



HAL
open science

Quell'ossessivo ragionare sul mistero del nostro apprendimento": uno studio filologico di Poesie (1974-1992) e Tre risvegli di Patrizia Cavalli

Rosalia Gambatesa

► To cite this version:

Rosalia Gambatesa. Quell'ossessivo ragionare sul mistero del nostro apprendimento": uno studio filologico di Poesie (1974-1992) e Tre risvegli di Patrizia Cavalli. *Literature*. Université de Lorraine; Università degli Studi di Bari Aldo Moro (Bari, Italie), 2019. Italian. NNT : 2019LORR0302 . tel-02880662

HAL Id: tel-02880662

<https://hal.univ-lorraine.fr/tel-02880662>

Submitted on 4 Jan 2021

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



AVERTISSEMENT

Ce document est le fruit d'un long travail approuvé par le jury de soutenance et mis à disposition de l'ensemble de la communauté universitaire élargie.

Il est soumis à la propriété intellectuelle de l'auteur. Ceci implique une obligation de citation et de référencement lors de l'utilisation de ce document.

D'autre part, toute contrefaçon, plagiat, reproduction illicite encourt une poursuite pénale.

Contact : ddoc-theses-contact@univ-lorraine.fr

LIENS

Code de la Propriété Intellectuelle. articles L 122. 4

Code de la Propriété Intellectuelle. articles L 335.2- L 335.10

http://www.cfcopies.com/V2/leg/leg_droi.php

<http://www.culture.gouv.fr/culture/infos-pratiques/droits/protection.htm>



UNIVERSITÉ
DE LORRAINE

HUMANITÉS
NOUVELLES



UNIVERSITÉ de LORRAINE
École doctorale Humanités Nouvelles - Fernand Braudel – ED 411
Centre de recherche LIS – EA 7305

UNIVERSITÀ degli STUDI di BARI ALDO MORO
Dipartimento di Lettere lingue e arti. Italianistica e culture comparate.
Corso di Dottorato in Letterature, Lingue e Filologie Moderne

**«QUELL'OSSESSIVO RAGIONARE SUL MISTERO DEL NOSTRO
APPRENDIMENTO»**

Uno studio filologico di *Poesie (1974-1992)* e *Tre risvegli* di Patrizia Cavalli

Thèse présentée et soutenue le 14 Décembre 2019
en vue du doctorat en Langues, Littératures et Civilisations

par

Rosalia Gambatesa

Jury :

Elsa CHAARANI LESOURD, professeur,

Université de Lorraine, Département d'Italien et L.E.A, Littératures Imaginaire,
Sociétés, EA7305, Nancy, directeur de thèse

Laura TOPPAN, maître de conférences,

Université de Lorraine, Département d'Italien et L.E.A, Littératures Imaginaire,
Sociétés, EA7305, Nancy, co-directeur de thèse

Yannick GOUCHAN, professeur des universités,

Aix Marseille Université, CAER, Aix-en-Provence, France, rapporteur, président
du jury

Stefano BRONZINI, professeur,

Università degli Studi di Bari Aldo Moro, Italia, directeur de thèse

Giulia DELL'AQUILA, maître de conférence,

Università degli Studi di Bari Aldo Moro, Italia, co-directeur de thèse

Sebastiano VALERIO, professeur

Università degli Studi di Foggia, Italia, rapporteur

*ad Andrea e Walter
a Walter ed Andrea*

RINGRAZIAMENTI

Questa tesi non avrebbe visto la luce se la professoressa Pérette-Cécile Buffaria non mi avesse accolto generosamente e prontamente tra i suoi dottorandi e non avesse sostenuto la mia proposta di studiare la poesia di Patrizia Cavalli. Il mio ringraziamento sincero e commosso va oggi alla sua memoria. Ringrazio vivamente la professoressa Elsa Chaarani che ha accettato di dirigere il mio lavoro di ricerca e mi ha indirizzato, in questo non facile percorso, verso la necessità del rigore dell'indagine testuale. Un ringraziamento particolare vorrei rivolgere alla professoressa Laura Toppan che ha co-diretto la mia tesi a Nancy. In questi anni, con fermezza e delicatezza, mi ha guidato nell'impegnativa esplorazione della poesia contemporanea incoraggiandomi e non facendomi mai mancare il suo appoggio nei momenti di scoramento. Un sentito grazie va al professor Stefano Bronzini che ha acconsentito a dirigere la mia tesi a Bari e alla professoressa Giulia Dell'Aquila che con la sua esperienza ha co-diretto questo studio. Sono riconoscente al professor Yannick Gouchan e al professor Sebastiano Valerio che hanno accettato di far parte della commissione che valuterà il mio lavoro.

Vorrei esprimere la mia gratitudine a tutti coloro che mi hanno offerto materiale prezioso per la ricerca su Patrizia Cavalli: tra i tantissimi vorrei ricordare almeno Franco Ripa di Meana che mi ha consentito di leggere la traduzione della *Carmen* ancora inedita, Arturo Cirillo che mi ha parlato, tra l'altro, della presenza di Patrizia Cavalli alla tavola rotonda su Leopardi organizzata da Rinascita, An Stevens che mi ha inviato la documentazione completa sulla produzione di *Tre risvegli* conservata negli archivi del Muziektheater Transparant di Anversa, Elliot Lewis che mi ha descritto i cieli delle visioni lisergiche. Un grazie di cuore va a Philippe Strouk che mi ha introdotto al pensiero di Lacan e a Marie Lepetit che ha a lungo chiacchierato con me nei faticosi mesi estivi della ricerca sulla lingua di Patrizia Cavalli. Dalle nostre chiacchierate sono nati i suoi disegni sui versi della poetessa qui allegati.

Sono molto grata a tutti i colleghi che mi hanno aiutato con consigli, simpatia, riferimenti bibliografici, informazioni e scambi di notizie. Nominarli uno ad uno purtroppo non è possibile. Devo un sincero ringraziamento alla cortese

disponibilità della dottoressa Antonella Luongo del Polo Bibliotecario Umanistico dell'Università di Bari che mi ha aiutato con perizia e rapidità a reperire tanti e importanti documenti, sulla base talvolta di informazioni anche incomplete. Non mi è mai mancato il sostegno e la vicinanza degli amici cari in questo lungo periodo di lavoro solitario. Il loro sorriso e la loro comprensione mi ha consentito di arrivare fino alla fine. La mia viva riconoscenza va a mia sorella Francesca che 'con atti e con parole' mi è stata vicina in questo tempo. Un ringraziamento speciale spetta a Paolo Dilonardo. Nel corso delle nostre quotidiane chiacchierate il progetto di ricerca è nato e, in questi anni, è cresciuto.

INDICE

ORMAI É SICURO IL MONDO NON ESISTE.....	8
1. La lacuna critica e le ragioni della ricerca	9
2. La problematica di una poesia ‘oscura e lucente’	33
3. Le ragioni del ‘corpus’: <i>Poesie (1974-1992)</i> e il termine ‘ex quo’ <i>Tre risvegli</i>	36
4. La modulazione della lingua in <i>Poesie (1974-1992)</i> e in <i>Tre risvegli</i>	49
5. Strategie di indagine	66
6. Il progetto di ricerca	69
PER UNA CRONOLOGIA DI PATRIZIA CAVALLI.....	71
1. Nota metodologica	72
2. Il tempo dell’antico e del ritardo	72
3. L’infanzia e l’adolescenza in provincia: Todi e Ancona.....	74
4. Alla fine degli anni Sessanta. A Roma	78
5. Gli anni Settanta e Ottanta. Tra Roma, New York e Parigi.....	84
6. Negli anni Novanta	91
7. Il nuovo millennio	98
8. Gli anni Dieci	107
LE MIE POESIE NON CAMBIERANNO IL MONDO.....	117
1. Un libro d'oro	118
2. Tra leggerezza e tristezza	121
3. Il libro morantiano	122
4. Il più bel titolo	126
5. La <i>brevitas</i>	133
6. La <i>varietas</i> e i ritmi della poesia.....	139
7. Il primo libro di poesia	151
7.1 Il farsi della conoscenza nel farsi del ritmo	151
7.2 La cornice <i>metapoetica</i>	155

7.3 Il <i>metaspazio</i> della scrittura.....	158
7.4 L' <i>io</i> -corpo	159
7.5 La fenomenologia della lingua tra corpo e ritmo.....	161
7.6 Tempo e ritmo.....	166
IL CIELO	177
1. «Un vivere innamorato senza rimedi»	178
2. A metà strada tra grazia e disgrazia.....	180
3. Il libro di Okapi Bandierina e del gatto Caruso Mandulino	183
4. Il titolo scandaloso	199
5. La <i>brevitas</i> e i recitativi.....	208
6. La <i>varietas</i> e le cadenze della luce	219
7. Il secondo libro di poesia.....	228
7.1 Il farsi della conoscenza nel farsi dei cicli celesti	228
7.2 La cornice astronomica.....	234
7.3 Oltre i tetti di ogni mattino oltre lo stupido celestino	240
7.4 L' <i>io</i> corpo e l' <i>io</i> linguistico.....	252
7.5 La fenomenologia della lingua tra corpo e luce	259
7.6 Il tempo.....	265
L'IO SINGOLARE PROPRIO MIO	273
1. Quella sorta di teatrino poetico.....	274
2. «Un pezzo di teatro di successo».....	276
3. Senza un'edizione propria.....	282
4. La decostruzione del soggetto	290
5. La <i>brevitas</i> , i 'recitativi' e il poemetto	297
6. La <i>varietas</i> tra cadenze stagionali e stasi solstiziale CORRETTO	305
7. Il terzo libro di poesia	311
7.1 Il farsi e il disfarsi della conoscenza nel farsi e nel disfarsi della parola	311

7.2	La cornice <i>metateatrale</i>	324
7.3	La metascena della mente	335
7.4	L' <i>io</i> grammaticale	342
7.5	La fenomenologia della lingua tra stagioni e solstizio.....	347
7.6	Tempo e <i>metateatro</i>	350
TRE RISVEGLI		357
1.	Dramma di sentimenti e dramma di molecole.....	358
2.	Un dramma «tragicomicodiagnostico»	360
3.	<i>Tre risvegli: tempo e teatro</i>.....	364
4.	Genesi e vita del testo	366
5.	Il teatro scientifico	369
6.	«Un sogno dormito in piedi»	370
7.	Senso e sentimento.....	373
8.	L'«ariosa cadenza della vita».....	377
NON ERA VERO ORRORE ERA UNO SCHERZO		381
1.	Un mistero esposto sulla superficie della scrittura	382
1.1	«Era uno scherzo»	382
1.2	La lacuna critica: frammento e sistema	385
1.3	Il ventennio finale del Novecento: scienza e teatro in <i>Poesie (1974-1992)</i>	390
1.4	La leggibilità di una scrittura sospesa tra cicli e sussulti	395
BIBLIOGRAFIA		399
RÉSUMÉ.....		432
 ALLEGATI (VOL. II)		

ORMAI É SICURO IL MONDO NON ESISTE

1. La lacuna critica e le ragioni della ricerca

Elsa Morante, unanimemente riconosciuta come ‘madrina’ poetica di Patrizia Cavalli, non ha mai messo per iscritto il proprio giudizio sulla poesia di questa autrice. Ma le parole di approvazione inequivocabile che la romanziera avrebbe pronunciato sono comunque diventate pubbliche, seppure per via indiretta. Numerose volte la poetessa le ha riportate nei suoi racconti, citandole alla lettera: «Sono felice, Patrizia, sei una poeta»¹. Giorgio Agamben, da ultimo, ha riferito in un virgolettato di un analogo giudizio della scrittrice: «Patrizia è la poesia»².

A partire dall'*imprimatur* morantiano appena ricordato, la Cavalli nel corso degli anni ha goduto del consenso di studiosi autorevolissimi, anche assai diversi fra loro per sguardo: Cesare Garboli, Giovanni Raboni e Enzo Siciliano si sono pronunciati con interventi critici esigui³, ma allo stesso tempo assai incisivi. Giorgio Agamben, Alfonso Berardinelli e Alberto Asor Rosa hanno più distesamente argomentato sulla profondità poetica della sua scrittura e sulla originalità formale e tematica del suo canzoniere. Giorgio Agamben vi ha sottolineato la peculiarità della prosodia: un'inedita «coniugazione poetologica dei tensori inno-elegia»⁴, da un lato, porrebbe la scrittura cavalliana ai margini del compatto schieramento elegiaco di quella italiana e, dall'altro, fonderebbe «sul piano ontologico, un'inconsueta economia del linguaggio e del suo soggetto»⁵. Il suo *io*, protagonista di un «sempre aperto teatro»⁶, inaugurerebbe «un paesaggio etico primordiale»⁷, in cui «sopravvissuto alla sua estinzione, pascola distratto il grande rettile giurassico della poesia»⁸. Alfonso Berardinelli, a sua volta, vi ha osservato «la testarda volontà di afferrare ciò che sfugge, non la verità, ma la cosa com'è, mentre si forma e si

¹ Pasqualina Deriu, Patrizia Cavalli, in Id., *Racconto di poesia*, CUEM, Milano 1998, pp. 19-30.

² Giorgio Agamben, *Autoritratto nello studio*, Milano, Nottetempo, 2017, 162.

³ Cfr. Cesare Garboli, *Nota*, in Patrizia Cavalli, *Sei poesie*, «Paragone», n.282, agosto, 1973, pp.73-75. Giovanni Raboni, *Patrizia Cavalli*, in «Tabula», n. 2 aprile-giugno 1979, p.24. Alberto Asor Rosa, *Recensione a Pigre divinità e pigra sorte*, «la Repubblica», 22 luglio 2006.

⁴ Giorgio Agamben, *L'antielegia di Patrizia Cavalli*, in Id. *Categorie Italiane. Studi di poetica e letteratura*, Editori Laterza, Roma- Bari 2010, pp. 161-163.

⁵ *Ibidem*.

⁶ *Ibidem*.

⁷ *Ibidem*.

⁸ *Ibidem*.

trasforma»⁹: la sua scrittura poetica sarebbe «uno dei pochi punti fermi in un mare di confusione e di valutazioni sbagliate»¹⁰, «un valore e carattere unico nella poesia italiana dell'ultimo mezzo secolo»¹¹. Alberto Asor Rosa vi riconosce, infine, il fondamento essenziale del ritmo, la solidità e la leggerezza, la straordinaria contemporaneità e compenetrazione dei piani, che consegue un peculiare tono poetico e trasferisce in parole un approccio esistenziale stretto fra ironia e serietà, basso e alto, quotidiano e sublime: «Ma», si chiede e ci chiede Asor Rosa, al termine della sua disamina, «non è quello che, -a parte la forma specifica assunta- fanno tutti i veri poeti?»¹².

Nel 1973, Cesare Garboli dà avvio alla fortuna critica della Cavalli, accompagnando, con una brevissima *Nota*, l'esordio poetico della Cavalli su «Paragone»¹³. Scrive di lei che «è poeta di sicuro e maturo talento: non una promessa, ma un punto d'arrivo. Non è un caso 'interessante, ma un autore da ammirare»¹⁴. Nella seconda metà degli anni Settanta, dopo il debutto einaudiano con *Le mie poesie non cambieranno il mondo*¹⁵ del '74, si esprime, subito, Dario Bellezza e, a distanza di qualche anno, Giovanni Raboni. Manifestano entrambi sincero apprezzamento: il primo, in una recensione su «Paese Sera» dello stesso anno, parla di «un libro d'oro»¹⁶ e il secondo in una *Nota*, che nel 1989 accompagna diciotto inediti della poetessa su «Tabula», di un «talento espressivo naturale»¹⁷. Nella seconda metà degli anni Settanta, la Cavalli compare inoltre in tre antologie poetiche: nel 1975 nello *Schedario de Il pubblico della poesia*¹⁸, antologia curata da Alfonso Berardinelli e Franco Cordelli, destinata a restare una pietra miliare nella riflessione sul cambiamento del panorama letterario italiano in quel decennio, l'anno seguente in *Donne in poesia. Antologia delle poesie in Italia dal dopoguerra ad*

⁹ Alfonso Berardinelli, *Canto di amore e di musica*, «il Foglio», 7 dicembre 2013.

¹⁰ *Ibidem*.

¹¹ *Ibidem*.

¹² Alberto Asor Rosa, Recensione a *Pigre divinità e pigra sorte*, op. cit..

¹³ Patrizia Cavalli, *Sei poesie*, «Paragone», n.282, agosto, 1973, pp.73-75

¹⁴ Cesare Garboli, *Nota*, in Patrizia Cavalli, *Sei poesie*, op. cit..

¹⁵ Patrizia Cavalli, *Le mie poesie non cambieranno il mondo*, Torino, Einaudi, 1974.

¹⁶ Dario Bellezza, *Le poesie di Patrizia Cavalli. Narcisismo e malinconia*, «Paese Sera», 1974, (<https://annamariaortese.wordpress.com/2009/08/10/1224/>).

¹⁷ Giovanni Raboni, *Patrizia Cavalli*, op. cit..

¹⁸ Franco Cordelli (a cura di), *Patrizia Cavalli*, in Franco Cordelli (a cura di) *Schedario*, in Alfonso Berardinelli, Franco Cordelli (a cura di), *Il pubblico della poesia*, Cosenza, Lerici, 1975, p. 284-285.

oggi¹⁹, dedicata alla poesia femminile da Bianca Maria Frabotta, e nel 1977 in *Voix d'Italie*, volume curato in Francia da Michelle Causse e Maryvonne Lapouge²⁰.

Dopo le prime sporadiche reazioni al libro di esordio, all'inizio del nuovo decennio, l'uscita, quasi contemporanea, della traduzione dell'*Anfitrione* (1981) di Molière e della seconda silloge poetica *Il cielo* (1981)²¹ segna l'avvio di un duraturo contrasto nella tradizione degli studi cavalliani. Le letture critiche si attestano, sin da subito, sostanzialmente su due linee interpretative: chi guarda alle minuzie oggetto dell'attenzione dell'*io* in maniera intimistica e chi, insospettito anche dalla doppiezza tra forme testuali brevissime ed altre più ampie, mette progressivamente a fuoco, nel corso degli anni, un complesso sistema di pensiero sotteso all'apparente lievità dei temi. Alcuni critici parlano pertanto di urgenza 'autobiografica', per un verso, appuntando lo sguardo su un *io* apparentemente onnipervasivo, attento solamente, di giorno in giorno, ai propri trascurabilissimi cimenti, e, per l'altro, considerando in genere meno riusciti i componimenti più lunghi. Altri invece riflettono su un'urgenza conoscitiva, declinandola, a seconda dei diversi sguardi critici, ora nel solco della tradizione sensistica leopardiana, ora in quello di una duplicità mistico-materialista dello sguardo²².

Nel 1981, un Bellezza, assai meno entusiasta della seconda raccolta di quanto fosse stato della prima, scrive su «Paese Sera» di un «esibito culto dell'*io* mai sfiorato dall'incertezza che un fare versi non sia solo un atto trionfalistico ma porti smarrimento»²³ e di una troppo insistita ricerca «della storia d'amore lesbico»²⁴, che non lascia «spazio ad altro, tranne ogni tanto un sottile e sulfureo approdo alla quotidianità»²⁵. Gianfranco Palmery dà voce al contrario su «Il Messaggero» a una lettura 'concettuale', dichiarando che ne *Il cielo* restano poche tracce «dell'esilità e dell'eccesso di fiducia nell'autobiografia della prima raccolta»²⁶ e che vi si delinea

¹⁹ Bianca Maria Frabotta (a cura di), *Donne in poesia. Antologia delle poesie in Italia dal dopoguerra ad oggi*, con una nota critica di Dacia Maraini, Roma, Savelli, 1976, p.76-77.

²⁰ Michelle Causse, Maryvonne Lapouge, *Patrizia Cavalli*, in Id., *Ecrits, voix d'Italie*, Des femmes-Antoinette Fouque, Parigi, 1977, pp. 184-193.

²¹ Patrizia Cavalli, *Il cielo*, Einaudi, Torino 1981.

²² Cfr. Alfonso Berardinelli, *Recensione a Il cielo*, «Incognita», 1 marzo 1982, p.72-73.

²³ Dario Bellezza, *Uno scrittore, due poeti «Maledetti» ma non troppo*, «Paese Sera», (<https://annamariaortese.wordpress.com/2009/08/10/1224/>).

²⁴ *Ibidem*.

²⁵ *Ibidem*.

²⁶ Gianfranco Palmery, *Quella tenace salvezza*, «Il Messaggero», 15 luglio 1981, p. 4.

meglio una «tensione religiosa»²⁷, come in ogni vera poesia. L'anno seguente, su una rivista di poesia napoletana, fondata allora da Giancarlo Majorino e da Rina Li Vigni Galli, Berardinelli riconosce una disposizione 'passiva' all'ascolto, ovvero un cedimento sensibile della coscienza che «sa annullare il proprio spessore con straordinaria prontezza, per mantenersi disposta ad accogliere»²⁸, in una lingua trasparente, «frammenti ardenti o foschi di mondo»²⁹. Alla fine del decennio, nel volume *Tra il libro e la vita: situazioni della letteratura contemporanea* (1990)³⁰, lo stesso Berardinelli mette ancora meglio a fuoco quella passività. Il vuoto di storia e l'onnipotenza del destino la generano abbandonando la vita dell'*io* ai capricci dei mutamenti atmosferici, docile 'strumento' nelle mani della natura. Nello stesso anno, Nadia Fusini parla di una lingua che «canta il pensiero»³¹ mentre esso si sta formando, a suo dire «l'evento forse più emozionante che ci sia»³². La Cavalli, in questo decennio, viene citata per la prima volta in due rassegne bibliografiche statunitensi dedicate alla poesia italiana contemporanea, la prima pubblicata sulla rivista «Poetry»³³ a cura di Paolo Cherchi e Joseph Parisi e la seconda su «The year's Work in Modern Languages Studies»³⁴.

Negli anni Novanta, l'opera della poetessa riscuote una maggiore attenzione critica rispetto al decennio precedente, in seguito alla pubblicazione prima di *Poesie (1974-1992)*³⁵, poi della traduzione de *Il sogno di una notte d'estate*³⁶ scespiriano e infine della quarta silloge poetica *Sempre aperto teatro*³⁷. Di fronte a una poesia assai meno 'semplice' di quanto fosse apparsa ad un primo impatto, si intensificano sia il numero dei contributi, sia lo sforzo interpretativo. Aumentano le recensioni sui quotidiani, sei rivolte alla prima delle due raccolte, (tre lo stesso anno e tre l'anno

²⁷ *Ibidem*.

²⁸ Alfonso Berardinelli, Recensione a *Il cielo*, op. cit.

²⁹ *Ibidem*.

³⁰ Alfonso Berardinelli, *Tra il libro e la vita: situazioni della letteratura contemporanea*, Torino, Bollati Boringhieri, 1990, pp. 65-66.

³¹ Cfr. Nadia Fusini, *Catalogo contemporaneo*, «Leggere», III, 21 maggio 1990, p. 28.

³² *Ivi*, p. 30.

³³ Paolo Cherchi, Joseph Parisi, *Some Notes on Post-War Italian Poetry*, "Poetry", 1 October 1989, Vol. 155 (1/2), pp. 161-168.

³⁴ B. C. Merry, *Novecento*, in «The year's Work in Modern Languages Studies», 1 January, 1990, Vol.52, pp.501-523.

³⁵ Patrizia Cavalli, *Poesie (1974-1992)*, Torino, Einaudi, 1992.

³⁶ William Shakespeare, *Sogno di una notte d'estate*, Einaudi, Torino 1996.

³⁷ Patrizia Cavalli, *Sempre aperto teatro*, Einaudi, Torino 1999.

seguinte), due alla versione della drammaturgia seicentesca, e due infine alla quarta raccolta. Aumentano anche le presenze nelle antologie di poesia e compaiono inoltre alcuni studi, per la verità assai brevi, a lei interamente dedicati, oltretutto la voce «Le mie poesie non cambieranno il mondo» curata da Donatella Alesi nella *Letteratura italiana*³⁸ diretta da Alberto Asor Rosa. I contributi critici cominciano, in questi anni, a interrogarsi sui modelli, sul progressivo mutare delle forme, dagli epigrammi de *Le mie poesie non cambieranno il mondo*, ai ‘recitativi’ de *Il cielo*, al poemetto de *l’Io singolare proprio mio*, e sulla vena teatrale che si mostra evidente sia nell’impegno traduttivo, sia nel titolo della quarta raccolta.

Nel 1992 Enzo Siciliano, nella recensione a *Poesie (1974-1992)*, tematizza tanto la questione dell’«uso ordinario della parola ordinaria reso plastico dal numero del verso»³⁹, in cui riconosce «un senso, il senso immateriale della poesia»⁴⁰, quanto quella del corto circuito tra versi corsivi e modelli poetici tra i quali, oltre ai «[n]umi tutelari Saba, un po’ la Morante e Penna, imprevedibilmente però, l’eco della nostra più illustre tradizione lirica (Dante, Petrarca) può affacciarsi»⁴¹. Ruggero Guarini, che su «Il Messaggero» ritorna alla lettura ‘biografica’, scrive «della semplice vita quotidiana di una donna [...] che certamente pensa, ma che pensa soprattutto ai fatti suoi»⁴². Stefano Strazzabosco sulla rivista «Poesia» osserva più in generale un *io* che evita «sia l’intimismo, sia qualsiasi tentazione metafisica»⁴³, restituendo nella scrittura «una parola comune»⁴⁴. E Daniela Attanasio, attestandosi infine, come su una linea mediana, riferisce di una autrice che rivendica «per la propria poesia un’assoluta autonomia lirica»⁴⁵ e di un «poeta venuto al mondo non per conoscere, ma per dire»⁴⁶, a cui «il lettore non chiederà mai di andare “oltre” ma di poter ascoltare “ancora”»⁴⁷. In un breve scritto apparso nel *Manifesto del pensiero emotivo*

³⁸ Donatella Alesi, *Le mie poesie non cambieranno il mondo*, in *Letteratura italiana* diretta da Alberto Asor Rosa, Dizionario delle opere, vol. 2, Einaudi, Torino 2000, p.54.

³⁹ Enzo Siciliano, *La cintura di Gibaud in versi*, “Il corriere della sera”, 18 dicembre 1992.

⁴⁰ *Ibidem*.

⁴¹ *Ibidem*.

⁴² Ruggero Guarini, *Aspra e comica ti canto, o vita*, «Il Messaggero», 23 novembre 1992.

⁴³ Stefano Strazzabosco, *Patrizia Cavalli, Poesie (1974-1992)*, in «Poesia», mensile internazionale di cultura poetica, anno VI, dicembre 1993. N. 68, p. 63.

⁴⁴ *Ibidem*.

⁴⁵ Daniela Attanasio, *Come una canzone*, «Leggere», a. IV, n. 50, maggio 1993.

⁴⁶ *Ibidem*.

⁴⁷ *Ibidem*.

del 1993, Manacorda sembra proseguire la lettura gnoseologica di Berardinelli. L'urgenza conoscitiva gli sembra centrale nella poesia cavalliana di cui riconosce tanto l'intento «di decifrare la vita giorno per giorno»⁴⁸, quanto l'*io* che parla di se stesso come di un 'corpo'. Nello stesso anno Valentino Cecchetti su «Nuovi Argomenti» sottolinea l'attenzione al tempo astronomico, osservandone sia la concezione ciclica, sia la sospensione dell'attimo assoluto, «senza prima né dopo, destinato a riprodursi come l'acqua (o l'onda) eraclitea»⁴⁹, ogni volta diversa e sempre uguale. Nel '94, Antonello Borra pubblica su una rivista americana uno studio analitico della poesia incipitaria della raccolta del '74, parlando di una scrittura che si ritaglia un grandissimo spazio di libertà espressiva, come quello della «più incomunicante idiosincrasia»⁵⁰. A breve distanza Nicola Merola, sottoponendo a disamina alcuni autori dei primissimi anni Novanta, ascrive la poesia della Cavalli alla linea che va da Palazzeschi a Penna, collocandola lontana dall'«intellettualismo che anche solo virtualmente presiede alla poesia debole degli ultimi anni»⁵¹. Nel '95, Krumm e Rossi inseriscono la poetessa nell'antologia *Poesia italiana del Novecento*⁵², facendone precedere i testi da un'introduzione di Pontiggia. Quest'ultimo si sofferma in particolare sul profilo dell'*io*, impegnato in un «gioco ossessivo di specchi»⁵³, voce che in tutte e tre le raccolte di *Poesie (1974-1992)* non appartiene più a nessuno, persa tra i fondali della «struttura monologica, teatrante»⁵⁴. L'anno dopo, in *Poeti italiani del secondo Novecento*⁵⁵, antologia curata da Cucchi e

⁴⁸ Giorgio Manacorda, *Patrizia Cavalli. Gli inferi di tutti i giorni*, in Id., *Per la poesia. Manifesto del pensiero emotivo*, Roma, Editori Riuniti 1993, p.70-73.

⁴⁹ Valentino Cecchetti, *Patrizia Cavalli: Poesie (1974-1992)*, «Nuovi Argomenti», n. 46, aprile-giugno, 1993, p.109-112.

⁵⁰ Antonello Borra, *Scommesse di Cavalli*, in Northeast Modern Language Association Italian Studies, Volume XVIII, Selected Proceedings of the Pittsburgh Conference, April 8-9, 1994, pp. 149-156.

⁵¹ Merola prende in considerazione *A mosca cieca* (1992) di Franco Marcoaldi del 1992, *Poesie (1974-1992)* (1992) di Patrizia Cavalli, *Il mondo all'aperto* (1991) di Marco Caporali, *Le preghiere di Ariele* (1992) di Roberta De Montincelli, *Poesie '79-'86* (1991) di Giuseppe Giovanni Battaglia e *Dialogo del poeta e del messaggero* (1992) di Giuseppe Conte, in Nicola Merola, *Vecchie fedi e nuovi credenti in alcuni esemplari della recente poesia italiana*, «Filologia antica e moderna», n. 8, 1995, p. 217-229.

⁵² Ermanno Krumm, Tiziano Rossi (a cura di), *Poesia italiana del Novecento*, Banca Popolare di Milano-Skira, Milano 1995.

⁵³ Giancarlo Pontiggia, *Patrizia Cavalli*, in Ermanno Krumm e Tiziano Rossi (a cura di), *Poesia italiana del Novecento*, Skyra, Milano 1995, pp.937-938.

⁵⁴ *Ibidem*.

⁵⁵ Maurizio Cucchi, Stefano Giovanardi (a cura di), *Poeti italiani del secondo Novecento 1945-1995*, Mondadori, Milano 1996. Per questa rassegna sugli studi della poesia cavalliana si fa riferimento, tra le altre, alla preziosa bibliografia presente in questa antologia.

Giovanardi, lo stesso Giovanardi introduce una selezione di testi cavalliani. Ne scrive riferendo due loro tratti distintivi: un immaginario crepuscolare, che, «presente più nelle intenzioni e nella poetica che nel disporsi della scrittura»⁵⁶, genererebbe un'antinomia interna ai versi, come «un'inafferrabilità tutta particolare»⁵⁷; un'alternanza tra un'opacità del dettato, notata peraltro già da Berardinelli nell' '82, e momenti di limpidezza cristallina, all'origine «di un alone di mistero, di un'indeterminazione tutta connotativa (ché la denotazione non potrebbe essere più chiara e diretta), capace di incidere sull'intero processo di significazione»⁵⁸. Nel 1997, la Fusini, recensendo la traduzione del *Sogno*, riconosce alla Cavalli di essere «stata un'ottima levatrice»⁵⁹ della lingua del bardo e di averne tuttavia reimpastato il «materiale sonoro e immaginativo»⁶⁰ in un modo che appare del tutto suo. Nello stesso anno, in *Ci sono dei fiori che fioriscono al buio*⁶¹, antologia della poesia italiana dagli anni Settanta in poi, curata da Simone Caltabellotta, Francesco Peloso e Stefano Petrocchi, quest'ultimo, introducendo l'antologizzazione di alcuni testi cavalliani, sottolinea che «uno specchio è il cuore della rappresentazione, il punto da cui bisogna guardare per carpire il segreto della messa in scena»⁶². L'anno dopo, in un inedito, Gianluigi Simonetti riflette sulla doppiezza ambivalente della scrittura, stretta tra i due piani percettivi della contemplazione e del malumore, e affronta la questione dei modelli, suggerendo che ne *Il cielo* operi la presenza dell'*Aracoeli* morantiano⁶³. Nell'*Annuario 98*, Matteo Marchesini, in *La luce rifratta del prisma*⁶⁴, fa il punto sulle scritture della cosiddetta quarta generazione, mettendo in chiaro la

⁵⁶ Maurizio Cucchi, Stefano Giovanardi (a cura di), *Poeti italiani del secondo Novecento 1945-1995*, Mondadori, Milano 1996, pp.842-843 e pp. 1076-1077.

⁵⁷ *Ibidem*.

⁵⁸ *Ibidem*.

⁵⁹ Nadia Fusini, *Shakespeare e l'incantesimo dell'amore*, in «la Repubblica», 20 febbraio 1997, (<http://ricerca.repubblica.it/repubblica/archivio/repubblica/1997/02/20/shakespeare-incantesimo-dell-amore.html>).

⁶⁰ *Ibidem*.

⁶¹ Simone Caltabellotta, Francesco Peloso, Stefano Petrocchi, «*Ci sono fiori che fioriscono al buio*», Milano, Frassinelli, 1997.

⁶² Stefano Petrocchi, *Patrizia Cavalli*, in Caltabellotta, Francesco Peloso, Stefano Petrocchi, «*Ci sono fiori che fioriscono al buio*», op. cit., p. 46.

⁶³ Cfr. Gianluigi Simonetti, *Patrizia Cavalli*, inedito, 1998 (il dattiloscritto è stato gentilmente offerto in lettura dall'autore).

⁶⁴ Matteo Marchesini, *La luce rifratta del prisma*, in Giorgio Manacorda, *Poesia 98. Annuario*, p. 59-83.

consistenza ‘piena’ della poesia cavalliana, nel «senso spaziale-ortografico»⁶⁵, caratterizzata da una costante «ripetizione a tamburo»⁶⁶. Ancora nel ‘98 lo studioso d’oltreoceano Robert Rodini tenta di istituire un parallelo trasgressivo tra «Non ho seme da spargere per il mondo» della prima raccolta e il sonetto di Petrarca «Voi ch’ascoltate in rime sparse»⁶⁷. Quasi alla fine del decennio, Mariella Bettarini, che ricorda il deserto che hanno dovuto soffrire e attraversare le poetesse, antologizza la Cavalli nella rassegna *Donne e poesia*⁶⁸, dedicata per molti anni alla poesia femminile dalla rivista «Poesia», mentre Niva Lorenzini, in *Poesia italiana del Novecento*, ne fa notare, seppure con pochissime parole, il possibile ascendente della Rosselli, visibile, secondo lei, tanto nella fame di vita, quanto nell’*io* non distinto dal corpo⁶⁹. Nel 1999, all’uscita di *Sempre aperto teatro* Paolo Mauri allude a un narcisismo dell’*io* scrivendo su «la Repubblica» che esso è «una necessità interiore, volutamente portato ai limiti dell’istrionismo»⁷⁰. L’anno dopo, in una recensione lunga e meditata su «Soglie», Silvia Morotti, riprende la riflessione, avviata da Giovanardi, sulla coloritura crepuscolare della poesia cavalliana. Affronta l’apparenza gozzaniana di alcuni toni e dell’ironia verso la sorte e il destino e riconosce tanto la funzione strutturante assunta nella nuova silloge dall’alternanza tra «poesie epigrammatiche e poesie narrative»⁷¹, quanto la tensione al vuoto, che libera l’*io* dalla pesantezza del non essere della forma. Nel 2000 una poesia della Cavalli compare in *Poesie e realtà 1945-2000*⁷², riedizione dell’antologia curata nel ‘77 da Majorino.

Nel nuovo millennio, gli interventi critici, che non aumentano molto di numero rispetto al periodo precedente, sembrano tuttavia più attenti a decifrare gli orizzonti speculativi e formali della poesia cavalliana, tanto complessi, quanto

⁶⁵ Matteo Marchesini, *La luce rifratta del prisma*, op. cit., p. 80-81.

⁶⁶ *Ibidem*.

⁶⁷ Robert J. Rodini, *Avaro seme di donna. Patrizia Cavalli’s transgressive discourse*, «The Romanic Review», Vol. 89 n. 2, marzo 1998.

⁶⁸ Mariella Bettarini (a cura di), *Donne e poesia*, «Poesia», 1999.

⁶⁹ Cfr. Niva Lorenzini, *La poesia italiana del Novecento*, Bologna, Il Mulino, 1999, p. 166. Nella riedizione del 2005, la Lorenzini ripete le medesime cose, attenuando tuttavia il tono, in Niva Lorenzini, *La poesia italiana del Novecento*, Bologna, Il Mulino, 2005.

⁷⁰ Paolo Mauri, *Patrizia Cavalli, la poetessa che fa marameo*, in «la Repubblica», 11 agosto 1999, (<http://ricerca.repubblica.it/repubblica/archivio/repubblica/1999/08/11/patrizia-cavalli-la-poetessa-che-fa-marameo.html>).

⁷¹ Silvia Morotti, *Recensione a Patrizia Cavalli. Sempre aperto teatro*, «Soglie», n. 1, 2000, p.70.

⁷² Giancarlo Majorino, *Poesia e realtà 1945-2000*, Milano, Marco Tropea editore, 2000.

sfuggenti. E alcuni tentativi di ricostruzione del paesaggio poetico, provano a delinearne una possibile collocazione nel panorama letterario coevo. Apre il decennio Berardinelli con un contributo in *Scenari di fine secolo* del 2001, volume compreso nella *Letteratura italiana* edita da Garzanti. Nelle cinque pagine dedicate alla poetessa, lo studioso, come farà poi nella recensione a *La Guardiania* del 2005, riprende il tema dell'urgenza conoscitiva, mettendone più precisamente a fuoco le ragioni della scrittura: «illuminare e conoscere, perché in ogni ansia e ombra, in ogni percezione e passione si nasconde un enigma da indagare»⁷³. Rimarca a tal fine le antinomie costitutive di un'indagine nella «fisica della materia e dell'immateriale [...] scienza esatta dell'imponderabile»⁷⁴, in cui «agisce una cosmologia della perfezione e dell'imperfezione, della presenza e dell'assenza, della luce e del suo offuscarsi»⁷⁵, di un «gusto del recitativo, ironicamente argomentante in tutta serietà»⁷⁶ e di quello pungente dell'espressione epigrammatica. Nello stesso anno Daniele Piccini, che nel 2005 non inserirà la Cavalli tra i diciassette poeti e le due poetesse de *La poesia italiana dal 1960 a oggi*⁷⁷, pubblica, in un volume miscelaneo, una breve recensione a *Sempre aperto teatro*. Nello scritto ritorna nuovamente alla lettura intimista, utilizzando categorie come «poesia, in certo modo, di confessione, dunque, di sguardo dell'io poetante su di sé e sulle immediate cose circostanti»⁷⁸. Ancora nel medesimo anno, testi della Cavalli si trovano tra quelli antologizzati sia da Franco Loi e Davide Rondoni per *Il pensiero dominante 1970-2000*⁷⁹, sia da Cinzia Sartini Blum e Lara Trubowitz per l'americana *Contemporary Italian Women Poets* in cui, a proposito di *Sempre aperto Teatro*, si legge che «[t]he title of Cavalli's latest collection suggests the self-reflective nature of irony, calling attention to the poet's dual role as protagonist and spectator of the drama that unfolds. Throughout the book Cavalli adopts the traditional lyric forms of courtly love and confessional poetry. Yet she also subverts these forms, depicting the poetic

⁷³ Alfonso Berardinelli, *La poesia*, in *Storia della letteratura italiana*, diretta da Emilio Cecchi e Natalino Sapegno, *Il Novecento. Scenari di fine secolo*, vol. 1, Garzanti, Milano 2001, p. 163.

⁷⁴ *Ivi*, p. 165.

⁷⁵ *Ivi*, p. 161.

⁷⁶ *Ivi*, p. 164.

⁷⁷ Daniele Piccini, *La poesia italiana dal 1960 a oggi*, Milano Bur-Rizzoli, 2005.

⁷⁸ Daniele Piccini, *Un gatto che dorme*, in *Con rigore e passione. Viaggio fra le letture del nostro tempo*, Quaderni del Battello Ebbro, Porretta Terme, 2001, p. 223.

⁷⁹ Franco Loi, Davide Rondoni, *Il pensiero dominante 1970-2000*, Milano, Garzanti, 2001.

subject as a self-conscious performer on an empty stage»⁸⁰. L'anno seguente, René de Ceccatty, nell'ampia e preziosa prefazione a *Toujours ouvert théâtre*⁸¹, traduzione francese di *Sempre aperto teatro*, parla di un sistema di pensiero e di «un des meilleurs poètes italiens depuis Umberto Saba e Sandro Penna»⁸², ritornando sul carattere paradossale della poesia cavalliana, intima e concettuale allo stesso tempo. Fa un lungo elenco di possibili ascendenze letterarie, aggiungendo, oltre a Saba e Penna, richiamati già da Siciliano, anche Louise Labé, Michelangelo dei sonetti e Ronsard, Inès de la Cruz e Silvina Ocampo, Villon e William Cliff, Nico Naldini e Luis Cernuda, i poeti dell'*Antologia Palatina* e la filosofia de *La ripetizione* di Kirkegaard, all'origine, secondo lui, della caratteristica teatralizzazione dell'intimità. Nel 2003 Maria Pia Ammirati e Ornella Palumbo inseriscono la Cavalli nell'antologia *Femminile Plurale. Voci della poesia italiana dal 1968 al 2002*⁸³ dedicata esclusivamente a voci di donne. Nel 2004, Giancarlo Alfano, che scrive l'introduzione alla scelta di poesie della Cavalli pubblicata da *Parola Plurale*⁸⁴, riconosce nelle sue raccolte, come già la Morotti, sia interventi compositivi fondati sul «ruolo strutturante assunto da temi e tono, cui è demandato il compito di unire i componimenti in sottosezioni o gruppi, solitamente non addensati in una sola zona del volume»⁸⁵, sia, per di più, legami tra le poesie simili a clausole capfinide. Di nuovo, come Pontiggia, segnala «il complicato gioco di sguardi»⁸⁶ e «il doppio movimento»⁸⁷, che agita le soluzioni metriche della scrittura mossa da una complessa embricatura ritmica. Nello stesso anno Marchesini torna ancora sul tema dello sguardo, diventato un tema importante nella pur breve tradizione critica degli studi cavalliani, rilevando la costante attenzione autoscopica dell'*io*, «sempre intento

⁸⁰ Cinzia Sartini Blum, Lara Trubowiz, *Contemporary Italian Women Poets*, New York, Italica Press, 2001, p. XLIII.

