B., *Il soggetto contemporaneo nella poesia di Anedda, Cavalli e Gualtieri. Appunti per un rinnovamento dello sguardo critico*, «Ticontre. Teoria, testo, traduzione», n. 8, novembre.
- Bonnano 2000 = A.B., *Il Vangelo secondo Raboni atto di fede a misura d'uomo*, «La Repubblica», <https://ricerca.repubblica.it/repubblica/archivio/repubblica/2000/10/25/il-vangelo-secondo-raboni-atto-di-fede.html>
- Cavalli 2002 = L. Ginzburg, *Le parole che suonano. Intervista a Patrizia Cavalli*, «L'Unità», 3 giugno.
- Cavalli 2012 = A. Bottelli, *Cavalli: scrivo poesie con il silenzio*, Agorà, 4 settembre, <https://www.avvenire.it/agora/pagine/cavalli-scrivo-poesie-con-il-silenzio>
- Cavalli 2016 = L. Bentivoglio, *Patrizia Cavalli: "Io, la malattia e le mie pene d'amor perdute"*, «La Repubblica», 7 settembre.
- Centurrino 2009 = F.C., *Il corpo nella malattia*, <https://www.pisanursind.it/media/Il%20corpo%20nella%20malattia.pdf.pdf>
- Chiaruttini 2000 = M.C., *Fabio Pusterla. Une force qui précède tous les mots*, «Feuxcroisés», 2.
- Crespi 1991 = S.C., *L'assenza della luce nel buio delle forme*, «Il sole 24 ore», 26 maggio.
- Cucchi 1999 = G. Lucini, *Maurizio Cucchi: la poesia dell'oltre*, <http://www.club.it/autori/grandi/maurizio.cucchi/indice-i.html>
- Cucchi 2005 = F. Weisghizzi, *Intervista a Maurizio Cucchi*, «Rivista Orizzonti», n. 26, Maggio Agosto 2005, <http://www.paroleinfuga.it/display-text.asp?IDopera=46173>.
- Cucchi 2015 = M. Pelliccioli, *Non diamo Cucchi per scontato*, «rivista Clandestino», Milano, 28-08, <https://www.rivistaclandestino.com/non-diamo-cucchi-per-scontato/>.
- Diacò 2016 = F.D., *Riflessioni sul primo Magrelli*, «Ticontre. Teoria, testo, traduzione», n. 6, novembre.
- Eitner 1955 = L.E., *The open window and the storm-tossed boat: an essay in the iconography of Romanticism*, «The Art Bulletin», vol. 37, <https://www.finestrullarte.info/recensioni-mostre/recensione-mostra-romanticismo-milano-gallerie-italia-poldi-pezzoli>
- Eco 2015 = U.E., *La società liquida*, L'Espresso, 29 maggio 2015.
- Francucci 2003 = F.F., *«Il sonno, il soggetto, il «cielo del cervello»: una linea della poesia di Valerio Magrelli»*, «Studi Novecenteschi», XXX, 65.
- Frare 1987 = P.F., rec. a V. Magrelli, *Nature e venature*, «Testo», 14, 1987.
- Magrelli 1991 = V.M., *L'enigmista e l'invaso*, «Seminario sulla poesia» (*Anceschi, Conte, Giuliani*,