⁸¹ Patrizia Cavalli, *Toujours ouvert théâtre*, Paris, Éditions Payot & Rivages, 2002.

⁸² René de Ceccatty, *Préface*, in Patrizia Cavalli, *Toujours ouvert théâtre*, traduit par l'italien et présenté par René de Ceccatty, Paris, Éditions Payot & Rivages, 2002, p. 7.

⁸³ Maria Pia Ammirati, Ornella Palumbo (a cura di), *Femminile Plurale. Voci della poesia italiana dal 1968 al 2002*, Catanzaro, Abramo, 2003, pp. 111-116.

⁸⁴ Giancarlo Alfano (a cura di ... [e alt.]), *Parola Plurale*, Luca Sossella Editore, Roma, 2004. Per questa rassegna sugli studi della poesia cavalliana si fa riferimento, tra le altre, alla bibliografia essenziale che segue all'introduzione del critico.

⁸⁵ Giancarlo Alfano, *Patrizia Cavalli*, op. cit. p.157.

⁸⁶ *Ivi*, 158.

⁸⁷ *Ibidem*.

a spiarsi»⁸⁸ e a misurare l'influenza dei silenzi estivi e dei «temporali sul suo cervello e sul suo corpo preda dell'esterno eppure ineluttabilmente introvertito»⁸⁹. Cucchi e Giovanardi, nella nuova edizione di *Poeti italiani del secondo Novecento*⁹⁰, ripubblicano il precedente contributo di Giovanardi del '96, integrato da brevi cenni a *Sempre aperto teatro*. In queste righe il critico riconosce, nel poemetto della terza silloge, *L'io singolare proprio mio*, l'anello di collegamento tra il volume riepilogativo del '92 e la raccolta del '99, intendendolo come una messa in discussione dell'origine stessa del discorso poetico, antinomia irriducibile «che torna felicemente riassunta nell'idea del "teatro"»⁹¹, nucleo generatore di una «quota di smagata e sorridente finzione, ora esplicitamente dichiarata»⁹². Nello stesso anno la Cavalli appare in tre opere antologiche importanti: nell'antologia della poesia italiana contemporanea, curata da Michael Deguy, Philippe Di Meo e Martin Rueff sulla rivista parigina «Po&sie»⁹³ la rassegna antologica è introdotta da una essenziale, ma preziosa nota di Rueff che ne individua la teatralità in un «théâtre des mots»⁹⁴; nella riedizione de *Il pubblico della poesia. Trent'anni dopo*⁹⁵ curata da Berardinelli e Cordelli un'ampia selezione di testi tratti da *Le mie poesie non cambieranno il mondo* assente nel volume del '75 è corredata dalla medesima breve nota apparsa nello *Schedario* della prima edizione; ne *La poesia italiana oggi. Un'antologia critica*, a cura di Manacorda, la rassegna di testi è introdotta da uno scritto sostanzialmente uguale a quello del '93. A distanza di più di dieci anni il critico riprende l'idea che la verità della Cavalli sia «[l]a verità di chi pensa solo ciò che

⁸⁸ Matteo Marchesini, *Fuori e dentro il piccolo Canone. Gattopardi, vati e cronisti della prima generazione senza Storia*, in Giorgio Manacorda (a cura di) *Poesia 2004. Annuario*, p. 97, Alberto Castelvecchi Editore, Roma, 2004, pp. 97.

⁸⁹ *Ivi*, p. 97-98.

⁹⁰ Maurizio Cucchi, Stefano Giovanardi (a cura di), *Poeti italiani del secondo Novecento*, Milano, Mondadori, 2004. Per questa rassegna sugli studi della poesia cavalliana si fa riferimento, tra le altre, anche alla preziosa integrazione bibliografica presente nella nuova edizione dell'antologia.

⁹¹ Maurizio Cucchi, Stefano Giovanardi (a cura di), *Poeti italiani del secondo Novecento*, op. cit., p. 787.

⁹² *Ibidem*.

⁹³ Michael Deguy, Philippe De Meo, Martin Rueff (a cura di), *30 ans de poésie italienne, 1975-2004*, «Po&sie», nn. 109-110, Belin, Paris, 2004.

⁹⁴ Martin Rueff, *Patrizia Cavalli*, in *Ivi*, p. 328.

⁹⁵ Alfonso Berardinelli, Franco Cordelli (a cura di), *Il pubblico della poesia. Trent'anni dopo*, Castelvecchi, Roma 2004.

sente»⁹⁶ sottolineandone il possibile rischio della caduta nella «notazione diaristica non riscattata dalla forma»⁹⁷, come secondo lui talvolta accade in alcuni testi molto brevi di *Sempre aperto teatro*.

Nel 2005 la poetessa pubblica per Nottetempo *La Guardiania*⁹⁸, una plaquette che raccoglie due poemetti, quello eponimo e quello di intonazione pariniana *Aria pubblica*. Con queste due lunghe composizioni l'autrice sembra illuminare più esplicitamente la vocazione speculativa della propria poesia, solo apparentemente altalenante tra la fulmineità dell'epigrammi, la ramificazione a grappolo dei 'recitativi' e l'intonazione raziocinante dei poemetti. Nello stesso anno, Berardinelli la recensisce su «Il Foglio» facendo il punto, a proposito del poemetto eponimo, neoclassico e insieme kafkiano, proprio sulla intrinseca doppiezza della scrittura della poetessa tudertina. Scrive che «[a]ll'inizio (e ormai per tradizione) quello che più colpiva nelle poesie di Patrizia Cavalli era una scandalosa e sfrontata disinvoltura. Poesie per lo più minime e veloci. Senza molto lavoro tecnico, o così sembrava»⁹⁹ e che «[o]ra da diversi anni e in un crescendo continuo, è diventato sempre più chiaro che in lei tutto nasce da un lavoro dell'intelligenza. Il suo è un intelletto poetico di rara purezza naturale e di un'altrettanto naturale energia classica. Un intelletto poetico che non ha uguali nella nostra letteratura di oggi e che sembra fatto per il teatro»¹⁰⁰. E riprende anche il filo critico dell'urgenza conoscitiva, notando che la poesia cavalliana mette «in scena le operazioni che fanno del corpo uno strumento di conoscenza»¹⁰¹ e dà forma metrica alla personale attività filosofica dell'autrice. Nello stesso anno, Mauro Fabi sottolinea una «scrittura che mette a nudo la vanità, la spoglia del suo apparente candore per restituirla al crudo mondo degli uomini (e delle donne) che del mondo si sono appropriati. Senza sapere che si tratta di un'appropriazione indebita»¹⁰². Nicola Vacca riconosce una perfetta aderenza del

⁹⁶ Giorgio Manacorda, *Patrizia Cavalli*, in Id. *La poesia Italiana oggi. Un'antologia critica*, Castelveccchi, Roma 2004, p.118.

⁹⁷ *Ibidem*.

⁹⁸ *La guardiania*, Nottetempo, Roma 2005.

⁹⁹ Alfonso Berardinelli, *Non c'è una porta dietro la Guardiania, ma solo la vita che deve avvenire*, «Il Foglio», 6 maggio 2005, p. 2.

¹⁰⁰ *Ibidem*.

¹⁰¹ *Ibidem*.

¹⁰² Mauro Fabi, *Davanti alla porta o al centro di una piazza*, «Conquiste del Lavoro», 14 maggio 2005, p. 10.

suo «repertorio alle insidie del tempo presente»¹⁰³ sottolineandone, al contrario di quanto affermato dal titolo della prima silloge, il merito di rendere vere le cose e di rinnovare «la vita e la percezione che abbiamo di esse»¹⁰⁴. Testa, che, sempre nel 2005, cura l'antologia *Dopo la lirica*, nell'introduzione alla scelta delle poesie della Cavalli, mette ulteriormente a fuoco la «compresenza di sincerità e finzione [...] un doppio piano della scrittura che apre al suo interno una distanza tra dimensioni e significati»¹⁰⁵. Per il critico è centrale la connessione tra il fondamentale tema della doppiezza, quello dell'artificio e quello del peculiare uso del lessico.

Nel 2006, la Cavalli pubblica la propria quinta raccolta poetica *Pigre divinità e pigra sorte*¹⁰⁶, in cui sei sezioni di epigrammi sono inframmezzate dai due poemetti anticipati nella plaquette di Nottetempo dell'anno precedente. Asor Rosa recensisce il volume, sottolineando l'importanza fondamentale del ritmo solido e leggero a un tempo che struttura, «nella dimensione nuova del racconto (e di filosofema, tornerò su questo punto), la trama epigrammatica»¹⁰⁷. Nello stesso anno Stefania Lucamante pubblica *Under Arturo's star. The cultural legacy of Elsa Morante*, scrivendo che, «[a]side from Palandri, I would include Patrizia Cavalli e Gianfranco Bettin among the moral "heirs" of Morante»¹⁰⁸ in quanto i due mostrano «the same profound trust in the word, and in the images created by the words»¹⁰⁹. Walter Chieregin affronta nuovamente il tema della doppiezza, riconoscendo che «ancor più che nel passato gli epigrammi recenti recano in sé il segno di un più meditato pensiero, dello stupore di una verità attinta proprio dal verso che scaturisce come sintesi di un avvertimento reso d'improvviso palese, nel ritmo, nel suono e nella semantica delle parole»¹¹⁰. Nel 2006, Paolo Febbraro, che, nell'editoriale di *Poesia 2006. Annuario*, curato insieme a Manacorda, prova a «stabilire il canone della poesia contemporanea, al di là del

¹⁰³ Nicola Vacca, *Patrizia Cavalli alla ricerca delle chiavi "celesti" del sogno*, «Secolo d'Italia», 6 settembre 2005, p. 13.

¹⁰⁴ *Ibidem*.

¹⁰⁵ Enrico Testa, *Patrizia Cavalli*, in Id., *Dopo la lirica. Poeti italiani 1960-2000*, Torino, Einaudi, 2005, p. 297.

¹⁰⁶ Patrizia Cavalli, *Pigre divinità e pigra sorte*, Torino, Einaudi, 2006.

¹⁰⁷ Alberto Asor Rosa, Recensione a *Pigre divinità e pigra sorte*, op. cit..

¹⁰⁸ Stefania Lucamante, Sharon Wood, *Under Arturo's Star. The cultural Legacies of Elsa Morante*, Purdue University Press, 2006, p. 15.

¹⁰⁹ *Ivi*, p. 198.

¹¹⁰ Walter Chieregin, *Pigre divinità e pigra sorte*, Trieste Arte & Cultura, Mensile di cultura, arte, lettere, musica e spettacolo, n. 105. 2006, p.6.

volere dei singoli critici»¹¹¹, arriva a prospettare un elenco in cui vi è «una certa prevalenza degli autori esordienti negli anni Ottanta»¹¹². Primo tra tutti appare Magrelli, che, per esempio, quasi doppia la Cavalli, posizionata nel gruppo insieme a Fiori, Frasca, Pusterla, Benzoni, Neri, Loi, Bellezza e De Signoribus. Lo studioso, per realizzare la propria indagine, dapprima stabilisce, secondo alcuni criteri espliciti, un *corpus* di antologie di quegli anni¹¹³ e poi vi osserva, con un complesso calcolo relativo alla data dell'esordio, le presenze di poeti apparsi sulla scena letteraria dopo il 1968, a suo dire, «vero discrimine storico-letterario»¹¹⁴. L'anno dopo, Bianca Maria Frabotta, spostando del tutto il punto di vista, si interroga sulla possibilità che la Cavalli possa aver modificato il primitivo incedere epigrammatico per rispondere alle aspettative di Berardinelli, assertore della sua «scienza esatta dell'imponderabile»¹¹⁵. Parla infatti di un *io*, che, a tanti anni dall'esordio, ha imparato a «difendersi dai limiti epigrammatici e adolescenziali degli inizi aprendosi sugli scenari di un "sempre aperto teatro", teneramente shakespeariano nei temi della malinconica commedia dell'amore, e sabiano nell'esercizio di una metrica più coltivata e spigliata»¹¹⁶. Nella prefazione parigina a *Mes poèmes ne changeront pas le monde* (2007)¹¹⁷, riapparsa poi nel 2010 in *Categorie italiane*¹¹⁸, Agamben, in poche pagine, affronta nuovamente la doppiezza strutturante della poesia cavalliana: nascerebbe dalla doppia e opposta tensione elegiaca e innodica dei versi, sospesi tra

¹¹¹ Paolo Febbraro, Giuliano Manacorda, *Poesia 2006. Annuario*, Roma, Castelvechi, 2006, p. 12.

¹¹² *Ivi*, p. 15.

¹¹³ Febbraro considera Lorenzini Niva (a cura di), *Poesia del Novecento italiano. Dal secondo dopoguerra ad oggi*, Roma, Carocci, 2002; Manacorda Giorgio, *La poesia italiana oggi. Un'antologia critica*, Roma, Castelvechi, 2004; Giovanardi Stefano, Cucchi Maurizio (a cura di), *Poeti italiani del secondo Novecento*, Milano, Mondadori, 2004; Michael Deguy, Philippe De Meo, Martin Rueff (a cura di), *30 ans de poésie italienne, 1975-2004*, «Po&sie», nn. 109-110, Belin, Paris 2004; Piccini Daniele (a cura di), *La poesia italiana dal 1960 a oggi*, Milano, Rizzoli, 2005; Testa Enrico, *Dopo la lirica*, Torino, Einaudi, 2005; Alfano Giancarlo ed altri (a cura di), *Parola plurale. 64 poeti italiani tra due secoli*, Roma, Sossella, 2005, in Paolo Febbraro, Giuliano Manacorda, *Poesia 2006. Annuario*, p. 12.

¹¹⁴ *Ivi*, p. 13.

¹¹⁵ Bianca Maria Frabotta, *Recensione a Pigre divinità e pigra sorte*, Diario critico del 2006, "Almanacco dello Specchio", anno 2007, p. 226

¹¹⁶ *Ivi*, p. 225.

¹¹⁷ Patrizia Cavalli, *Mes poems ne changeront pas le monde*, préface G. Agamben traduit per Daniele Faugeras et Pascale Janot, Des Femmes, Paris 2007.

¹¹⁸ Giorgio Agamben, *Categorie Italiane. Studi di poetica e letteratura*, Editori Laterza, Roma-Bari 2010

il «grido di giubilo per la presenza del Dio»¹¹⁹ e «il mormorio inesorabile ai piedi dell'Assente»¹²⁰, territorio ontologico affatto «nuovo e remoto dove la casa della vita si muta in caverna platonica o in antro preistorico»¹²¹. Giorgio Linguaglossa sul proprio blog (s. d.) mette a confronto lo scritto di Agamben e uno proprio in cui dissente vivacemente dalle posizioni del filosofo¹²². Vi spiega come la poetessa, invece, interpreterebbe le problematiche «di una cultura in via di derubricazione»¹²³ costringendo la scrittura a «una poesia scettica e minimalistica, ad una poesia ridotta a quasi-poesia»¹²⁴. Nel 2007, sulla rivista americana «*Poetry*», Simonetti, in uno studio pubblicato insieme ad alcuni testi della Cavalli tradotti da Geoffrey Brock, fa una rassegna delle tendenze in atto nella poesia italiana contemporanea¹²⁵, soffermandosi in un confronto tra il poemetto *La Guardiana* (2006) e l'*Addio morantiano* de *Il mondo salvato dai ragazzini*¹²⁶. Nello stesso periodo due tesi di dottorato, quella di Ambra Zorat sulla poesia femminile¹²⁷ e quella di Michele Pacioni sull'opera di Michele Ranchetti¹²⁸, rimarcano nell'opera cavalliana, da un lato, la finzione metariflessiva e l'immaginario teatrale e, dall'altro, la metrica 'postuma', ridotta il più delle volte alla sola dimensione grafico-visiva. Nel 2008 Simonetti, che fa una nuova ricognizione del paesaggio poetico contemporaneo in Italia, individua negli esordienti dei primi anni Settanta «*due diverse reazioni psicologiche* al progressivo esaurimento della tradizione postromantica»¹²⁹: in quella

¹¹⁹ Giorgio Agamben, *L'antitelegia di Patrizia Cavalli*, in Id., *Categorie Italiane. Studi di poetica e letteratura*, Editori Laterza, Roma-Bari 2010, pp. 161.

¹²⁰ *Ibidem*.

¹²¹ *Ibidem*.

¹²² Linguaglossa intitola la pagina del blog «POESIE SCELTE di Patrizia Cavalli con Commenti di Giorgio Agamben : "L'antitelegia di Patrizia Cavalli" e di Giorgio Linguaglossa: "La poesia normale della secondarietà" Due letture a confronto», (<http://www.giorgiolinguaglossa.com/index.php/giorgio-linguaglossa-critica49>).

¹²³ *Ibidem*.

¹²⁴ *Ibidem*.

¹²⁵ Gianluca Simonetti, Geoffrey Brock, *Italian Poetry Today: New Ways to Break the Line*, in *Poetry*, 1 December 2007, Vol. 191(3), pp.235-240.

¹²⁶ Elsa Morante, *Il mondo salvato dai ragazzini*, Torino, Einaudi, 2012.

¹²⁷ Ambra Zorat, *La poesia femminile italiana dagli anni Settanta ad oggi*, tesi di dottorato in cotutela tra Université Paris Sorbonne e Università degli Studi di Trieste, 2007-2008, (https://www.openstarts.units.it/dspace/bitstream/10077/3771/4/Zorat_phd.pdf).

¹²⁸ Marco Pacioni, *L'opera di Michele Ranchetti and contemporary poetical theory in the context of the second half of the twentieth century Italian poetry*, Ph.D., INDIANA UNIVERSITY, 2007, p.195-198.

¹²⁹ Gianluigi Simonetti, *Mito delle origini, nevrosi della fine. Sulla poesia italiana di questi anni*, «Ulisse. Rivista di poesia, arti e scritture», XI, (2008), pp. 51-56.

«di tipo *euforico*»¹³⁰, visibile «nel ripristino a diverso titolo del mito della poesia come emergenza emotiva, comunicazione spontanea antecedente a qualsiasi stilizzazione»¹³¹ inserisce Alda Merini, Attilio Lolini, Patrizia Cavalli, Dario Bellezza; in quella «di tipo *disforico*»¹³², visibile nella propensione a «assumere un atteggiamento ed uno stile 'postumi' rispetto alla modernità, a usare la tradizione contro la tradizione e a testimoniare un'angoscia e un lutto», emersa «soprattutto a partire dagli anni Ottanta»¹³³ con la presa d'«atto della frattura intervenuta nella dialettica storica», inserisce «Valduga, Held, Nove, Frasca; la corrente neometrica del Gruppo 93 fino forse ad autori di più recente esordio come Italo Testa»¹³⁴. Nello stesso anno, in una nuova rassegna bibliografica pubblicata oltreoceano su «The year's Work in Modern Language Studies»¹³⁵, tra altri autori, viene di nuovo citata la Cavalli. E nel 2010 Borra, proponendo sempre negli Stati Uniti una lettura di *Aria pubblica*, prende le mosse dall'osservazione delle «Patrizia Cavalli's neo-Petrarchist modulations»¹³⁶ per giungere nel finale a considerare la «“universalistic” dimension»¹³⁷ del poemetto, che «invites and welcomes us inside (and inside that for the reader is an outside), forcing us to take part in a process of signification: to come to terms with an urgent instance of political participation bound to the very meaning of the public dimension»¹³⁸.

Nel secondo decennio del Duemila, che segna un impegno artistico della poetessa molto intenso e variegato, il panorama degli studi cavalliani non muta molto rispetto a quello degli anni precedenti, sebbene si soffermi con maggior interesse sulle questioni della voce poetica. Continuano a uscire recensioni sui quotidiani e brevi contributi critici su antologie e riviste specializzate, mentre diventano appena più consistenti gli sparuti studi di taglio monografico e i tentativi di mappatura che

¹³⁰ *Ibidem.*

¹³¹ *Ibidem.*

¹³² *Ibidem.*

¹³³ *Ibidem.*

¹³⁴ *Ibidem.*

¹³⁵ Roberto Bertoni, Clodagh Brook, Cosetta Veronese, *Novecento*, «The year's Work in Modern Language Studies», 1 January 2008, Vol.70, pp.512-539.

¹³⁶ Antonello Borra, *Roman Piazzas: Civic Poetry in a Text by Patrizia Cavalli*, «Annali d'italianistica», Anno 2010, N.28, p. 403.

¹³⁷ *Ivi*, p. 406.

¹³⁸ *Ivi*, p. 407.

cercano di mettere ordine tra i poeti della generazione emersa tra gli anni Settanta e Ottanta.

Nel 2011 esce per i tipi di Nottetempo la nuova plaquette *La patria*¹³⁹, poemetto scritto per il Centocinquantesimo dell'unità d'Italia. Alla pubblicazione del libretto seguono recensioni di voci anche illustri, che riconoscono indistintamente la capacità del poemetto di interrogarsi su cosa sia la patria a partire dalla stupefazione dei sensi, per i quali d'altronde nel testo stesso si invoca rispetto. Raffaele Lacapria cita il 'poco' della poesia cavalliana, «lo slargo, la chiesetta, la patria in quelle pietre addormentata»¹⁴⁰. Fulvio Cortese rimarca «una sensibilità tanto rara e al contempo tanto casalinga»¹⁴¹, debitrice per un verso di un *io* capace di svuotarsi e cercare il *satori* e per l'altro di un'atmosfera zanzottiana, di cui ci si accorge «per la felice commistione di intuizioni felici e di sentimenti innati, per il radicamento biologico del linguaggio, per l'intrinseco messaggio morale e civile»¹⁴². Luca Alvino ricorda «i sensi, i giudiziosi sensi, i preziosi guardiani dell'imperfezione, l'unica indiscutibile garanzia in grado di tenerci incardinati nel tempo»¹⁴³. Anna Ruotolo segnala il progetto di «una prova di *nominatio* nuova e funzionale e, subito dopo, di classificazione o dichiarazione arresa di *non-classificazione*»¹⁴⁴, tentata «con l'ausilio dei sensi, i cinque ufficiali e poi quelli "clandestini imprecisabili"»¹⁴⁵, radar infallibili che mostrano la patria «viva e splendente nell'aria»¹⁴⁶.

Nello stesso anno vede la luce *Flighty Matters*¹⁴⁷, volume nato su impulso di una fondazione di arte contemporanea greca, che raccoglie cinque poesie e un racconto della Cavalli, apertura 'alessandrina' al «dialogo tra la moda e la

¹³⁹ Patrizia Cavalli, *La patria*, Nottetempo, Roma 2011.

¹⁴⁰ Raffaele Lacapria, *Di cosa parliamo quando parliamo di Patria*, «Il Foglio», 28 febbraio 2011, p. I.

¹⁴¹ Fulvio Cortese, *La patria*, (<http://fulviocortese.it/?p=229>).

¹⁴² *Ibidem*.

¹⁴³ Luca Alvino, Patrizia Cavalli. *La Patria*, «Nuovi Argomenti», dicembre 2011, (<http://www.edizioninottetempo.it/media/news/files/13/leggi-recensione-d704.pdf>).

¹⁴⁴ Anna Ruotolo, Patrizia Cavalli. *La patria*, «Poesia», novembre 2011, (<http://www.edizioninottetempo.it/media/news/files/8/leggi-recensione-d714.pdf>).

¹⁴⁵ *Ibidem*.

¹⁴⁶ *Ibidem*.

¹⁴⁷ Patrizia Cavalli, *Flighty Matters*, Macerata, Quodlibet, 2012.

letteratura»¹⁴⁸, come scrive Gianluigi Ricuperati, un genere «abbastanza disastroso e marginale»¹⁴⁹. L'anno seguente Voland pubblica *Al cuore fa bene far le scale*¹⁵⁰, firmato dalla Cavalli insieme alla musicista DjanaTejera, un CD di canzoni e un libretto di testi scritti dalla poetessa. Un «percorso in cui poesie e musica»¹⁵¹, scrive Giuseppe Grattacaso, «viaggiano in parallelo, ma senza cercare mai la facile sovrapposizione»¹⁵², ispirato a una tradizione consolidata di incontri tra musica e poesia, come ad esempio quello di Ungaretti e de Moraes. Nello stesso anno Marchesini, in *Poesie senza gergo. Sugli scrittori in versi del Duemila*, constata la capacità della Cavalli di rimanere uguale a se stessa, senza far diventare «noiosa nemmeno questa sua incurante fedeltà»¹⁵³. Sempre diverso sono le forme del suo «io esposto inerme all'influenza astrologica di luoghi e volti, ma soprattutto delle stagioni, delle ore diverse e incommensurabili del giorno»¹⁵⁴.

Nel 2013, Einaudi dà alle stampe *Datura*¹⁵⁵, sesta silloge della Cavalli, che offre nuovo impulso alla riflessione critica, stimolandola con la propria complessità e ricchezza. Sauro Damiani, autore di un contributo ampio e dettagliato su «Soglie», sottolinea la struttura coesa della raccolta, vero e proprio libro, che convive, come accade nelle architetture barocche, con la sua indefinita apertura¹⁵⁶. Trevi si sofferma sull'impegno della Cavalli, sempre più esplicito, a rendere teatro «reale e tangibile una metafora che fin dall'inizio della sua carriera determina il senso profondo della sua immaginazione poetica»¹⁵⁷. Mario Buonfiglio riporta l'attenzione sulla «meccanica dei sentimenti»¹⁵⁸, 'illustrata' da una lingua «asettica, quasi filosofica

¹⁴⁸ Gianluigi Ricuperati, *Le poesie della moda secondo Patrizia Cavalli*, «la Repubblica», 6 maggio 2012, (<http://ricerca.repubblica.it/repubblica/archivio/repubblica/2012/05/06/la-poesia-della-moda-secondo-patrizia-cavalli.html>).

¹⁴⁹ *Ibidem*.

¹⁵⁰ Patrizia Cavalli, Diana Tejera, *Al cuore fa bene far le scale*, Voland, Roma 2012.

¹⁵¹ Giuseppe Grattacaso, *Al cuore fa bene far le scale di Patrizia Cavalli e Diana Tejera*, (<http://giuseppegattacaso.it/al-cuore-fa-bene-far-le-scale-di-patrizia-cavalli-e-diana-tejera-voland-libro-cd/>).

¹⁵² *Ibidem*.

¹⁵³ Matteo Marchesini, *Una pigrizia astuta*, in Id. *Poesie senza gergo. Sugli scrittori in versi del Duemila*, Roma, Gaffi, 2012, p. 81.

¹⁵⁴ *Ivi*, p. 82.

¹⁵⁵ Patrizia Cavalli, *Datura*, Torino, Einaudi, 2013.

¹⁵⁶ Sauro Damiani, *Recensione a Datura*, «Soglie», anno 2014, XVI,1, pag. 63

¹⁵⁷ Emanuele Trevi, *Patrizia Cavalli e l'arte di tradurre in versi la vita interiore*, Corriere della Sera, 1 agosto 2013.

¹⁵⁸ Mario Buonfiglio, *Sull'«endecasillabare» di Patrizia Cavalli o il fiore di Datura*, «Il Segnale», anno XXXII, nr. 96, ottobre 2013, pp.76.

(sul modello dei testi filosofici razionalisti del Seicento, con sottili richiami alla *teoria umorale*, e, perfino, agli spiritelli cavalcantiani laicizzati)¹⁵⁹. Luca Alvino parla della «visione poetica, ovvero della facoltà di discernere la natura nascosta delle cose e tracciare – tramite un uso esperto e articolato del linguaggio – segrete corrispondenze tra di esse»¹⁶⁰. Rossella Milone dalle colonne dell' «Indice» scrive di «un modello letterario nel senso classico del termine»¹⁶¹, che scardina tuttavia «ogni tipo di classicismo, rovesciando i parametri consueti tipici delle categorie poetiche»¹⁶²: poesia corale e collettiva, in cui l'amore «è trattato con la lente di un biologo»¹⁶³ e l'essere umano è inteso come un'«entità sensibile percettiva»¹⁶⁴, opera che diventa «un esperimento di apprendimento e di indagine conoscitiva di un mistero concreto, molecolare, fatto di nervi, di ossa»¹⁶⁵. La Zorat sottolinea «lo stupore che accompagna l'esperienza estetica»¹⁶⁶ accanto all'«ostinato e talvolta ottuso bisogno di stabilire rapporti di causa e di effetto tra cose ed eventi»¹⁶⁷.

Nello stesso anno dell'uscita di *Datura*, a New York vede la luce *My Poems won't change the world*¹⁶⁸, ampia selezione di testi tradotti in inglese, che suscita l'attenzione critica sia italiana, sia statunitense. In Italia, Berardinelli coglie l'occasione per una disamina a tutto tondo della scrittura cavalliana: «il lessico è misto e ibrido, ma la sua dizione è immancabilmente pura»¹⁶⁹, fatta di «energia e vitalità linguistica»¹⁷⁰, la velocità e la brevità dell'italiano «spesso batte l'inglese»¹⁷¹, la composizione, e qui il critico riprende le parole di Rosanna Warren, una delle traduttrici, è una «combinazione di espressioni colloquiali, casuali e di modi filosofici petrarcheschi ('il mio bene', 'il mio male'); di affermazioni molto dirette,

¹⁵⁹ *Ibidem*.

¹⁶⁰ Luca Alvino, Recensione a *Datura*, «Nuovi argomenti», 2 settembre 2013.

¹⁶¹ Rossella Milone, *Patrizia Cavalli Datura*, «L'Indice», gennaio 2014.

¹⁶² *Ibidem*.

¹⁶³ *Ibidem*.

¹⁶⁴ *Ibidem*.

¹⁶⁵ *Ibidem*.

¹⁶⁶ Ambra Zorat, *Patrizia Cavalli, Datura*, «Semicerchio», LII, gennaio 2015, p. 124.

¹⁶⁷ *Ibidem*.

¹⁶⁸ Patrizia Cavalli, *My Poems Won't Change the World: Selected Poems* by Patrizia Cavalli, a cura di Gini Alhadeff, ed. Farrar, Straus&Giroux, New York 2013.

¹⁶⁹ Alfonso Berardinelli, *Canto di amore e di musica*, «il Foglio», 7 dicembre 2013.

¹⁷⁰ *Ibidem*.

¹⁷¹ *Ibidem*.

prosaiche; e di un improvviso decollare verso un linguaggio figurato”»¹⁷² e infine la vocazione più forte e costante è quella di fare «scienza di tutto ciò che la scienza trascura o ignora»¹⁷³. Negli Stati Uniti Mira Rosenthal si sofferma sul grande onore tributato alla Cavalli dai suoi traduttori americani, tra i più grandi poeti viventi d’oltreoceano, in quanto, come scrive Gini Alhadeff, curatrice del volume, «the process of translating her poems “wasn’t science, it was devotion”»¹⁷⁴. David Rivard tratteggia un’ampia ricognizione delle caratteristiche nodali della poesia della Cavalli. Osserva che «there is often an attractive note of irritability beneath her impulsiveness, she can be charmingly resistant at moments, in a way that might remind a reader slightly of the early William Carlos Williams»¹⁷⁵ e che appare, «in the swerving of her syntax as it flows through the elongated first sentence, a drama that’s underlined when she cuts back against the fluidity of the first sentence with the much shorter, punchier second one»¹⁷⁶. Nello stesso anno, in un articolo pubblicato su «Il Foglio», Marchesini, mentre fa sfilare sotto le forche caudine del proprio giudizio affilato molti poeti contemporanei italiani, riconosce, per contro, alla Cavalli di aver «ben assimilato Penna»¹⁷⁷, inserendola perciò tra gli «autori che rifiutano l’alibi della stilizzazione e che costruiscono testi densi, stratificati, di grande coerenza formale [...] che non si nascondono dietro un finto esoterismo, e inseguono anzi la limpidezza, ma una limpidezza complessa, mai bamboleggiante»¹⁷⁸. Linguaglossa, che in *Dopo il Novecento. Monitoraggio della poesia italiana contemporanea (2000-2013)* mette a confronto Cavalli e De Angelis, parla di una riproduzione di minimalismo in post-minimalismo, «di discorso post-lirico in

¹⁷² *Ibidem.*

¹⁷³ *Ibidem.*

¹⁷⁴ Mira Rosenthal, *The languor and airy tenderness Patrizia Cavalli’s My poems won’t change the world*, «The Kenyon Review», 2015, (<http://www.kenyonreview.org/kr-online-issue/2015-fall/selections/my-poems-wont-change-the-world-by-patrizia-cavalli-738439/>).

¹⁷⁵ David Rivard, *Foreign Bodies: Gottfried Benn, Patrizia Cavalli, and the Situation of Translation*, Magazine, Poetry, Vol VI. No.1, January 2015, «Numéro Cinq» (<http://numerocinqmagazine.com/2015/01/07/foreign-bodies-gottfried-benn-patrizia-cavalli-and-the-situation-of-translation-david-rivard/>).

¹⁷⁶ *Ibidem.*

¹⁷⁷ Matteo Marchesini, *Quel che resta della poesia*, «Il Foglio», 16 marzo 2013, (<https://lombradelleparole.wordpress.com/2015/07/31/matteo-marchesini-quel-che-resta-della-poesia-la-poesia-del-corpo-la-pseudopoesia-la-mutazione-genetica-dei-poeti-italiani-la-poeticita-privatistica-e-lautor/>).

¹⁷⁸ *Ibidem.*

discorso sul privato»¹⁷⁹, assegnando su questo piano la palma della stringatezza e del nitore alla poetessa romana, che a suo dire avrebbe «varcato il Rubicone della poesia “illustre” della tradizione»¹⁸⁰. Mariaserena Sapegno dedica al poemetto *La patria* un capitolo di un proprio libro che affronta il rapporto retorico tra l'Italia e i suoi poeti¹⁸¹. L'anno seguente Marchesini, nel volume *Da Pascoli a Busi. Letterati e letteratura in Italia*, ripubblica lo scritto del 2012, accomunando la Cavalli a pochi poeti, a suo dire 'senza gergo', e cioè Elio Pecora, Anna Maria Carpi, Giorgio Manacorda, Paolo Febbraro e Paolo Maccari¹⁸². Nel 2015 Emanuele Dattilo parla di un «soggetto impersonale, che il poeta Patrizia Cavalli non fa che *liberare* attraverso la propria poesia»¹⁸³ e che dà voce ad una «forte tensione speculativa, cui va riconosciuta un'aspirazione genuinamente filosofica»¹⁸⁴, e ad un «esperimento conoscitivo di straordinaria portata, che realizza la felice interruzione di ogni durata quotidiana»¹⁸⁵. Barbara Marras¹⁸⁶ fa una vivace e accurata ricognizione dei temi più frequenti nella poesia cavalliana e Patricia Peterle analizza i poemetti *La patria* e *Aria pubblica* riconoscendo che «desde o primeiro volume de 1974, Cavalli se apresenta com uma voz firme, colocando no centro da sua poética ossentidos, assensações do eu em meio às numerosas e fugazes situações do dia a dia e de seus objetos»¹⁸⁷. Christine Ott, per affrontare il problema della soggettività lirica, nell'introduzione al volume collettivo *Costruzioni e decostruzioni dell'io. Il problema della soggettività in poesia*, retoricamente si domanda, citando la Cavalli, a

¹⁷⁹ Giorgio Linguaglossa, *Dopo il Novecento. Monitoraggio della poesia italiana contemporanea*, (2000-2013), Firenze, Società Editrice Fiorentina, 2013.

¹⁸⁰ *Ibidem*.

¹⁸¹ Maria Teresa Sapegno, *L'Italia dei poeti. Immagini e figure di una costruzione retorica*, Aracne, Roma, 2013, cap. XV, p. 137- 144.

¹⁸² Matteo Marchesini, *Da Pascoli a Busi. Letterati e letteratura in Italia*, Macerata, Quodlibet, 2014.

¹⁸³ Emanuele Dattilo, *Sulla poesia di Patrizia Cavalli*, 17 novembre 2015, (<http://lostraniero.net/1887-2/>).

¹⁸⁴ *Ibidem*.

¹⁸⁵ *Ibidem*.

¹⁸⁶ Barbara Marras, *Le sue poesie non cambiano il mondo. Frintendimenti e derive-appunti incerti sulla poesia di Patrizia Cavalli*, 2014, (<http://www.archivioflaviobeninati.com/2014/03/le-sue-poesie-mi-cambiano-il-mondo/>).

¹⁸⁷ Patricia Peterle, *Na trama da Urdidura Poética de Patrizia Cavalli*, in «Estudios Románicos», Vol. 24, 2015, p. 57.

cui riconosce il merito di entrare nel cuore della questione, se il genere lirico non «sarebbe dunque “nient’altro che dire io, io”»¹⁸⁸.

Nel 2016 Nottetempo pubblica il volume *Shakespeare in scena*, in cui raccoglie le quattro traduzioni scespiriane della Cavalli, a detta della Stancanelli, simili a «qualcosa che nasce, prende forma e poi muore. Non un racconto, ma un accadimento»¹⁸⁹. Nello stesso anno, in un volume a più mani curato da Sabrina Stroppa, appare uno studio di Damiano Sinfonico su *Il cielo*¹⁹⁰. Il breve saggio ne sottolinea le continue antitesi, il lessico teatrale, la sintassi a grappolo, il «movimento contraddittorio, ondeggiante»¹⁹¹, una seconda persona singolare che può essere «un corpo celeste o un fenomeno meteorologico, come una nube, la luna, una stella»¹⁹² e il parallelo tra l’*io* e i mutamenti del cielo che «instaura il principio di un moto universale che trascina anche l’identità soggettiva»¹⁹³.

Ancora nel 2016, la Stroppa, nell’introduzione al volume *La poesia italiana degli anni Ottanta. Esordi e conferme*, spiega il proprio intento di «tracciare mappe provvisorie»¹⁹⁴ della generazione di poeti, apparsi negli anni Ottanta e diventati ormai nomi indiscussi: Patrizia Cavalli, Patrizia Valduga, Franco Buffoni, Umberto Fiori, Claudio Damiani, Valerio Magrelli, Dario Bellezza, Enrico Testa. Roberto Deidier, a sua volta, nella *Nota*¹⁹⁵ di chiusura alla *Chiave di vetro* di Elio Pecora, disegnando la ‘generazione’ dei poeti esordienti negli anni Settanta, licenziata allora da ‘addetti ai lavori’, come Pasolini e la Morante, nomina oltre a Pecora e Bellezza, anche la Cavalli. Guido Mazzoni, riflettendo sullo spartiacque tra l’atmosfera culturale del tempo di Sanguineti e Mengaldo e quella del tempo successivo, nella ricostruzione della storia sociale della poesia contemporanea ricorda «l’uscita dei libri che fanno conoscere o consacrano alcuni degli autori più significativi della

¹⁸⁸ Christine Ott, *Costruzioni e decostruzioni dell’io. Il problema della soggettività in poesia*, (<http://www.leparoleeleccose.it/?p=23951>).

¹⁸⁹ Elena Stancanelli, *Patrizia Cavalli, Shakespeare in scena*, «la Repubblica», 28 agosto 2016.

¹⁹⁰ Damiano Sinfonico, *Il cielo di Patrizia Cavalli (1981)*, in Sabrina Stroppa (a cura di), *La poesia italiana degli anni Ottanta. Esordi e conferme*, Pensa multimedia, Lecce, Rovato, 2016. La presente rassegna sugli studi della poesia cavalliana fa riferimento, tra l’altro, anche alle note bibliografiche presenti in questo studio.

¹⁹¹ *Ivi*, p.25.

¹⁹² *Ibidem*.

¹⁹³ *Ivi*, p. 26.

¹⁹⁴ Sabrina Stroppa, *Premessa. Radiografie di raccolte*, in Ead., *La poesia italiana degli anni Ottanta. Esordi e conferme*, Pensa multimedia, Lecce, Rovato, 2016, p. 9.

¹⁹⁵ Roberto Deidier, *Nota*, in Elio Pecora, *La chiave di vetro*, Roma, Empiria, 2016.

generazione del Sessantotto: *Le mie poesie non cambieranno il mondo* (1974) di Patrizia Cavalli, *Somiglianze* (1976) di De Angelis, *Il disperso* (1976) di Maurizio Cucchi, *L'ultimo aprile bianco* (1979) di Giuseppe Conte, *Ora serrata retinae* (1980) di Valerio Magrelli»¹⁹⁶.

Nel 2017, Maddalena Bergamin, in *Il soggetto contemporaneo nella poesia di Anedda, Cavalli e Gualtieri. Appunti per un rinnovamento dello sguardo critico*, ritorna, alla luce di alcune categorie lacaniane, sul corpo come spazio della poesia cavalliana, prigioniera che «non contiene altro che le propaggini di se stesso»¹⁹⁷, nello stesso tempo «contenitore e contenuto», in cui un'ipotetica «soggettività liberata si configura nient'altro che come buco»¹⁹⁸, «resto e oggetto, che si rivela come ciò che fa tenere insieme l'immagine»¹⁹⁹.

La rassegna degli studi che accompagna il quarantennio di attività poetica della Cavalli mostra una vivace curiosità e attenzione critica nei confronti della scrittura della poetessa, diffusa ben oltre il territorio nazionale. Lo sguardo e le categorie interpretative vi si affinano nel corso del tempo arrivando a mettere a fuoco le peculiarità della voce poetica, le sue ragioni, l'uso dei temi, dei modelli, dei generi e della versificazione. Ciononostante nella quarantennale progressione della produzione critica non appare nemmeno uno studio monografico e analitico. Una sorta di paradosso investe la poesia della Cavalli, distinguendola bizzarramente da quella di altri autori della sua generazione. La poesia di questa autrice, pur considerata tra le più significative della scena letteraria contemporanea e familiare a moltissimi lettori appassionati²⁰⁰, pare sfuggita all'opera di esegesi analitica che ha

¹⁹⁶ Guido Mazzoni, *Sulla storia sociale della poesia contemporanea in Italia*, «Ticontre», N. 8, novembre 2017, p. 7.

¹⁹⁷ Maddalena Bergamin, *Il soggetto contemporaneo nella poesia di Anedda, Cavalli e Gualtieri. Appunti per un rinnovamento dello sguardo critico*, in «Ticontre. Teoria Testo Traduzione», n. 8, novembre 2017, p. 120. La Bergamin è autrice inoltre di una tesi di dottorato sullo stesso argomento discussa a Parigi nel dicembre 2017, che ha gentilmente messo a disposizione di questo studio.

¹⁹⁸ *Ibidem*.

¹⁹⁹ *Ivi*, p. 124.

²⁰⁰ Quanto al versante critico nel 2018 la Cavalli ha ricevuto il prestigioso premio «Antonio Feltrinelli», prima poeta ad averlo ricevuto dopo poeti come Giudici e Zanzotto. Quanto al versante dei lettori per la Cavalli si trova la notizia di diecimila copie vendute verosimilmente ogni anno, che risalirebbe all'*editor* einaudiano Mauro Bersani «Molto meno pessimista è l'*editor* di una delle collane più prestigiose, la Bianca einaudiana, forte di numeri ragguardevoli, comprese le vette toccate da Alda Merini (sulle 50 mila copie dei suoi titoli) e comprese anche le almeno 10 mila copie vendute dalle raccolte di Patrizia Cavalli, Patrizia Valduga ed Erri De Luca», in *Oggi Montale pubblicherebbe su Internet*, (http://www.corriere.it/Primo_Piano/Spettacoli/2006/08_Agosto/05/montale.html). Si

invece interessato non pochi *corpora* poetici dello stesso periodo²⁰¹. Eppure la Cavalli, come si è appena ricordato, ha esordito nel solco dell'investitura poetica di Elsa Morante²⁰² e, nel corso del tempo, molte voci di primissimo ordine si sono accodate, con giudizi critici lusinghieri, all'iniziale pronunciamento della grande romanziera. Se per la mancanza di un'edizione critica si può pensare ad una volontà dell'autrice stessa, l'assenza di monografie e il numero assai sparuto di studi specifici non sono, d'altro canto, spiegabili nello stesso modo²⁰³. Questo studio sulla poesia di Patrizia Cavalli, sorto innanzitutto da una passione personale e da innumerevoli domande rimaste nel tempo senza risposta, sulla scorta della lacuna critica evidenziata dalla rassegna degli studi, si propone di condurre in una monografia una sistematica analisi testuale di uno dei *corpus* poetici più rilevanti della fine del secolo²⁰⁴.

possono anche ricordare a tale proposito due classifiche di Pordenonelegge-Dedalus : la prima relativa ai risultati totali di Ottobre 2011 in cui la *plaque* della Cavalli *La patria* è in decima posizione, cfr. Classifiche Pordenonelegge-Dedalus ottobre 2011, (<http://www.leparoleelecose.it/?p=1688>), e la seconda a una classifica stilata dopo un sondaggio Pordenonelegge-Dedalus sui libri più belli di poesia, che prende in considerazione il decennio 2001-2011, in cui *Pigre divinità e pigra sorte* della Cavalli è tra quelli con più di quindici voti, cfr. *2001-2011 libri più belli di poesia*, (<https://www.pordenonelegge.it/salastampa/260-2001-2011-I-libri-piu-belli-di-poesia>).

²⁰¹ Si citano, solo in via esemplificativa, l'edizione curata da Deidier di *Tutte le poesie* di Bellezza, Dario Bellezza, *Tutte le poesie*, a cura di Roberto Deidier, Milano, Mondadori, 2016; l'edizione commentata della Stroppa e della Gatti di *Ora serrata retinae* di Magrelli, Valerio Magrelli, *Ora serrata retinae*, a cura di Sabrina Stroppa e Laura Gatti, Torino, Ananke, 2013; l'edizione curata da Alberto Bertoni di *Poesie (1963-2015)* di Cucchi, Maurizio Cucchi, *Poesie (1963-2015)*, a cura di Alberto Bertoni, Milano, Arnoldo Mondadori Editore, 2001; Milo De Angelis, *Tutte le poesie (1969-2015)*, postfazione e nota bibliografica di Stefano Verdino, Milano, Mondadori, 2017.

²⁰² Cfr. «Elsa Morante, che solo nel 1974 avrebbe congedato il primo libro di Patrizia Cavalli», in Roberto Deidier, *Nota*, in Elio Pecora, *La chiave di vetro*, Roma, Empiria, 2016, p. 118.

²⁰³ I contributi sulla poesia della Cavalli cominciano a diventare più ampi, restando comunque sempre di poche pagine, intorno agli anni Duemila. In via del tutto esemplare, si ricordano qui almeno la presentazione della raccolta *Biografia sommaria* di Milo De Angelis nella sezione *Il libro del mese* sulla rivista «Poesia. Mensile internazionale di cultura poetica», in Silvio Ramat (a cura di), *Milo De Angelis, Biografia sommaria*, «Poesia. Mensile internazionale di cultura poetica», Anno XII, Luglio-Agosto, 1999, N. 130, pp. 21-28; il contributo critico di Andrea Cortellessa su Valerio Magrelli, in Andrea Cortellessa, *Valerio Magrelli, Il partito preso degli eventi*, «Poesia. Mensile internazionale di cultura poetica», Anno XII, Settembre, 1999, N. 131, pp. 31-36.

²⁰⁴ Tra le tante testimonianze, se ne ricordano qui due: «lingua forse più fluida, continua e quotidiana della poesia italiana del Novecento», in Giorgio Agamben, *L'antitegna di Patrizia Cavalli*, op. cit., p. 162; «un intelletto poetico che non ha eguali nella nostra letteratura di oggi», in Alfonso Berardinelli, *Non c'è una porta dietro la Guardiania, ma solo la vita che deve avvenire*, «Il Foglio», 6 maggio 2005, p. 2.

2. La problematica di una poesia ‘oscura e lucente’

La poesia della Cavalli appare nel ventennio conclusivo del Novecento letterario, e non solo²⁰⁵. Il periodo del suo radicamento sulla scena poetica italiana coincide curiosamente col ventennio della *frana*, come Eric Hobsbawm chiama quello tra il 1973 e il 1991²⁰⁶. In quel periodo, che prelude alla fine del secolo breve si manifesta una sorprendente temperie letteraria in Italia e in Europa²⁰⁷. Una stagione drasticamente diversa dalla precedente si fa avanti, mutata tanto nell’orizzonte epistemologico²⁰⁸, quanto nelle prospettive, nei codici e negli scenari della letteratura. Mentre vacillano i paradigmi interpretativi della modernità vi si manifesta una nuova concezione del tempo e dello spazio e una proliferazione di forme, contemporaneamente nuove e tradizionali, che sorgono dalla frattura multireferenziale con la stagione letteraria neoavanguardista, come proiettate oltre la dialettica di tradizione e innovazione²⁰⁹.

La poesia cavalliana si definisce in questa soglia *straordinaria* tra Novecento e contemporaneità. La sua affermazione va di pari passo col rimescolamento progressivo tra la concezione lineare del tempo e dello spazio, esperita un giorno dopo l’altro sulla superficie monomediale della scrittura, e quella premoderna, ciclica

²⁰⁵ Cfr. quanto scrive Mazzoni: «Il Novecento letterario italiano è un secolo breve: il primo a capirlo è stato proprio Berardinelli in *Effetti di deriva*. Finisce negli anni Settanta», in Guido Mazzoni, *Sulla storia sociale della poesia contemporanea in Italia*, «Ticontre. Teoria Testo Traduzione», n. 8, novembre 2017, p. 8.

²⁰⁶ Cfr. Eric J. Hobsbawm, *Il secolo breve. 1914-1991*, Milano, BUR Rizzoli, 2014.

²⁰⁷ Cfr. il capitolo *Novecentismo, antinovecentismo, linea lombarda* in Claudia Crocco, *La poesia italiana del Novecento*, Roma, Carocci editore, 2015.

²⁰⁸ In un saggio sulla poesia contemporanea in Italia, Mazzoni ascrive a questo ventennio la transizione seguita alla fine ‘prematura’ del Novecento, individuandone il limite superiore e inferiore, rispettivamente in *Effetti di deriva*, saggio scritto a caldo da Berardinelli nel 1975, in Alfonso Berardinelli, Franco Cordelli, *Il pubblico della poesia*, op. cit., e sia in alcuni versi di Conte, pubblicati nel 1994: «Ancora quando ero studente io / Sanguineti e Pasolini / dibattevano sui destini / del mondo, del linguaggio, / della letteratura, come Ministri degli Esteri / di due Stati avversari», sia in un pensiero di Fortini dell’aprile del 1993, in cui a proposito del suo contrasto con Pasolini, il poeta scrive: «quanto in lui e in me si agitò in quelle occasioni non può non apparire alcunché di incomprensibile, quasi al confine della mania per un giovane d’oggi», in Guido Mazzoni, *Sulla storia sociale della poesia contemporanea in Italia*, «Ticontre. Teoria Testo Traduzione», n. novembre 2017, rispettivamente pp. 1-3.

²⁰⁹ Cfr. Gianluigi Simonetti, *Mito delle origini, nevrosi della fine. Sulla poesia italiana di questi anni*, «Ulisse. Rivista di poesia, arti e scritture», XI, (2008), pp. 51-56.

e globale, sperimentata puntualmente sulla superficie degli schermi multimediali²¹⁰. Le fa da culla la stagione impensata fino a qualche anno prima in cui il pensiero logico-causale, sostenuto dalla scrittura e dalla lettura, si ibrida con quello analogico-reticolare, sviluppato dalle continue sollecitazioni dei sensi dell'udito e della vista²¹¹. I lettori e i critici imparano a conoscere la Cavalli nel momento in cui i 'vecchi' poeti lasciano il passo ai poeti 'postumi'²¹² e una nuova 'generazione' di scrittori riparte da una sorta di grado zero letterario, il 'giorno dopo' la solenne dichiarazione di morte della poesia stessa²¹³.

Con queste osservazioni sulla vicenda cronologica dell'affermazione della poesia di Patrizia Cavalli, si vuole sottolineare come questo studio sistematico del volume riassuntivo della poetessa tudertina non riguardi una vicenda isolata, ma più in generale l'orizzonte poetico, ampio e frastagliato, che si manifesta in Italia per la prima volta nel ventennio di soglia apertosi, alla fine del Novecento, tra moderno e

²¹⁰ Cfr. «Negli anni Settanta vi è il boom delle emittenti private: da 68 nel 1976 a 600 nel 1981. Il loro palinsesto arriva alle 24 ore su 24. Per effetto di una legge del 1976 viene concesso ai privati di possedere emittenti televisive, mentre in buona parte d'Italia arrivano anche i segnali di tv straniere (Capodistria, Svizzera italiana, Montecarlo)» in Enrico Galavotti, *Storia della RAI-TV*, (<http://www.homolaicus.com/linguaggi/tv.htm>).

²¹¹ Nel 1986 Fabio Doplicher si interroga sulla direzione che potrebbero prendere le “nuove onde” in un periodo che «sta bruciando tante cose, anche dentro di noi, ma non distrugge la nostra memoria storica e culturale. Torna l'epoca di Vico, questo grandissimo poco compreso e non abbastanza amato. La ciclicità non esclude le antitesi, anzi [...] potrebbe risolversi proprio con questo nuovo anello, capace di rimettere in sintonia il pulsare della storia col pulsare della materia» e, inoltre, sul fatto di stare vivendo un'età della metamorfosi in cui i poeti entrano in spazi nuovi, «gli spazi della nuova comunicazione, ma soprattutto della nuova percezione, dove muta, ma non credo scompaia, il ruolo del libro e della scrittura e dove la poesia non solo esalta le proprie possibilità, come allegoria, metafora e simbolo, ma oltrepassa la stessa disputa retorica su queste figure, per tentare di darsi uno statuto nuovo. La poesia sta in primo piano nel confronto tra parola e immagine, fra pensiero e materialità della esperienza, Per la nuova immagine dovrà istituirsi una nuova retorica delle parole», in Fabio Doplicher, Umberto Piersanti, *Introduzione*, in li. (a cura di), *Il pensiero, il corpo. Antologia degli ultimi venti anni della poesia italiana*, Avezzano, Quaderni di Stilb, 1986, pp. 7-8.

²¹² Cfr. Enrico Testa, *Dopo la lirica, Poeti italiani 1960-2000*, Torino, Einaudi, 2005, pp VIII-IX.

²¹³ Sulla quarta di copertina dell'antologia *Il pubblico della poesia* che con la sua uscita sancisce la fine letteraria del secolo breve si legge della morte e della rinascita della poesia in quel preciso momento: «Oggi poesia e letteratura, dopo essere poco fa definitivamente e davvero morte, sono ridiventate davvero e definitivamente indistruttibili», in Alfonso Berardinelli, Franco Cordelli, *Il pubblico della poesia*, op. cit.. A Mazzoni che riconosce la lungimiranza di Berardinelli nell'individuare la 'brevità' letteraria del Novecento la fine del secolo pare plasticamente rappresentata dal crollo del palco del festival di poesia organizzato a Castelporziano nel 1979: «Ma l'episodio più citato fra quelli accaduti nei giorni del Festival, quello che diventa una facile allegoria, è il crollo del palco. Fin dal primo giorno il pubblico comincia a salirci sopra; gli organizzatori si accorgono subito che non può reggere e più volte invitano il pubblico a scendere, ma ciò non accade – finché la struttura, alla fine, non si accascia placidamente sulla sabbia», in Guido Mazzoni, *Sulla storia sociale della poesia contemporanea in Italia*, op. cit., p. 10.

postmoderno²¹⁴. Roberto Deidier, del resto, risalendo a un'espressione usata da Pasolini per presentare nel '71 l'esordio poetico di Bellezza²¹⁵, a proposito della poesia cosiddetta postuma, insiste, sul fatto che si possa in effetti parlare di una poesia 'generazionale'²¹⁶. Se in quel torno di tempo i poeti, che prendono la parola per la prima volta, lo fanno come in ordine sparso, con intonazioni e tematiche diverse, tutti, d'altro canto, colpiti dal velocizzarsi delle categorie spazio-temporali e dal proliferare delle interferenze, ancora soltanto «rumore» e non virtualità o realtà simulata²¹⁷, condividono tra loro l'esperienza generazionale del venire 'dopo', preannunciata sulla scena letteraria italiana dalla massima riduzione di *Satura* (1971)²¹⁸ di Montale e di *Trasumanar e organizzar* (1971) di Pasolini. Come il vecchio poeta introduce coraggiosamente nei suoi versi, a detta di Zanzotto, un quotidiano «duro come un sasso»²¹⁹, così ciascuno degli esordienti 'postumi' si trova a fronteggiare con le proprie corde la comune esperienza de «l'abbassamento e la cosificazione dell'uomo»²²⁰.

Nell'intento di affrontare con una ricerca analitica e monografica la lacuna critica sulla poesia cavalliana²²¹, questo studio per quanto nelle sue possibilità, si inoltrerà sul terreno dell'indagine diretta dei testi. La loro lingua sarà l'oggetto di un

²¹⁴Scrive Manacorda che negli anni Settanta «è successo qualcosa di inedito qualcosa che metteva in questione il Moderno, per salvare il quale era necessario dichiararlo postumo: Postmoderno. La paura degli anni Settanta, e il tentativo di esorcizzarli, nasceva dalla percezione che lì cominciava il prossimo secolo, lì c'era la richiesta di uscire dal nichilismo in letteratura [...] l'enfasi sulla creatività, allora non lo sapevamo, aspirava alla fine del pensiero razionale-causale, aspirava alla fine del modo di pensare del Moderno», in Giorgio Manacorda (a cura di), *La poesia italiana oggi. Un'antologia critica*, Castelvechi, Roma 2004, p. 15.

²¹⁵Deidier riporta le parole scritte da Pasolini per introdurre *Invettive e licenze* (1971) di Bellezza «il miglior poeta della nuova generazione», in Roberto Deidier, *Nota*, op. cit. p. 117.

²¹⁶Deidier scrive ancora «la parte di verità di quell'affermazione di Pasolini non è nel giudizio di merito, ma nella parola "generazione"», *Ibidem*.

²¹⁷Cfr. Niva Lorenzini, *La poesia italiana del Novecento*, op. cit..

²¹⁸Scrive Christine Ott ha recentemente sottolineato la centralità della riflessione metapoetica nella fase montaliana inaugurata da *Satura*: «il linguaggio finge una maggiore immediatezza che, soprattutto nel lessico, sfiora talvolta la *nonchalance*, mentre la riflessione metapoetica si dedica a una spietata demistificazione dell'arte», in Christine Ott, *Montale e la parola riflessa*, Milano, Franco Angeli, 2006, p. 229.

²¹⁹Zanzotto citato da Krumm in Ermanno Krumm, *Dagli anni '70 a oggi*, in Ermanno Krumm, Tiziano Rossi, (a cura di), *Poesia italiana del Novecento*, Banca Popolare di Milano-Skira, Milano 1995, p. 981.

²²⁰*Ibidem*.

²²¹Già nel 1977 Petrocchi scrive «Non mancano lettori accreditati alla Cavalli, manca però uno studio esteso, che la sistemazione di quanto finora essa ha prodotto [il volume *Poesie (1974-1992)* ndr] potrà forse invogliare», in Simone Caltabellotta, Francesco Peloso, Stefano Petrocchi, *Ci sono fiori che fioriscono al buio*, Milano, Frassinelli, 1997, p. 236.

attento lavoro di decodificazione: essa pare limpida e sonora a prima vista, ma si rivela in realtà, ad uno sguardo più attento, difficile da interpretare e talvolta oscura²²². Muovendo nel solco degli studi aperto negli anni dalle voci illustri la disamina analitica proverà a decifrarne l'uso enigmatico in apparenza quotidiano e colloquiale, misterioso viceversa di fronte ai tentativi di comprenderne il senso. Il recente infittirsi dei contributi critici sulla poesia contemporanea fa d'altro canto pensare a una distanza temporale tra il presente e la poesia della Cavalli non più troppo esigua. Se finora la poesia della scrittrice tudertina non è stata ancora quasi mai indagata analiticamente, ciò è forse accaduto in quanto la lontananza per guardare all'opera nel dettaglio e nell'insieme non era ancora sufficiente. La diffusione di studi sullo stesso periodo fa, invece, intendere che l'intervallo di quarant'anni, intercorso tra l'esordio della poetessa e l'analisi del volume, sia ormai adeguato a una prima indagine ravvicinata²²³.

3. Le ragioni del 'corpus': *Poesie (1974-1992)* e il termine 'ex quo'*Tre risvegli*

Per affrontare in modo il più possibile analitico la lacuna critica emersa in relazione alla poesia cavalliana si è ritenuto di definire il campo dell'indagine di questo studio a *Poesie (1974-1992)*. Il volume riassuntivo pubblicato nel '92 è apparso un *corpus* significativo per la ricerca in quanto *Poesie (1974-1992)* testimonia il primo cruciale ventennio di attività poetica della Cavalli. La sua composizione, che si situa nel passaggio epocale dal Novecento alla

²²² Quanto all'oscurità della poesia cavalliana, si citano in via esemplare Giovanardi e Berardinelli. In Giovanardi si legge di una perseguita opacità del dettato: «la perseguita opacità del dettato – peraltro spesso improvvisamente interrotta da immagini e motivi di una limpidezza cristallina - diviene fonte di un alone di mistero, di un'indeterminazione tutta connotativa», in Maurizio Cucchi, Stefano Giovanardi (a cura di), *Poeti italiani del secondo Novecento 1945-1995*, Milano, Mondadori, 1996, p. 842; Berardinelli osserva ugualmente la difficoltà di capire le poesie di Patrizia Cavalli: «Le poesie di Patrizia Cavalli non sono (chissà perché) così facili da capire», in Alfonso Berardinelli, Recensione a *Il cielo*, «Incognita», 1 marzo 1982, p.73.

²²³ Nell'ambito della ricerca sulla poesia femminile, due tesi di dottorato si sono occupate nell'ultimo decennio della Cavalli seppure non in studi monografici, cfr. Ambra Zorat, *La poesia femminile italiana dagli anni Settanta ad oggi*, op. cit. e Maddalena Bergamin, *Il corpo nella lettera. Le tracce del femminile nella poesia italiana contemporanea. Le voci di Anedda, Cavalli e Gualtieri*, tesi di dottorato in co-tutela tra Paris Sorbonne e Università degli Studi di Bologna, 2017, (documento gentilmente offerto in lettura dall'autrice).

contemporaneità, appare emblematica. Quando nel 1992 la poetessa raccoglie in quel solo volume la terza silloge inedita, *L'io singolare proprio mio* (1992), con le prime due già pubblicate, *Le mie poesie non cambieranno il mondo* (1974)²²⁴ e *Il cielo* (1981)²²⁵, non pare dare vita a una pura operazione editoriale. Sembra piuttosto concludere una prima fase della propria ricerca estetica, in quanto consegna ai lettori un libro che da un lato raccoglie tutta l'opera fino ad allora resa pubblica e dall'altro esibisce il titolo '*Poesie*' con la specificazione dell'arco cronologico '(1974-1992)', come a indicare una compiutezza compositiva²²⁶. Per avere un termine *ex quo* della produzione poetica recenziore da cui poter osservare i risultati dell'analisi sulla produzione anteriore si è inoltre accostato al *corpus* individuato il libretto d'opera *Tre risvegli* scritto nel 2009²²⁷. Si è ritenuto *Tre risvegli* un decisivo termine *ex quo* per considerare i risultati dell'analisi di *Poesie (1974-1992)* in quanto non solo è un *unicum* nella produzione poetica della scrittrice, ma è stato collocato dalla poetessa in funzione di chiave di volta nella sua ultima raccolta *Datura*²²⁸ del 2013²²⁹.

Poesie (1974-1992) e *Tre risvegli* che insieme coprono l'intero quarantennio della ricerca poetica di Cavalli mostrano da un lato una medesima sostanza tonale e dall'altro uno sviluppo progressivo e coerente delle forme poetiche. *Poesie (1974-1992)* che raccoglie le prime tre sillogi della scrittrice, manifesta già chiaramente, sin dall'inizio della vicenda ventennale di composizione, un'unica sostanza tonale. Fa

²²⁴ Patrizia Cavalli, *Le mie poesie non cambieranno il mondo*, Torino, Einaudi, 1974.

²²⁵ Patrizia Cavalli, *Il cielo*, Torino, Einaudi, 1981.

²²⁶ In chiusura del testo adespoto della quarta di copertina del volume si legge quanto segue: «Anche se così distanziate nel tempo, o forse proprio per questo, queste tre sillogi testimoniano un'esperienza poetica di ampia portata, segnata da un forte filo di continuità e da un marchio di stile inconfondibile, fatto di ironia e di musicalità, ma anche di velocissima concentrazione di pensiero e arguzia epigrammatica», in Patrizia Cavalli, *Poesie (1974-1992)*, op. cit..

²²⁷ Scrive Patrizia Cavalli nella nota di chiusura a *Datura* che «*Tre risvegli* nasce come libretto d'opera commissionato dal Music Theatre Trasparant di Anversa nel 2009. Viene qui pubblicato per la prima volta nella sua forma originaria», in Patrizia Cavalli, *Datura*, Torino, Einaudi, 2013, p. 117.

²²⁸ Patrizia Cavalli, *Datura*, op. cit..

²²⁹ L'opinione unanime dei recensori riferisce del ruolo cruciale del libretto nell'ultima raccolta del 2013 come si illustrerà più diffusamente nel capitolo dedicato all'analisi di *Tre risvegli*. Per ora ci si limita a ricordare quanto scrive a tale proposito Ambra Zorat: «Uno degli aspetti più innovativi del libro si trova però a livello formale. Come ricordato, la raccolta *Pigre divinità e pigra sorte* (2006) presentava forme monologanti ampie e riflessive, forme che venivano accostate a epigrammi brevi e fulminanti ponendo però di fatto il problema di come coniugare senza forzature due tendenze contraddittorie come il ragionamento di tipo filosofico con portata generale e il discorso impertinente di un io 'singolare' che rifiuta di prendersi presuntuosamente sul serio. La complessa architettura di *Datura* sembra rappresentare, almeno per il momento, una soluzione. L'atto unico in tre scene intitolato *Tre risvegli* svolge, all'interno della raccolta, un ruolo essenziale di collegamento e mediazione», in Ambra Zorat, *Patrizia Cavalli, Datura*, «Semicerchio», LII, gennaio 2015, p. 124.

viceversa vedere una graduale fioritura delle forme che intreccia progressivamente, agli iniziali epigrammi, composizioni più ampie e ragionanti e un vero e proprio poemetto. *Tre risvegli*, l'atto unico del 2009, manifesta, a sua volta, una sostanza tonale non diversa da quella del volume di vent'anni prima, mentre mostra una sorprendente ulteriore ramificazione delle forme in quanto intreccia, al reticolo di epigrammi, composizioni più ampie e poemetti rimasto sostanzialmente invariato nelle tre raccolte del ventennio successivo, la novità e l'unicità di un libretto d'opera²³⁰.

Non bisogna pensare che la graduale fioritura delle forme poetiche segnali delle discontinuità nella ricerca poetica cavalliana. La moltiplicazione delle forme, come è generalmente riconosciuto negli studi critici, vi è tutto al contrario il segno di un graduale approfondimento della possibilità di piegare i generi della poesia a peculiari istanze espressive. La manipolazione dei generi poetici sembra rispondere all'intento della Cavalli di riflettere autoreferenzialmente con la lingua manifestazioni sempre più complesse del farsi della coscienza nel soggetto. Per intendere fino in fondo le ragioni di una tale fioritura delle forme va considerato che il soggetto della poesia cavalliana riflette autoreferenzialmente nella scrittura il farsi della lingua nella mente. Il soggetto che ne muove le forme è una sorta di soggetto spinoziano consistente nei cicli della natura e del corpo soggetti specularmente all'imprevedibilità delle minute casualità. Esso si manifesta nell'andamento della lingua delle poesie che cadenza in ogni opera gli improvvisi soprassalti di una cornice ciclica, ogni volta diversa e via via più complessa²³¹.

La lettura analitica di *Poesie (1974-1992)* rivela quanto il titolo e la vicenda editoriale lasciano intendere a prima vista: il volume è l'esito di un percorso coeso di ricerca poetica, che, diretto consapevolmente, sin dall'inizio, verso un preciso orizzonte speculativo²³², arriva a un primo importante traguardo al termine dei primi

²³⁰ Simonetti a proposito della poesia della Cavalli osserva una «tendenziale immutabilità che avvolge poeti come la Cavalli - per adesione coatta a un interesse ossessivo, a un tema e a un tono di voce scelto una volta per sempre», in Gianluigi Simonetti, *Patrizia Cavalli*, inedito, 1998 (il dattiloscritto delle parti elaborate da Gianluigi Simonetti è stato fornito dall'autore).

²³¹ Cfr. la nota 12 del capitolo *Poesie (1974-1992)*: «L'io singolare proprio mio».

²³² La Cavalli ripete di frequente che le piace ragionare, come da ultimo durante una lettura pubblica delle sue poesie organizzata dalla Fondazione Primoli di Roma. In quell'occasione si è soffermata sulla relazione tra poesia e filosofia. Ha concluso ricordando che la poesia ha un legame, seppure non ufficiale, con la filosofia, in quanto, come la poesia stessa, è un sistema del pensiero che si dispone in

vent'anni di attività. Nonostante sia il frutto di un impegno di composizione durato quasi due decenni, possiede di fatto i caratteri di un macrotesto, tanto per la triplice reiterazione del medesimo filo rosso, intessuto nell'epopea della quotidianità di ciascuna silloge, quanto per lo sviluppo concentrico dell'immaginario, segnalato, nelle tre raccolte, dal progressivo ampliamento dell'orizzonte formale.

Ogni raccolta sviluppa l'analogo filo conduttore di una sorta di indagine sulla conoscenza sensibile, sempre ugualmente ripetuta. La Cavalli la ripete ogni volta poiché il suo obiettivo non è in nessun caso trovare una risposta alle questioni della conoscenza, pur cruciali nel ventennio in cui si affaccia sulla scena letteraria. Il suo obiettivo sembra invece quello di esplorare sempre più a fondo il farsi dei processi della conoscenza nel momento stesso in cui essi avvengono nella mente. La lingua che si fa immagine riflessa della scena della mente li rappresenta sulla superficie della scrittura come su una scena teatrale. Essa è mossa nella scrittura dalle alterazioni momentanee di una cornice ciclica riflettendo specularmente sulla pagina il teatro del pensiero scosso istantaneamente dalle casuali alterazioni dei ritmi biologici del corpo. Sulla superficie della scrittura si schiude pertanto il sipario di una sorta di teatrino scientifico riflesso da quello in atto nel soggetto. Vi traluce tanto l'elaborazione logico-causale delle informazioni ricevute dai sensi, quanto l'espressione della sua incontrollabile attività immaginativa. Nella lingua della poesia l'elaborazione logico-causale degli stimoli sensoriali si esprime sull'asse sintagmatico e paradigmatico della 'monologia' e il farsi involontario delle

un certo modo non generico. Ha aggiunto che anche la poesia non è generica, è una forma esatta, più che filosofica, è una dizione del vero linguistico che fa essere un'enorme quantità di idee e sentimenti. Ha aggiunto che lei, quando scrive poesia, ragiona sempre, non scrive poesie sentimentali e che quindi c'è un rapporto tra la filosofia e la sua poesia. Ama molto ragionare e la filosofia le piace come sistema di conoscenza, come modo per ragionare intorno alle cose, ritenendo che anche la poesia sia un ragionare, un assoluto ragionare. È una ragione che si fa suono e parola, cfr. (trascritto liberamente) Patrizia Cavalli, *Lecture e dibattito*, (Fondazione Primoli 25 gennaio 2018, documento audiovisivo pubblicato sul canale della Fondazione Primoli su «Youtbe» (reperibile all'indirizzo elettronico <https://www.youtube.com/watch?v=HNbC8-KFReI>). Nel corso di una tavola rotonda su Leopardi organizzata dalla rivista «Rinascita» nel 1987, la Cavalli dichiara, inoltre, a proposito del rapporto tra filosofia e poesia in Leopardi, poeta ai suoi occhi straordinario e unico come Dante: «È vero che esiste uno stereotipo scolastico che trascura il pensiero filosofico leopardiano. Ma non si tratta di aspetti separati: quel pensiero vive dentro le grandi composizioni poetiche. Anche io ho creduto a lungo che il pensiero filosofico di Leopardi fosse una componente a sé, non risolta all'interno della sua poesia. Ho finalmente capito che poesia e pensiero in Leopardi fanno tutt'uno, e che non si può assolutamente parlare della sua poesia senza riferirsi costantemente alle idee che ne sono alla base», in Massimo Botta, Duccio Trombadori (a cura di), *Dimenticare Leopardi?*, «Rinascita», 4 luglio 1987, p. 16.

impressioni su quello di una significatività multiprospettica delle forme²³³. Ciascuna delle tre sillogi, senza differenze, allestisce pertanto, sulla superficie della scrittura, l'osservazione sperimentale del farsi della conoscenza sensibile, facendo tralucere, nell'articolazione della lingua, la scena interna della mente dove convivono nello stesso tempo l'enunciazione singolare del pensiero e il 'vivo' farsi del pensiero stesso.

In ogni raccolta la lingua, nel solco di Cavalcanti prima e di Mallarmé dopo²³⁴, significa autoriflessivamente il mondo chiuso all'interno della cornice, il *qui* e *ora* della superficie della scrittura, la propria voce decostruita in un *io*-grammaticale che interpreta un *io*-linguistico riflesso di volta in volta da un *io*-corpo, e per ciò stesso sia soggetto, sia oggetto e spazio dell'indagine, la fenomenologia dei temi e infine la cadenza temporale. Lungo il ventennio di composizione di *Poesie (1974-1992)* la lingua significa nello stesso modo il proprio *qui* e *ora* della superficie della poesia e la fenomenologia dei temi. Ma significa, viceversa, di raccolta in raccolta in maniera più articolata, sé stessa sulla superficie della scrittura, la propria voce e il tempo della propria cadenza²³⁵.

Nelle tre raccolte il soggetto discorre mentre la lingua regolata dai soprassalti improvvisi di una cornice ciclica ne significa l'immagine riflessa del farsi del pensiero nel corpo impressionato dalle alterazioni speculari dei propri cicli biologici. Nella prima raccolta il soggetto discorre della propria esistenza mentre la lingua delle

²³³A proposito del rapporto tra la lingua e il corpo, Sara Fortuna e Manuele Gragnolato, in occasione di una presenza della Cavalli all'ICI Berlin, introducono la sua poesia, soffermandosi sul fatto che « il suo io si muove nello spazio simbolico della lingua, anzi è una superficie nel senso in cui la lingua è una superficie, tessitura di legami orizzontali, che però non recidono le loro radici con il corpo, lo sguardo altrui, il desiderio, gli spazi. E sono comunque rispetto ad essa la chioma di un albero che affonda sempre in quello che le parole non sono e cioè la corporeità», in *Patrizia Cavalli*, Discussion (11 aprile 2008), (<https://www.ici-berlin.org/events/patrizia-cavalli/>), trascrizione mia.

²³⁴In un saggio sui disegni di Saul Steinberg, Calvino riflette sul fatto che Cavalcanti è il primo «a considerare gli strumenti e i gesti della propria attività come il vero soggetto dell'opera» e che poi bisogna aspettare Mallarmé «perché il poeta si renda conto che il luogo dove avviene la sua poesia si situa “sur le vide papier que sa blancheur défende”. Con Mallarmé non ci sono dubbi che le parole scritte sono parole scritte e che il buio della notte non è altro che il nero del calamaio», in Italo Calvino, *La penna in prima persona (Per i disegni di Saul Steinberg)*, in Id., *Una pietra sopra*, Milano Mondadori, 1995, pp. 355-356.

²³⁵Scrive Marchesini che «Al centro della poesia rimane quindi il tempo sospeso della vita biologica esistenzialisticamente mai coincidente con sé, insieme troppo veloce e troppo statica», in Matteo Marchesini, *Una pigrizia astuta*, in Id., *Poesie senza gergo, Sugli scrittori in versi del Duemila*, Roma, Gaffi, 2012, p. 82.

forme epigrammatiche, regolata dagli improvvisi sussulti di una cornice *metapoetica*, ne significa l'immagine riflessa del farsi del pensiero nel corpo impressionato dalle alterazioni dei propri cicli biologici. Nella seconda il soggetto discorre della propria esistenza mentre la lingua delle forme epigrammatiche e di quelle più ampie e ragionanti, regolata dai casuali sussulti meteorologici di cinque avvicendamenti stagionali, ne significa l'immagine riflessa del farsi del pensiero nel corpo impressionato dai soprassalti dei propri cicli. Nella terza il soggetto discorre della propria esistenza e riflette su stesso mentre la lingua delle forme epigrammatiche e quella di un poemetto regolata da quattro avvicendamenti stagionali e una sospensione solstiziale ne significa l'immagine riflessa del farsi del pensiero nel corpo impressionato dai soprassalti dei propri cicli.

Quanto al *qui e ora* della superficie della poesia, nelle tre sillogi la lingua si sforza di comporre sulla superficie della scrittura una mobilissima partitura in cui le forme e la sobrietà logora e quotidiana del lessico facciano tremare, per gli occhi e per le orecchie insieme, l'immagine riflessa dei processi conoscitivi in atto nel soggetto²³⁶. La lingua non vi descrive mai, né fa mai apparire uno spazio che richiami in modo naturalistico il mondo esterno, ma vi significa invece sempre in maniera autoriflessiva il proprio stesso spazio speculare a quello della mente. Ne traccia una topografia instabile come quella di un tessuto sensibile disegnata nei versi dalla composizione delle forme metriche, sonore e grafiche. Da un lato, i versi avanzano sull'asse sintagmatico in un'insistita circolarità della materia metrica, sonora, sintattica e lessicale tracciando coordinate spaziotemporali generate dalla quotidiana esperienza del mondo sempre ripetuta. Dall'altro, i medesimi versi sussultano sotto i colpi delle variazioni metriche, sonore, sintattiche e semantiche impresse loro da soprassalti casuali ogni volta diversi.

Quanto alla fenomenologia dei temi, la lingua accende nelle minute occasioni della giornata la successione ripetitiva delle tematiche sentimentali, *metapoetiche* e *metalinguistiche* riflessa specularmente dagli avvicendamenti ciclici della cornice.

²³⁶ Sul rapporto tra suono, tremore della materia e sensazione scrive Martinelli che «Si veda allora come il problema del suono e del *tremore* della materia si congiunga armoniosamente con l'analisi hegeliana della sensazione», in Riccardo Martinelli, *Tremore e sensazione. Il suono nell'estetica musicale di Hegel*, in «Intersezioni», a. XIX, n. 1, aprile 1999, p. 74.

Tale specularità si riflette tra il «pullulare di oggetti ‘umili’»²³⁷ riverberato nel discorso del soggetto dalle cose date «immediatamente alla scrittura nella loro forma dimessa»²³⁸ e l'immagine riflessa del suo farsi nella mente²³⁹.

Quanto alla propria voce, la lingua la decostruisce in maniera diversa nelle tre raccolte, di pari passo con l'evoluzione ventennale delle cornici. Ne *Le mie poesie non cambieranno il mondo* la voce poetica è decostruita in un *io*-grammaticale che interpreta di volta in volta un *io*-linguistico riflesso autoreferenzialmente dal proprio corpo impressionato dai soprassalti ritmici della cornice *metapoetica*. L'*io*-linguistico, che è animato dalla linearità del pensiero e da un «insieme di punti di vista differenti»²⁴⁰ e contemporanei come nelle *prospettive di un io vagante* di Klee, dà voce nelle forme epigrammatiche ai ritmi e ai contrappunti del farsi delle impressioni nella propria mente. Ve ne fa risuonare poesia per poesia una scena divaricata da accenti sentimentalmente compatti e fulminee variazioni polifoniche. Ne *Il cielo* la voce poetica è decostruita in un *io*-grammaticale che interpreta di volta in volta un *io*-linguistico riflesso autoreferenzialmente dal proprio corpo impressionato dalle improvvise variazioni luminose della cornice astronomica. L'*io*-linguistico che consuona col farsi della luce e dell'ombra sulla superficie del cielo dà voce nelle forme epigrammatiche e in quelle più ampie e ragionanti a un farsi molto ricco e variegato delle impressioni nella propria mente²⁴¹. Ve ne fa apparire, poesia per poesia, una scena divaricata dalle ramificazioni a spirale dei componenti più estesi, simili a ‘recitativi’ e l'essenzialità fulminea dei componenti brevi. Berardinelli usa questo termine riferendosi «a un'attitudine intellettuale o prosastica della poetessa, o meglio un gusto del recitativo, ironicamente argomentante in tutta

²³⁷ Maurizio Cucchi Stefano Giovanardi, *Poeti italiani del secondo Novecento*, op. cit. p. 786.

²³⁸ Marco Pacioni, *L'opera di Michele Ranchetti and contemporary poetical theory in the context of the second half of the twentieth century Italian poetry*, op. cit., p.196.

²³⁹ In un testo scritto per Orsina Sforza, non pubblicato in alcuna silloge, la Cavalli si concentra sulla possibilità del pittore di liberare gli oggetti dalla loro ottusa identità, esibendoli nella «nuova vista / di una forma sospesa nel possibile / non più asservita a leggi naturali, / ma che l'inventa infine nostri uguali / mutevoli anche loro / e, come noi, precari», in Orsina Sforza *Vicini di strada*, con una *poesia* di Patrizia Cavalli, testo di Mirta D'Argenzio, Roma, Galleria Maniero, 2008.

²⁴⁰ Paolo Cappelletti, *L'inafferrabile visione. Pittura e scrittura in Paul Klee*, Milano, Jaca Book, 2003, p.17.

²⁴¹ La Cavalli nel suo breve racconto, intitolato *Racconto*, mostra di guardare al rapporto tra corpo e cielo come a quello tra due superfici speculari, in quanto vi scrive di un gioco dello sguardo che modifica la visione del corpo di una donna addormentata fino a ridurla a una nube: «una sera riuscii persino a vedere rughe e capelli bianchi finché si ridusse ad una nube cieca, ad una esistenza involontaria», in Patrizia Cavalli, *Racconto*, «Paragone», n. 2, 1975, pp.71.

serietà, che si è rivelato nelle raccolte più recenti»²⁴². Ne *L'io singolare proprio mio* la voce poetica è decostruita in un *io*-grammaticale che interpreta un *io*-linguistico e la 'poetessa' riflessi entrambi autoreferenzialmente da un medesimo corpo. L'*io*-linguistico appare nelle tre sezioni stagionali quando il corpo è impressionato dai soprassalti della luce lungo un anno astronomico. La sua lingua che consuona col farsi della luce e dell'ombra nel cielo dà voce nei toni performativi di irregolari forme epigrammatiche al farsi delle impressioni nella mente. Ve ne fa apparire, poesia per poesia, una scena divaricata da una moltiplicazione impredibile di punti di vista e una serrata consequenzialità logico-causale del discorso. La poetessa appare nell'unica sezione solstiziale quando il corpo non è quasi per nulla impressionato dai soprassalti della luce nel momento del solstizio d'inverno. La sua lingua che consuona coll'istante del passaggio tra la morte della luce alla fine dell'autunno e la sua resurrezione all'inizio dell'inverno dà voce nella forma retorica di un poemetto metalinguistico, avvitato in una spirale di cinque quadri, ad un'impalpabile farsi delle impressioni nella mente. Ve ne fa apparire, quadro per quadro, la scena all'inizio quasi del tutto ricomposta e poi via via sempre più divaricata tra intonazioni riflessive e intonazioni performative.