- Luzi, Magrelli, Nasi, Vetri*), a cura di F. Nasi e L. Vetri, Ravenna, Essegi.
- Magrelli 1989 = V.M., *Su 'Ora serrata retinae' e altra poesia*, incontro del 15 marzo 1989, in *Preparar parole. Conversazioni sulla poesia*, Firenze, Liceo Scientifico Leonardo da Vinci, 1992.
- Magrelli 2015 = I. Mattazzi, *Tra scrittura, immagine e poesia: il posto della malattia*, intervista a Valerio Magrelli, «Il lavoro culturale», 2 marzo, <https://www.lavoroculturale.org/tra-scrittura-immagine-e-poesia-il-posto-della-malattia/isabella-mattazzi/>
- Magrelli 2016 = A. Fraccacreta (intervista), *La poetica degli oggetti in Valerio Magrelli*, «In limine - quaderni letterature viaggi teatri», n. 12, http://www.inlimine.it/ojs/index.php/in_limine/article/view/406/0
- Magrelli 2020 = N. Bonazzi, *Valerio Magrelli - il corpo difettoso*, «griseldaonline», Alma Master Studiorum-Università di Bologna, <https://site.unibo.it/griseldaonline/it/sonde/valerio-magrelli-corpo-difettoso>
- Martino 2016 = M.L. Martino, R. De Luca Picione, M. F. Freda, *La ferita del confine: la condizione di liminalità del corpo e della psiche*, «La camera blu», n. 14.
- Patocchi - Pusterla 1981 = C.P. e F.P., *In margine a «Satura»: la suite «Dopo una fuga»*, «Otto Novecento», V, 3.
- Piccini 2019 = D.P., *Il poeta e la morte: Giovanni Raboni*, in *Rai Cultura*, <https://www.raicultura.it/letteratura/articoli/2019/11/Il-poeta-e-la-morte-Giovanni-Raboni-e710b89e-b153-482b-8913-e43bccd1acdd.html>
- Pusterla 2002 = F.P., *L'inferno è non essere gli altri. Scrittura poetica, traduzione e metamorfosi dell'io*, in «Quaderns d'Italia» 7.
- Raboni 1997 = G. Mazzoni, *Classicismo e sperimentazione contro la perdita di significato. Intervista a Giovanni Raboni*, «Allegoria», n. 25, anno IX, gennaio-aprile 1997,
- Raimondi 2016 = S.R., *Il corpo e la morte nella società contemporanea: tecniche ed estetiche*, «Dialoghi Mediterranei», n. 20, luglio.
- Rigo 2017 = P.R., *Petrarca e il corpo: una ricognizione del tema*, «Arzanà», <https://journals.openedition.org/arzana/1050#tocto1n7>
- Sacks 2002 = O.S., *Memoria e identità*, *Conversazioni sulla scienza - i volti del tempo-*, Milano, 10 aprile 2002.
- Sanguineti 1997 = E.S., *Giocando col sonetto*, intervista a cura di Stefano Verdino, «Secolo XIX», 11 febbraio, la citazione è presa da Natascia Tonelli, *Aspetti del sonetto contemporaneo*, Edizioni ETS, Pisa 2000, p. 125.

- Stroppa 2014 = S.S., *‘Ciò che resta’. Commento a Le parentesi di Fabio Pusterla (da Concessione all’inverno)*, «Per leggere. I generi della lettura», anno XIV, n. 26, primavera.
- Torselli 2014 = V.T., *Il ritratto. Linguaggi dell’arte moderna*, 25 aprile, <https://www.artonweb.it/artemoderna/linguaggiartemoderna/articolo4.htm>
- Trevi 1991 = E.T., *Patrizia Valduga: “Donna di dolori”*, «Nuovi argomenti», n. 39, luglio-settembre.
- Valduga 2000 = A.M. Simm, *Misticismo e passione: incontro con Patrizia Valduga*, «Dialogo Libri», maggio, <http://web.tiscali.it/dialogolibri/interviste/valduga.html>.
- Valduga 2010 = F. Giaretta, *Dire Poesia. Incontri con poeti contemporanei in luoghi d’arte*, 11 maggio, <https://direpoesia.wordpress.com/tag/patrizia-valduga/>
- Valduga 2012a = M. Marco, *Patrizia Valduga si racconta*, Castelfiorentino, 9 giugno, https://www.youtube.com/watch?v=aKt_xtKSIug&t=23s
- Valduga 2012b = D. Cresto-Dina, *Le passioni ci fanno resuscitare e diventano le nostre radici*, «La Repubblica», 27 dicembre, https://www.repubblica.it/speciali/repubblica-delle-idee/edizione2012/2012/12/27/news/le-passioni-ci-fanno-resuscitare-e-diventano-le-nostre-radici-49514841/?refresh_ce
- Valduga 2018 = A. Maletto e M. Toppi, *Patrizia Valduga: la parola tra suono e ritmo*, parte del laboratorio Fuori_riga a cura di Stratagemmi Prospettive Teatrali, 9 marzo, <https://www.stratagemmi.it/patrizia-valduga-la-parola-tra-suono-e-ritmo/>.
- Zanzotto 1978 = A.Z., *A Franco Fortini*, «Tuttolibri», 12 agosto.

Enciclopedie e dizionari

- Caporossi 1999 = D.C., *Bocca*, in *Universo del Corpo*, a cura di D. Caporossi, G. Grippaudo, A. Sama, Roma, Istituto della Enciclopedia Treccani, http://www.treccani.it/enciclopedia/bocca_%28Universo-del-Corpo%29/.
- Ceserani 2007 = R.C., *Dizionario tematico di letteratura*, a cura di Remo Ceserani, Mario Domenichelli. Pino Fasano Torino, UTET.
- Macrì 1998 = T.M., *Il corpo come oggetto artistico: la Body art*, in *Enciclopedia Treccani*, http://www.treccani.it/enciclopedia/il-corpo-come-oggetto-artistico-la-body-art_%28Universo-del-Corpo%29/

Pautasso - Pautasso 2000 = S.P. e G.A.P., *Letteratura*, in *Universo del corpo*, Enciclopedia
Treccani, [http://www.treccani.it/enciclopedia/
bocca_%28Universo-del-Corpo%29/](http://www.treccani.it/enciclopedia/bocca_%28Universo-del-Corpo%29/)