Quanto al proprio tempo, la lingua è attraversata, nel corso delle tre sillogi, dalla continua inversione tra la ripetizione ciclica e l'attimo senza punto di vista²⁴³. La tappa iniziale dell'unico viaggio di indagine sulla conoscenza sensibile, allestito in *Poesie (1974-1992)* allestisce nella cornice *metapoetica* lo spettacolo degli epigrammi che sfilano in una sorta di teatro d'ombre nello stesso tempo sulla linea

²⁴² Alfredo Berardinelli, *La poesia*, in *Storia della letteratura italiana. Il Novecento, Scenari di fine secolo*, op. cit., 164.

²⁴³ Scrive Anna Longo a proposito dell'inversione del tempo tra l'organizzazione spaziale del presente e la spazializzazione del tempo senza presente: «Le immagini sono delle organizzazioni spaziali bidimensionali dove i vari elementi si dispongono gli uni rispetto agli altri. Sono queste opposizioni, queste tensioni, che le rendono leggibili come strutture simboliche della realtà. Tuttavia quest'organizzazione, nella quale tutti i segni acquistano un senso posizionandosi reciprocamente, funziona a condizione che sussista una concezione cronologica del tempo. La possibilità teorica di quest'organizzazione sintattica, semantica, pragmatica e simbolica presuppone la possibilità del tempo presente, ovvero di un intervallo che precede e segue altri intervalli, di una sezione di movimento che viene isolata da altre: indichiamo con il termine *Chronos* questa temporalità» e che si può mostrare una diversa organizzazione e percezione estetica «in un'altra concezione del tempo, dove il presente non sussiste e dove il movimento degli oggetti non può essere bloccato nelle posizioni e nelle tensioni spaziali costitutive dell'immagine. Si tratta della temporalità dell'evento e del divenire, quella che Deleuze, rifacendosi alla filosofia stoica, chiama *Aiôn*», in Anna Longo, *Viaggio sulla linea dell'Aiôn. La spazializzazione del tempo in Robert Smithson*, documento digitale pubblicato sul sito «Aisthesis» (<http://www.fupress.net/index.php/aisthesis/article/view/11469/10967>).

del ritmo circolare e in una immagine proiettata in controluce sul fondo. Il tempo vi scorre ciclicamente sulla linea delle interpretazioni sentimentali e si spazializza, come su una scena, nell'immagine riflessa dalle forme della lingua. L'andirivieni del soggetto tra casa e città cadenza la scrittura dei componimenti con la ciclicità della ripetizione, ma la visione del farsi di quell'andirivieni nell'immaginazione è spazializzato dalle variazioni sonore, metriche, sintattiche e semantiche delle ripetizioni. Ne *Le mie poesie non cambieranno il mondo*, la continua inversione tra il tempo ciclico di Crono e quello spazializzato di *Aiôn*, genera nella scrittura la specularità tra le immagini degli andirivieni evocate dalla lingua e l'immagine tracciata sulla superficie della scrittura dalla ripetitività circolare della metrica, del lessico e della sintassi. La seconda tappa del viaggio allestisce nella cornice stagionale lo spettacolo degli epigrammi e dei recitativi, facendoli sfilare, gli uni, in una sorta di teatro d'ombre, gli altri, in una sorta di teatro naturalistico, un ordito in controluce sul fondale e una trama di grovigli sentimentali illuminata a giorno in proscenio. Il tempo, che è nuovamente attraversato da una continua inversione, vi scorre ciclicamente sulla linea delle interpretazioni sentimentali e si spazializza, come su una scena, nell'immagine riflessa dalle forme della lingua speculare a quella del cielo, talvolta inondato dalla luce e talaltra attraversato dalle nuvole. Ne *Il cielo*, la continua inversione del tempo, genera ancora una volta una specularità tra le immagini evocate dalla lingua e l'immagine tracciata sulla superficie della scrittura dalla ripetitività circolare della metrica, del lessico e della sintassi. L'ultima tappa del viaggio aggiunge, con la modulazione esplicitamente autoriflessiva del poemetto, qualcosa che non c'era nelle sillogi precedenti, in quanto rivela, come scriverà Emanuele Trevi molto tempo dopo a proposito della presenza di *Tre risvegli* nell'ultima raccolta *Datura* (2013), «un residuo di consapevolezza, la felice tentazione di trasformarsi in spettacolo»²⁴⁴. Al modo di Jacopone da Todi che «nel suo celebre Compianto per la morte di Cristo fa dire alla Madonna: ora comincio a piangere, trasformandosi nella didascalia di se stessa»²⁴⁵, anche la poetessa mostra il 'nulla' grammaticale del proprio *io* senza maschera, allestendo nel terzo libro, col

²⁴⁴ Emanuele Trevi, *Il dolore uno spettacolo in rima. Patrizia Cavalli e l'arte di tradurre in versi la vita interiore*, «Corriere della Sera», 1 agosto, 2013, (<https://www.micciacorta.it/2013/08/il-dolore-uno-spettacolo-in-rima/>).

²⁴⁵ *Ibidem*.

poemetto eponimo, oltre alle stesse artificiose alternanze di aspetti temporali della seconda raccolta, una sorta di ‘parabasi’ didascalica, che spalanca il sipario sul tempo della scrittura²⁴⁶. Nella terza raccolta, il tempo, pur nuovamente attraversato da una continua inversione, è di due qualità diverse, una ciclica e l'altra puntuale. Il tempo vi scorre ciclicamente sulla linea delle interpretazioni sentimentali e si spazializza, come su una scena, nell'immagine riflessa dalle ‘forme’ della lingua speculari a quelle del cielo estivo, autunnale e ‘invernalprimaverile’. Il tempo si spazializza, come su un'invisibile scena, nella puntualità della forma retorica della riflessione metalinguistica del poemetto speculare alla sospensione temporale del solstizio e scorre ciclicamente sulla linea delle impercettibili incursioni sentimentali²⁴⁷. Ne *L'io singolare proprio mio* la continua inversione del tempo sia nella ciclicità, sia nella puntualità genera una doppia specularità: quella tra le immagini evocate dalla lingua e l'immagine tracciata sulla superficie della scrittura dalla ripetitività circolare dei metri, del lessico e della sintassi; quella tra l'immagine tracciata sulla superficie della scrittura dall'impianto retorico della riflessione metalinguistica e la progressiva presenza delle immagini evocate dalla lingua.

Tre risvegli, libretto d'opera scritto nella forma di un prosimetro quasi alla fine del secondo ventennio di attività artistica della Cavalli, non solo mostra assai evidentemente una sostanza tonale analoga a quella di *Poesie (1974-1992)*, ma appare esso stesso una sorta di messa in scena dei procedimenti linguistici, che rendono la superficie poetica cavalliana un'opera nello stesso tempo poetica e visiva²⁴⁸. La piccola drammaturgia allestisce, in una brevissima epopea quotidiana, la

²⁴⁶ Nella quasi pluralità dei contributi critici su questa autrice è unanimemente riconosciuto il carattere teatrale della sua poesia. Non è una caratteristica isolata, peraltro, se Mazzoni scrive che «Un altro modo per allargare i confini della dizione soggettiva è immettere nel monologismo lirico una forte dimensione teatrale [...] Parzialmente affine al *dramatic monologue* è una forma poetica cangiante e pervasiva che ha conosciuto, nel secondo Novecento, una fortuna straordinaria, e che è stata battezzata “poesia per interposta persona”. A dire io è una specie di maschera – personaggio che assomiglia lapoeta, ma che non coincide esattamente con lui, perché ne accentua, deforma o isola alcuni tratti caratteriali, come accade nelle prosopopee di Caproni o in certi monologhi di Giudici. Molto diffuso nella poesia italiana nel secondo Novecento, questo recupero della teatralità circola estesamente nelle letterature europee», in Guido Mazzoni, *Sulla poesia moderna*, op. cit. Bologna, il Mulino, 2005, p. 192.

²⁴⁷ Sul movimento apparente del sole, cfr. nota 132 del capitolo «*Poesie (1974-1992): L'io singolare proprio mio*».

²⁴⁸ Ancora Mazzoni scrive che «La poesia moderna è il genere letterario che più assomiglia alle arti figurative degli ultimi secoli. Come la pittura e la scultura, anche la scrittura in versi ha reagito

rappresentazione di un esperimento sulla conoscenza, condotto in maniera fenomenologica nel corpo stesso della lingua. La lingua si atteggia infatti nella forma ora di una monologia, ora di una drammatizzazione a tre voci, dando vita, nell'atto unico, all'enunciazione del pensiero di una protagonista meteoropatica e ad una contemporanea rappresentazione del farsi scenico di quel pensiero nel suo corpo, sia terrestre, sia celeste. Fa risuonare la monologia sentimentale dei protagonisti disponendosi lungo la linearità del pensiero logico-causale e il teatrino immaginifico del farsi del pensiero nel corpo mentale della donna disponendosi, invece, nei duetti e nei terzetti, con un processo di decostruzione dell'*io*, pur nella radicale diversità di genere, non dissimile da quello presente nel volume del '92. Il libretto ha inoltre una struttura divisa in tre scene, occupata ciascuna da una delle tre fasi di un epico mal di testa. Il mal di testa è rappresentato da una disordinata sfilata di 'numeri' di minuzie quotidiane²⁴⁹ che fa anch'essa pensare, nell'altrettanto radicale diversità di estensione e consistenza delle due opere, a sorprendenti analogie con il libro del '92.

Nel corso delle diverse redazioni del libretto²⁵⁰, si osserva, d'altronde, una modalità compositiva, che pare segnalare, assai significativamente, la serrata coerenza speculativa della ricerca poetica cavalliana attraverso il mutare del tempo e dei generi. In una stesura dell'atto unico, precedente a quella pubblicata in *Datura* nel 2013, si leggono, infatti, provvisoriamente 'ricopiati' dei testi editi altrove, come per segnare, in quel punto preciso della struttura drammaturgica, la necessità di dare forma, nella scrittura, a un certo snodo concettuale, sviluppato solo successivamente in una nuova forma poetica, quale quella che appare infine nella redazione finale.

Al posto della didascalia, che spiega i caratteri dello spazio all'inizio del dramma, si legge, provvisoriamente 'ricopiata', una poesia d'intonazione metapoetica della quarta raccolta *Sempre aperto teatro* (1999):

La scena è mia, questo teatro è mio,
io sono la platea, sono il foyer,
ho questo ben di dio, è tutto mio,

estremisticamente alla crisi della *mimesis* e alla disumanizzazione dell'arte», in Guido Mazzoni, *Sulla poesia moderna*, op. cit., p. 204.

²⁴⁹ In un libretto d'opera le sezioni distinte che costituiscono un atto si chiamano 'numeri'.

²⁵⁰ Le due redazioni del libretto, precedenti quella del testo pubblicato in *Datura*, rinvennero dal materiale custodito nell'archivio del Music Theatre Transparant, inviatomi, nella primavera del 2016, da An Stevens, allora collaboratrice alla comunicazione e alla produzione del teatro di Anversa, attentissima e cortese nei confronti delle richieste di documentazione rivoltele.

così lo voglio, vuoto,
e vuoto sia. Pieno del mio ritardo²⁵¹.

E, in chiusura della prima scena, si trova ‘ricopiata’, al posto di una tirata in prosa di *Innamorata* sulla disfatta emicranica della mente, che suscita in lei la discordanza tra corpo e cervello, un’altra poesia della stessa raccolta centrata sul medesimo fenomeno fisico e psichico:

La notte mi ha lasciato un batticuore,
comincia il mio spettacolo: oggi sarà paura
e tempo lungo, il pendolo del sangue fa le doppie²⁵².

Nelle diverse redazioni del libretto, pare pertanto affiorare un lavoro di rielaborazione di snodi della composizione, come seriali, che strutturano l’argomentazione poetica dei macrotesti, testimonianza dello sviluppo di un consapevole percorso speculativo, realizzato tra un’opera e l’altra, dall’artigianato poetico, filosofico e scientifico della Cavalli.

Il piccolo dramma per musica, che rappresenta i tentativi della protagonista di capire le cause del proprio mal di testa, mette in scena anch’esso, come in *Poesie (1974-1992)*, una sorta di indagine sulla conoscenza sensibile. Come il libro di vent’anni prima, l’atto unico richiama la lingua a significare in maniera autoriflessiva il mondo chiuso nel teatro come quello chiuso all’interno della propria cornice, il *qui* e *ora* del teatro come quello della propria superficie, la propria voce decostruita in quella del proprio *io*-grammaticale che interpreta un *io*-linguistico modulato dalle tre voci della protagonista *Innamorata*, del Coro dei sintomi e del Messaggero del cielo, la fenomenologia tematica che sfilava nei ‘numeri’ quotidiani e viene ‘spiegata’ dalle didascalie e infine il tempo della scena come il proprio tempo²⁵³.

Quanto al mondo chiuso nel teatro, nell’atto unico la lingua chiude tutte e tre le scene nel medesimo avvicendamento ciclico di una notte e di un giorno, mentre fa variare la luminosità di ciascuna giornata, che passa dalla luce iniziale dell’alta

²⁵¹ Patrizia Cavalli, *Sempre aperto teatro*, Torino, Einaudi, 1999, p. 59.

²⁵² *Ivi*, p. 25.

²⁵³ Marchesini nota che nella poesia della Cavalli il tempo sospeso della vita biologica «anziché definirsi in astratto, come in molti scrittori d’oggi, è qui sempre *abitato*, risperimentato daccapo in situazione, tra morti quotidiane e quotidiani risvegli», in Matteo Marchesini, *Una pigrizia astuta*, op. cit. p. 82.

pressione all'umbratilità finale di quella bassa. Le tre notti sono rappresentate dalla musica, descritta da una breve didascalia all'inizio di ogni scena, che, delinea un progressivo passaggio dai toni dissonanti della prima a quelli di un'estatica ninna nanna della terza. I giorni invece sono rappresentati dalle parole, che, in presenza del bel tempo, sono drammatizzate dalle voci dissonanti tra loro dei tre personaggi e, all'arrivo finale della pioggia, sono ricomposte dalla voce solista di Innamorata, scandita a tempo di Rap e di Jazz.

Quanto al *qui* del teatro, in *Tre risvegli* la lingua non descrive i luoghi realisticamente nemmeno nelle didascalie, ma sempre significa autoriflessivamente la scena come quella della propria stessa superficie. Ne traccia una topografia instabile, disegnandola nella scrittura del prosimetro con la linearità della voce della donna, e con i rimbalzi degli annunci del Messaggero del cielo in alto e del Coro dei sintomi in basso. All'inizio, il testo affianca frammenti di voci tutti diversi, rappresentando una sorta di esplosione centrifuga dello spazio, generata dall'impressione sconvolgente della luce abbagliante sui sensi della donna. Nel finale, viceversa, si ricompone in un'unica voce, rappresentandola parallela ricomposizione dello spazio, generata dall'impressione rassicurante dell'ombra e della pioggia sui sensi della donna. Inondato dalla luce iniziale il piano della scena, occupato da Innamorata, appare proiettato, da un lato, sulla posizione più in alto di una scala, dove è collocato il Messaggero del cielo e, dall'altro, su quella in basso, accanto alla protagonista, dove sono collocate le tre donne del Coro dei sintomi. Con il progressivo arrivo delle nuvole, come è spiegato da una didascalia, il Messaggero e il Coro, con un movimento centripeto parallelo a quello che avviene nel cielo, ricompongono lo spazio, stringendosi in un cerchio al centro del palco, in cui rimangono provvisoriamente inerti, mentre la donna ne esce di corsa.

Quanto alla fenomenologia allestita dalla scena, nelle minute occasioni della quotidianità, la lingua accende nei numeri, da un lato, gli 'a solo' di Innamorata, come tirate sentimentali, e, dall'altro, la visione animata del loro farsi nel corpo della donna, come duetti e terzetti fra la donna, il Messaggero e il Coro. Gli imprevedibili effetti delle variazioni meteorologiche sui sensi della donna appaiono nel dinamismo linguistico tra la linearità del pensiero di Innamorata e il farsi poliprospektico del medesimo pensiero nei duetti e nei terzetti. L'abbagliante trasparenza delle belle

giornate mette in scena la ruvida perdita dell'intonazione singolare della donna e le nubi e la pioggia finale rappresentano, al contrario, il recupero di una morbidezza vocale, in cui si provano addirittura a coincidere per un istante di esultanza la notazione della musica e quella delle parole.

Quanto alla voce dei tre personaggi, con la luce del bel tempo la lingua decostruisce il proprio *io*-grammaticale, facendolo risuonare, nell'*io*-linguistico di Innamorata e in un *io*-corpo, distinto nel corpo celeste di Messaggero e in quello terrestre del Coro dei sintomi. Con l'arrivo del cattivo tempo e dell'oscurità, invece, lo ricostruisce nella monologia di Innamorata, ricomponendo, con l'acqua del cielo riunita alla terra, la frammentazione drammaturgica delle tre voci. In questa oscura partitura vocale, il libretto rappresenta, in forma di spettacolo, i tensori linguistici che innervano in profondità tutta la scrittura cavalliana, capace di modellare sulla propria superficie una sorta di armonia infera, ora la visione allucinata dell'insensato meccanismo dissonante del pensiero, ora quella ricomposta nel momento della quiete.

Quanto al tempo della scena, la lingua è attraversata da una sua continua inversione nel corso dell'esperimento conoscitivo, giocata tra la temporalità ciclica del pensiero e l'attimo senza punto di vista del farsi dell'immaginazione. Il tempo mette in scena la propria decostruzione, rappresentando la linea ripetitiva delle tre giornate, con le interpretazioni sentimentali di Innamorata, e la loro spazializzazione nel corpo della donna, col farsi della sua immaginazione nei duetti e nei terzetti. Il tempo sfalsa il piano del presente di Innamorata al centro del palco. Lo proietta, con la luce, in alto nella trama dell'epos celeste di Messaggero e in basso nell'ordito del contrappunto dispettoso del Coro dei sintomi, e, con le nuvole, invece, al centro della scena nei versi dickinsoniani che fanno da sfondo alla canzone finale cantata 'a solo' dalla donna.

4. La modulazione della lingua in *Poesie (1974-1992)* e in *Tre risvegli*

La scrittura di *Poesie (1974-1992)* e di *Tre risvegli* manifesta sulla propria superficie un farsi della coscienza determinato di volta in volta nella mente dagli

avvicendamenti ciclici e istantanei di una cornice. Un *io*-grammaticale vi interpreta a seconda degli avvicendamenti l'*io*-linguistico che mette in scena un 'esserci' precario del soggetto riflesso autoreferenzialmente dal farsi della parola nel proprio corpo mentale. Nella scrittura di *Poesie (1974-1992)* e *Tre risvegli*, artificialmente moderna e tradizionale a un tempo, appare, pertanto, il mistero di un linguaggio che non dice nulla, ma annuncia, con la propria intrinseca doppiezza, la singolarità indicibile dell'essere-nel-mondo, come in una sorta di ragionante affresco poetico sull'esperienza emotiva²⁵⁴, oggetto specifico dell'indagine della poetessa²⁵⁵.

Nelle tre raccolte di *Poesie (1974-1992)* e in *Tre risvegli*, che allestiscono la rappresentazione dell'esperimento sulla conoscenza²⁵⁶, i metri, il lessico e la sintassi

²⁵⁴ Cfr. quanto scrive Benveniste nei manoscritti inediti sulla poetica di Baudelaire « Le sentiment qui meut le poète, l'expérience qui fait vibrer sa sensibilité et engendre chez lui l'état émotif, c'est cela qu'il essaye de traduire en mots. Il choisit, il conjoint les mots pour reproduire cette émotion. Ici les signifiés sont subordonnés à l'intenté émotif, ils restituent donc par eux-mêmes en tant que mot d'une certaine forme phonique (longueur, sonorité) et d'une certaine construction (ordre, jonction, accouplement, répétition) cet intenté d'émotion », in Chloé Laplantine, *Emile Benveniste : poétique de la théorie. Publication et transcription des manuscrits inédits d'une poétique de Baudelaire*, ANNEXES-Fascicule 1, 6f°2, (<https://hal.archives-ouvertes.fr/tel-01228022/document>).

²⁵⁵ Calvino, riflettendo su uno scritto di Michelangelo, secondo De Ceccatty uno dei modelli cavalliani, osserva che le parole del grande artista «sconvolgono il rapporto tra mondo e arte. Anziché il mondo come oggetto rappresentabile dall'arte e l'arte come rappresentazione del mondo, ci si apre un nuovo orizzonte in cui il mondo vissuto è vissuto come opera d'arte e l'arte propriamente detta come arte al secondo grado o semplicemente come parte dell'opera complessiva. Tutto ciò che l'uomo fa è figurazione, è creazione visuale, è spettacolo», in Calvino, *La penna in prima persona (Per i disegni di Saul Steinberg)*, op. cit., p. 359.

²⁵⁶ Agamben osserva che nella prosodia cavalliana la tensione dell'inno all'isolamento della parola in monade discontinua e irrelata, il cui «caso limite è il *Coup de dés* di Mallarmé, con la sua disseminazione dei segni sul candore allibito della pagina», e quella dell'elegia, che «tende alla flebile continuità del lamento, alla connessione ipotattica delle forme e delle parole [...] si identificano e confondono senza residui», in Giorgio Agamben, *L'antielegia di Patrizia Cavalli*, op. cit., p. 162. La stessa poetessa spesso si è riferita alla poesia come a una scena teatrale. Parlando delle opere di Shakespeare, si è espressa dicendo che «sono sempre tragedie delle parole nel senso che tutto è legato a ciò che viene detto. Il teatro di Shakespeare è nella sua lingua. Tutto ha a che fare con la teatralità stessa della lingua. Certamente, in *Otello*, in misura maggiore visto che le azioni sono suscitate da ciò che qualcuno dice a un altro, ma non c'è soltanto questo. È una forma di inganno assoluto, anche rispetto a se stessi, una forma dell'immaginazione ingannata, di un modo di pensarsi ciò che non si è. D'altronde, tutto Shakespeare è basato su questo, una specie di spostamento dell'essere su qualcos'altro, l'illusione, l'inganno, la menzogna», in *Le opere di Shakespeare sono tragedie delle parole*, (http://www.larena.it/home/spettacoli/teatro-danza/le-opere-di-shakespeare-sono-tragedie-delle-parole-1.3107921?refresh_ce#scroll=100); parlando dell'inutilità di spiegare le poesie, si è espressa chiarendo che non ce n'è bisogno, perché sarebbe come spiegare a uno spettatore, prima della rappresentazione, quello che succederà durante la rappresentazione, in quanto, dice la Cavalli, «la poesia anche è una specie di azione teatrale, un'azione del pensiero teatrale, ossia un'azione teatrale del pensiero, con i suoi colpi di scena, capovolgimenti, precipizi, rivelazioni, intrighi, rivelazioni, finali [...] non ha neanche bisogno di un palcoscenico, come il teatro, basta la sua superficie linguistica, perché la sua verità, il suo teatro è evidente nella sua apparenza, ossia basta leggerla e ascoltarla», trascrizione dalla registrazione audio dell'intervento della poetessa nel 2011 al Festival della Mente di Sarzana, (<https://www.festivaldellamente.it/it/914>).

sono usati in modo apparentemente tradizionale, ma in realtà sono regolati sulla chiave nascosta delle sensazioni suscitate dagli avvicendamenti della cornice²⁵⁷, come nel codice cifrato della notazione musicale («dovrai raccogliere / con pazienza piccoli minuti perché tu possa / comporre un'ora»²⁵⁸). La lingua cadenzata dalla doppiezza ritmica del tempo appare una materia verbale che riflette il pensiero dell'*io* e il farsi nello stesso tempo della sua immaginazione²⁵⁹. Nelle due opere una ricerca amorosa delle parole spinge la lingua a significare se stessa affinché nella tessitura della scrittura il farsi delle sensazioni appaia nel riflesso tra l'espressione del pensiero lineare e l'impressione dei 'residui' sparsi sulla superficie delle poesie. *Poesie (1974-1992)* e *Tre risvegli* provano pertanto a far risuonare la precarietà di una lingua in bilico tra ciò che essa significa e ciò che si manifesta nella sua materia allestendo, sulla superficie della propria scrittura, la rappresentazione dell'esperimento conoscitivo come un evento della lingua stessa.

In *Poesie (1974-1992)* e in *Tre risvegli*, la poesia non ha, quindi, la funzione né di imporre, - come scrive Paul Celan²⁶⁰- una rappresentazione della realtà, né tantomeno di spiegarla, ma di esporre, invece, sulla propria superficie, una lingua che non dice nulla, ma annuncia per converso il mistero indicibile dell'essere-nel-mondo. La superficie o dei testi riflette, infatti, nella doppiezza immateriale e materiale della lingua, il farsi mutevole della coscienza. Ad ogni passaggio dell'indagine, la lingua, che riflette autoreferenzialmente le impressioni della mente urtata simultaneamente dalla regolarità dei cicli e dall'istantaneità dei soprassalti rivela uno «sguardo “difettoso”, che non consente la costruzione ordinata dello spazio dell'immagine»²⁶¹, come scrive Anna Longo a proposito della differenza irriducibile della visione dei

²⁵⁷ La Cavalli parlando dei sensi si esprime dicendo che «si fida solo dei “sensi, quelli ufficiali, cinque e gli altri, i clandestini, imprecisabili”», in Caterina Bonvicini, *Altro che twitter, questa è poesia*, «Il Fatto Quotidiano», 22 giugno 2013.

²⁵⁸ Patrizia Cavalli, *Poesie (1974-1992)*, op. cit., p. 19.

²⁵⁹ Scrive Martinelli che la materia della musica investita dalle sensazioni «trema nel profondo e reagisce risuonando: essa assorbe gli urti meccanico- spaziali e li trasforma in qualcosa d'altro, che non è più meccanico, né spaziale», in Riccardo Martinelli, *Tremore e sensazione. Il suono nell'estetica musicale di Hegel*, op. cit., p. 73.

²⁶⁰ «Le poesie non cambiano certo il mondo, ma cambiano l'essere-nel-mondo. / Andare nel deserto, poter giungere fino al suo centro più rovente per sotterrare lì la pianta della città dei mille pozzi. /La poesia, non s'impone più, si espone», in Paul Celan, *Microliti*, a cura di Dario Borso, Rovereto, Zandonai, 2010, p. 149.

²⁶¹ Anna Longo, *Viaggio sulla linea dell'Aiôn. La spazializzazione del tempo in Robert Smithson*, op. cit., p.16.

due occhi, trascurata dal canone occidentale al fine di produrre l'artificio della rappresentazione unitaria razionale. Il tempo lineare di Crono e l'attimo senza tempo di *Aiôn*, che scandiscono e sospendono a un tempo la lingua cavalliana sdoppiano l'immagine, costituita dalle due contemporanee messe a fuoco di ciò che viene detto e di ciò che si manifesta²⁶².

La scrittura, che ad ogni tappa della traversata sensistica del mondo espone un'immagine doppia del processo conoscitivo espone sulla propria superficie una bizzarra composizione in bilico tra la ricostruzione razionale del mondo fisico *così com'è* e la manifestazione, in quella stessa ricostruzione, di un mondo metafisico²⁶³. L'*io*-linguistico non vi declina solo la ricostruzione fisica della realtà, come gli è dettata, nella prospettiva lineare della scrittura, dai cinque sensi impressionati dalla ciclicità del tempo. Nella differenza temporale dell'attimo del soprassalto, ogni volta irriducibile rispetto al passato e al futuro²⁶⁴, ve ne manifesta anche un'immagine trascendentale riflessa, invece, nella spazializzazione dell'ordito e della trama della scrittura stessa, dall'immaginazione. La lingua, impressionata dalla inversione del

²⁶² Si può forse ricordare qui il frammento 28 (DK 123) di Eraclito: «La natura ama nascondersi». Nel commento ai frammenti si riflette sul fatto che per il filosofo «la natura di ogni singola cosa è l'invisibile connessione che si coglie col *logos* (Diano)» e che «la natura è l'essere delle cose che si rivela solo all'indagine del filosofo», in quanto Eraclito non dice che «la costituzione delle cose è inconoscibile, ma che è nascosta» (Kirk, p. 231). Benché l'occultarsi della natura possa essere assimilato all'enigma e al gioco (cfr. fr. 83), non si può dire che per Eraclito la natura illuda l'uomo [...] La natura è nascosta, solo perché l'uomo, irretito dalle opinioni ricevute dai padri (cfr. fr. 95), non la vede», in Eraclito, *I frammenti e le testimonianze*, a cura di Carlo Diano e Giuseppe Serra, Milano, Fondazione Lorenzo Valla, 1980, p. 138.

²⁶³ Calvino conclude il saggio sulla *Visibilità*, che affronta in profondità il tema della immaginazione, che «dalle nostre intenzioni e dal nostro controllo, assumendo rispetto all'individuo una sorta di trascendenza», scrivendo: «Comunque tutte le "realtà" e le "fantasie" possono prendere forma solo attraverso la scrittura, nella quale esteriorità e interiorità, mondo e io, esperienza e fantasia appaiono composte della stessa materia verbale; le visioni polimorfe degli occhi e dell'anima si trovano contenute in righe uniformi di caratteri minuscoli o maiuscoli, di punti, di virgole, di parentesi; pagine di segni allineati fitti fitti come granelli di sabbia rappresentano lo spettacolo variopinto del mondo in una superficie sempre uguale e sempre diversa, come le dune spinte dal vento del deserto», in Italo Calvino, *Visibilità*, in Id., *Lezioni americane*, Milano, Garzanti, 1988, p. 86 e p. 98.

²⁶⁴ A proposito della doppiezza della visione, è interessante l'analisi che Anna Longo fa di *The Monuments of Passaic* di Robert Smithson, breve testo narrativo del 1964 che affronta il tema del mutamento della percezione al momento dell'inversione del tempo. La studiosa osserva che il protagonista, investito da una luce violenta, è sottoposto a un'inversione percettiva, che proietta la visione, «attraverso la macchina fotografica, negli occhi, impedendogli il distacco necessario alla misurazione della posizione reciproca degli oggetti» cosicché «egli si trova sempre coinvolto da una situazione percettiva che gli si impone e che gli impedisce di erigersi a centro di organizzazione della realtà; questa, in effetti, sfugge incessantemente ad ogni tentativo di formalizzazione unitaria e permanente», in Anna Longo, *Viaggio sulla linea dell'Aiôn. La spazializzazione del tempo in Robert Smithson*, op. cit., pp. 10-11.

tempo, modella, pertanto, la propria doppiezza nella scrittura, che non dice nulla, ma significa, invece, sulla superficie dei testi, un'esperienza conoscitiva nello stesso tempo visione e spazializzazione della visione stessa.

In entrambe le opere, la lingua regolata dalla doppia e simultanea esperienza del tempo si compone come spinta dalla opposta tensione della 'langue' e della 'parole'. La *langue* la organizza secondo riconoscibili linee strutturali che compongono, con la serialità frammentaria dei testi, le forme circolari di tre 'edifici' compiuti, sul modello, per esempio, di quelli della *Commedia*, richiamata dall'uso del 'tre' e della circolarità. La *parole* vi agita, al contrario, un dinamismo destabilizzante che, nella spazializzazione senza tempo oppone, a qualsiasi possibile forma, la frammentarietà dell'edificio incompiuto, quale, ad esempio, quello dei *Pensieri* e dello *Zibaldone* leopardiani²⁶⁵, da un lato, evocativi della tradizione francese delle *Pensées*²⁶⁶ e, dall'altro, anticipatori della maniera di argomentare di filosofi novecenteschi, come il Valéry dei *Cahiers* e il Benjamin di *Parigi capitale del XIX secolo*²⁶⁷. La *langue* imprime ai 'tre edifici' la spinta a articolarsi in un macrotesto, in cui appare evidente una progressione, nella ripetizione per tre volte, dello sviluppo circolare. La *parole* palesa, di poesia in poesia, la tensione della lingua a significare la propria apparenza 'momentanea', isolata nella sospensione casuale di una 'stazione', in cui la superficie della scrittura risuona di una improvvisa vibrazione,

²⁶⁵ Cfr. l'*Introduzione* di Prete a *I pensieri* in cui il critico scrive che si tratta di un'opera aperta e inconclusa: «come per altri scritti, vale la risposta che Leopardi diede al giovane Lebreton "...je n'ai jamais fait d'ouvrages, j'ai fait seulement des essais, en comptant toujours préluder..."». È interessante la riflessione di Prete anche sulla intonazione dei centoundici pensieri leopardiani: «Nella lingua dei pensieri c'è sia il riverbero della leggerezza fantasiosa e malinconica, che trascorre nelle operette morali, sia il timbro di quel ragionare meditativo, e, per dir così estremo, che è ritmo e metodo di molta parte dello *Zibaldone*», in Antonio Prete, *Introduzione*, in Giacomo Leopardi, *Pensieri*, Milano, Feltrinelli, 1994, p. 8 e p. 7.

²⁶⁶ Prete riconosce ai *Pensieri* leopardiani i modelli di Rousseau, La Bruyère, Pascal, La Rochefoucauld, Montesquieu e anche Montaigne, in Antonio Prete, *Introduzione*, op. cit., p. 8.

²⁶⁷ Cortellessa parlando dello *Zibaldone* si esprime nei termini di un «un grande edificio incompiuto, che proprio nella sua incompiutezza mostra il suo carattere moderno [...] che anticipa in realtà il tipico modo di ragionare e di argomentare dei filosofi del tempo successivo, dei filosofi del '900. [...] Penso a Novalis, grande poeta romantico tedesco, che compone un gran numero di pensieri sempre in questa forma frammentaria non sistematica, oppure ai cosiddetti *Cahiers*, i quaderni che Paul Valéry alla fine dell'800 e nei primi decenni del 900 a sua volta assommerà in gran copia, oppure ancora a quel gran libro scritto e mai pubblicato da Walter Benjamin su Parigi capitale del XIX secolo», in Andrea Cortellessa (a cura di), *Lo "Zibaldone" di Leopardi: struttura dell'opera e teoria della "doppia vista"*, (<http://www.oilproject.org/lezione/zibaldone-di-leopardi-struttura-dell-opera-e-teoria-della-doppia-vista-1283.html>).

impossibile da prevedere per la sua assoluta discontinuità rispetto al passato e al futuro.

La lingua di *Poesie (1974-1992)* e di *Tre risvegli*, che rappresenta la realtà percepita nello stesso tempo dai sensi e dalla immaginazione, non può non chiamare in causa proprio la doppia visione leopardiana del mondo che pare anticipare, con la sua intuizione poetica, la crisi dei paradigmi conoscitivi del pensiero moderno. Il poeta la spiega nella pagina dello Zibaldone del 30 novembre del 1928:

All'uomo sensibile e immaginoso, che viva, come io sono vissuto gran tempo, sentendo di continuo ed immaginando, il mondo e gli oggetti sono in certo modo doppi. Egli vedrà cogli occhi una torre, una campagna; udrà cogli orecchi un suono d'una campana; e nel tempo stesso coll'immaginazione vedrà un'altra torre, un'altra campagna, udrà un altro suono. In questo secondo genere di obiettivi sta tutto il bello e il piacevole delle cose. Trista quella vita (ed è pur tale la vita comunemente) che non vede, non ode, non sente se non che oggetti semplici, quelli soli di cui gli occhi, gli orecchi e gli altri sentimenti ricevono la sensazione²⁶⁸.

Se Leopardi, in questo passaggio del proprio diario, argomenta la maniera di vedere propria dell'«uomo sensibile e immaginoso», per cui «il mondo e gli oggetti sono in certo modo doppi», l'oscura doppiezza della superficie poetica delle due opere cavalliane sembra «argomentare» poeticamente il radicale cambiamento novecentesco della prospettiva della conoscenza²⁶⁹. La doppiezza della vista, manifestata «scientificamente» dall'intimo strabismo della lingua, è costitutiva di ogni processo conoscitivo, generatore, nello stesso tempo, di un'immagine fisica delle cose, dettata dai cinque sensi, e di una visione metafisica, dettata dall'immaginazione. La lingua cavalliana riflette, pertanto, nella ripetitività lineare della scrittura, un'immagine del cosmo e del corpo misurata dal tempo ciclico di Crono e, nei suoi imprevedibili sussulti, l'immagine riflessa del suo farsi nella mente spazializzata nel *qui e ora* della superficie della scrittura.

²⁶⁸ Giacomo Leopardi, *Zibaldone*, Milano, Garzanti, 1991, p. 2502.

²⁶⁹ In conclusione della tavola rotonda su Leopardi organizzata dalla rivista «Rinascita» la Cavalli si esprime dicendo: «Ciò che mi piace molto in Leopardi è questa mescolanza, questo uscire fuori dall'immagine da parte del pensiero (che in quanto tale non può mai, per sua natura, chiudersi in una immagine) e questo contrasto così straordinario tra un ragionar poetico e l'immagine, che può essere una stanza, un luogo, un monte; è questo misto di compiuto e incompiuto che lo rende ai miei occhi straordinario, unico, come Dante [...] Mi aspetto [dalla poesia n.d.r.] di più, cioè una specie di reinvenzione del reale, di restituzione del reale ai miei occhi. Per reale intendo non una realtà mimetica ma una realtà costruita, e quindi, mi aspetto che mi faccia pensare, che mi faccia vedere; non che risponda a delle domande, ma che mi immetta in un mondo di visione e di domanda, di attesa e di incertezza. Io mi aspetto questo dalla poesia, e questo lo trovo in Leopardi», Massimo Boffa, Duccio Trombadori, *Dimenticare leopardi?*, op. cit., p. 18.

Nelle due opere, che ‘simulano’, nell’oscurità della scrittura, il mistero di una realtà fatta di cose visibili coi sensi e di immagine riflesse dalle superfici senzienti, la lingua è investita, forse di nuovo nel solco leopardiano, da una sorta di teoria dell’immaginazione. Il suo uso misterioso fa affiorare sulla superficie dei testi l’impegno della conoscenza sensibile modulato sia da un’immagine fisica del mondo, sia nello stesso tempo dal riflesso dell’immagine impressa nei sensi. La lingua che è soggetto della conoscenza, oggetto, spettatore, attore e teatro²⁷⁰ rivela il ruolo dei sensi nei processi della conoscenza e ne fa insieme apparire anche il *naufragio* nell’immagine riflessa dalla loro ‘pazienza’. Essa apre, pertanto, nella messa in scena della ciclica finitezza delle cose, quella della discontinuità dell’attimo infinitamente divisibile da se stesso, restituendo docilmente nella scrittura la visione di una realtà sdoppiata, riverberata ora dalla necessità della successione ciclica del tempo, ora dalla casualità della spazializzazione.

La lingua, che mantiene la superficie della scrittura di *Poesie (1974-1992)* e *Tre risvegli* nell’equilibrio precario di una sorta di dialettica *in sospeso* della visione, ne compone l’oscurità riflettendovi sia la riorganizzazione lineare delle informazioni sensoriali, sia la straordinaria velocità e profondità spazio-temporale dei processi cerebrali²⁷¹. La poesia rappresenta la conoscenza fisica riflessa dalla costruzione lineare e gerarchica della lingua. Ma rappresenta, anche, la conoscenza metafisica riflessa dal divenire fulmineo dell’immaginazione nel corpo. Le due opere mostrano, pertanto, sulla propria superficie, nella contraddittoria sostanza della lingua, una immagine costitutivamente non univoca del reale, inserendosi pienamente nel solco della tradizione poetica del Novecento, che, scrive Mario Luzi, «afferma criticamente la sua diversità elevando a oggetto proprio la crisi del suo oggetto, la crisi della realtà»²⁷². *Poesie (1974-1992)* e *Tre risvegli*, da questo punto di vista, paiono quasi

²⁷⁰ In *Sempre aperto teatro* (1999), raccolta successiva a *Poesie (1974-1992)*, si legge il seguente testo: «La scena è mia, questo teatro è mio, / io sono la platea, sono il foyer», in Patrizia Cavalli, *Sempre aperto teatro*, Torino, Einaudi, 1999, p. 59.

²⁷¹ Il premio nobel Ilya Prigogine ha avvertito che andrebbe sostituita una “fisica del divenire”, alla visione determinista, che abbraccia l’universo in un unico presente, in quanto la «maggior parte dei sistemi lontani dall’equilibrio, e di conseguenza esposti al disordine, sono infatti soggetti a variazioni contingenti che non permettono di stabilire con certezza quali saranno le traiettorie seguite», in Anna Longo, *Viaggio sulla linea dell’Aion. La spazializzazione del tempo in Robert Smithson*, op. cit., p. 6.

²⁷² Mario Luzi, *Prefazione*, Ermanno Krumm, Tiziano Rossi (a cura di), *Poesia italiana del Novecento*, Banca Popolare di Milano-Skira, Milano, 1995, p. 12.

realizzare, secondo l'auspicio di Italo Calvino, una idea della cultura in cui «la problematica della scienza, quella della filosofia e quella della letteratura»²⁷³ si mettano continuamente in crisi a vicenda.

Poesie (1974-1992) e *Tre risvegli* espongono la precarietà dell'essere nel mondo, offrendo, per esempio, una rappresentazione contrastante di alcuni elementi propriamente ascrivibili al *topos* del 'viaggio', da sempre metafora del processo sia della conoscenza, sia della creazione artistica, e tema centrale del Novecento, «anche in rapporto con il continuo moltiplicarsi di viaggi e mezzi di trasporto nell'esperienza reale»²⁷⁴. In entrambe le opere, la lingua, non affronta, in nessun modo una possibile significatività del tema, ma lo modula 'indifferentemente', realizzandone un'immagine sdoppiata, per mettere, ancora una volta, in scena, con la millenaria ricchezza di significati del *topos*, il proprio sguardo strabico. I diversi motivi del tema del viaggio, allestiti di volta in volta sulla superficie della scrittura, appaiono pertanto riferiti, nello stesso tempo, tanto alla ripetitività del movimento sempre uguale, quanto alla interruzione della 'stazione' contemplativa, visti ogni volta da due contrastanti e contemporanee prospettive.

Lo sguardo sfalsato della lingua offre un'immagine sdoppiata di ognuno dei motivi presenti nei testi, impossibili da mettere a fuoco, in quanto nello stesso tempo le immagini sono significative sia del percorso di una desolata scepsi razionalistica, che prende atto del determinismo circolare dell'esistenza, sia della rivelazione improvvisa, che sorge nell'attimo senza tempo. La lingua modella in maniera ambivalente l'immaginario del viaggio, per esporre sulla superficie della scrittura la doppia esperienza sensibile del mondo. Mostra, nella permanenza del tempo della durata, la perdita di qualsivoglia vitalità del movimento, svuotato il percorso di ogni possibile meta, e, nella spazializzazione senza presente, la differenza della 'stazione', riempita dal dinamismo dell'immagine riflessa dalla mente.

Poesie (1974-1992) mette in scena, tra alcuni motivi del 'viaggio', innanzitutto la struttura progressiva delle tre raccolte, poi l'andirivieni della protagonista tra casa e città e infine le *flanêrie* senza meta. Il volume evoca, con lo sviluppo progressivo della struttura, il modello dell'esplorazione conoscitiva, ma ne mostra, nello stesso

²⁷³Italo Calvino, *Filosofia e letteratura*, in Id., *Una pietra sopra*, op. cit., p. 187.

²⁷⁴Giulio Ferroni, *Dopo la fine. Una letteratura possibile*, Roma, Donzelli, 2010, p. 95.

tempo, la perdita di vitalità, in quanto chiude la progressione di ogni tappa nella circolarità perfetta di una cornice priva di varchi che consentano il passaggio tra una tappa e l'altra. Se la lingua ritma i testi di ciascuna raccolta con un continuo movimento, essa chiude tuttavia il paesaggio di ognuna delle sillogi nella staticità di un presente cadenzato da una ossessiva ripetitività ciclica. Il libro riassuntivo rappresenta contemporaneamente l'inconcludenza del viavai lineare della lingua e l'accesso alla visione di quanto all'improvviso appare nella materia verbale. La lingua nella sequenza ripetitiva di ogni 'quadretto', che «non rimanda alla successione fra un prima e un dopo»²⁷⁵, non delinea alcuna direzione. E nella temporalità del divenire scandita dalla cornice anima lo spettacolo metafisico della drammaturgia sonora e visiva delle parole. Nel libro del '92, l'immaginario del viaggio viene, dunque, allestito dalla lingua sulla superficie della scrittura, ora con una rappresentazione, che ne nega qualsiasi potenzialità conoscitiva, ora con la manifestazione, in quella stessa rappresentazione, delle sue potenzialità rivelative. La lingua vi modula da un lato il *topos* del viaggio deterministico, che afferma la ciclicità inesorabile del mondo fisico. E, come nella sospensione dell'avanzare di ritorno degli antichi navigatori verso la rotta già fissata e smarrita per traversie di mare²⁷⁶, vi modula dall'altro il *topos* del viaggio salvifico, che scopre, nel mondo metafisico dell'immaginazione, la meraviglia di quanto non si può conoscere attraverso gli strumenti della moderna ragione.

Anche *Tre risvegli* esibisce, tra alcuni dei motivi caratteristici del viaggio, la struttura progressiva delle tre scene dalla luce al buio, innanzitutto, sul modello ribaltato delle tre 'cantiche' dantesche, il cambiamento della condizione della protagonista e la partenza nel finale. Nel dramma da un lato il *topos* mostra la medesima mancanza di vitalità conoscitiva espressa nel volume del '92 in quanto ogni tappa è chiusa nell'impermeabile cornice circolare di ciascuna scena. Il mutamento della protagonista vi è solo provvisorio e la condizione di malattia iniziale si ripeterà ad una nuova variazione del tempo. Dall'altro nella cornice ripetitiva della notte e del giorno il *topos* rivela il passaggio della protagonista ferma

²⁷⁵ Alfonso Berardinelli, *Tra il libro e la vita: situazioni della letteratura contemporanea*, Bollati Boringhieri, Torino 1990, p. 65.

²⁷⁶ Cfr. Cristina Campo, *In medio coeli*, Milano, Adelphi, 1987, p. 18.

dall'esperienza insostenibile di una luce annichilente, come quella di Jahvè, alla speculare morbidezza delle nuvole, come quella delle braccia di una madre. La lingua, che nella sequenza dei numeri «non rimanda alla successione fra un prima e un dopo»²⁷⁷, ne rivela la ragione schiudendo ad ogni numero lo sguardo sull'immagine riflessa della mente messa in scena dalla drammaturgia a tre voci. Nell'atto unico, l'immaginario del viaggio viene, dunque, allestito, dalla lingua, sulla superficie della scrittura, come nel libro del '92, ora con una rappresentazione che ne nega qualsiasi potenzialità conoscitiva, ora con la manifestazione, in quella stessa rappresentazione, delle sue potenzialità rivelative.

Poesie (1974-1992) e *Tre risvegli*, che trattano visibilmente alcune forme tradizionali dell'immaginario del viaggio di conoscenza, ne sfruttano la straordinaria potenza significativa come una sorta di formidabile strumento espressivo 'modulare', che allestisce sulla superficie della scrittura, come su una tela o su una scena, la doppia esperienza della realtà. Lo modellano, per quarant'anni, come 'segno' non univoco, che esprime, nella poesia, la pendolarità della messa in scena della lingua, oscillante continuamente tra conoscenza dei sensi e divenire di una conoscenza differente. Da un lato, la lingua, infatti, compone i tasselli del tema del viaggio raffigurando l'asservimento deterministico del soggetto alla natura, costretto al tempo psichico *così com'è* governato dalla ciclicità del cosmo riflessa da quella del corpo. Dall'altro li compone invece per raffigurare l'autonomia del soggetto rispetto alla natura, liberato dal tempo lineare nel divenire senza tempo dell'immaginazione, schiusa da un sussulto dei cicli, riflesso da un parallelo sussulto di quelli del corpo. Le due opere rendono entrambe, pertanto, l'immaginario del viaggio una stereotipia, che, declinata, nello stesso tempo, in due modi opposti, mette in scena nella scrittura il mistero dell'esistenza individuale, ora mossa dalla consapevolezza psichica della ripetizione inesorabile del tempo lineare, riflessa nel presente circolare della scrittura, ora sospesa nell'attimo senza presente dell'immaginazione, riflessa dalla sua spazializzazione senza tempo.

Nel volume riassuntivo del '92 e nel libretto del 2009, la lingua manifesta, quindi, come nella *Sacra Scrittura*, la «ricerca di tutta la verità del mondo e

²⁷⁷Alfonso Berardinelli, *Tra il libro e la vita: situazioni della letteratura contemporanea*, op. cit. p. 65.

dell'essere nella scrittura stessa»²⁷⁸. Nelle poesie declina infatti la continua ripetizione della doppia esperienza dell'essere nel mondo, rappresentandola nella doppiezza inafferrabile della superficie della scrittura²⁷⁹, immagine impossibile da mettere a fuoco e pienezza che si dà dopo²⁸⁰, come in un'eco del divenire incompiuto della verità filosofica²⁸¹. Pur nella diversità dei generi la tensione autoriflessiva della lingua, si spinge, infatti, in entrambe le opere, fino ai limiti della possibilità di significare, allestendo nella scrittura, nel solco dell'ermeneutica filosofica novecentesca, non la rappresentazione della realtà, ma piuttosto l'esibizione, nella simulazione, della propria realtà²⁸². La lingua, da sempre, strumento della conoscenza, è stata, d'altronde, osservata, in particolare nel ventesimo secolo, più che in qualsiasi altra epoca, nelle sue possibilità conoscitive, mentre i poeti stessi lo facevano «non solo in scritti teorici, ma anche all'interno delle loro finzioni»²⁸³.

Nelle due opere, pur distanti tra loro vent'anni, la lingua, tradizionalmente strumento soggettivo della comunicazione, non nomina, d'altronde, più nulla, ma solo raffigura se stessa, allestendo, con la propria ambigua sostanza, nei testi, tanto la visione sensibile del mondo, quanto il riflesso del divenire dell'immaginazione nei sensi²⁸⁴. Declina, infatti, la parola nella scrittura come il simbolo ricoeriano, in

²⁷⁸ Giulio Ferroni, *Dopo la fine. Una letteratura possibile*, op. cit., p. 4

²⁷⁹ La Cavalli in un'intervista si sofferma sul rapporto tra quotidianità e poesia, dicendo che «E, poi, riferita alla poesia [la quotidianità n.d.r.] è comunque una definizione sbagliata, perché tra le tante sue virtù c'è appunto quella di far esistere per la prima volta quel che nomina, fosse pure il letto dove dormo da vent'anni. Senza questa visione che interrompe l'opacità dell'abitudine non si potrebbero scrivere poesie», in Pasqualina Deriu, *Patrizia Cavalli*, in Ead. *Racconto di poesia*, CUEM, Milano 1998, pp. 19-30

²⁸⁰ La centralità della lingua che offre nella scrittura la visione dell'essere nel mondo, pare rimandare all'orizzonte postumo della scrittura, un qualcosa che si dà dopo, Cfr. Giulio Ferroni, *Scrivere per la fine*, in *Dopo la fine. Una letteratura possibile*, op. cit., p. 99.

²⁸¹ Scrive Ferroni della contraddittorietà, insita nel mito platonico di Fedro, tra la trasparenza, la memoria viva e animata delle parole dette e l'«essere "postumo" delle parole scritte rispetto a una concezione della conoscenza e della verità come "presenza"», in Giulio Ferroni, *Dopo la fine. Una letteratura possibile*, op. cit., p. 3.

²⁸² Cfr. «il linguaggio non rappresenta, ma piuttosto produce la realtà, la esibisce e la simula», in Christine Ott, *Montale e la parola riflessa. Dal disincanto linguistico degli Ossi attraverso le incarnazioni poetiche della Bufera alla lirica de costruttiva dei Diari*, Milano, Franco Angeli, 2006, p. 15.

²⁸³ *Ibidem*.

²⁸⁴ Cfr. anche «Al posto del rapporto gnoseologico tradizionale, che poneva un soggetto di fronte a un oggetto, nasce un'attenzione nuova verso le relazioni linguistiche. L'atto conoscitivo non avviene più direttamente fra un soggetto e un oggetto, bensì per il tramite del linguaggio. Che non è più considerato un mero strumento della conoscenza, ma piuttosto, come dice Hans Blumenberg, lo "sfondo inoltrepasabile" che per primo determina le condizioni del pensare», *Ivi*, p. 31.

quanto «sintomo insuperabile del fatto che c'è qualcosa che *precede la coscienza*»²⁸⁵ e che «dà a pensare che il *Cogito* è all'interno dell'essere e non l'inverso»²⁸⁶. La lingua sceglie e compone le parole spinta dall'ambivalenza dei sensi che decide l'esito della composizione facendole muovere finché non vi appaia quanto sarebbe stato inimmaginabile²⁸⁷. Restituisce sulla superficie della scrittura le impressioni razionalmente organizzate della realtà, composte dalle tradizionali strutture lessicali, sintattiche e metriche. Ma restituisce, anche, sulla medesima superficie, un'*idea estetica*²⁸⁸, riflessa da una decostruzione di quelle medesime strutture tradizionali. Costretta dalla doppiezza stessa del tempo «a farsi autocritica e autoriflessiva»²⁸⁹, la lingua realizza, pertanto, sulla superficie poetica, una sorta di coincidenza del linguaggio della poesia e di quello della filosofia novecentesca²⁹⁰, rappresentando sia lo sviluppo logico del pensiero, scandito dal tempo di Crono, sia la iconicità frammentaria dell'immaginario, allestita dal tempo senza presente di Aiôn: svuotando radicalmente una propria qualsivoglia ontologia, mette in tensione tra loro, nella scrittura, la staticità della lirica, che vale «come ingenua mimesi di un'emozione interiore»²⁹¹, e il dinamismo del dramma delle parole, che vale come spettacolo della realtà interiore dell'essere priva di punto di vista.

Poesie (1974-1992) e *Tre risvegli* tengono in equilibrio, tra rappresentazione linguistica e rappresentazione visiva, la portata simbolica del linguaggio. Non rompono, come scrive Benveniste nei suoi appunti sul discorso poetico di Baudelaire, «avec le système général de la langue»²⁹², e non si servono «d'éléments

²⁸⁵ Alberto Martinengo, *Parlare per immagini. Linguaggio, visione, metaforizzazione*, «La Deleuziana», N. 0/ 2014 – Critica della ragion Creativa, p. 32

²⁸⁶ *Ivi*, p. 33.

²⁸⁷ La Cavalli in un'intervista ad Annalena Benini spiega che «non nasce mai una mia poesia da un ragionamento, anche se le mie poesie ragionano molto. La nascita viene da un forte stimolo psichico, nervoso, quasi materiale, e da qui si muove la lingua e va fisicamente dove viene condotta», in Annalena Benini, *Le mie poesie sono respiri e io respiro per trovare le parole*, «Il Foglio Quotidiano», 19 e 20 agosto 2017, Anno XXII 195, p. VI.

²⁸⁸ Cfr. Alberto Martinengo, *Parlare per immagini. Linguaggio, visione, metaforizzazione*, op. cit., p. 32.

²⁸⁹ Christine Ott, *Montale e la parola riflessa. Dal disincanto linguistico degli Ossi attraverso le incarnazioni poetiche della Bufera alla lirica de costruttiva dei Diari*, op. cit. p. 16.

²⁹⁰ Cfr. *ivi*, p. 16.

²⁹¹ *Ibidem*.

²⁹² Chloé Laplantine, *Emile Benveniste : poétique de la théorie. Publication et transcription des manuscrits inédits d'une poétique de Baudelaire*, op. cit., 6 f°5

phoniques ni significatives qui soient étrangers à la langue»²⁹³. Ma ciò nonostante modulano la lingua mostrando anch'esse, come nell'autore dei *Fiori*, «à tous points de vue, un langage iconique»²⁹⁴:

les signifiés sont subordonnés à l'intenté émotif, ils restituent donc par eux-mêmes en tant que mot d'une certaine forme phonique (longueur, sonorité) et d'une certaine construction (ordre, jonction, accouplement, répétition) cet intenté d'émotion²⁹⁵.

Entrambe, infatti, declinano la lingua come fosse una pellicola sensibile al ritmo ciclico e agli istantanei contrappunti del tempo, che costruisce e decostruisce la relazione tra i nomi e le cose. La lingua 'ricostruisce', di volta in volta, sulla superficie della scrittura con parole 'finte' («parole che dico/ che dico fingendo»²⁹⁶) un'apparenza della realtà speculare alla visione riflessa della mente in cui «decifrare la vita giorno per giorno»²⁹⁷. Non sfugge a Enrico Testa che il piano della finzione metariflessiva sia cruciale nella scrittura della Cavalli, a partire già dal primo libro: «sin dalla raccolta di esordio la possibile spontaneità della passione e le “sue sentimentali parole” sono contraddette dalla “finzione”»²⁹⁸. Le poesie della Cavalli non hanno alcuna intenzione di cambiare il mondo, ma si impegnano tuttavia a cambiare «l'essere-nel-mondo»²⁹⁹, rivelandone, col proprio codice artificioso³⁰⁰, la condizione nella finzione che sola svela il «punto perfetto/ l'unico possibile della certezza» (LMP, 7, 8-9)³⁰¹.

La lingua dà vita sulla superficie della scrittura di *Poesie (1974-1992)* e *Tre risvegli* alla propria ambigua 'voce grammaticale', evocando una sorta di maschera parodica. Essa appare, infatti, per la propria stessa natura linguistica, ogni volta 'goffamente' sbilanciata in una sorta di salto comunicativo, come in un lazzo

²⁹³ *Ibidem*.

²⁹⁴ *Ivi*, 6 f°4

²⁹⁵ *Ivi*, 6 f° 2

²⁹⁶ Patrizia Cavalli, *Poesie (1974-1992)*, op. cit., p. 11.

²⁹⁷ Giorgio Manacorda, *Patrizia Cavalli*, op. cit., p. 116.

²⁹⁸ Enrico Testa, *Patrizia Cavalli*, op. cit., p. 297.

²⁹⁹ «Le poesie non cambiano certo il mondo, ma cambiano l'essere-nel-mondo», Paul Celan, *Microliti*, a cura di Dario Borso, Rovereto, Zanonai Editore, 2010, p. 149.

³⁰⁰ A proposito dell'artificiosità, che rende iconica la lingua cavalliana, è interessante la riflessione di Benveniste su Baudelaire, che a differenza dei poeti successivi come Mallarmé, non sostituisce il linguaggio significante con quello iconico, ma «Quand chez Baudelaire le langage significatif se substitue au langage iconique, c'est pour un effet stylistique», in Chloé Laplantine, *Emile Benveniste: poétique de la théorie. Publication et transcription des manuscrits inédits d'une poétique de Baudelaire*, op. cit. 6 f°5.

³⁰¹ Patrizia Cavalli, *Poesie (1974-1992)*, op. cit., p. 11.

pulcinellesco, in bilico tra la rappresentazione di una ricerca della ‘verità’ e il riflesso speculare del farsi biologico di quella ‘verità’ nella mente. Una tale instabilità del soggetto, sempre sospeso nell’equivoco, rivela che, nella poesia cavalliana, non è affatto in questione la comunicazione, ma, al contrario, come scrive Agamben a proposito della filosofia, «mostrare, nel linguaggio, una impossibilità di comunicare e che questo faccia ridere»³⁰². La lingua in equilibrio precario tra l’una e l’altra ‘verità’, genera, sulla superficie della scrittura, una prospettiva inafferrabile del significato. Nel suo disegno appare la vivacità del mistero stesso della filosofia, nello stesso tempo pianto del pensiero e riso dello sguardo³⁰³. La filosofia non concerne ciò che capisce del mondo, ma il fatto stesso che ci sia qualcosa da capire:

Essa riguarda, cioè, non come il mondo è, ma il fatto che il mondo sia, l’esperienza non di qualcosa che si può dire nel linguaggio, ma del linguaggio stesso. Che il linguaggio sia, che il mondo sia -questo non si può dire, se ne può soltanto ridere o piangere (non si tratta dunque di un’esperienza mistica, ma di un segreto di Pulcinella)³⁰⁴.

Nel volume del ‘92 e nell’atto unico la lingua argomenta poeticamente il proprio essere linguaggio, non offrendosi mai sulla superficie oscura della scrittura in un’immagine leggibile univocamente, ma ogni volta in un’immagine sdoppiata, ora riordinata nel presente ciclico della storia, ora disposta nella spazializzazione del tempo senza presente. Vi appare l’oscillazione ‘comica’ e ‘tragica’ della consapevolezza che non ci sia niente né da capire, né da dire, con una sorta di joyciano *chaosmos* come quello citato in uno scritto del 1992 da Zanzotto³⁰⁵. Si mantiene nel solco del *cosmos* regolarmente ripetitivo della poesia, riflesso dell’implacabile meccanismo mitico-naturalistico del tempo. Ma si frammenta anche contemporaneamente nel *chaos* del soprassalto metrico, riflesso da una improvvisa sincope ritmica, epifania sintomatica sulla pagina di un sussulto nella mente. Realizza nel *chaosmos* una sorta di ‘frattempo’ della conoscenza, linguisticamente non dicibile, corrispondente a «una logica nascosta non meno autorevole di quello che viene comunemente detto “il pensiero”»³⁰⁶, come afferma Calvino a proposito di

³⁰² Giorgio Agamben, *Pulcinella ovvero Divertimento per li ragazzi*, Roma, Nottetempo, 2016, p. 23.

³⁰³ Cfr. *ivi*, p. 19.

³⁰⁴ *Ibidem*.

³⁰⁵ Laura Barile, *Il ritmo del pensiero*, Macerata, Quodlibet, 2017, p. 147.

³⁰⁶ Italo Calvino, *Letteratura e filosofia*, op. cit., p.189.

Bresson. La doppia apparenza della lingua manifesta nella scrittura un territorio talvolta più leggibile e talaltra quasi illeggibile, allestendolo con la proiezione ora di ombre, visibili in prospettiva, ora di un primo piano sfolgorante, senza prospettiva. E fa, per questo, pensare al *Trittico delle delizie* di Bosch, in cui appare una visione del mondo completamente diversa a seconda che i pannelli laterali siano chiusi o aperti. Quando i due pannelli sono chiusi, il trittico offre una desolata prospettiva della terra, chiusa a volo d'uccello nel globo della creazione, rinserrato nel proprio stesso presente, sempre ugualmente ripetuto, palla fluttuante in lontananza tra le nuvole dipinte con sfumature a monocromo del bianco e del grigio. Quando i due pannelli sono aperti, offre invece l'esperienza di una scena brulicante di un'infinità di creature priva di prospettiva, sfolgorante spazializzazione del tempo senza presente nel teatro della vita interiore³⁰⁷.

Nel volume del '92 e nel libretto del 2009, come nel trittico di Bosch, sono le variazioni della luce a decidere nella scrittura dell'apparenza più o meno comunicativa della lingua³⁰⁸. La luminosità affievolita dalle nuvole ne impressiona, infatti, la 'pellicola', sviluppando l'apparenza di una visione più nitida, come ordinata dal tempo di Crono. E nella scrittura appare così la scansione deterministica della regolarità ciclica degli avvicendamenti astronomici. La luminosità abbagliante ne brucia invece la pellicola, sviluppando l'apparenza di una visione del tutto diversa, come generata dal tempo di *Aiôn*. E nella scrittura appare così, come sovrapposta al vuoto accecante della luce, la rivelazione improvvisa di un'immagine metafisica. L'apparenza più o meno comunicativa della lingua si manifesta pertanto nella specularità tra la superficie del cielo e quella della scrittura, entrambe superfici solo chimiche e fisiche, che riflettono direttamente tra loro la relazione stretta tra le variazioni della luce, l'inversione del tempo e la significatività della lingua.

Nelle due opere cavalliane, la lingua, quando riflette la sostanza senza proprietà delle nuvole, rivela una maggiore nitidezza del significato, come ricalcando

³⁰⁷ Per l'analisi del *Trittico delle delizie* di Bosch, cfr. Stefano Crisante, *L'icona che delira. Esplorazione del Trittico delle delizie di Hieronymous Bosch*, H-ermes. Journal of Communication H-ermes, J. Comm. 4 (2015), 243-311.

³⁰⁸ La doppiezza del ritmo ciclico e istantaneo nella prima raccolta è segnalata solo dall'alternanza ritmica nella scrittura, dalla seconda in poi anche dalla speculare alternanza di luce e ombra. Tartaglia e Salvioni parlano propriamente di una «fenomenologia luminosa e termica dell'eros», in Davide Tartaglia, E. M. Salvioni, *Patrizia Cavalli*, in *Ii, Sulla scia dei piovvaschi*, Milano, Archinto, 2016, p. 109.

l'immaginario cristiano per cui la sostanza delle nuvole è «cella e dimora del divino, che rivela perché è oscura e ottunde le facoltà intellettuali»³⁰⁹. Ma, riconoscendosi, d'altro canto, nell'alterità di quella sostanza chimica e fisica³¹⁰, diventa da soggetto della conoscenza, oggetto e spazio dell'evento conoscitivo. La lingua, quando è invece accecata dalla «proprietà incorporea essenziale»³¹¹ della luce, rivela una perdita della nitidezza, come ricalcando, di nuovo, l'immaginario cristiano per cui l'incorporeità della luce è «realtà sconosciuta inesprimibile, che manifesta l'incongruità del simbolo rispetto alla cosa significata»³¹², modo di accesso alla divinità e non epifania del divino. Ma, riconoscendosi, d'altro canto, nel nulla del vuoto luminoso del cielo, manifesta l'apparizione imprevedibile, nella scrittura, di un 'volto' inafferrabile, «né corpo né figura né forma», né «quantità o qualità, o peso»³¹³, né spazio, né vista, né tatto, né anima, né intelligenza, né numero, né ordine né grandezza, né sostanza, né eternità, né tempo, né tenebra, né luce, né errore e né verità³¹⁴.

La lingua, che pare più o meno comunicativa al variare della luminosità dall'ombra alla luce, offre la propria stessa sostanza come enigmatico punto di arrivo dell'indagine. Nell'oscurità della scrittura, resta infatti chiuso il suo mistero, in bilico tra la condizione 'postuma' della monologia che sorge dalla protezione dell'ombra delle nuvole e la 'verità' delle diverse intonazioni della drammaturgia che sorge dall'accecamento della luce abbagliante. La poesia non dice nulla e si limita a esporre sulla superficie dei testi l'intreccio dei colori, «un regalo della luce» - come scrive la Morante a proposito del Beato Angelico- «che si serve dei corpi (come la musica degli strumenti) per trasformare in epifania terrestre la sua festa invisibile»³¹⁵. Le parole, composte artificialmente dalla lingua al variare dell'impressione della luce nella mente, non enunciano pertanto alcunché, ma come

³⁰⁹ Tonino Ceravolo, *Storia delle nuvole. Da Talete a Don De Lillo*, Soveria Mannelli, Rubbettino Editore, 2009.

³¹⁰ Cfr. nota n. 50.

³¹¹ Elsa Morante, *Il beato propagandista del paradiso*, in Ead., *Pro e contro la bomba atomica*, Milano, Adelphi, 1987, p. 126.

³¹² Graziella Federici-Vescovini, *Le teorie della luce e della visione ottica dal IX al XV secolo*, Perugia, Morlacchi Editore, 2003, p. 425.

³¹³ *Ivi*, p. 426.

³¹⁴ Cfr. *Ivi*, p. 426.

³¹⁵ Elsa Morante, *Il beato propagandista del Paradiso*, op. cit., p. 132.

‘corpi’³¹⁶ fanno risuonare, invece, di volta in volta, nella scrittura, le ‘coloriture’ che assumono i diversi piani della coscienza.

Sulla superficie poetica cavalliana, la lingua, impressionata dalla luce, come una pellicola, come un quadro o come una scena teatrale, da un lato attira lo sguardo sulla leggerezza immateriale del pensiero e dall’altro sul mistero di un’annunciazione il cui messaggio è altrove³¹⁷. Pare quasi evocare la ‘figura’ dell’*Annunciazione*. Sia «tempo in cui si coniugano insieme l’evento del colloquio angelico, i “numerosi misteri che vi si celano” e infine il tempo, quotidiano, costante, in cui si reciterà la preghiera»³¹⁸. Sia «irrisolutezza dello spazio», da un lato visione e dall’altro decostruzione della visione stessa, realizzata dall’asse della colonna, posta assai di frequente, in questa iconografia, a dividere Maria dall’angelo, l’umano dal divino. La colonna, come scrive Didi Huberman, «segna perfettamente in quanto soglia, sia la distanza invalicabile sia il misterioso percorso tramite il quale l’Incarnazione riuscirà a varcare qualsiasi soglia immaginabile»³¹⁹. Nell’*Annunciazione* di Filippo Lippi a Spoleto, ad esempio, a destra della colonna c’è Maria, che mantiene lo sguardo assorto nella propria parte separata della composizione, e a sinistra della colonna c’è in basso l’angelo, che annuncia con le parole il mistero dell’incarnazione, e in alto Dio stesso avvolto dalle nuvole, che annuncia con il raggio di luce la medesima cosa. In altre raffigurazioni dell’*Annunciazione* spesso Maria ha, inoltre, davanti a sé un libro aperto, come un annuncio ‘postumo’ dell’antico testamento³²⁰, messo all’incrocio del presente e del futuro. Come le tavole delle *Annunciazioni*,

³¹⁶ Leopardi, il 13 settembre 1821, annota nello *Zibaldone* che «Così accade in certo modo riguardo allo stile e alle parole, che sono, come ben dice Pindemonte, non la veste, ma il corpo de’ pensieri. E quanto prevalga l’effetto dello stile a quello de’ pensieri (benché spessissimo il lettore non se ne accorga, né sappia distinguere le cose dalle parole, ed attribuisca a’ soli pensieri l’effetto che prova, nel che in gran parte consiste l’arte dello stile), interrogatene d’ogni letteratura», Giacomo Leopardi, *Zibaldone*, op. cit., p. 989.

³¹⁷ Didi-Huberman a proposito dell’*Annunciazione* spiega che *figurare* un mistero «non significa dare un aspetto alla storia, bensì comprendere il mistero attuando pittoricamente la diffrazione del senso, ponendolo in una situazione di perpetui traslati», in Georges Didi-Huberman, *Beato Angelico. Figure del dissimile*, Milano, Leonardo, 1991, p. 127; Boccali, in un saggio sulla pittura di Hopper, intitolato ‘annunciazioni senza messaggio’, osserva inoltre che anche nelle situazioni più familiari la luce le proietta altrove: «È come se fossimo spettatori di un evento cui non siamo in grado di dare un nome. Sentiamo la presenza di ciò che è nascosto, di ciò che senza dubbio esiste ma non viene rivelato», in Renato Boccali, *Dipingere l’assenza. Edward Hopper e le annunciazioni senza messaggio*, «Studi di estetica», anno XLIII, IV serie, 1/2015.

³¹⁸ Georges Didi-Huberman, *Beato Angelico. Figure del dissimile*, op. cit., p.131.

³¹⁹ *Ivi*, p.156.

³²⁰ *Ivi*, p. 121.

impressionate dalla luce mettono in scena una raffigurazione come “similitudine dissimile”, molteplicità contemporanea di punti di vista, speculari e diversi tra loro, riflessi dalla scrittura, così in *Poesie (1974- 1992)* e *Tre risvegli* la lingua, impressionata anch’essa dalla luce mette in scena un «manifestarsi dell’assenza»³²¹, pluralità simultanea di punti di vista, riflessi dalla superficie ‘postuma’ della scrittura, come la ripetizione di una pienezza che si dà dopo. E, dunque, se Maria è un «quadro che attende di essere dipinto»³²² dalla luce, anche la scrittura è la superficie che ne attende per ‘dopo’ la grazia festiva delle magnifiche illusioni sentimentali, espresse di volta in volta dal gioco delle linee e dei colori³²³.

5. Strategie di indagine

La Cavalli ripete sempre, che la poesia è «una forma linguistica che non deve dimostrare o comunicare proprio niente al di fuori di se stessa»³²⁴ e che è presente «lì, nel miracolo della sua superficie»³²⁵. La poetessa, d’altronde, non si limita solo a esprimersi in questi termini sulla propria poesia, ma nel tempo ha anche propriamente esposto la superficie dei propri autografi. Ne ha dapprima pubblicati alcuni in *Flighty Matters*³²⁶, un libro del 2011 in cui la scrittura dei testi commenta in parallelo immagini di moda. Ha in seguito allestito in una nota galleria romana *I miei*

³²¹ Raffigurare l’assenza di qualcosa è a detta di Boccali la segreta corrispondenza che lega in un unico movimento espressivo la scrittura alla pittura, cfr. Renato Boccali, *Dipingere l’assenza. Edward Hopper e le annunciazioni senza messaggio*, op. cit..

³²² Michela Sbalchiero, *La Vergine Maria e l’angelo Gabriele. Studio iconografico dell’Annunciazione*, Tesi di laurea (file:///C:/Users/hp/Downloads/806512-1188003%20(1).pdf).

³²³ La Cavalli nel corso della tavola rotonda organizzata da «Rinascita» dice che «Leopardi non è né un pessimista né un materialista né un illuminista; è un poeta con un’intelligenza totale – e non tutti i poeti sono intelligenti – che, avendo osservato l’indifferente macchinario della natura la quale non ci è amica perché diretta da un suo programma biologico di cui noi uomini siamo all’oscuro e con il quale non abbiamo niente a che fare, afferma che resta a noi la poesia, l’illusione dell’amore non come fenomeno inferiore, ma l’illusione come una sorta di doppia vista, tipica della grande saggezza: da un lato ciò che è e che si vede, e, accanto, qualcosa che va assolutamente trovato o inventato per rendere la vita meno orribile», in Massimo Botta, Duccio Trombadori (a cura di), *Dimenticare Leopardi?*, op. cit., p. 16.

³²⁴ Pasqualina Deriu, *Patrizia Cavalli*, op. cit., p. 26

³²⁵ *Ibidem*.

³²⁶ Patrizia Cavalli, *FlightyMatters*, Macerata, Quodlibet, 2012.

*splendidi giorni tutti uguali*³²⁷, mostra di autografi, mescolati a liste di incombenze quotidiane e a una serie di carte stagnole.

Sin dall'inizio, d'altronde, questo studio è stato mosso proprio dal profondo stupore suscitato dalla superficie della scrittura poetica della Cavalli. E poi il richiamo dell'autrice, a osservare la forma linguistica della sua poesia, sempre ripetuto, lo ha guidato, come fosse, a un tempo, sia una raccomandazione, sia un *memento* etico nei confronti della scrittura, di cui si era assunto l'onore e l'onore dell'indagine critica. A una lettura svagata o a un primo ascolto i versi apparivano aperti e limpidi. Nel risuonare davano l'impressione di dispiegarsi secondo riconoscibili movenze della tradizione, in forme lievi dalla cantabilità 'facile' e dalla dizione cristallina. Ma al momento di metterne a fuoco un possibile significato, la superficie poetica resisteva, opponendo una inaspettata oscurità, che disorientava e confondeva qualsiasi tentativo di comprensione³²⁸.

Di fronte a una tale scrittura sconcertante, lo studio è diventato, come in una sorta di circolo ermeneutico, la riflessione minuziosamente analitica sulla percezione della superficie dei testi. Ha provato a elaborarne una fenomenologia, indagando nella scrittura il lavoro autoriflessivo della lingua, sia sull'asse paradigmatico, sia su quello sintagmatico. Quanto all'asse paradigmatico, l'artificiosità nell'uso del lessico ha suggerito di individuare le aree semantiche più ampiamente presenti nelle opere analizzate provando a tabulare, con non poca difficoltà, tutti i lemmi dei testi analizzati, insieme ai loro contrari. *Poesie (1974 - 1992)* e *Tre risvegli*, per la vistosa presenza di ripetizioni lessicali, a prima vista fanno pensare a uno sviluppo per temi, illudendo il lettore di essere sul punto di aprirsi e di offrire un senso e una direzione alla lettura. Ma in un vertiginoso crescendo vi si imbroglia, invece, tutti i fili delle possibili tematiche e la semantica dei ritorni lessicali. Il significato del lessico manifesta una scivolosità che ne rende davvero difficile la messa a fuoco sia nelle singole parole, sia nei temi intravisti. Il lessico delle due opere è, salvo pochi casi, un

³²⁷ *I miei splendidi giorni tutti uguali. Manoscritti, liste e carte stagnole* raccolte da Patrizia Cavalli, Studio Stefania Miscetti, Roma 2013.

³²⁸ Derrida esordisce ne *La Farmacia di Platone* scrivendo che «Un testo è un testo solo se nasconde al primo sguardo, al primo venuto, la legge della sua composizione e la regola del gioco. Un testo peraltro resta sempre impercettibile. La legge e la regola non si riparano nell'inaccessibilità di un segreto, semplicemente non si affidano mai al presente, a nulla che si possa con rigore chiamare percezione», in Jacques Derrida, *La farmacia di Platone*, Milano, Jaca Book, 1985, p. 45.

lessico corrente, ma il significato di un testo ciononostante resta spesso oscuro, in quanto non di rado le parole sono impiegate in artificiose *iuncturae* analogiche. L'uso artificioso del lessico costringe a un'indagine guidata dalle linee delle scansioni del tempo come quella che si fa su una crittografia. Il significato del lessico dipende come nelle partiture da una sorta di «arte della temporalità e della interiorità»³²⁹ in cui la materia lessicale, assoggettata a una forza esterna, «tremava nel profondo e reagisce suonando»³³⁰.

Quanto all'asse sintagmatico, l'artificiosità inafferrabile dell'uso dei nessi logici e cronologici ha suggerito di semantizzare le evidenze spaziali sulla pagina delle due opere, che pure mostrano un'apparenza metrica e sintattica sostanzialmente tradizionale. Le misure metriche e le sonorità, ma anche i vuoti e i pieni, le larghezze e le esilità delle composizioni, le lunghezze e le brevità sono state per questo indagate, di volta in volta, come tracce di possibili significatività compositive. Il lavoro sostenuto delle ripetizioni e delle variazioni è stato osservato in parallelo alle forme dei testi, come guida per il riconoscimento dei cambiamenti di prospettiva della scrittura. Nelle poesie sovrabbondano le notazioni, sia logiche, sia cronologiche, che lasciano pensare alla presenza di passaggi narrativi, ma non vengono in genere usate come nessi di ordine tra le singole parti. Sembrano, invece, delle indicazioni di quinte e piani sulla scena autoreferenziale della pagina, funzionali a definire le coordinate spaziali e temporali della superficie della scrittura. I riferimenti al tempo e allo spazio della scrittura non solo escludono radicalmente qualsiasi richiamo naturalistico al tempo e allo spazio, ma anche operano nella direzione di una propria alterità immanente alla poesia. La topologia delle parole, l'uso aspettuale dei tempi verbali, la punteggiatura, non solo quella canonica dei segni diacritici, ma anche la marcata deissi spazio-temporale degli avverbi e delle locuzioni sono stati pertanto indagati come una sorta di scenografia in cui osservare la composizione della lingua.

La superficie delle due opere, che restituisce, con l'oscillazione semantica delle parole e dei nessi compositivi, una sorta di invisibile movimento di vibrazione, è stata indagata come ne fosse una traduzione. È stata osservata come un organismo

³²⁹ Riccardo Martinelli, *Tremore e sensazione. Il suono nell'estetica musicale di Hegel*, op. cit., p. 1.

³³⁰ *Ibidem*.

sensibile, di cui indagare gli urti e i rimbalzi suscitati da oscillazioni anomale all'interno di un ritmo regolare («La notte mi ha lasciato un batticuore / comincia il mio spettacolo: oggi sarà paura / e tempo lungo, il pendolo del sangue fa le doppie»³³¹). Proprio il tremare del terremoto che fa oscillare la terra, scrive Pina De Luca, aveva insinuato in Kant il dubbio che «sotto i nostri piedi abbiamo un altro mondo»³³²: esso «si cela al nostro occhio e alle nostre ricerche immediate»³³³ e si rivela «attraverso le sue attività»³³⁴. Nella poesia cavalliana si è cercato pertanto di dare significato all'instabilità semantica e sintattica, intendendola come l'emersione sulla pagina dell'attività di quel mondo nascosto, che la poesia prova ad 'esporre' sulla propria superficie, traducendo con le parole l'intimo tremore dell'esistenza divisa tra necessità e casualità. A partire da una tale metodologia di lettura, questo studio ha osservato la poesia della Cavalli come un modo *terremotato* di fare esperienza della realtà invisibile, che si cela sotto i nostri piedi, in quanto, come scrive Derrida, per la morte del suo amico Maurice Blanchot, non si può «non tremare quando si pensa, si scrive, e in particolare si prende la parola [...] e quando si tratta di interrogarsi sul senso, i sensi, i diversi sensi talvolta eterogenei»³³⁵.

6. Il progetto di ricerca

L'indagine analitica su *Poesie (1974-1992)* ha seguito l'ordine di pubblicazione delle tre raccolte riunite nel volume. La ricerca ha preso le mosse dallo studio de *Le mie poesie non cambieranno il mondo*, la raccolta di esordio della Cavalli pubblicata da Einaudi nel 1974. Ha proseguito poi con l'analisi de *Il cielo*, la seconda silloge pubblicata nel 1981 sempre da Einaudi. L'esplorazione di *Poesie (1974-1992)* si è conclusa infine con l'esame puntuale de *L'io singolare proprio mio* che appare nel volume riassuntivo del 1992 pubblicato ancora una volta dalla casa editrice torinese. In chiusura del percorso il libretto d'opera *Tre risvegli*, studiato in una ricognizione analitica precedente, è stato rivisitato alla luce dei risultati

³³¹ Patrizia Cavalli, *Sempre aperto teatro*, op. cit., p. 25.

³³² Pina De Luca, *Per una pietà a-venire*, «Aurora», N. 14, 2013, p.35.

³³³ *Ibidem*.

³³⁴ *Ibidem*.

³³⁵ Jacques Derrida, *Come non tremare*, «Lettera internazionale», 111, 1° trimestre 2012, p. 21.

dell'indagine sulle tre sillogi. Il confronto tra i risultati dell'inchiesta sul volume del '92 e i risultati di quella sul libretto scritto nel 2009 ed edito nell'ultima raccolta *Datura* del 2013 ha consentito di soffermarsi tra l'altro su un aspetto centrale della poesia cavalliana. L'osservazione in successione degli epigrammi, dei componimenti più ampi e a carattere ragionativo, del poemetto e infine del libretto d'opera ne ha messo a fuoco lo sviluppo delle forme che la caratterizza in maniera immediatamente visibile tra la prima e l'ultima raccolta.

La scelta dell'ordine cronologico, funzionale a seguire il percorso poetico sviluppato da *Poesie (1974-1992)*, ha sostenuto la possibilità di seguire le linee di continuità del volume e quelle di eventuali variazioni. L'apertura dello studio con l'analisi della prima raccolta è stata l'occasione di approcciare il nucleo originario della poetica cavalliana. Nel progresso dello studio alcune manifestazioni di superficie delle tre raccolte hanno permesso di seguirne lo sviluppo teso e coerente nel corso del ventennio di composizione di *Poesie (1974-1992)*. Se a prima vista lo studio cronologico delle tre raccolte riunite nel volume del '92 ha affrontato aspetti diversi in apparenza, esso ne ha riconosciuto la stretta continuità l'uno con l'altro. Le ragioni estetiche delle trasformazioni hanno portato a riconoscerne la continuità e la coerenza della progressione. Lo sviluppo dell'estensione dei componimenti, ad esempio, così come le variazioni di genere, hanno spinto ad affrontare di volta in volta questioni poetologiche di natura diversa. Nello stesso tempo si è osservato come le forme originarie si componano con le nuove in architetture poetiche sempre più complesse cosicché le forme epigrammatiche della prima raccolta si armonizzano con le composizioni più ampie dai toni ragionativi apparse nella seconda e a un vero e proprio poemetto apparso nella terza.

Lo studio sul *corpus* che ha avuto il carattere di una ricerca in *fieri* si è avvalso della progressione dalla prima alla terza raccolta per procedere nella loro sempre crescente complessità. Lo sviluppo cronologico dell'indagine ne ha sostenuto lungo tutta la ricerca la penetrazione negli intenti estetici delle opere. Dalla prima alla terza si sono osservati nel lavoro di edizione delle sillogi, nello sviluppo dell'orizzonte poetologico segnalato dai titoli, nell'incremento dell'ampiezza dei componimenti, nel cambiamento sostanziale della modalità di riordinamento dei componimenti, nelle cornici, negli intrecci, nelle trasformazioni della voce poetica

PER UNA CRONOLOGIA DI PATRIZIA CAVALLI

1. Nota metodologica

Poiché si tratta di una poetessa vivente, la presente ricostruzione cronologica è stata compilata rispettando il criterio irrinunciabile di tutelarne la riservatezza. Si sono utilizzate solo notizie già pubbliche, desunte da interviste, sia su carta sia in audio e video, da studi critici, libri e articoli giornalistici di vario genere, repertori bibliografici, cataloghi di biblioteche e infine documenti digitali di natura disparata trovati in rete. Per quest'ultima ragione risultano assai più copiose le notizie relative all'ultimo ventennio. Se la notorietà e gli impegni pubblici della poetessa di certo nell'ultimo periodo sono cresciuti, non è però possibile al momento valutare questo dato in maniera oggettiva a causa dello strumento di indagine utilizzato che più difficilmente restituisce materiali risalenti agli anni Settanta, Ottanta e anche ai primi Novanta. Si rende inoltre conto in nota delle fonti che non è stato possibile verificare direttamente.

Ci scusiamo in anticipo di eventuali inesattezze, lacune ed errori, dovute alla precarietà di questo tentativo. Pur sapendo che il lavoro sarebbe incorso in tali evidenti limiti, si è tuttavia ritenuto che fosse importante provare a delineare una cronologia intellettuale della poetessa facendo una ricognizione della sua biobibliografia. Se, per ovvie ragioni, ne manca a tutt'oggi una, un tale corredo ci è tuttavia sembrato necessario ad un saggio in profondità su un'opera poetica di tale importanza. Per quanto riguarda invece la tessitura con cui la presente cronologia è stata ricostruita, essa dipende unicamente dai risultati di questo studio.

2. Il tempo dell'anticipo e del ritardo

Non solo Patrizia Cavalli racconta poco di sé e con pochi dettagli, ripetuti quasi sempre uguali, ma soprattutto, nei suoi racconti, non fa quasi mai riferimento a date certe¹. Quando riferisce qualche episodio della sua vita, la poetessa, sottraendo

¹A tale proposito Graziella Bernabò ricorda che la Morante era, a sua volta, nemica del tempo e chiedeva ai suoi biografi di non citare la propria data di nascita. E aggiunge anche una notizia curiosa, raccontata proprio dalla Cavalli nel film della Comencini su Elsa Morante, in Francesca Comencini, *Elsa Morante (1912-1985)*, Documentario, Italia, 1997. La poetessa, come anche altri amici, avrebbe talvolta mentito alla romanziera, con il suo stesso avvallo, sulla propria età, in quanto la Morante

in genere la propria vicenda esistenziale all'asse del tempo, pare proiettarne la narrazione nella dimensione bizzarra di un mito. Sottrae la propria biografia al tempo, a cominciare dalla data di nascita: da un lato non la riferisce mai nelle scarse note biografiche presenti nelle quarte di copertina dei suoi libri, e, dall'altro, lascia ampio margine all'incertezza tra le due date del 1947 e del 1949, che si rincorrono alternativamente in tutte le altre fonti, l'una o l'altra.

Inoltre, nelle rare occasioni in cui narra qualcosa di sé, la Cavalli non inquadra la vicenda nelle coordinate temporali di una successione di accadimenti passati, inanellando ordinatamente tra loro i fatti come in genere accade nelle ricostruzioni della memoria. Ogni volta che racconta, guarda invece all'episodio di cui sta parlando come se lo isolasse dal contesto, pre-vedendolo dalla distanza temporale dell'anticipo e ri-vedendolo, nello stesso tempo, nella dilatazione temporale del ritardo. Fa in tal modo ritornare il passato come nel mito, futuro e presente a un tempo, suscitando in chi si trova ad ascoltare la sensazione di vederlo scorrere in immagini proiettate sia in lontananza sullo sfondo, sia in primo piano². Nel rievocare le vicende trascorse della propria vita, la poetessa pare quindi ripercorrerne ogni volta l'esperienza conoscitiva dello sguardo, impegnato tanto in una visione prospettica, quanto in una immediata.

La Cavalli parla, d'altronde, della propria storia, osservandola dall'eccentricità temporale dell'anticipo e del ritardo, poiché ha *da sempre* consapevolmente combattuto una guerra 'originaria' con l'ottusità dell'esperienza lineare dell'esistenza³. Il suo strenuo impegno esistenziale è quello di provare a sospendere il tempo nelle innumerevoli circonvoluzioni in cui esso si aggomitola nella percezione. La poetessa non ne ha mai fatto mistero, l'ha detto e l'ha ripetuto

diceva di non voler frequentare persone che avessero più di ventisei anni, in Graziella Bernabò, *La fiaba estrema. Elsa Morante tra vita e scrittura*, Roma, Carocci, 2016, p. 321.

² Riguardo a tale strana sensazione la Morante, nel saggio su Beato Angelico, parla di qualcosa di simile: «Nell'assenza del tempo e dello spazio, tutto è memoria: l'evento presente, quello che è già accaduto e quello che deve ancora accadere». In Elsa Morante, *Il beato propagandista del paradiso*, in Ead. *Pro o contro la bomba atomica*, Milano, Adelphi, 1987, p.135.

³ A proposito del rapporto tra la Morante e il tempo lineare, la Bernabò ricorda che la romanziera «[e]ra nemica del tempo lineare, e attenta piuttosto a una realtà "altra" da quella quotidiana, pur non ignorando mai, anzi vivendo con una certa partecipazione anche quest'ultima», in Graziella Bernabò, *La fiaba estrema. Elsa Morante tra vita e scrittura*, op. cit., p. 19.

molte volte. Nel 2006 l'ha ribadito ancora a Camilla Valletti, parlandone nei termini di una idiosincrasia che ne sostanzia la vita e la scrittura:

Il tempo l'ho sempre considerato una tortura, era e rimane il mio nemico. Naturalmente penso al tempo che procede secondo quella sua assurda linea retta. Certo la mia lotta prima era più esteriore: non ubbidivo, ero sempre in ritardo e volevo decidere io il quando delle cose. Il mio sistema di attacco consisteva nel rallentarmi o nell'accelerarmi, gli stavo alle spalle o gli andavo avanti, lo facevo per istinto. La pigrizia e l'impazienza mi vengono da qui. Ho sempre avuto la sensazione di non fare mai in tempo a stare nel tempo. Non sono pronta, non abbiamo gli stessi ritmi. Ho fatto di tutto per confonderlo, per ostacolarlo, per abbatterlo. Ho usato trucchi e prepotenze, ma alla fine non sono riuscita né a vincerlo né a ignorarlo.⁴

La scrittrice, che declina la narrazione delle vicende passate della propria esistenza come proiettandole contemporaneamente nel futuro e nel presente, pare dunque guardare agli episodi della propria vita come a quelli di un mito, sottratti alla fissità lineare della storia. Geminello Alvi, nella recensione alla raccolta *Pigre divinità e pigra sorte* (2006) - apparsa su «Il Foglio quotidiano» col titolo *Critica e affettuosità. Recensione entusiasta delle poesie di Patrizia Cavalli da parte di suo cugino*- ne coglie questo aspetto del rapporto col mondo. La ritrae nei panni di un'adolescente guerriera, assorta nella sospensione temporale del duello:

Un podere e il cielo umbro purificato dalla tramontana per cui stradoni ricolmi di erba parevano un torrente. E sulle loro rive a guardare avanti, furente e infantile, la Patrizia. Lei, mia cugina maggiore coi capelli corti, e bellissima perché non alta, che invitava me molto bambino alla battaglia. Io, timido, me ne preoccupavo, ma sorridendo. Così iniziava la boxe ridicola di un decenne con la più strana ragazza, scherma d'avanzate e affondi, scivolata che mai lei ammetteva; però con voce ferma e incitante⁵.

3. L'infanzia e l'adolescenza in provincia: Todi e Ancona

Al contrario di quanto accade per il tempo, la poetessa, quando racconta di sé, nomina, con una certa precisione, i luoghi della propria biografia, proiettando, tuttavia, anch'essi nella rarefazione temporale del mito. Se la scrittrice si dichiara senza dubbio di Todi, a questa origine geografica fa corrispondere, seppure per una

⁴ Camilla Valletti, *Il tempo della valigia. Intervista a Patrizia Cavalli di Camilla Valletti*, «Indice», 11 novembre 2006, p. 24.

⁵ Geminello Alvi, *Recensione entusiasta delle poesie di Patrizia Cavalli da parte di suo cugino*, «Il Foglio quotidiano», 10 giugno 2006, p. 2.

lontana parentela, una familiarità col poeta Jacopone⁶. In una sua poesia pare del resto rendere omaggio proprio al celeberrimo *Planctus* della Vergine jacononiano, come è stato notato da Sara Fortuna e Manuele Gragnolati:

[...]
Essere quel che sono, eppure figlio,
non figlia femmina, ma femminile
figlio, figlio assoluto, imprecisato
figlio. Ah madre mia che avevo, perché
non mi hai convinto?⁷

Tra i luoghi della biografia dell'infanzia la Cavalli non ricorda solo Todi, ma in uno dei suoi racconti rievoca anche Ancona, teatro di un'epifania della bellezza, gravida di conseguenze per la sua vita futura⁸. Non è del resto improbabile che accanto all'origine umbra ne abbia una anche anconetana, in quanto il cugino Alvi, economista e saggista di spicco, è a sua volta originario della medesima città.

La Cavalli racconta di una sorta di 'mirabile inizio' marchigiano, in cui dall'amore per la bellissima Kim Novak sorge in lei l'amore per la musica e la poesia. In un ultimo sprazzo estivo del tempo eroico della fanciullezza la poetessa avrebbe scoperto ad Ancona la propria vocazione di musicista, rapita dalla visione radiosa della Novak che, in *Incantesimo*, si innamora di Tyrone Power, interprete al pianoforte del notturno in si bemolle op. 9 n.1 di Chopin⁹. Dopo aver assistito a quella esecuzione hollywoodiana della musica chopiniana - col giudizio di oggi «un po' melensa»¹⁰ - appena decenne, avrebbe immediatamente iniziato a studiare il pianoforte dopo averne richiesto perentoriamente alla mamma il permesso. E sarebbe riuscita, dopo solo pochi mesi, a suonare il notturno: come per la scrittura, anche

⁶ Intervistata da Emanuele Trevi la Cavalli ricorda di essere parente della famiglia di Jacopone da Todi. Cfr., *Poetessa*, I puntata della trasmissione radiofonica di Radio3 condotta da Emanuele Trevi, *Le musiche della vita*, il 4 dicembre 2011. La trasmissione non è più in linea sul sito di Radio3. (http://www.radio3.rai.it/dl/radio3/programmi/puntata/ContentItem-bb4d6fbb-c123-4214-89a2-5d025030277c.html?refresh_ce).

⁷ Patrizia Cavalli, *Pigre divinità e pigra sorte*, Torino, Einaudi, 2006, p. 54. Cfr. quanto dice Gragnolati: «la serie di chiasmi e di enjambements che riprendono il celebre *Planctus* della Vergine di Jacopone che, come Patrizia, veniva da Todi», in *Patrizia Cavalli-Im Gespräch*, incontro del 12 aprile 2008 tra Patrizia Cavalli, Sara Fortuna e Manuele Gragnolati, svoltosi a margine del simposio «The power of disturbance: Around Elsa Morante's Aracoeli» (11- 12 aprile 2008), organizzato dall'ICI Berlin, (<https://legacy.ici-berlin.org/videos/patrizia-cavalli-im-gespraech/part/2/>) (trascrizione mia).

⁸Cfr. Patrizia Cavalli, *Poetessa*, op. cit..

⁹*Ibidem*.

¹⁰ Patrizia Cavalli, *La musica e il silenzio*, «Scrittori per un anno» di Rai educational (<http://www.scrittorigerunanno.rai.it/scrittori.asp?videoId=829¤tId=40>). Il notturno op. 9 n. 1 di Chopin è il primo notturno composto dal compositore polacco. La tonalità di base è in Si bemolle minore e l'indicazione di tempo è 6/4 e l'agogica è 'Larghetto'.

nella musica, commenta la poetessa, capita di avere un talento che libera dalle scale e dagli esercizi¹¹.

Forse prima, forse dopo, ma in un tempo di certo assai ravvicinato all'epifania anconetana¹², la Cavalli, scolarotta malinconica di quinta elementare, di cui, a suo dire, non esiste nemmeno una foto sorridente, avrebbe scoperto la propria vocazione poetica, di nuovo rapita dall'esperienza estatica della bellezza della Novak. Guardando *Picnic*, ne ammira il gesto, quasi angelico, di battere «le mani a tempo di musica, nuvola bionda in abito rosa»¹³. Spinta da un amore irrefrenabile verso un tale angelo la poetessa, «ragazzina pazza e infelice»¹⁴, si rivolge di nuovo perentoriamente alla mamma con la nuova e più difficile richiesta di conoscere direttamente la Novak. Di fronte all'impossibilità della madre di esaudire il nuovo desiderio, in segno di fiera protesta, prima digiuna per una settimana e, poi, «a un certo punto»¹⁵ scrive due poesie. La Cavalli rivela il testo di quella intitolata *Se morisse Kim Novak* che, pur nella sua ingenuità, mostra *in nuce* la sorprendente duplicità del tono ondeggiante tra furia e misura, caratteristica della scrittura futura: «Dove sono gli abiti miei neri? Dov'è il lutto che fuor si vede? Non c'è? Beh, non fa nulla. Avrò lutto precoce nel cuor profondo mio»¹⁶.

La poetessa, che racconta del proprio estatico abbandono alla visione della bellezza della Novak, evoca un'illuminazione estetica, come quelle di genere fantastico o sensuale, all'origine, nella sua vita, delle cose importanti¹⁷. Nel ripensare all'incontro del suo sguardo, quasi mistico, con la grazia straordinaria dell'attrice hollywoodiana, ella associa infatti quel momento ad una rivelazione, che le fa scoprire in se stessa sia la propria passione per le donne, sia quella per la musica e la poesia. Se la Cavalli riesce però a suonare solo dopo pochi mesi il notturno di *Incantesimo*, dalla prima adolescenza in poi si dedica alla poesia, per una decina di

¹¹ Cfr. Patrizia Cavalli, *Poetessa*, op. cit..

¹² Nell'intervista alla Deriu la Cavalli dice di aver scritto a nove anni le sue prime poesie per Kim Novak, in Pasqualina Deriu, *Patrizia Cavalli*, in Ead. *Racconto di poesia*, CUEM, Milano 1998, p. 22.

¹³ Annalena Benini, *Le mie poesie sono respiri e io respiro per trovare le parole*, «Il Foglio quotidiano», anno XXII, n. 195, 19-20 agosto 2017, p. VI.

¹⁴ *Ibidem*.

¹⁵ *Ibidem*.

¹⁶ Annalena Benini, *Le mie poesie sono respiri e io respiro per trovare le parole*, op. cit., p. VI.

¹⁷ Cfr. Patrizia Cavalli, *Poetessa*, op. cit..

anni ancora, come a una pratica silente, intima e segreta, che da quel momento l'accompagna nella vita in attesa di venire allo scoperto all'inizio degli anni Settanta.

Quasi fosse un'eroina di un racconto ottocentesco, durante l'adolescenza la poetessa umbra soffre l'ambiente provinciale della propria città di origine, dove trascorre gli anni della formazione. Ritene infatti di essere assai superiore culturalmente ai suoi concittadini, verso i quali assume atteggiamenti snobistici e superbi¹⁸. Sogna altri e diversi interlocutori, come ad esempio Elsa Morante, di cui da giovinetta avrebbe non solo letto avidamente i romanzi, ma anche desiderato fervidamente sentire su di sé il medesimo sguardo rivolto dalla romanziere ai propri personaggi¹⁹. Considera quindi una cifra di distinzione, rispetto agli altri todini, ordinare esclusivamente libri e dischi del *Club Orpheus*²⁰ e ascoltare soltanto Beethoven e il Jazz, ignorando recisamente la musica pop, tanto in voga in quegli anni²¹.

Attraverso il Jazz si sarebbe, d'altronde, inoltrata sul terreno della conoscenza sensibile. Sin da ragazzina si sarebbe appassionata a Billie Holiday sentendole cantare che «l'amore è come un rubinetto» in *Fine and mellow*, canzone intessuta, a suo dire, di una mistione perfetta di grazia e di spirito, triste, ma mai sentimentale. Saputo che la meravigliosa cantante era una grande bevitrice di gin, per fare la stessa esperienza, la Cavalli avrebbe deciso di berne a sua volta di nascosto con delle amiche con cui si sarebbe ubriacata in campagna. «Che educazione sarebbe un'educazione frigida che apprende senza voler percepire carnalmente?», riflette la poetessa, «mente e corpo sono una mescolanza che si unisce nella sciagura e nel sogno»²².

A Todi frequenta il liceo classico. Se non sempre vive agevolmente il proprio percorso scolastico, a scuola fa tuttavia un incontro cruciale per la propria vita. Allo «Jacopone da Todi»²³ incontra Franco Serpa, che negli anni Sessanta vi insegna

¹⁸ *Ibidem*.

¹⁹ Intervista rilasciata dalla poetessa a Rai Cultura, *L'incontro con Elsa Morante*, in occasione del centenario della nascita di Elsa Morante il 18 agosto 1912.

²⁰ La poetessa ne parla a Trevi nella trasmissione *Poetessa*, non se ne è però trovato altrove riscontro.

²¹ Patrizia Cavalli, *Poetessa*, op. cit..

²² *Ibidem*.

²³ *Non rispondere alle domande difficili*, Patrizia Cavalli, «Scrittori per un anno» di Rai educational (<http://www.scrittorigerunanno.rai.it/scrittori.asp?videoId=829¤tId=40>). Cfr. *Franco Serpa*, breve nota biografica pubblicata sul portale «Pordenone legge»

latino e greco, musicologo di fama internazionale, amico della Morante²⁴. La Cavalli, che del proprio professore mantiene la memoria di un intellettuale raffinato, gli riconosce di averle cambiato la vita²⁵. Lo ricorda con grande trasporto, nonostante proprio lui l'abbia bocciata, facendole ripetere un anno, sia per il latino, sia per il greco²⁶. Attraverso quel professore di eccezione, la poetessa si sarebbe affacciata nel mondo dei «superlativi e della teatralità»²⁷ e avrebbe goduto della sublime arte dell'insegnamento, che consiste, a suo dire, nel non rispondere mai alle domande davvero difficili e nel lasciare tutto sospeso, così da produrre in chi ascolta una commossa preoccupazione a cercare una risposta²⁸. Proprio grazie a una tale sospensione dell'immaginazione la Cavalli sarebbe stata avvicinata da Serpa al melodramma: sentito il professore che provocava gli studenti sul 'rischio' di ascoltare la *Salomé* di Strauss, in un tutt'uno sarebbe tornata a casa e di furia vi si sarebbe abbandonata, rapita da una nuova fortissima estasi. Forse non causalmente, tra le sue traduzioni di teatro, annovera anche quella della *Salomè* di Oscar Wilde, realizzata nel 2002 per Mondadori²⁹.

4. Alla fine degli anni Sessanta. A Roma

Negli ultimi anni Sessanta, terminato il liceo, tra il '68 e il '69 la Cavalli lascia Todi e si trasferisce a Roma per studiare filosofia³⁰. Racconta dei primi tempi romani, dipingendoli come una sorta di dimidiata *Bohème*³¹. All'inizio vive nella nuova città con grande solitudine, angoscia e smarrimento. Né mappa, né orologio - una perversione evidente dice lei stessa - la mattina finge di aspettare qualcuno per

(<https://www.pordenonelegge.it/festival/edizione-2012/autori/1709-Franco-Serpa>).

²⁴ Tante sono le attestazioni dell'amicizia tra Serpa e la Morante. Si ricorda qui, a mo' di esempio, una lettera di Serpa alla scrittrice pubblicata nell'epistolario morantiano, cfr. Daniele Morante (a cura di), *L'amata. Lettere di e a Elsa Morante*, con la collaborazione di Giuliana Zagra, Torino, Einaudi, 2012, p. 548-549.

²⁵ La Cavalli l'ha raccontato in molte occasioni, cfr. *Patrizia Cavalli "Lettura e dibattito"* (Fondazione Primoli 25 gennaio 2018, <https://www.youtube.com/watch?v=HNbC8-KFReI&t=445s>).

²⁶ *Ibidem*.

²⁷ *Non rispondere alle domande difficili*, Ritratti, Patrizia Cavalli, op. cit. (trascrizione mia).

²⁸ *Ibidem*.

²⁹ *Ibidem*. Oscar Wilde, *Salomé*, Mondadori, Milano 2002.

³⁰ Annalena Benini, *Le mie poesie sono respiri e io respiro per trovare le parole*, op. cit., p. VI.

³¹ *Ibidem*.

strada e perde sistematicamente le lezioni all'università³². Finisce oltretutto a metà mese i soldi dello stipendio familiare, poiché li spende tutti per le corse in taxi e le violette candite, costretta così a ritornare ogni volta prima del tempo a casa in Umbria³³. Spera sempre, tuttavia, di poter incontrare, nella enorme massa di abitanti della capitale, persone finalmente a sé più somiglianti. E viene infine esaudita in questa sua speranza, quando un amico di Todi, fidanzato con un ragazzo americano a Roma, le presenta un gruppo di omosessuali statunitensi, scrittori e storici, tutti borsisti della fondazione Fulbright, a detta sua, molto simpatici e molto strani. Alla fine degli anni Sessanta e all'inizio degli anni Settanta, insiste la Cavalli, gli americani a Roma erano davvero molto interessanti³⁴. In un'intervista dell'estate del 2017, la scrittrice aggiunge la data di questo episodio, già raccontato altre volte, facendo risalire il suo primo approccio con il vivacissimo mondo romano al 1969. Lei, unica donna nel gruppo dei sofisticati studiosi americani, esce con loro tutte le sere, senza conoscere ancora nemmeno l'inglese. Riscuote ciononostante la simpatia dei giovani intellettuali d'oltreoceano, che l'avrebbero trovata molto *funny* e le avrebbero preconizzato un grande successo a New York, mentre lei per tutta risposta avrebbe chiesto loro dove mai fossero le donne lesbiche³⁵.

A proposito del suo trasferimento a Roma, la Cavalli dice che in realtà non aveva mai avuto ben chiaro cosa fare da grande. Scriveva poesie perché le piaceva la metrica e il ritmo, si dedicava alla filosofia perché le piaceva il ragionamento, ma non pensava affatto di diventare poeta³⁶. Finché, a suo dire, nel 1972 viene presentata a Elsa Morante, forse proprio da uno dei giovani amici americani³⁷. La poetessa non è mai stata precisa a proposito di questa circostanza, ma, da un lato lei stessa sembra mettere in relazione quell'occasione con il giro di amicizie statunitensi:

Un giorno volevano [ndr. probabilmente gli amici americani, soggetto della frase precedente] farmi incontrare Elsa Morante, ma sono arrivata in ritardo: l'ho incrociata sulla porta e

³² Cfr. Patrizia Cavalli, *Sono fuggita da Todi a Roma*, documento digitale pubblicato sul portale «Scrittori per un anno» di Rai educational (<http://www.scrittoriperunanno.rai.it/scrittori.asp?videoId=824¤tId=40>).

³³ Annalena Benini, *Le mie poesie sono respiri e io respiro per trovare le parole*, op. cit., p. VI.

³⁴ *Ibidem*.

³⁵ *Ibidem*.

³⁶ *Ibidem*.

³⁷ Pasqualina Deriu, *Patrizia Cavalli*, in Id. *Racconto di poesia*, Milano, CUEM, 1998, p. 22.

mentre se ne andava, e con aria un po' sprezzante mi ha detto: telefonami se vuoi. Così ho fatto³⁸.

E, dall'altro, si trova una notizia dello stesso tenore in una recensione di David Rivard all'edizione americana delle sue poesie apparsa sulla rivista letteraria «Numéro Cinq»:

she came to Rome in the late 60's to study philosophy, started writing poems, and fell in with some American ex-pats who introduced her to the Italian novelist Elsa Morante³⁹.

Innumerevoli, d'altronde, erano le frequentazioni americane della Morante, senza contare il primo viaggio negli Stati Uniti del '59 e la relazione con Bill Morrow, assai vicino di certo ai poeti della *Beat generation*⁴⁰. Si può ricordare che, come Pier Paolo Pasolini, anche lei è, forse, in qualche modo, in contatto con esponenti di quella cerchia di poeti. Segue inoltre assiduamente, ancora insieme a Pasolini, l'avamposto europeo del *Living Theatre* a Roma⁴¹, ed è amica fraterna del pittore e regista Peter Hartman⁴² che, con Mario Schifano, collabora con Judith Malina e Julian Beck, fondatori della storica compagnia di avanguardia, spesso nei guai per la crudezza delle rappresentazioni. Del rapporto con il *Living* resta traccia nella corrispondenza morantiana, in cui si trovano alcuni scambi epistolari con giovani attori della compagnia, come ad esempio Rufus Collin⁴³, il quale a sua volta frequenta, tramite Robert Fraser, sia Gerard Malanga, giovane poeta e artista per la prima volta a Roma nel 1967, sia Andy Warhol⁴⁴. La Morante parrebbe aver conosciuto anche lei Malanga⁴⁵, forse tramite Schifano, con cui condivide per un

³⁸ Annalena Benini, *Le mie poesie sono respiri e io respiro per trovare le parole*, cit., p. VI.

³⁹ David Rivard, *Foreign bodies: Gottfried Benn, Patrizia Cavalli, and the Situation of Translation*, «Numéro Cinq», 2015, Essays, NC Magazine, Poetry, Vol. VI, N. 1, January: (<http://numerocinqmagazine.com/2015/01/07/foreign-bodies-gottfried-benn-patrizia-cavalli-and-the-situation-of-translation-david-rivard/>).

⁴⁰ Graziella Bernabò, *La fiaba estrema. Elsa Morante tra vita e scrittura*, op. cit., 165.

⁴¹ Cfr. Pico Floridi, *Sceglieva per me gli autori da portare in scena*, documento digitale pubblicato sul portale de «La Repubblica» il 26 marzo 2002, (<http://ricerca.repubblica.it/repubblica/archivio/repubblica/2002/03/26/sceglieva-per-me-gli-autori-da-portare.html>).

⁴² Cfr. Luca Scarlini, *Il teatro delle mostre: per una storia obliqua dello spettacolo italiano postbellico*, documento digitale pubblicato sul portale «Archivio storico: - ex Dipartimento di Musica e Spettacolo - Università di Bologna», <http://archivi.dar.unibo.it/files/muspe/wwcat/period/pdd/2002-1/teatro.html>.

⁴³ *L'amata. Lettere di e a Elsa Morante*, op. cit., nota 77 a p. 425.

⁴⁴ Cfr. Keith Richards, *Life*, Milano Feltrinelli, 2010.

⁴⁵ Chiara Donn, *The Years of Malanga*, documento digitale pubblicato sul portale della rivista «Vogue Italia», (<http://www.vogue.it/uomo-vogue/people-stars/2014/12/gerard-malanga>).

periodo lo stesso pianerottolo di un palazzo in via Brunetti, abitando lei insieme a Moravia e lui insieme a Mimmo Rotella⁴⁶.

La Cavalli, che a Roma viene accolta nell'ampio e variegato universo morantiano, pare concludere il racconto del proprio desiderio adolescenziale - ovvero essere guardata dalla grande romanziera come uno dei suoi personaggi - come si conclude una fiaba⁴⁷. In non poche occasioni la poetessa ha infatti spiegato che proprio grazie allo sguardo, posato dalla Morante su di sé, e tanto ardentemente desiderato da giovinetta a Todi, sente di essere infine nata, sottratta per questo alla propria originaria infelicità. E ci tiene a precisare che da quello sguardo non è stata chiamata a nascere solo come poeta, ma è stata letteralmente chiamata a nascere, avvolta dalla deliziosa sensazione di esistere, come una creatura, che giunta per la prima volta al mondo, viene festeggiata⁴⁸.

La poetessa ricorda di essere entrata, dopo aver incontrato la Morante, in un momento sublime della propria vita: lei, che prima era sola, non lo era più, lei, che aveva solo gli amici americani, incontra improvvisamente gli amici della vita e vede schiudersi davanti a sé le porte del mondo. In quella mitica stagione felice, conosce, nell'ampissima cerchia della romanziera, diventata da quel momento in poi la sua musa e il suo modello⁴⁹, tutte le persone diventate nel tempo i suoi affetti più cari: Carlo Cecchi, Ginevra Bompiani, Giorgio Agamben, Alfonso Berardinelli, Bice Brichetto e Angelica Ippolito, oltre naturalmente a moltissimi altri⁵⁰. Più o meno negli stessi anni in cui incontra la Cavalli, la Morante conosce Cecchi - forse attraverso Hartman - quando lo chiama in aiuto del *Living Theatre*. L'attore allora stava provando, per la sua prima regia, il *Woyzeck* di Büchner, insieme, tra gli altri,

⁴⁶ Cfr. Luca Beatrice, *Sesso, arte e rock'n'roll. Le imprese di Schifano tra Warhol e le borgate*, «il Giornale.it», (<http://www.ilgiornale.it/news/cultura/sexo-arte-e-rock-n-roll-imprese-schifano-warhol-e-borgate.html>).

⁴⁷ *Il mio incontro con Elsa*, Ritratti, Patrizia Cavalli, documento digitale pubblicato sul portale «Scrittori per un anno» di Rai educational (<http://www.letteratura.rai.it/articoli-programma/patrizia-cavalli-il-mio-incontro-con-elsa-morante/20/default.aspx>).

⁴⁸ Cfr. *Patrizia Cavalli-Im Gespräch*, incontro del 12 aprile 2008 tra Patrizia Cavalli, Sara Fortuna e Manuele Gagnolati, svoltosi a margine del simposio «The power of disturbance: Around Elsa Morante's Aracoeli», op. cit..

⁴⁹ Cfr. la nota biografica, scritta per il debutto di *Tre risvegli* a Spoleto: «Nei primi anni '70 conobbe Elsa Morante alla quale deve, tra le tante cose, il titolo e la pubblicazione del suo primo libro», in *Patrizia Cavalli*, (http://www.festivaldispoleto.com/2016/Teatro.asp?id_progetto=331&lang=).

⁵⁰ Cfr. Intervista rilasciata dalla poetessa a Rai Cultura, *L'incontro con Elsa Morante*, in occasione del centenario della nascita di Elsa Morante il 18 agosto 1912 (<http://www.letteratura.rai.it/articoli/lincontro-con-elsa-morante/20/default.aspx>).

alla Ippolito⁵¹, dopo che in precedenza aveva lavorato nel teatro *underground* di via Belsiana che faceva capo a Moravia e alla Maraini⁵².

Tanto Cecchi, quanto la Bompiani, menzionano tra gli intimi del cenacolo morantiano, la Cavalli. Cecchi ricorda gli amici storici delle serate in quell'epoca:

erano Pasolini, Penna, Guttuso, l'attore Paolo Graziosi, Grazia Cherchi, Patrizia Cavalli. Si incontravano a casa di Elsa Morante, e poi pranzavano fuori a Roma o in campagna, a Trevignano⁵³.

Ginevra Bompiani racconta anche lei di una frequentazione intima:

una frequentazione intensa in compagnia di Patrizia Cavalli, Carlo Cecchi, Cesare Garboli e pochi altri⁵⁴.

Se la Cavalli racconta di aver incontrato la Morante nel 1972, a stare ad Agamben, che ricorda di averla conosciuta tra il 1970 e 1971 come una «straordinaria scoperta» della romanziera⁵⁵, la poetessa potrebbe averla forse incontrata anche un po' prima. Comunque sia andata riguardo al momento preciso dell'incontro, la Cavalli parrebbe essere entrata nel circolo ristretto della scrittrice al modo imprevedibile in cui vi erano entrati molti altri, descritto con efficacia e concisione dallo stesso Agamben: «nel circolo di Elsa si entrava immediatamente o si era altrettanto irrevocabilmente respinti»⁵⁶. È probabile, d'altronde, che sia stata l'assoluta insondabilità morantiana il criterio della sua ammissione in quel piccolo cenacolo se, come ricorda ancora il filosofo, «ne facevano parte tanto Sandro Penna e Cesare Garboli che ragazzi e ragazze affatto inqualificabili, purché privi di volgarità»⁵⁷. Mentre Agamben lentamente rallenta la propria frequentazione, la Cavalli, insieme a Carlo Cecchi, ne diventa per converso sempre più intima e assidua, pur continuando a incontrare il brillante studioso, come afferma Agamben

⁵¹ Cfr. Pico Floridi, *Sceglieva per me gli autori da portare in scena*, op. cit..

⁵² Chiara Schepis, *Carlo Cecchi - teatrografia*, documento digitale pubblicato sul sito «Sciami» (<https://sciami.com/scm-content/uploads/sites/7/2016/10/Carlo-Cecchi-teatrografia-Shepis-2015.pdf>).

⁵³ Cfr. Pico Floridi, *Sceglieva per me gli autori da portare in scena*, op. cit.

⁵⁴ Paolo Di Stefano, *Letteratura stupefacente. Intervista a Ginevra Bompiani*, «Corriere della Sera», 2 ottobre 2015, (<http://www.rebeccalibri.it/articolo-pinl/letteratura-stupefacente-intervista-a-ginevra-bompiani/>).

⁵⁵ Giorgio Agamben, *Autoritratto nello studio*, Milano, Nottetempo, 2017, p. 162.

⁵⁶ Ivi, p. 157.

⁵⁷ *Ibidem*.

stesso, «prima a Parigi, dove abitavamo in quegli anni, e poi a Roma, a Ponza, a Venezia, dovunque»⁵⁸.

La Cavalli racconta di aver ‘confessato’ alla Morante di scrivere poesie in un pomeriggio d’autunno, più o meno un anno dopo averla incontrata⁵⁹. Nel ricordo si sofferma in particolare sul proprio terrore di fronte alla richiesta della romanziera di leggerle, espressa, secondo lei, con uno sguardo sottilmente beffardo. Sa perfettamente che la scrittrice, come era solita fare in questi casi, le avrebbe tolto tutta la felicità donatale fino a quel momento se le sue poesie non le fossero piaciute e avesse scoperto qualcosa di ‘brutto’ in lei. La poetessa aggiunge di aver riconosciuto solo in seguito, in quella richiesta, la volontà morantiana di scoprire non qualcosa di lei, che già, nel suo essere, era nota in profondità alla scrittrice, ma quale fosse invece il suo rapporto con la lingua poetica che, per la romanziera, era «la forma suprema della realtà»⁶⁰.

Nei mesi successivi la Cavalli, che bene intende l’urgenza di mostrare alla amica amatissima la ‘verità’ della propria scrittura,⁶¹ si sforza di capire profondamente se stessa. Affronta quindi, per stare alle sue parole, una specie di «esercizio spirituale, un esercizio di sottrazione», in cui fare il vuoto e mettersi «in ascolto aspettando qualche parola vera»⁶². Nel 2017, in un’ultimissima ricostruzione del medesimo episodio tante volte già raccontato, la poetessa vi aggiunge un ulteriore dettaglio dalla risonanza quasi ‘morantiana’: il suo esercizio in quell’occasione fu in effetti tra la menzogna e la verità, poiché era volto a riconoscere e raggiungere «quello che doveva essere, da un lato, vero e dall’altro, doveva accordarsi a ciò che Elsa avrebbe riconosciuto come autentico»⁶³.

La Cavalli conclude il racconto di questa vicenda narrandone la fine con i toni di una vera e propria investitura poetica, seppure nella forma minimalista di un’investitura telefonica. Sei o sette mesi dopo la ‘confessione’, dapprima, consegna

⁵⁸ *Ivi*, 162.

⁵⁹ Pasqualina Deriu, *Patrizia Cavalli*, op. cit., p. 22.

⁶⁰ Cfr. Intervento della poetessa, *Patrizia Cavalli-Im Gespräch*, incontro del 12 aprile 2008 tra Patrizia Cavalli e Sara Fortuna e Manuele Gagnolati, svoltosi a margine del simposio «The power of disturbance: Around Elsa Morante’s Aracoeli», op. cit., (trascrizione mia).

⁶¹ Cfr. Annalena Benini, *Le mie poesie sono respiri e io respiro per trovare le parole*, op. cit., pp. VI-VII.

⁶² Pasqualina Deriu, *Patrizia Cavalli*, op. cit., p. 23.

⁶³ Annalena Benini, *Le mie poesie sono respiri e io respiro per trovare le parole*, cit., p. VII.

alla Morante un «fascetto»⁶⁴ di una quarantina di poesie e poi ne riceve una telefonata, in cui avrebbe sentito la romanziera dirle queste parole: «Sono felice, Patrizia, sei una poeta»⁶⁵. Se la felicità più grande sarebbe stata per lei quella di non aver perso l'amicizia della scrittrice, da questa avventura la poetessa avrebbe tratto anche la importante conclusione di non poter più smettere di scrivere poesie, poiché, a suo dire, a quel punto non avrebbe più potuto «deludere Elsa». Lo spiega molti anni dopo parlando della vocazione poetica che sarebbe un insieme di circostanze legate al caso:

certo un qualcosa che se ne sta lì, che gira non si sa dove, oppure che ti comanda da un'interiorità che non esiste. È un insieme di circostanze che sono governate dal caso e da un'intenzione che segue il caso, e da un obbligo e da una necessità»⁶⁶.

5. Gli anni Settanta e Ottanta. Tra Roma, New York e Parigi

Fino ad oggi, dalla fine degli studi universitari, conclusi con una tesi in estetica della musica⁶⁷, probabilmente nel 1973⁶⁸, la Cavalli non ha mai svolto un'attività lavorativa nel senso proprio del termine⁶⁹. Dice infatti di se stessa che il suo «problema è la pigrizia e la fannullaggine»⁷⁰: potrebbe affermare forse di aver in qualche modo lavorato, ma non se ne sarebbe però mai accorta. All'incirca un anno dopo la laurea, nel 1974, inizia per la poetessa una svagata militanza nel mondo del lavoro che, a ben vedere, è stata in realtà assai intensa. Grazie all'impegno diretto della Morante⁷¹, in quell'anno la Cavalli pubblica con Einaudi *Le mie poesie non cambieranno il mondo*, prima di sei raccolte di versi, mentre già si muove tra Roma,

⁶⁴ *Ibidem*.

⁶⁵ Tra le molte attestazioni di questo episodio si riporta quella della Deriu, cfr. Pasqualina Deriu, *Patrizia Cavalli*, op. cit., p. 23.

⁶⁶ Trascrizione da *Patrizia Cavalli. La vocazione e le prime poesie*, «Scrittori per un anno» (<http://www.scrittoriperunanno.rai.it/video.asp?currentId=826>).

⁶⁷ Pasqualina Deriu, *Patrizia Cavalli*, op. cit., p.30.

⁶⁸ La data della laurea della Cavalli rinviene da una sorta di *curriculum vitae* gentilmente messo a disposizione di questo studio dal teatro di Anversa, *Music Theatre Transparent*, committente nel 2009 del libretto d'opera, *Tre risvegli*, mai andato in scena in Belgio e pubblicato nel 2013 dalla Cavalli nella propria sesta raccolta poetica *Datura*. Da ora in poi tale documento verrà indicato con la sigla «CV», (Cfr. Allegati).

⁶⁹ Cfr. Lisa Ginzburg, *Le parole che suonano. Intervista a Patrizia Cavalli*, "L'Unità", 3 giugno 2002.

⁷⁰ Annalena Benini, *Le mie poesie sono respiri e io respiro per trovare le parole*, cit., p. VII.

⁷¹ Pasqualina Deriu, *Patrizia Cavalli*, op. cit., p. 24.

Parigi e New York, come si apprende sia dalla testimonianza appena ricordata di Agamben, sia dall'incipit della noticina a firma di Garboli che, nel '73, introduce su «Paragone» un'anticipazione di *Sei poesie*: «[v]ive alternando lunghi soggiorni a Roma con altri a Todi e New York»⁷². Lei stessa, d'altro canto, ha di recente ricordato che nei mesi precedenti l'uscita della prima silloge non era in Italia ma nella Grande Mela⁷³. E ancora lei ha precisato che già negli anni Settanta conosceva Jerry Leiber, il famosissimo paroliere statunitense, autore dei testi dei più grandi successi della canzone pop americana, come quelli di Elvis Presley e Big Mama Thornton, e che, probabilmente nello stesso periodo, 'conosceva'⁷⁴, per il tramite di amici comuni, Glenn Gould, ancor prima che in Italia ne nascesse il 'culto', tanto da averne parlato lei stessa al musicologo Paolo Terni, ancora ignaro dell'esistenza di un tale genio del pianoforte⁷⁵.

Poco dopo l'esordio poetico la Cavalli pubblica su «Paragone» un racconto dal titolo minimalista *Racconto* (1975)⁷⁶. Con il nuovo titolo *Arrivederci addio*, il racconto viene vent'anni dopo ripubblicato ne *Il Pozzo Segreto: Cinquanta scrittrici italiane* (1993), volume collettaneo di prose femminili curato da Maria Cutrufelli, Rosaria Guacci e Marisa Rusconi. Riappare a venticinque anni di distanza, con il titolo appena mutato *Arrivederci anzi addio*, nella raccolta di prose intitolata *Con passi giapponesi*⁷⁷ edita da Einaudi nel 2019. La pubblicazione del racconto ne *Il Pozzo Segreto* è una delle numerose testimonianze di una durevole presenza della poetessa nei circuiti dell'elaborazione intellettuale femminile italiana. Sempre negli anni Settanta la Cavalli avvia un'intensa e pluriennale collaborazione con Radio2 e scrive per l'emittente radiofonica nazionale tre radiodrammi, rivelando sin da subito

⁷² Cesare Garboli in Patrizia Cavalli, *Sei poesie*, «Paragone», n.282, agosto, 1973, p.73.

⁷³ Annalena Benini, *Le mie poesie sono respiri e io respiro per trovare le parole*, cit., p. VII.

⁷⁴ La Cavalli, nella trasmissione *Poetessa* condotta da Emanuele Trevi, usa questo verbo, qui messo tra apici per segnalare la difficoltà di intendere se l'abbia conosciuto in effetti di persona o se l'abbia conosciuto di fama, cfr. Patrizia Cavalli, *Poetessa*, op. cit..

⁷⁵ *Ibidem*.

⁷⁶ Patrizia Cavalli, *Racconto*, in «Paragone», n. 2, 1975, pp.70-77; e in seguito *Arrivederci Addio* in *Il Pozzo Segreto: Cinquanta scrittrici italiane* presentate da Maria Cutrufelli, Rosaria Guacci, Marisa Rusconi, Giunti, Firenze 1993.

⁷⁷ Patrizia Cavalli, *Con passi giapponesi*, Torino, Einaudi, 2019.

la sua propensione per la scrittura drammaturgica: *Il guardiano dei porci* (1975), *La bella addormentata* (1977) e *Il circolo della sfinge* (s.d.)⁷⁸.

Ancora in questo decennio, appena qualche anno dopo l'uscita de *Le mie poesie non cambieranno il mondo*, la poetessa viene posta all'attenzione del pubblico francese da un'antologia pubblicata nel 1977 a Parigi con il titolo *Voix d'Italie*, in cui, tra altre voci tutte femminili, quella della Cavalli è presente con sei testi tradotti a fronte e un'intervista. La scrittrice entra a far parte del volume, costituito di una sezione dedicata a scrittrici e un'altra a femministe, tra cui Carla Lonzi⁷⁹, in quanto la segnala alle due curatrici d'oltralpe Amelia Rosselli. Lo dichiarano esplicitamente le due studiose francesi⁸⁰, Maryvonne Lapouge e Michèle Causse, quest'ultima attivista femminista e teorica del 'Lesbismo Radicale', traduttrice, tra altri libri italiani, anche di *La fille prodigue* (1975) di Alice Ceresa - scrittrice raffinata vicina al femminismo e al *Gruppo 63* e in rapporti, a quanto pare, piuttosto stretti con la poetessa⁸¹ - di *Femmes en guerres* (1977) di Dacia Maraini e de *Les mots de la tribu* di Natalia Ginzburg.

Non appaiono tracce evidenti di contatti tra la Rosselli e la Cavalli, ma ciononostante dei rapporti, più o meno diretti, potrebbero essere intercorsi tra le due. La Rosselli, nel corso di un'intervista rilasciata a Sergio Falcone, fa esplicitamente il nome della Cavalli a proposito di una possibile «nuova poesia al femminile»⁸², pur

⁷⁸ Le date dei primi due radiodrammi rivengono da un sito di poesia spagnolo che riporta alcuni testi della Cavalli tradotti da Emilio Coco e introdotti da una breve nota biografica in cui si legge: «Ha colaborado en la RAI con dos obras radiofónicas: *La bella addormentata* (1975) e *Il guardiano dei porci* (1977)», in documento digitale pubblicato sul portale «Vallejo & Co», (consultabile all'indirizzo elettronico <http://www.vallejoandcompany.com/poemas-de-patrizia-cavalli-por-emilio-coco/>). Il terzo titolo rinvia invece dal CV, in cui, alla voce 'Radio and Theater Scripts' si legge: «*Il guardiano dei porci; La bella addormentata; Il circolo della Sfinge*», tutti senza l'indicazione della data.

⁷⁹ Nell'indice si leggono nella prima parte i nomi di Dacia Maraini, Natalia Ginzburg, Alice Ceresa, Elsa Morante, Goliarda Sapienza, Rossana Ombres, Amelia Rosselli, Patrizia Cavalli, Patrizia Trifella, e nella seconda quelli di Annabella Rossi, Elena Giannini Belotti, Liliana Cavani, Carla Ravaioli, Maria Antonietta Macciocchi, Carla Lonzi, Carla Accardi, Elvira Banotti, Fufi, Loredana Baldin e Giovanna Pala, in Michelle Causse, Maryvonne Lapouge, *Ecrits, voix d'Italie*, Paris, Des femmes-Antoinette Fouque, 1977, pp. 459-460.

⁸⁰ Cfr. Intervista a Patrizia Cavalli in Michelle Causse, Maryvonne Lapouge, *Patrizia Cavalli*, in Id., *Ecrits, voix d'Italie*, op. cit., p. 184.

⁸¹ Patrizia Cavalli dedica una poesia alla Ceresa, cfr. «per Alice Ceresa»: «Quasi sempre alla morte di qualcuno» in Patrizia Cavalli, *Pigre divinità e pigra sorte*, Torino, Einaudi, 2006, p. 34.

⁸² Documento digitale senza titolo pubblicato sul portale «La presenza di Erato», (<https://lapresenzadierato.com/2014/07/12/intervista-di-sergio-falcone-ad-amelia-rosselli/>).

specificando di averne apprezzato «solo il primo libro»⁸³. Niva Lorenzini ritiene d'altro canto che la giovane Cavalli si possa essere riconosciuta nella sua «“fama di vita” senza prospettive né sicurezze»⁸⁴. La Cavalli stessa, che mostra nella sua scrittura interessi poetici non lontani da quelli della Rosselli, potrebbe essere stata spinta a ‘conoscerla’ per almeno due motivi. Nella poesia rosselliana, potrebbe aver apprezzato da un lato la specularità tra lingua e corpo⁸⁵ e dall'altro i collegamenti, come scrive Laura Barile, con la poesia barocca e quella americana:

con la poesia metafisica barocca e shakespeariana, ma anche col geniale tentativo, a metà Ottocento, di audace rinnovamento metrico del grande Gerald Manley Hopkins; e ancora, con il modernismo della poesia più recente, da Ezra Pound all'afflato religioso dei Four Quartet di Eliot, nonché con i giochi linguistici di Joyce⁸⁶.

La Cavalli pare del resto condividere con la poetessa cosmopolita la dolorosa sensibilità psichica, riflessa dalla propria poesia. Sin da giovanissima, ancora studentessa di liceo, avrebbe accusato una angosciosa depressione, che poi le si sarebbe ripresentata altre volte nel corso della vita: periodi di abbandono a se stessa, ferma a fissare il vuoto, riverberati nelle sue composizioni da stati di separazione, «passaggi visionari, quasi schizoidi»⁸⁷. A tale proposito racconta di uno psichiatra che avrebbe presentato i suoi versi a un convegno, («“Persino il sonno adesso mi dispiace / perché il sonno produce il mio risveglio”»⁸⁸), definendoli «la migliore definizione della depressione che abbia mai sentito»⁸⁹.

Si possono inoltre ricordare piccole circostanze che fanno pensare a una qualche possibile frequentazione tra la Rosselli e la Cavalli. Oltre alla vicinanza fisica delle loro abitazioni, che in quegli anni pare fosse un dettaglio non trascurabile⁹⁰, in primo luogo la Rosselli, imparentata direttamente con Moravia, ha

⁸³ *Ibidem*.

⁸⁴ Niva Lorenzini, *La poesia italiana del Novecento*, Bologna, Il Mulino, 1999, p. 166.

⁸⁵ Niva Lorenzini, *La poesia italiana del Novecento*, op. cit., p. 66.

⁸⁶ Laura Barile, *Laura Barile legge Amelia Rosselli*, Roma, Nottetempo, 2014, op. cit. p. 10.

⁸⁷ Leonetta Bentivoglio, *Patrizia Cavalli: “Io, la malattia e le mie pene d’amor perdute”*, 7 settembre 2016

(http://www.repubblica.it/cultura/2016/09/07/news/patrizia_cavalli_io_la_malattia_e_le_mie_pene_d_amor_perdute_-147331659/).

⁸⁸ Patrizia Cavalli, *Pigre divinità e pigra sorte*, Torino, Einaudi, 2006, p.81.

⁸⁹ Leonetta Bentivoglio, *Patrizia Cavalli: “Io, la malattia e le mie pene d’amor perdute”*, op. cit..

⁹⁰ Fortunato scrive: «Oltre che Dario Bellezza, erano tanti altri i poeti che allora popolavano Roma, Valerio Magrelli abitava in un piccolo appartamento molto ordinato vicino al Corso Vittorio Emanuele, Patrizia Cavalli in uno spazioso e imprevedibile, dietro a Campo de' Fiori, mentre Maria Luisa Spaziani, in via del Babuino, emergeva dalle pile di libri in ogni angolo delle sue stanze con i

avuto non pochi contatti con la Morante, non sempre facili, ma comunque sempre di stima e di apprezzamento⁹¹. Come la romanziera, era intima di Roberto Bazlen, interlocutore a sua volta di Umberto Saba e Italo Svevo a Trieste⁹². In secondo luogo, in quel periodo, la Rosselli fa parte della redazione di «Tabula», che nel 1981 ospiterà una nutrita anticipazione poetica della seconda raccolta cavalliana. Da ultimo si trova notizia di una comune frequentazione delle due con la pittrice Marilù Eustachio, con cui entrambe danno vita a una collaborazione artistica⁹³.

All'inizio del nuovo decennio, nel 1981 la poetessa pubblica il suo secondo libro di poesie, *Il cielo* e, nello stesso anno, per un allestimento teatrale di Cecchi⁹⁴, traduce *Amphytrion* di Molière, che viene contestualmente edito da Feltrinelli con il titolo di *Anfitrione* (1981) e la prefazione di Giovanni Macchia⁹⁵. Dopo la stagione dei radiodrammi, con questa prima traduzione, in vista di un'occasione concretamente legata ad una messa in scena, la Cavalli rivela la propria vocazione di traduttrice 'militante' di teatro, che nutre la propria scrittura poetica con un'intensa frequentazione delle arti visive.

Subito dopo la traduzione di Molière, la Cavalli traduce due capolavori scespiriani, *The tempest* e *A midsummer Night's Dream*, di nuovo per due produzioni teatrali. In quest'occasione il suo impegno traduttivo è diretto solo alla messa in scena dei drammi, in quanto le due traduzioni verranno pubblicate molti anni dopo. La prima delle due, terminata nel 1984, va infatti in stampa nel 2016⁹⁶ e la seconda,

gesti di una sacerdotessa. Amelia Rosselli si aggirava con l'aria stupefatta e smarrita in via del Corallo», in Mario Fortunato, *Quelli che ami non muoiono*, Milano, Bompiani, 2010, pp. 150-151.

⁹¹ Cfr. Silvia De March, *Intervista su Amelia Rosselli*, rivolta a Elio Pecora, documento digitale pubblicato sul portale «Elio Pecora» (<http://www.eliopecora.it/intervista-su-amelia-rosselli>).

⁹² Tra le tante possibili, per la Morante si riporta la testimonianza di Agamben: «Elsa mi raccontò che, in una triste notte in cui era stata fortemente tentata dal suicidio, Bobi era rimasto a parlarle ininterrottamente al telefono finché riuscì a farle abbandonare il proposito», in Giorgio Agamben, *Autoritratto nello studio*, op. cit. p. 156. Per la Rosselli invece quella della Barile: «Amelia, per suggerimento del fondatore della casa editrice Adelphi Bobi Bazlen, al quale fu molto legata, era infatti in cura dal famoso psicoanalista junghiano Ernst Bernhard», in Laura Barile, *Laura Barile legge Amelia Rosselli*, Roma, Nottetempo, 2014, p. 44.

⁹³ La Rosselli scrive un testo, *Colori sviati*, per il catalogo della mostra della Eustachio, *Olii e pastelli (1985-1986)*, Roma, Galleria Giulia, 1986; cfr. *Patrizia Cavalli, una poesia*, Osnago, Pulcinoelefante, 2005, con un disegno di Marilù Eustachio.

⁹⁴ Nicola Arrigoni (a cura di), *Il teatro? Un surplus ad essere, un surplus di realtà. Conversazione con Carlo Cecchi*, «Sipario.it», (<http://www.sipario.it/attualita/dal-mondo/item/9300-il-teatro-un-gioco-ad-essere-un-surplus-di-realta-conversazione-con-carlo-cecchi-a-cura-di-nicola-arrigoni.html>).

⁹⁵ Molière, *Anfitrione*, prefazione di Giovanni Macchia, Milano, Feltrinelli, 1981.

⁹⁶ Patrizia Cavalli, *Shakespeare in scena*, Roma, Nottetempo, 2016.

terminata nel 1988, nel 1996⁹⁷. La Cavalli appronta *La tempesta* in vista dell'allestimento di Cecchi, che a Shakespeare da tempo veniva spinto con insistenza dalla Morante⁹⁸. Rodolfo Di Giammarco, che scrisse allora la recensione dello spettacolo, si espresse sulla traduzione cavalliana parlando di un «testo virtualmente disseccato, ma fedelissimo»⁹⁹ e sulla regia di Cecchi, parlando, come a specchio, di un'opera che asciugava il testo «con compasso, squadra e forbici, dirimendo i patemi, morigerando le inflessioni, scoprendo la "macchina" di Shakespeare al pari di un ingranaggio programmato per automi»¹⁰⁰. Come Di Gianmarco mette in parallelo il lavoro della traduzione e quello della regia, così la Cavalli, nella *Nota* messa in esergo all'edizione delle quattro traduzioni scespiriane - raccolte infine tutte insieme da Nottetempo nel 2016 - spiega il proprio lavoro di traduttrice nei termini di una vera e propria militanza linguistica nella drammaturgia. Ne parla come di un impegno di scrittura legato all'urgenza viva e fisica del copione da approntare e dell'allestimento da mostrare sul palcoscenico:

Nate da una specifica committenza teatrale, hanno in comune la viva realtà di un teatro che aspetta un copione da rappresentare, in quel clima di urgenza che obbliga anche nature indolenti quali la mia a sbrigarsi. Niente pretese filologiche dunque, note o apparati di sorta, come avverrebbe quando si traduce per un editore, ma un lavoro aperto dove ci si immagina le facce degli attori e le loro voci, un pubblico entusiasta e gli eventuali straordinari incassi¹⁰¹.

La seconda versione da Shakespeare, *Sogno di una notte d'estate*, viene originariamente commissionata dal *Teatro dell'Elfo* che porta in scena il dramma con la regia di Elio De Capitani a gennaio del 1988¹⁰². Se nel 1999 l'*Elfo* riallestisce la commedia con la diversa traduzione di Dario Del Corno¹⁰³, nel 1997 Cecchi fa rivivere la traduzione cavalliana sulla scena del *Garibaldi* di Palermo. In occasione di questo nuovo allestimento, Laura Putti non manca di commentare la versione della Cavalli, sottolineando anch'essa, come Di Giammarco per *La Tempesta*, che «l'attore

⁹⁷William Shakespeare, *Sogno di una notte d'estate*, Torino, Einaudi, 1996.

⁹⁸Pico Floridi, *Sceglieva per me gli autori da portare in scena*, op. cit.

⁹⁹Rodolfo Di Giammarco, *Né leggiadrie, né incantesimi in questa austera tempesta*, «la Repubblica», 2 agosto 1984, (<http://ricerca.repubblica.it/repubblica/archivio/repubblica/1984/08/02/ne-leggiadrie-ne-incantesimi-in-questa-austera.html>).

¹⁰⁰*Ibidem*.

¹⁰¹Patrizia Cavalli, *Shakespeare in scena*, op. cit., p. 7.

¹⁰²Ivi, p. 225.

¹⁰³Franco Quadri, *Elfo Shakespeare Quel "sogno" come una festa*, «la Repubblica», 7 gennaio 1999 (<https://www.elfo.org/spettacoli/sognodiunanottedimezzaestate/recensioni/larepubblica1999.html>).

e regista ha scelto la leggerezza, la fantasia sublime del *Sogno di una notte di mezza estate* nella traduzione della poetessa Patrizia Cavalli», come sottolineando anche lei una speciale consonanza tra regia e traduzione¹⁰⁴.

In questo decennio, caratterizzato da un impegno severo con la scrittura drammaturgica, la giovane poetessa prosegue la propria attività poetica, mettendo probabilmente a punto il proprio strumentario linguistico anche alla luce dell'affondo nella sostanza 'poietica' della parola teatrale. La Cavalli, nel tradurre, penetra in un immaginario che declina, nella materia dinamica e sonora della scrittura, la visione del tempo interno alla lingua e insieme quella esterna dello spettatore come nelle perfette macchine teatrali di Molière e Shakespeare. Cecchi, con cui la Cavalli realizza un duraturo sodalizio artistico, tuttora in essere, in un'intervista sottolinea proprio questo aspetto dei testi dei due grandi: si tratta di meravigliose finzioni e di giochi che celebrano la sospensione festiva del tempo: «Shakespeare e Molière sono il gioco del teatro, la festa del teatro»¹⁰⁵.

A metà di questo decennio assai intenso per la poetessa, nel 1985 muore la Morante. Insieme alla Brichetto, a Cecchi, ad Agamben e agli amici più intimi, la Cavalli le è a fianco fino all'ultimo. «[A]nche *in hora mortis* tiene il punto con Elsa»¹⁰⁶, scrive Luca Sofri in un suo diario di quei giorni, pubblicato quasi trent'anni dopo da Sellerio. L'annotazione di Sofri fa, d'altro canto, tornare alla mente una battuta affettuosa della Morante stessa, che si divertiva a prendere in giro l'amica più giovane ribaltandone il nome da «Patrizia Cavalli» in «Plebea Somari»¹⁰⁷. Il giorno del funerale della romanziera, nel cimitero di Primaporta, «con i suoi caseggiati in miniatura per i morti, eguali a quelli delle moderne borgate, e con le sue villette di marmo e vetro per i ricchi»¹⁰⁸, la poetessa, senza smentirsi, nemmeno in quell'occasione, sbotta e, a detta di Fabrizia Ramondino, dice: «Anche da morti bisogna vivere in una casa!»¹⁰⁹.

¹⁰⁴ Laura Putti, *Cecchi, il mio sogno tra le macerie del teatro*, «La Repubblica», 13 agosto 1997 (<http://ricerca.repubblica.it/repubblica/archivio/repubblica/1997/08/13/cecchi-il-mio-sogno-fra-le-macerie.html>).

¹⁰⁵ *Ibidem*.

¹⁰⁶ Goffredo Fofi, Adriano Sofri (a cura di), *Festa per Elsa*, Palermo, Sellerio, 2011, p.157.

¹⁰⁷ Enrico Palandri, *La poesia è femmina e seduce cantando*, «l'Unità», 30 marzo 2001, p. 29.

¹⁰⁸ Goffredo Fofi, Adriano Sofri (a cura di), *Festa per Elsa*, op. cit. p. 50.

¹⁰⁹ *Ibidem*.

Dopo la scomparsa della Morante la Cavalli ne ha conservato a lungo la macchina da scrivere verde, donata infine nel 2014 a «Le stanze di Elsa» allestite nella Biblioteca Nazionale Centrale di Roma: «“Me ne sono separata senza dispiacere” spiega la poetessa “perché non era un regalo di Elsa, la conservavo in un cellophan chiusa in un armadio e sono molto più contenta adesso che è tornata sul tavolo dove è sempre stata”»¹¹⁰. Da qualche parte conserva ancora un foglio dattiloscritto delle ultime pagine di *Aracoeli* che era nel rullo della macchina e che intende donare alla Biblioteca Nazionale non appena l’avrà ritrovato¹¹¹.

La poetessa, con una poesia scritta *in morte* della Morante, amara e ridente a un tempo, apre la raccolta degli scritti dedicati alla scrittrice, all’indomani della sua scomparsa, dalle persone che l’avevano più cara¹¹²:

Auguri

Pensa se Dio fosse davvero un triangolo!
E dopo morti restare in eterno
là davanti!”. Così mi ha detto Elsa.
Poiché aveva in orrore la noia
io spero che non sia così.
E se questa deve essere una festa,
come lei sempre ha voluto che fosse,
mi ricordo la lunghissima risata¹¹³.

6. Negli anni Novanta

La Cavalli, che, a differenza della stragrande maggioranza dei poeti suoi contemporanei, si è sempre interamente dedicata alla poesia, ha affidato al caso il proprio sostentamento, senza mai curarsi di cercare un qualche lavoro regolare per soddisfare le proprie necessità quotidiane. A chi le chiede se possa farlo perché ricca, la poetessa risponde negativamente, spiegando che le è stato possibile vivere così solo in virtù del proprio ottimo rapporto col denaro¹¹⁴. Su questo tema racconta di

¹¹⁰ Sandra Petri gnani, *Morante alla Biblioteca Nazionale di Roma*, pubblicato su «Left» il 2 febbraio 2014, (<http://www.sandrapetri gnani.it/?p=4081>).

¹¹¹ *Ibidem*.

¹¹² La raccolta di questi scritti, apparsa su «Report»¹¹² l’8 e del 9 dicembre del 1985 col titolo *Festa per Elsa*, nel 2011 viene ripubblicata da Sellerio con il medesimo titolo e con la cura di Goffredo Fofi e Adriano Sofri.

¹¹³ Goffredo Fofi, Adriano Sofri (a cura di), *Festa per Elsa*, p. 19.

¹¹⁴ Lisa Ginzburg, *Le parole che suonano. Intervista a Patrizia Cavalli*, «L’Unità», 3 giugno 2002, (http://www.libriadielledonne.it/_oldsite/news/articoli/Unita030602.htm).

aver elaborato numerose teorie, che rivelano la sua incrollabile certezza riguardo al dominio assoluto del fato sulla vita degli uomini:

non bisogna mai aspettare tristemente la sua fine [del denaro n.d.r.] ma finirlo prima che finisca da solo, visto che comunque è destinato a finire. Insomma meglio una fine violenta che per estenuazione. Un'altra mia teoria, che è piuttosto un'osservazione pratica, è che i soldi vanno spesi con entusiasmo, quasi gettati con un gesto ampio e vigoroso che imprime slancio al loro movimento, in modo che, dopo aver fatto una bella corsa, tornino volentieri, e per di più irrobustiti, nelle mani di chi li ha saputi gettare così bene. Invece, se li tiri fuori con un gesto corto e costipato, quelli ti cascano quasi sui piedi e lì restano inerti, tramortiti, per sempre. E non li rivedi più. Io comunque ho l'Angelo dei soldi: mi vuole molto bene e non sopporta di vedermi disperare per così poco. Così, quando finiscono, arriva l'Angelo che me li consegna a domicilio¹¹⁵.

In particolare, durante gli anni Ottanta, la Cavalli, assistita dalla buona sorte, si sarebbe dedicata anche al mestiere di mercante d'arte e in quegli anni le sarebbe venuto assai facile farlo. Con quel lavoro poco faticoso in pochi minuti avrebbe allora guadagnato anche molti soldi, collaborando, per esempio, con un grande antiquario di Torino che, in una volta sola, avrebbe venduto quadri addirittura per molte decine di miliardi¹¹⁶. La poetessa sostiene tuttavia che per guadagnare bisogna avere l'innocenza del delinquere e, sottolinea, che non ha purtroppo «più fatto una lira»¹¹⁷ quando ha cominciato ad avere degli scrupoli. Grazie alle cure generose prodigatele dalla sua buona fortuna avrebbe comunque goduto, per cinque anni, del grande privilegio di essere mantenuta dalla fondazione americana di un'amica restituendo in cambio solo brevi scritti¹¹⁸.

La Cavalli, come un personaggio del mito, sente che la propria esistenza è «tutta affidata alla sorte»¹¹⁹, idea che traluce peraltro anche dai toni alessandrini della sua poesia, riconosciuti esplicitamente da De Ceccatty e Agamben¹²⁰. La *Tyche*¹²¹ governa *in toto* la sua vita, talvolta la coccola senza ragione, talaltra, al contrario, le nega inspiegabilmente i propri favori. Nel gioco d'azzardo, per esempio, coltivato

¹¹⁵ *Ibidem*.

¹¹⁶ Cfr. Annalena Benini, *Le mie poesie sono respiri e io respiro per trovare le parole*, cit., p. VII.

¹¹⁷ Ivi, cit., p. VII.

¹¹⁸ *Ibidem*.

¹¹⁹ Annalena Benini, *Le mie poesie sono respiri e io respiro per trovare le parole*, cit., p. VII.

¹²⁰ De Ceccatty, *Préface*, in Patrizia Cavalli, *Toujours ouvert théâtre*, op. cit., pp. 10-12 e Giorgio Agamben, *Autoritratto nello studio*, op. cit., p. 163.

¹²¹ «La Sorte, tutto il bene e il male che accade a qualcuno o avviene senza la sua attiva partecipazione, per questo anche "destino", "caso" [...] Nel V sec. a. C. compare per lo più subordinata alle divinità dell'Olimpo. Ad una maggiore e indipendente importanza giunge solo nel IV sec.», ovvero in età ellenistica, cfr. voce 'Tyche', nell'enciclopedia Treccani (http://www.treccani.it/enciclopedia/tyche_%28Enciclopedia-dell%27-Arte-Antica%29/).

con grande passione «per educare il carattere»¹²², la Cavalli, dapprima fortunatissima a *poker*, avrebbe ‘massacrato’ tutti i pittori di San Lorenzo, seminando tra loro il ‘terrore’¹²³. E poi, abbandonata dai favori della sorte, avrebbe in seguito cominciato a perdere rovinandosi fino al punto di dover smettere¹²⁴.

La poetessa, che con i pittori di San Lorenzo sperimenta «nel gioco delle carte / la sorte sposa»¹²⁵ e la «fortuna immeritata / e perciò vera»¹²⁶, attraversa le bizzarre vicende del caso da impreviste e diverse angolature: non solo nelle lunghe ore del *poker*, ma anche in occasione di fecondi confronti artistici. Mentre patisce, infatti, l’inaridirsi a un certo punto della propria buona fortuna al gioco, grazie all’amicizia coi pittori di San Lorenzo nutre, nello stesso momento, il proprio vivace immaginario visivo, avviando collaborazioni con numerosi artisti del quartiere, come Nunzio Di Stefano e Gianni Dessì¹²⁷. Dall’inizio degli anni Ottanta, i due vivono e lavorano proprio nel suo cuore creativo, all’interno dell’ex Pastificio Cerere in via degli Ausoni, fucina vivissima frequentata, in quegli anni, dalla Cavalli. La si vede proprio al centro della fotografia voluta da Dessì per ricordare il trentennale del Pastificio (1983-2013). Nell’immagine scattata il 16 dicembre del 2013, a trent’anni quasi esatti da una analoga fotografia scattata nello stesso luogo il 15 dicembre del 1983, appaiono mescolate tra loro le vecchie e le nuove generazioni di frequentatori¹²⁸. Negli studi e nelle case di quel mitico luogo, cuore dell’elaborazione

¹²²Intervista rilasciata dalla poetessa a Rai Educational “Poeti per un anno” dopo il 2010. (s.d.) (<http://www.scrittorigerunanno.rai.it/scrittori.asp?videoId=828¤tId=40>)

¹²³Annalena Benini, *Le mie poesie sono respiri e io respiro per trovare le parole*, cit., p. VII.

¹²⁴ Può essere utile ricordare a proposito del gioco d’azzardo il racconto di Landolfi *La dea cieca e veggente* che verte sulla fine della poesia causata dalla fine delle possibilità combinatorie delle parole e segue le avventure di un poeta, diventato giocatore d’azzardo, dopo aver ‘ri-scritto’, tirando con cura a sorte le parole da un apposito bussolotto, prima l’*Infinito* e poi il sonetto proemiale dei *Rerum Vulgarium Fragmenta* di Petrarca, cfr. Giulio Ferroni, *Dopo la fine: una letteratura possibile*, Roma, Donzelli, 2010, pp. 98-99.

¹²⁵ Patrizia Cavalli, *Poesie (1974-1992)*, Torino, Einaudi, 1992, p. 219.

¹²⁶*Ibidem*.

¹²⁷ Quanto a Nunzio (1954), attivo a Roma dagli anni Ottanta insieme a D. Bianchi, B. Ceccobelli, G. Dessì, G. Gallo e P. Pizzi Cannella, il pittore dà vita alla Scuola di San Lorenzo ed è presente in diverse tra le più importanti rassegne nazionali ed internazionali, cfr. sia CV, sia la notizia di una collaborazione della Cavalli con questo artista, in Patrizia Cavalli, *Pigre divinità e pigra sorte*, Torino, Einaudi, 2006, p. 153. Quanto a Dessì (1955), attivo a Roma dalla metà degli anni Settanta, egli collabora con il teatro di avanguardia, con Bonito Oliva ed espone in Italia, a Berlino e New York, cfr. sia CV, sia *Faccia a faccia*, con due litografie di Gianni Dessì e una poesia di Patrizia Cavalli, Messina, Arrigo Arte Contemporanea, 1991.

¹²⁸ Cfr. Trentennale Pastificio Cerere 1983-2103 (<http://www.pastificiocerere.it/palazzocerere/wp-content/uploads/sites/2/2014/06/note-e-didascalia-video-trentennale2.pdf>) e Trentennale Pastificio

intellettuale e artistica romana della seconda metà del Novecento, nel corso degli anni si avvicendano e si incontrano moltissime personalità diverse tra loro e tutte assai rilevanti nel proprio campo. In alcuni casi le si ritroveranno tra gli interlocutori della poetessa: artisti e intellettuali come Dessì, critici come Achille Bonito Oliva, scrittori come Agamben e Valerio Magrelli, e registi come Giorgio Barberio Corsetti, e poi anche tanti architetti, scenografi e collezionisti.

La Cavalli, che affida la propria vita alle vie insondabili del caso, pare trovare, inopinatamente, nella passione del gioco d'azzardo l'occasione da cui nasce un intenso percorso artistico. Negli anni Novanta si inoltra in maniera significativa nelle arti visuali, approfondendo insieme al linguaggio visivo del teatro anche quello della pittura. Proprio all'inizio del decennio, nel 1991, realizza con Dessì *Faccia a faccia* (1991), piccolo libro d'artista, in cui due litografie del pittore e scenografo si affiancano alla scrittura del suo primo poemetto *L'io singolare proprio mio*¹²⁹. L'anno seguente, in *Poesie (1974-1992)* fa confluire insieme alle prime due raccolte già edite, una terza inedita, intitolata come il poemetto anticipato, l'anno precedente, nel libro d'artista. Per questa nuova silloge poetica quasi subito, nel 1992, vince il premio *Rhegium Julii*¹³⁰ e appare come finalista del premio *San Pellegrino* insieme a Gabriella Sica e Paolo Ruffilli¹³¹.

Nello stesso anno la poetessa pubblica, inoltre, in un volume collettaneo curato da Gianni Celati e intitolato *Narratori delle riserve* (1992), il magistrale racconto *Ritratto*, che restituisce per intero nella vivezza della scrittura il decennale affondo nelle arti visive. Nel 2019, trent'anni dopo *Ritratto*, col nuovo titolo *Con*

Cerere 1983-2013, video in cui appaiono le due foto (in quella del 1983, tra i nomi di chi vi è ritratto quello della Cavalli non c'è), (<https://www.youtube.com/watch?v=gwtTtCdYaM0>).

¹²⁹ *Faccia a faccia*, con due litografie di Gianni Dessì e una poesia di Patrizia Cavalli, op. cit..

¹³⁰ La notizia del premio rinvia *in primis* dal CV, che riporta tuttavia la data erronea del 1992, e poi da una verifica fatta sul sito del premio che riferisce all'anno 1993 un premio per la poesia a Patrizia Cavalli, *Poesie*, Einaudi (<https://circolorhegiumjulii.wordpress.com/i-premi/premio-rhegium-julii-edito/albo-doro/>).

¹³¹ Ancora una volta la notizia rinvia dal CV, che anche in questo caso però indica come data il 1974, anno di cui non si è però trovata traccia in quanto parrebbe che il premio fra il 1954 e il 1987 sia stato sospeso. Si trova la notizia dell'inserimento della Cavalli nella terna dei finalisti del 1993 nell'Albo d'oro del premio pubblicato sulla pagina *Premio San Pellegrino* dell'enciclopedia libera «Wikipedia», per la verità corredata dell'avvertenza che si tratta di una pagina non sufficientemente documentata (https://it.wikipedia.org/wiki/Premio_San_Pellegrino#1993). Sul portale del sito del premio invece non si trovano notizie che possano aiutare in quanto non risalgono abbastanza indietro nel tempo.

passi giapponesi, diventa il racconto eponimo della raccolta di prose¹³². Celati, che dà conto del significato del titolo del volume nella *Nota d'avvio*, riconosce ai diversi narratori il comune dono di uno sguardo di secondo livello sulla scrittura. La Cavalli di certo lo possiede e, nel corso del tempo, lo ha continuamente coltivato, collaborando alla ideazione e realizzazione di opere in cui vengono messe a specchio le immagini e la lingua. Anteposta ai racconti la nota celatiana chiarisce il significato della parola 'riserve' nel titolo: il sostantivo fa riferimento a una peculiarità della scrittura, comune a quasi tutti i narratori della raccolta. Gli autori, seppure diversi, sono portati secondo lui a guardare le cose vedendo in esse 'riserve di cose', sopravvissute a un primo sguardo, e a raccontare scrivendo di una propria 'lettura' del mondo piuttosto che di una propria visione diretta:

Però c'è un altro elemento ricorrente, se non in tutti, in molti di questi testi. È un atteggiamento nello scrivere che è come quello della lettura, uno sguardo che ripercorre le cose come leggendo un testo già dato. [...] per ritrovare riserve di cose da leggere attraverso la scrittura, ma sempre col sentimento d'un mondo già dato e già osservato, cioè non svelato o visto per la prima volta. Il visibile è sempre già visto, il dicibile è sempre già detto. La scrittura ci riavvicina alle riserve di cose che erano già là nel nostro orizzonte, prima di noi. E d'ora in poi possiamo anche vivere senza nuove visioni del mondo»¹³³.

Benché le testimonianze siano scarse alcuni indizi fanno pensare che la poetessa abbia avuto una frequentazione piuttosto intensa della Grande Mela. Nel 1994 appare una traccia certa di una dimestichezza della Cavalli con il mondo newyorkese. Non solo il nome 'Patrizia' spicca in «Talking to Patrizia», titolo di una poesia della raccolta *One Train* (1994) di Kenneth Koch, importante poeta della *New York School of poetry* e professore di poesia alla *Columbia University*, ma appare anche nell'*incipit* della composizione stessa, dove si capisce che 'Patrizia' è 'Patrizia Cavalli'. Nei primi versi del lungo testo, diviso in ventitré strofe, l'autorevole esponente della scuola poetica americana rivela infatti chiaramente l'identità della propria interlocutrice, alludendo ad alcuni suoi versi piuttosto noti¹³⁴:

Patrizia doesn't want to
Talk about love she
Says she just
Wants to make
love but she talks

¹³² Patrizia Cavalli, *Con passi giapponesi*, op. cit.

¹³³ Gianni Celati (a cura di), *Narratori delle riserve*, Milano, Feltrinelli, 1992, pp. 9-10.

¹³⁴ Cfr. «Ma d'amore / non voglio parlare / l'amore lo voglio / solamente fare», in Patrizia Cavalli, *Poesie*, op. cit., p. 9.

About it almost endlessly to me¹³⁵.

Qualche anno dopo la sua comparsa in *One Train*, nel 1997 la Cavalli è per la prima volta ospite dell'Istituto Italiano di Cultura di New York¹³⁶, e l'anno dopo pubblica *My poems will not change the world*, prima traduzione integrale di *Poesie (1974-1992)* curata da Barry Callaghan e Francesca Valente per una casa editrice canadese¹³⁷. Non sorprende naturalmente di trovare tra i numerosi traduttori dei testi, oltre ai due curatori, uno a fianco all'altra, Kenneth Kock e la stessa Patrizia Cavalli. Un anno prima di questa sostanziosa traduzione canadese, nel 1987, era apparso in Spagna il primo volume di testi cavalliani tradotti di cui si ha notizia. Per quanto importante per la sua primazia, *Recull*¹³⁸, versione in catalano curata da Josep Bellester¹³⁹, è tuttavia soltanto un'esile raccolta di testi, pubblicata in un'edizione numerata di trentadue pagine con una tiratura di soli cinquecento esemplari.

Nel 1995 la Cavalli si cimenta nuovamente in una collaborazione con un artista visuale. Questa volta partecipa con una sua poesia¹⁴⁰ al catalogo della mostra intitolata *Notturmo* di Orsina Sforza, amica pittrice e futura creatrice di lampade, di cui la poetessa possiede tuttora nella propria casa una amplissima collezione¹⁴¹. Nel 1997 incontra di nuovo con la propria scrittura poetica l'arte visiva: in occasione di una personale di pittura di Bice Brichetto, amica di sempre, pittrice, scenografa e costumista, la poetessa offre una poesia per il catalogo¹⁴², mentre Alfonso Berardinelli ne scrive l'introduzione.

¹³⁵ Kenneth Kock, *One Train*, New York, Alfred A. Knopf, 1994.

¹³⁶ Cfr. Gaetana Marrone (a cura di), *Encyclopedia of Italian Literary Studies, Patrizia Cavalli*, New York, Routledge, 2007, p. 424.

¹³⁷ Patrizia Cavalli, *My poems will not change the world. Selected Poems (1974-1992)*, (Edited by Barry Callaghan and Francesca Valente) Toronto, Exile Editions, 1998.

¹³⁸ Patrizia Cavalli, *Recull*, versió de Josep Bellester, Valencia, La Forest d'Arana, 1987.

¹³⁹ Cfr. il contributo di Matteo Lefèvre sulle traduzioni di poeti italiani in Spagna, *Cronaca di una traduzione annunciata*, p. 95, in Paolo Febbraro, Giorgio Manacorda (a cura di), *Poesia 2006. Annuario*, Roma, Castevecchi Editore, 2006, pp. 83-112

¹⁴⁰ Si tratta di un testo che non compare in nessuna raccolta di poesie della Cavalli: «Rape che ambiscono al mare / Bottiglie che ambiscono al volo. / Rape e bottiglie ringraziano / colei che ha trovato per loro / un turchino da galleggiare / una luce per levitare», in Orsina Sforza, *Notturmo*, Roma, Galleria Carlo Virgilio, 1995. Orsina Sforza è una pittrice che si dedica alla creazione di lampade artistiche.

¹⁴¹ Patrizia Cavalli, *Nell'allegria del bello immediato*, 2008 (http://www.orsinasforza-luci.com/testi/catalogo_%20luci%202010.pdf).

¹⁴² Si tratta di un testo che non compare in nessuna raccolta di poesie della Cavalli, *Per Bice. In versi e in prosa*, in Bice Brichetto, Roma, Galleria Il Gabbiano, 1997. Bice Brichetto «è, - secondo Claudio

Sul finire degli anni Novanta la Cavalli esplicita la propria esplorazione dei linguaggi visivi intitolando, nel 1999, *Sempre aperto teatro*, la propria quarta raccolta aperta da un'epigrafe scespiriana riferita al tempo di 'ciò che è accaduto', ma tuttavia 'non è accaduto'¹⁴³. Ad agosto dell'anno di pubblicazione ottiene, per il nuovo libro, il prestigioso riconoscimento del premio letterario internazionale *Viareggio Rèpaci*¹⁴⁴. E nel medesimo anno la Cavalli ritorna ancora una volta sul tema del rapporto tra immagini e scrittura collaborando a una *plaque*, realizzata da Pulcinoelefante, per la cura di Pietro Vannicelli, in ricordo di un incontro milanese alla *Galleria di Clotilde Sambuco*¹⁴⁵. Nel libriccino, edito da Alberto Casiraghi, fondatore della Pulcinoelefante, casa editrice completamente artigianale apprezzata sia in Italia, sia all'estero, la poetessa affianca a un disegno dell'editore stesso la poesia «Sarebbe sopportabile ogni male»¹⁴⁶. I due 'testi', come una doppia visione messa faccia a faccia: da un lato una quartina di scrittura e dall'altro un essere bifronte, che pare appoggiato sulla calotta affiorante di un mondo e penetrato in profondità da una sorta di imbuto con la parte slargata a forma di occhio aperto sulla linea della testa.

Verso la fine del decennio la poetessa si mette lei stessa in scena cimentandosi direttamente nel ruolo di interprete di due documentari: *Elsa Morante* (1997)¹⁴⁷ girato da Francesca Comencini e *Conversazione italiana* (1999)¹⁴⁸, diretto da Alberto Arbasino e Fiorella Infascelli e presentato nella sezione Nuovi Territori alla Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica. Se il documentario della Comencini cerca di delineare un profilo della Morante con documenti e interviste agli amici, tra cui la Cavalli, Garboli, Cecchi e Tonino Ricchezza, quello di Arbasino e Infascelli realizza, viceversa, una sospesa conversazione tra passato e presente,

Strinati-, un'artista amata da una cerchia di intellettuali e scrittori che si riconosce nella sua arte e nella sua persona», non una pittrice famosa, né rivoluzionaria, ma una raffinata ricercatrice del bello.

¹⁴³ L'epigrafe è tratta dal Troilo e Cressida: «Well, well, 'tis done, 'tis past – and yet it is not», in Patrizia Cavalli, *Sempre aperto teatro*, Torino, Einaudi, 1999.

¹⁴⁴Cfr. Albo d'oro del premio (<http://www.premioletterarioviareggiorepaci.it/premi/vincitori/1-Premio%20Letterario%20Viareggio-R%C3%A8paci>).

¹⁴⁵ Patrizia Cavalli, *Patrizia Cavalli, una poesia-disegno di Alberto Casiraghi*, Osnago, Pulcinoelefante, 1999. Non è stato possibile finora trovare notizie né della galleria, né del curatore.

¹⁴⁶«Sarebbe sopportabile ogni male / se non ci fosse l'interpretazione, / sarebbe quel che è, non quel pugnale / che uccide e vuole pure aver ragione.»

¹⁴⁷ Francesca Comencini, *Elsa Morante* (1912-1985), Documentario, Italia, 1997.

¹⁴⁸ Cfr. *Conversazione italiana*

(<https://www.comingsoon.it/film/conversazione-italiana/3761/scheda/>).

montando sia immagini inedite di intellettuali e scrittori italiani tratte dagli archivi della Rai, sia immagini contemporanee di interviste fatte per il film ad autori più giovani.

7. Il nuovo millennio

Nel nuovo millennio la Cavalli semina, nelle proprie opere, indizi che fanno pensare ad un crescente desiderio di esporre all'attenzione del grande pubblico la propria ricerca estetica. Non solo nelle due sillogi poetiche del 2006 e del 2013 una *Nota*, posta in coda ad entrambe, richiama per la prima volta l'attenzione su un elenco di testi nati in occasione di collaborazioni con altri artisti¹⁴⁹, ma in questo periodo, la poetessa alle consuete traduzioni di testi per la scena, collaborazioni a mostre di pittura, a cataloghi e libri di artista, aggiunge anche la propria presenza in pubblico, intervenendo in prima persona sui giornali, in radio, in letture aperte e in veri e propri spettacoli teatrali¹⁵⁰. Vi appaiono più fittamente la pubblicazione di traduzioni delle sue opere, l'attribuzione di premi e gli inviti a rappresentare la cultura italiana in occasione di manifestazioni istituzionali all'estero.

All'inizio del nuovo secolo la poetessa consolida il rapporto con i lettori spagnoli, già avviato da *Recull*, con la pubblicazione nel 2000 di *Las Tentaciones*, raccolta di poesie tradotte dall'ispanista italiano Emilio Coco¹⁵¹. Sul fronte della collaborazione con i pittori, inizia il millennio contribuendo con la sua poesia al

¹⁴⁹ Cfr. Patrizia Cavalli, *Nota*, in Ead., *Pigre divinità e pigra sorte*, Torino Einaudi, 2006, p. 151-153, Patrizia Cavalli, *Nota*, in Ead., *Datura*, Torino, Einaudi, 2013, p. 115-117; cfr. anche il CV in cui si dà significativo risalto a tali collaborazioni.

¹⁵⁰ Per completezza di informazioni si riferiscono qui notizie tratte da una recentissima intervista rilasciata dalla Cavalli a Silvia Ronchey, non disponibile al momento della redazione di questa Cronologia. La poetessa racconta di aver interpretato veri e propri spettacoli cantando e recitando poesie: «Io sono musicista. Suonavo il pianoforte e ho un orecchio musicale. Ho fatto quasi dei veri spettacoli, cantandoli, inventandoli, con le poesie di Emily Dickinson», in Silvia Ronchey, *La signora della poesia*, «Robinson», supplemento de «La Repubblica», 28 aprile 2019, p. III.

¹⁵¹ Di questo libro si trovano due diversi riferimenti bibliografici. Sul sito di Coco (<https://www.emiliococo.it/poesa-italiana>) si legge, «Patrizia Cavalli, *Las Tentaciones*, (Traduccion de Emilio Coco), Cuenca, Cuadernos del Mediterráneo, n. 9, El toro de Barro, 2000»; nel contributo già citato di Lefèvre, in Matteo Lefèvre, *Cronaca di una traduzione annunciata*, cit., p. 95, si legge invece «Patrizia Cavalli, *Las Tentaciones*, (Traduccion de Emilio Coco), Madrid, Nuevo Batzàn, C. Morales, 2000».

catalogo della mostra della pittrice Maro Gorki, *Le forme della luce* (2001)¹⁵², che con il titolo pare nominare il tema della visibilità, cruciale nella poetica cavalliana, forse addirittura il suo cuore pulsante. Nello stesso anno è all'Istituto Italiano di Cultura di Londra, dove si esibisce con una lettura dei suoi versi, debitrice visibilmente dell'«Opera e della sua stilizzazione»¹⁵³, come scrive su «l'Unità» Enrico Palandri, amico di vecchia data e, per un periodo, frequentatore assiduo della cerchia morantiana¹⁵⁴.

Nel 2002, in occasione del Festival *I solisti del Teatro*¹⁵⁵, la Cavalli, in prima persona, porta sulla scena romana del *Teatro91* un'interpretazione di *Sempre aperto Teatro*. Sul fronte dell'impegno traduttivo, nello stesso anno, oltre alla versione della *Salomè* di Wilde, già ricordata, la Cavalli ripubblica la traduzione de *Il sogno di una notte d'estate* edita nel 1996. Curata da Paolo Bertinetti e annotata da Renato Rizzoli, appare nella collana teatrale di Einaudi con il testo a fronte e il nuovo titolo di *A midsummer night's dream*¹⁵⁶. Sempre nel 2002, esce a Parigi, col titolo *Toujours ouvert théâtre*¹⁵⁷, la traduzione dell'intero ultimo volume einaudiano del '99, prima delle due importanti traduzioni in lingua francese delle sue raccolte. René De Ceccaty, prestigioso traduttore di Pasolini, Del Giudice, Moravia, Bazlen, Bompiani, Penna, Saba e moltissimi altri importanti scrittori italiani, cura sia la *Préface* dell'edizione francese, sia la traduzione a fronte, a cui collabora la Cavalli stessa. In questo stesso anno, a stare alle testimonianze finora emerse, la poetessa fa anche capolino sui *media* a grande diffusione con un'intervista su *L'Unità* (2002) realizzata da Liza Ginzburg¹⁵⁸.

Nell'anno seguente la poetessa, partecipando alla cartella d'artista *Oltre Frontiera*, accosta a una xilografia di Nunzio De Stefano la poesia «Pigre divinità e

¹⁵² *Le forme della luce*, di Maro Gorky, testi di Patrizia Cavalli e Giandomenico Semeraro, Pisa Litografia Varo, 2001. La Cavalli introduce il catalogo con un ampio prosimetro che non compare in nessuna delle sue raccolte di poesia. La Gorky, newyorkese, figlia del pittore armeno Arshile Gorky e vicina agli ambienti artistici dell'*Astrazione* e del *Surrealismo*, nei primi anni Settanta si trasferisce da Londra in Toscana con il marito scultore Matthew Spender per creare in un ambiente libero da schemi.

¹⁵³ Enrico Palandri, *La poesia è femmina. E seduce cantando*, «l'Unità», 30 marzo 2001, p. 29.

¹⁵⁴ Cfr. Graziella Bernabò, *La fiaba estrema*, op. cit., p. 233.

¹⁵⁵ Cfr. *Teatro91. Produzioni teatrali*, documento digitale pubblicato sul portale del «Teatro91», (<http://www.teatro91.com/index.php/produzioni-teatrali>).

¹⁵⁶ William Shakespeare, *A midsummer night's dream*, (a cura di) Paolo Bertinetti, note al testo di Renato Rizzoli, Torino, Einaudi, 2002.

¹⁵⁷ Patrizia Cavalli, *Toujours ouvert théâtre*, op. cit..

¹⁵⁸ Liza Ginzburg, *Le parole che suonano. Intervista a Patrizia Cavalli*, «L'Unità», 3 giugno 2002.

pigra sorte»¹⁵⁹. Scrive inoltre un saggio su Frida Kahlo, *Dietro non c'è niente*, per il Catalogo della mostra milanese *Frida Kahlo*¹⁶⁰, la più cospicua mai allestita in Italia¹⁶¹ e curata da Achille Bonito Oliva insieme a Vincenzo Sanfo. E infine rappresenta l'Italia al *Festival Internazionale di Poesia di San Francisco*¹⁶². Con la prosa sulla pittrice messicana del 2003 la Cavalli inaugura una serie di quattro collaborazioni con uno dei più autorevoli critici d'arte contemporanea in Italia e non solo. Nel 2004 partecipa, con quattro poesie, al catalogo della prima personale di Nicola De Maria, il più schivo tra gli artisti della Transavanguardia, edito in occasione della retrospettiva curata al *Macro* da Bonito Oliva e Danilo Eccher¹⁶³. Lo stesso anno è tra gli artisti di *Vanitas* la mostra realizzata da Bonito Oliva all'interno della magnifica Certosa di San Lorenzo a Padula. Si tratta del terzo momento della grande mostra triennale *Le opere e i giorni* ideata dal critico per mettere in scena «la genesi e lo sviluppo dell'opera d'arte, dal momento creativo alla realizzazione, dall'allestimento all'esposizione»¹⁶⁴. La Cavalli contribuisce «alla tematica legata alla finitezza delle cose e al trascorrere del tempo, elementi fondamentali del concetto di *Vanitas*»¹⁶⁵, leggendo poesie tratte dalla raccolta *Sempre aperto teatro* nello spazio silenzioso della Chiesa¹⁶⁶. Sempre nel 2004, insieme a numerosi altri

¹⁵⁹ Per questa notizia, cfr. Patrizia Cavalli, *Pigre divinità e pigra sorte*, Torino, Einaudi, 2006, p. 153.

¹⁶⁰ Achille Bonito Oliva, Vincenzi Sanfo (a cura di), *Frida Kahlo*, Cinisello Balsamo, Silvana editrice, 2003.

¹⁶¹ Cfr. Martina Corgnati, *L'arte, l'amore e le disavventure di una pasionaria*, del 10 agosto 2003, (<http://ricerca.repubblica.it/repubblica/archivio/repubblica/2003/10/08/arte-gli-amori-le-disavventure-di.html>).

¹⁶² Cfr. *'Le mie poesie non cambieranno il mondo': il successo di Patrizia Cavalli al Festival Internazionale di Poesia di San Francisco*, documento digitale pubblicato sul portale «Il Segalibro dell'APC», (http://www.ilsegnalibro.com/weblog/2003_09_01_archivio.html).

¹⁶³ Le poesie dedicate a Nicola De Maria e inserite nel catalogo sono «Troppa memoria. Ma vaga senza storia», «Come se cantando le parole», «Che forse non è questo il mio mestiere?», «Così ferma stupefatta la giornata», in Achille Bonito Oliva, Danilo Eccher (a cura di), *Nicola De Maria. Elegia Cosmica*, Milano, Electa, 2004. Nel testo di «Come se cantando le parole», pubblicato nel catalogo (2004) si legge «Come se cantando i tuoi colori / trovassero la forma naturale / già pronta a quei colori / ma non prima del canto» e invece nel testo pubblicato nella raccolta *Pigre divinità e pigra sorte* (2006) «Come se cantando le parole / trovassero il pensiero naturale / già pronto alle parole / ma non prima del canto». È interessante osservare, nel passaggio dalla versione di accompagnamento all'immagine a quella della silloge poetica, la corrispondenza tra le 'parole' e i 'pensieri' da un lato e i 'colori' e le 'forme' dall'altro. De Maria, esponente di spicco della Transavanguardia, ha esposto le sue opere in tutto il mondo: si forma dapprima come neurologo e poi si dedica alla pittura, concentrandosi sull'astrattismo e su un approccio pittorico che tende a superare i limiti della tela.

¹⁶⁴ Achille Bonito Oliva, *Le opere e i giorni. 2002-2004*, Milano, Skira, 2006.

¹⁶⁵ *Le opere e i giorni - Tre. La Vanitas*, documento digitale pubblicato sul portale «IBC Irma Bianchi Communication» (<http://www.irmabianchi.it/mostra/le-opere-e-i-giorni-tre-la-vanitas>).

¹⁶⁶ Cfr. *Ibidem*.

poeti, tra cui Milo De Angelis, Vivian Lamarque e Valerio Magrelli, partecipa con una sua poesia, «Camminavo per il Pantheon», a *Quadri di città*, una mostra di Milena Barberis che, curata da Gianluca Marziani¹⁶⁷, si cimenta con uno dei *topoi* poetici più frequentati dalla poetessa.

Nel 2005 la Cavalli rinnova il proprio interesse per la pagina curata sapientemente da Casiraghi nei suoi librettini di artista: è di nuovo protagonista di un libretto della Pulcinoelefante, spazio di carta in cui si compone mirabilmente la doppiezza visiva della scrittura e dell'immagine. In un libretto d'artista edito dalla casa editrice di Osnago, che si intitola *Patrizia Cavalli, una poesia*, affianca a un'opera di Marilù Eustachio l'ottava compatta di «Bene, vediamo un po' come fiorisci»¹⁶⁸. Nello stesso anno la Cavalli pubblica *La guardiana* con Nottetempo, casa editrice fondata tre anni prima da Ginevra Bompiani e Roberta Einaudi e, insieme ad altre importanti personalità del mondo della cultura, rappresenta l'Italia al *Salon International du Livre, de la Presse et du Multimedia* di Ginevra¹⁶⁹.

Il 2005 è l'anno in cui la poetessa fa un salto di qualità nel rapporto diretto con il pubblico, in quanto si presenta in prima persona sul palcoscenico dell'Auditorium del *Parco della Musica* di Roma. Per una sera interpreta «Patrizia Cavalli recita le sue poesie», spettacolo prodotto da Angelo Bucarelli. Il nipote della mai dimenticata direttrice del Museo Nazionale di Arte Contemporanea di Roma, Palma Bucarelli¹⁷⁰, è un personaggio versatile del mondo dell'arte, per la prima volta in questa occasione nel ruolo di produttore¹⁷¹. In questa occasione Umberto Pasti, amico della scrittrice, scrive su «Elle» che «Patrizia Cavalli recita, canta le sue poesie con un senso del ritmo, della musica e della scena da cantante rock e come

¹⁶⁷ *Quadri di città*, di Milena Barberis, con poesie di Patrizia Cavalli, Giuseppe Conte, Maurizio Cucchi, Milo De Angelis, Sebastiano Grasso, Ermanno Krumm, Vivian Lamarque, Valerio Magrelli, Tiziano Rossi, Valentino Zeichen, testo di Gianluca Marziani, Uniongraf, Como 2004. Milena Barberis, di formazione milanese, è un'artista digitale formatasi alla scuola di Cantatore, Diana e Veronesi e ha lavorato in Italia e all'estero. La sua produzione artistica spesso è caratterizzata da collaborazioni con poeti e scrittori.

¹⁶⁸ *Patrizia Cavalli, una poesia*, con un disegno di Marilù Eustachio, Osnago, Pulcinoelefante, 2005. Marilù Eustachio è un'artista italiana che, da sempre, ha creato opere che riunissero alla vocazione figurativa quella letteraria.

¹⁶⁹ Cfr. *Salon International du Livre, de la Presse et du Multimedia* (<https://www.dgtvi.it/salon-international-du-livre-e-de-la-presse-et-du-multimedia/>).

¹⁷⁰ Cfr. Biografia di Angelo Bucarelli nella *Storia raccontata da Giorgio Dell'Arti* (<http://cinquantamila.corriere.it/storyTellerArticolo.php?storyId=4fc2d4b6b0d67>).

¹⁷¹ Cfr. Curriculum Vitae di Angelo Bucarelli, documento digitale pubblicato sul portale «Vivereancona» (http://www.vivereancona.it/upload/2010_08/68216_bucarelli.pdf).

una cantante rock è amata e seguita dai suoi ammiratori»¹⁷². Roberto De Francesco, spesso attore di Mario Martone e talvolta regista in proprio, non si lascia sfuggire l'occasione e le chiede di filmare l'interpretazione traendone un mediometraggio, presentato fuori concorso al *Torino Film Festival*:

Non ho resistito alla tentazione di documentare, con la macchina da presa, un suo splendido *reading* all'Auditorium di Roma. Le ho anche chiesto di poterla filmare, a casa sua, nel segreto solare delle sue "stanze". A tutto il resto ha pensato lei¹⁷³.

Nel film di De Francesco, interessante documentario dal titolo *PATRIZIA CAVALLI Stanze e versi*¹⁷⁴, la poetessa affianca le scene della serata ad altre girate nel proprio interno domestico, facendo sfilare, nei trenta minuti del filmato, come alternate a specchio tra loro, la lettura dei propri versi sulla scena priva del tutto di immagini e il racconto domestico sul filo delle immagini della propria casa: da un lato l'interprete, che recita i propri versi e le proprie 'stanze' poetiche sulla scena del tempio della musica romana, e dall'altro la donna, che illustra con parole quotidiane una 'visita guidata' lungo le stanze della propria abitazione. La Cavalli, che realizza con De Francesco il film in tal modo, mostra ai lettori in questa occasione, l'interno della propria casa di Campo de' Fiori, dove abita sin da quando si è trasferita a Roma e che, trasfigurata poeticamente, fa assai frequentemente da sfondo in molti dei suoi testi poetici. Nel filmato la poetessa si sofferma sul dettaglio di un muro della cucina tappezzato da un mosaico di pietre e maioliche. Le ha trovate, tutte diverse, in giro per il mondo e le ha assemblate lei stessa, in una sorta di *opus incertum*, con la medesima arte, mescolata di fatalità e volontà, con cui compone le parole nelle sue poesie. In una recente intervista la scrittrice, dopo dieci anni, è tornata a soffermarsi proprio su quella delicata composizione lapidea, spiegando l'analogia tra il mosaico e la poesia:

[l']*opus incertum* della cucina, composto di pezzi di marmo antico e di ceramiche l'ho fatto io, è il mio capolavoro: l'incontro dell'intenzione e del caso è proprio un paradigma della mia

¹⁷²*Poesia: Roma all'Auditorium. Patrizia Cavalli recita i suoi versi:*

(http://www1.adnkronos.com/Archivio/AdnAgenzia/2005/04/30/Cultura/POESIA-ROMA-ALL-AUDITORIUM-PATRIZIA-CAVALLI-RECITA-I-SUOI-VERSI_111952.php).

¹⁷³ Cfr. Patrizia Cavalli – Stanze e versi (<http://www.torinofilmfest.org/film/7709/patrizia-cavalli-stanze-e-versi.html>).

¹⁷⁴ Roberto De Francesco, *PATRIZIA CAVALLI. Stanze e versi*, 2005, non più disponibile, visionato in rete nel 2015, dove era reperibile sul portale «Youtube».

vita anche poetica. Qualcosa che deve incastrarsi con un'altra ma senza prepotenza: devi ascoltare, anche in modo passivo, la forza dell'oggetto in sé. Le poesie sono spesso una forma di *opus incertum*, una specie di ascolto duttile, non è semplicemente la volontà a crearle¹⁷⁵.

Nel 2006 la Cavalli pubblica la quinta raccolta einaudiana, *Pigre divinità e pigra sorte*¹⁷⁶, che prende il nome dalla poesia affiancata all'opera di Nunzio nel 2003 e, in occasione dell'uscita di questo libro, per il proprio impegno artistico è insignita del Premio Internazionale di Poesia «Pier Paolo Pasolini»¹⁷⁷. In questo stesso periodo la poetessa riprende da una nuova angolatura la propria esplorazione della lingua teatrale, muovendo i primi passi sul terreno completamente nuovo del teatro musicale, da sempre una delle sue grandi passioni¹⁷⁸. Si misura per la prima volta con la traduzione di un libretto d'opera, approntando per l'estate del 2006 la complessa versione ritmica¹⁷⁹ de *La tragédie de Carmen*, adattamento del libretto della *Carmen* di Bizet, realizzato nel 1981 da Peter Brook insieme a Marius Constant e Jean-Claude Carrière, per la epocale messa in scena del melodramma sul piccolo palcoscenico parigino del *Théâtre des Bouffes du Nord*¹⁸⁰. La Cavalli riceve la commissione della traduzione dalla compagnia «Opera oggi», fondata dal regista Franco Ripa di Meana, che sceglie l'adattamento di Brook in quanto vuole allestire, a

¹⁷⁵ Annalena Benini, *Le mie poesie sono respiri e io respiro per trovare le parole*, op. cit., p. VII.

¹⁷⁶ Patrizia Cavalli, *Pigre divinità e pigra sorte*, Torino, Einaudi, 2006.

¹⁷⁷ Cfr. Premio Internazionale di poesia «Pier Paolo Pasolini», Roma 2006

(http://www.fondazioneessi.it/FGD_P_ADPremi.html).

¹⁷⁸ Cfr. Intervista alla poetessa, *Un grande desiderio inesaudito*, condotta da Emanuele Trevi, *Le musiche della vita*, il 11 dicembre 2011

(<http://www.radio3.rai.it/dl/radio3/programmi/puntata/ContentItem-d4417cd0-57f1-413d-85ad-b2e787fb3c66.html>).

¹⁷⁹ La traduzione del libretto, intitolata *Carmen, se io t'amo attento a te!*, è tuttora inedita e il regista Franco Ripa di Meana, con straordinaria cortesia, ha messo a disposizione di questo studio l'inedito della traduzione e una nutrita documentazione fotografica dell'allestimento.

¹⁸⁰ « "Représenter, dit Brook, c'est rendre présent, aujourd'hui." Le pourquoi, le comment, la force et la beauté de cette relecture, création au second degré qui ne porte atteinte ni à Mérimée ni à Bizet, sont inscrits dans cette définition. Mais ils ne s'expliquent pas sans Mérimée et Bizet qu'il faut suivre dans les méandres de ce nouveau parcours», scrive Jacques Lonchamp su «Le Monde» all'indomani della messa in scena de *La tragédie de Carmen* sul piccolo palco delle *Bouffes du Nord*, in Jacques Lonchamp, «La tragédie de Carmen» au *Bouffes-du-Nord*, Brook, Bizet et Mérimée, (http://www.lemonde.fr/archives/article/1981/11/20/la-tragedie-de-carmen-aux-bouffes-du-nord-brook-bizet-et-merimee_3043392_1819218.html). « Peter Brook, metteur en scène et réalisateur anglais né en 1925, fonde en 1970 le Centre Internationale en Recherche Théâtrale (CIRT), avec lequel il investit et fait du théâtre parisien des Bouffes du Nord l'un des lieux culturels phare de l'Europe des années 1970-1980. Parmi ses mises en scène notables, on peut citer *La Tragédie de Carmen*, qui fut représentée aux Bouffes du Nord entre 1981 et 1983 », in Marius Muller, Peter Brook « La tragedie de Carmen », ENS Lyon, ART119, « Théâtre et archives audiovisuelles »:

(https://www.academia.edu/19658142/Peter_Brook_La_Trag%C3%A9die_de_Carmen_19811983?auto=download)

sua volta, il capolavoro bizettiano prima negli spazi precari dei borghi tra Lazio e Toscana e poi all'Estate Fiesolana¹⁸¹. Nello stesso anno il variegato impegno pubblico della poetessa la porta a rilasciare un'intervista, piuttosto lunga, a *Radio3*, ospite di una trasmissione condotta dal musicologo Guido Barbieri¹⁸², e un'altra a Camilla Valletti, che la pubblica su *L'Indice*¹⁸³.

Nel 2007 la poetessa ritorna a collaborare ancora una volta con Casiraghi, insieme al quale dà vita a due nuovi libretti artistici: *Una poesia* e *La notte di san Giovanni*. Nel primo, un testo poetico, «Mai che si tocchi il centro delle cose», è messo di fronte, come in uno specchio, a un suo ritratto fotografico straordinariamente drammatico, scattato da Anna Vivante¹⁸⁴. Nel secondo, di nuovo una poesia, «La notte di san Giovanni per mezz'ora», è accostata a un altro suo ritratto fotografico, questa volta di gusto pop, scattato da Enzo Eric Toccaceli¹⁸⁵. La Pulcinoelefante è consacrata unicamente alla creazione di *plaquette* a tiratura limitatissima, che accostano una scrittura, un aforisma, o un breve testo poetico, a un disegno o al ritratto dello scrittore - come quelle per esempio dedicate a Pound, Ginzberg, Ferlinghetti e Cocteau. Le pagine dei suoi librettini danno vita a «[u]n microcosmo dello spirito e di gioia del fare»: l'oggetto finale, dice l'artista artigiano, non è altro che «un foglio di carta, ma quello che ci sta dietro è molto forte»¹⁸⁶.

In questo stesso anno la Cavalli pubblica su «La Repubblica» un racconto intitolato *La colonna di porfido* e illustrato da un'opera di De Maria¹⁸⁷: in esso compare la stessa attenzione per la speciale bellezza della pietra già osservata a proposito del mosaico della cucina. L'intreccio della sua superficie misura le

¹⁸¹ Cfr. Roberto Incerti, *Ritorna la Carmen di Peter Brook*, del 23 giugno 2006, documento digitale (<http://ricerca.repubblica.it/repubblica/archivio/repubblica/2006/06/23/ritorna-la-carmen-di-peter-brook.html>).

¹⁸² Intervista rilasciata a Guido Barbieri dalla poetessa nell'ambito del programma radiofonico Radio3 suite il 7 agosto 2006. (<http://www.rai.it/dl/portaleRadio/media/ContentItem-8979adbb-2f92-4ed8-9499-b5deca99e810.html#>)

¹⁸³ Camilla Valletti, *Il tempo nella valigia*, intervista a Patrizia Cavalli, "Indice", 11 novembre 2006.

¹⁸⁴ *Una poesia*, di Patrizia Cavalli con una fotografia di Anna Vivante, (a cura di) Enzo Eric Toccaceli, Osnago, Pulcinoelefante, 2007.

¹⁸⁵ Patrizia Cavalli, *La notte di san Giovanni*, a cura di Enzo Eric Toccaceli, con una fotografia di Enzo Eric Toccaceli, Osnago, Pulcinoelefante, 2007.

¹⁸⁶ Alessia Liparoti, *La poetica passione dell'editore-artigiano*, pubblicato il 16 gennaio 2016 sul portale «Il Libraio.it», (<https://www.illibraio.it/pulcinoelefante-intervista-314388/>).

¹⁸⁷ Patrizia Cavalli, *La colonna di porfido*, del 29 ottobre 2007, documento digitale pubblicato sul portale de «la Repubblica» (<http://roma.repubblica.it/dettaglio/la-colonna-di-porfido/1381777>).

ambizioni volontaristiche del soggetto con la pienezza materica delle tessere tutte diverse. Sempre nello stesso anno la Cavalli, non solo ottiene il riconoscimento del premio «Dessi»¹⁸⁸ e del premio «LericiPea»¹⁸⁹, ma anche assapora la soddisfazione di veder andare in stampa *Mes poèmes ne changeront pas le monde*¹⁹⁰, traduzione francese di *Poesie (1974-1992)* che appare, per i tipi di Des Femmes, a Parigi, con l'autorevolissima prefazione di Agamben.

Nel 2008 la poetessa pubblica il poemetto allegorico *Tessere è umano*, aprendo con la propria composizione il libro della pittrice Isabella Ducrot, *La matassa primordiale*, edito dapprima in Italia nel 2008 per i tipi di Nottetempo e poi, nel 2011, col titolo *Text on Textile*, negli Stati Uniti. In questa occasione, come si legge nell'*incipit* del lungo componimento - «S'intesse qui per voi lettori un dramma / -Isabella Ducrot l'ha concepito- / che ha per personaggi Trama e Ordito»¹⁹¹ - la poetessa si impegna in un'interazione con un'artista, collaborando con lei in maniera diversa rispetto alle precedenti. Esplora infatti, con la poesia, l'arte del tessere, cimentandosi in un parallelo, anche tematico. La Ducrot ne attraversa con dodici tavole pittoriche e ventuno capitoli di prosa «vicende drammatiche, legami incrociati fra elementi in conflitto»¹⁹² celebrati da «parole tessili che stanno sulla pagina flessuose e ieratiche quanto i colori e i collage di stoffa»¹⁹³ sulle tele, facendo spirare il «soffio che passa e attraversa i fili»¹⁹⁴ del tessuto, quasi ne fosse l'anima. Il poemetto ne attraversa invece le vicende in versi celebrando il matrimonio di Ordito e Trama, un dramma tra due personaggi allegorici complementari e opposti tra loro, che si realizza nello spessore di un tessuto o di un testo, impercettibile e, nello stesso tempo, ariosissimo.

¹⁸⁸ Cfr. Albo d'oro del Premio «Dessi», documento digitale pubblicato sul portale «Fondazione Giuseppe Dessi» (http://www.fondazionedessi.it/FGD_P_ADPreми.html).

¹⁸⁹ Cfr. Premio «LericiPea» 2007-Comunicati, documento digitale pubblicato sul portale «Lettertura.it» (<http://www.lettertura.it/lericipea/lericipea2007.htm>).

¹⁹⁰ Patrizia Cavalli, *Mes poèmes ne changeront pas le monde*, op. cit.

¹⁹¹ Patrizia Cavalli, *Tessere è umano*, in Isabella Ducrot, *La matassa primordiale*, Roma, Nottetempo, 2008, p. 9. Isabella Ducrot, nata a Napoli, vive a Roma e da anni si occupa di arte applicata e di studio dei tessuti. Le sue opere sono state esposte a Roma, Milano, Parigi, Berlino e New York.

¹⁹² Isabella Ducrot, *La matassa primordiale*, op. cit., p. 18.

¹⁹³ Chiara Valerio, *Un prodotto assolutamente inedito in natura* [Opere su carta di Isabella Ducrot] (<https://www.nazioneindiana.com/2008/11/10/un-prodotto-assolutamente-inedito-in-natura-mostra-di-isabella-ducrot/>).

¹⁹⁴ *Ibidem*.

Nella primavera dello stesso anno, in chiusura del simposio «The power of disturbance: Around Elsa Morante's Aracoeli» realizzato all'*Institute for Cultural Inquiry* di Berlino, la Cavalli incontra il pubblico tedesco, invitata da Manuele Gragnolati e Sara Fortuna a parlare di *Aracoeli* della Morante¹⁹⁵. Qualche mese dopo, in una seconda tappa della propria affettuosa collaborazione con Orsina Sforza, le offre una propria scrittura per il catalogo di *Vicini di strada*¹⁹⁶. Al *Festival dei Due Mondi* di Spoleto, legge nell'ambito di una sezione intitolata *Patria mia* e curata da Berardinelli, il proprio poemetto *La patria*. In autunno scrive per il catalogo di una mostra della Sforza dedicata alle lampade una prosa sulla luce intitolata *Nell'allegria del bello immediato*¹⁹⁷. In chiusura di anno si reca infine in Messico per prendere parte alla delegazione ufficiale degli scrittori che rappresentano l'Italia, ospite d'onore alla *Feria Internacional del Libro de Guadalajara*¹⁹⁸.

Nel 2009 la giovane attrice Laura Redaelli porta sulla scena del *Wam! Festival* di Faenza una «miniatura vocale», realizzata sul testo di *Aria Pubblica*, poemetto cavalliano edito la prima volta su «Micromega» nel 2002¹⁹⁹. Lo spettacolo faentino si avvale della cura prestigiosa di Ermanna Montanari e di Marco Martinelli, fondatori del *Teatro delle Albe* di Ravenna: lei, attrice pluripremiata, in particolare per lo straordinario lavoro di torsione musicale della voce, lui regista e drammaturgo di rilievo nazionale e internazionale. La Redaelli si trasforma in una ragazza chiusa in una valigia che spunta fuori da quello spazio claustrofobico per rivolgersi a tutte quelle creature che «non hanno preso aria», che rivendicano il diritto «all'aria

¹⁹⁵ Cfr. *Patrizia Cavalli-Im Gespräch*, incontro del 12 aprile 2008 tra Patrizia Cavalli e Sara Fortuna e Manuele Gragnolati, svoltosi a margine del simposio «The power of disturbance: Around Elsa Morante's Aracoeli» (11- 12 aprile 2008), organizzato dall'ICI Berlin, documento digitale pubblicato sul portale dell'«ICI Berlin», op. cit..

¹⁹⁶ Orsina Sforza, *Vicini di strada*, con una *poesia* di Patrizia Cavalli, testo di Mirta D'Argenzio, Roma, Galleria Maniero, 2008. Il testo della Cavalli, costituito di 22 versi divisi in due strofe, non è pubblicato in nessuna silloge: cfr. nota 50 dell'Introduzione. [Il testo si concentra sulla possibilità del pittore di liberare gli oggetti dalla loro ottusa identità, esibendoli nella «nuova vista / di una forma sospesa nel possibile / non più asservita a leggi naturali, / ma che l'inventa infine nostri uguali / mutevoli anche loro / e, come noi, precari»]

¹⁹⁷ Patrizia Cavalli, *Nell'allegria del bello immediato*, in Orsina Sforza, *Luci. Ottobre 2008* (<http://www.orsinasforza-luci.com/testi/3%20CATALOGO%20luci%20%202008.pdf>).

¹⁹⁸ Cfr. Fiera Internazionale del Libro di Guadalajara, *Programma letterario* (https://www.esteri.it/mae/doc/programma_letterario_italia.pdf).

¹⁹⁹ Cfr. Patrizia Cavalli, *Nota*, in Id., *Pigre divinità e pigra sorte*, Torino, Einaudi, 2006. p. 153.

pubblica”, all’aria che è di tutti»²⁰⁰. L’attrice, che dalla valigia aperta fa ‘respirare’ sonoramente la poesia del poemetto cavalliano, riconosce nella voce poetica di quel testo «lo specchio di una carne che anela al respiro»²⁰¹, la stessa allegrezza giocosa che le *Albe* avevano già incontrato nei versi morantiani, la scrittrice dei *Felici Pochi e degli Infelici Molti* e maestra della Cavalli.

Nello stesso anno la poetessa licenzia *Diese schönen Tage. Ausgewählte Gedichte 1974-2006*²⁰², una raccolta di sue poesie tradotta in tedesco, accolta in Germania con un buon favore della critica. Prima di questa edizione bilingue, corredata dalla prefazione del traduttore Piero Salabè e dalla postfazione di Agamben, la Cavalli non aveva pubblicato nulla di suo in Germania, a parte una piccolissima selezione di poesie apparsa sulla rivista *Akzente*²⁰³. In Italia, invece, sempre nel 2009, pubblica con Einaudi una riedizione dell’*Anfitrione*, in origine edito con Feltrinelli²⁰⁴ e per la scrittura del saggio sulla Kahlo, apparso nel 2008 nel volume *Doppio ritratto*²⁰⁵ di Nottetempo, riceve il premio *De Sanctis* per la “Saggistica breve”²⁰⁶.

8. Gli anni Dieci

Nell’ultimo decennio la Cavalli sembra entrare in una fase, rispetto al proprio percorso estetico, in cui, nella sua poesia, scrittura e rappresentazione visiva si compenetrano sempre di più tra loro. In questo torno di tempo la poetessa pare infatti proseguire decisamente sulla traiettoria aperta dal lavoro realizzato con la Ducrot nel

²⁰⁰ Laura Redaelli, *Aria Pubblica*, documento digitale pubblicato sul portale del «Teatro delle Albe» (<http://www.teatrodellealbe.com/ita/spettacolo.php?id=64>).

²⁰¹ *Ibidem*.

²⁰² Patrizia Cavalli, *Diese schönen Tage. Ausgewählte Gedichte 1974-2006*, trad. di Piero Salabè, mit einen Nachwort von Giorgio Agamben, LyrikKabinett bei HanserVerlag, Monaco 2009. Per le recensioni a cui si fa riferimento cfr. Patrizia Cavalli, *Diese Schönen Tage*, - E- Book, documento digitale pubblicato sul portale «Poesia 2.0», (<http://www.poesia2punto0.com/2010/06/06/patrizia-cavalli-diese-schonen-tage-e-book/>).

²⁰³ Irene Fantappiè, *La tirannia del traduttore*, in Paolo Febbraro, Giorgio Manacorda (a cura di), *Poesia 2006. Annuario*, p. 78.

²⁰⁴ Molière, *Anfitrione*, Torino, Einaudi, 2009.

²⁰⁵ Frida Kahlo, Diego Rivera, *Doppio ritratto*, a cura di Maria Cristina Secci, con un testo di Patrizia Cavalli, Roma, Nottetempo, 2008.

²⁰⁶ Cfr. *Premio De Sanctis per la Saggistica*, documento digitale pubblicato sul portale della «Fondazione De Sanctis» (<http://fondazionedesanctis.it/premio-de-sanctis/edizione-i/>).

2008. Su commissione del *Music Theatre Transparant* di Anversa scrive nel 2009 *Tre risvegli*²⁰⁷, libretto d'opera che avrebbe dovuto debuttare con musica e voci sulla scena del teatro fiammingo a marzo dell'anno successivo. Ma nel 2010 il teatro, nonostante *Tre risvegli* fosse già annunciato nel cartellone della stagione, decide all'improvviso di mandare in scena un altro spettacolo con le stesse musiche, composte da Annelies Van Parys, ma con testi di Saffo e di altri poeti classici²⁰⁸.

Mentre sfuma nel 2010 l'allestimento scenico del libretto, nello stesso anno la poetessa è impegnata in una collaborazione con la *Deste Foundation for Contemporary Art*²⁰⁹ di Atene, che ogni anno «commissions an artist to select five fashion designs relevant to that year to interpret visually and/or verbally through the creation of five related works»²¹⁰. Per la fondazione greca scrive cinque poesie e un racconto sul tema della percezione affrontando 'questioni volubili / 'flightymatters', che, a partire da capi di abbigliamento di Diane De Clerc, Stefan Janson, NasirMahzar, Alexander McQueen, Issey Miyake e Victor&Rolf, disegnano «parallels between the actual objects and the interpretations, giving the viewer a deeper understanding of how fashion can be perceived»²¹¹. La collaborazione con la fondazione greca sfocia in un libro intitolato *Flighty Matters*²¹², pubblicato in Italia l'anno dopo da Quodlibet: è una piccola e composita opera poetica in cui, come in un gioco di specularità multipla, appaiono, oltre alle fotografie degli oggetti di moda anche diciotto riproduzioni di manoscritti, offerti per la prima volta allo sguardo dei lettori, vere e proprie 'immagini verbali' messe a fronte alle riproduzioni a stampa dei testi in italiano e delle traduzioni in inglese realizzate da Gini Alhadeff.

Nella primavera dello stesso anno la poetessa presenta alla Villa Medici di Roma, insieme a Mariella Caracciolo Chia, un libro sui giardini, scritto dall'amico Umberto Pasti, *Giardini e no. Manuale di sopravvivenza botanica*, edito da

²⁰⁷ Cfr. Patrizia Cavalli, *Nota*, in Ead., *Datura*, Torino, Einaudi, 2013, p. 117.

²⁰⁸ Le informazioni sulla produzione non più realizzata di *Tre risvegli* sono tratte da materiale di archivio inviatomi nel 2016, con estrema cura, da An Stevens, allora collaboratrice alla comunicazione e produzione del teatro belga, (Cfr. sezione Allegati).

²⁰⁹ 'Deste' in greco vuol dire vedere, cfr. *About Deste*, (<https://deste.gr/about/>).

²¹⁰ *Patrizia Cavalli – Questioni veloci, Destefashioncollection – Capsule Collection 2010*, documento digitale pubblicato sul portale «Deste» (<https://deste.gr/publication/patrizia-cavalli-flighty-matters/>).

²¹¹ *Ibidem*.

²¹² Patrizia Cavalli, *Flightymatters*, Macerata, Quodlibet, 2011.

Bompiani²¹³. Partecipa a Modena, insieme a Maurizio Cucchi, Valerio Magrelli, Nanni Balestrini, Gianni D'Elia, Giusi Quarenghi e tanti altri ancora, alla “due giorni di lettura” che rende omaggio a Edoardo Sanguineti «I maggiori poeti italiani in piazza»²¹⁴.

A gennaio del 2011 la Cavalli offre un proprio testo per il libro *La letteratura è una caverna tappezzata di libri e raramente esce allo scoperto*, nato per ricordare il decennale della morte di Alice Ceresa. Il volumetto, edito da Beatrice Fittipaldi, pittrice, curatrice delle opere della scrittrice e compagna di vita²¹⁵, è una composizione di opere della Ceresa stessa e di altre artiste quali, oltre alla Cavalli stessa, Jacqueline Risset e la Eustachio. A febbraio dello stesso anno, sessantesimo anniversario dell'unità d'Italia, la poetessa pubblica *La patria* - già letta nel 2008 a Spoleto - in una *plaque* di Nottetempo. Il 13 dello stesso mese, recita il poemetto rivolgendosi a una enorme folla riunita per la «Giornata di mobilitazione delle donne - Se non ora quando?», sia a Roma in Piazza del Popolo, sia a Milano in Piazza Castello²¹⁶. In occasione della *Festa del Libro e della Letteratura*, organizzata dalla Fondazione Musica per Roma, la poetessa ne ripropone la lettura insieme a Diana Tejera e Flavio Paschetto in un *reading* musicale che si svolge nel Teatro Studio del Parco della Musica²¹⁷. La ripropone ancora una volta per le *Spiagge bianche* di Castiglioncello durante una serata a fianco di Roberto Latini, programmata dalla rassegna poetica di Armunia *Ai margini del bosco*²¹⁸. Come a commento di questo intenso periodo di appuntamenti pubblici, Pasti, nella sezione «Dediche e ringraziamenti» del proprio libro *Più felice del mondo* pubblicato nello stesso anno,

²¹³ Cfr. locandina dell'iniziativa (http://www.ilrespiro.eu/foto_eventi/DOC567_961.pdf).

²¹⁴ Cfr. *Modena, i maggiori poeti italiani per due giorni in piazza*, documento digitale pubblicato sul sito del comune di Modena (<https://www.comune.modena.it/salastampa/archivio-comunicati-stampa/2010/5/modena-i-maggiori-poeti-italiani-per-due-giorni-in-piazza>).

²¹⁵ Cfr. *Alice Ceresa tra sperimentazione e femminismo*. Il volume non compare nel catalogo OPAC. (http://www.libriadielledonne.it/_oldsite/Stanze/Paradiso/Nespole/Manifesto25012011.htm).

²¹⁶ Cfr. *Donne in piazza a Roma. Conto alla rovescia per la manifestazione* (http://roma.corriere.it/roma/notizie/cronaca/11_febbraio_9/manifestazione-donne-13-febbraio-de-leo-181434516922.shtml?refresh_ce-cp).

²¹⁷ Cfr. *Diana Tejera e Patrizia Cavalli: quando musica e poesia si incontrano* (<http://www.italiamagazineonline.it/archives/7499/diana-tejera-patrizia-cavalli>).

²¹⁸ *Teatro e non: Roberto Latini e Patrizia Cavalli sulle Spiagge Bianche di Castiglioncello* (<http://www.teatrocritica.net/2011/06/teatro-e-non-roberto-latini-e-patrizia-cavalli-sulle-spiagge-bianche-di-castiglioncello/>).

scrive scherzosamente dell'amica e poeta: «Patrizia Cavalli è nota nell'universo del varietà, dov'è una stella, come Trisha Horses»²¹⁹.

In estate la Cavalli pubblica un poemetto intitolato *Datura* nel catalogo della mostra *Eroi* curata da Eccher per la Galleria d'arte moderna di Torino²²⁰, collettiva di «artisti audaci per un'indagine sull'eroismo nell'età postmoderna»²²¹ come Anselm Kiefer, Marina Abramović e Louise Bourgeois. Nella stessa stagione rilascia un'intervista a Fiamma Satta, curatrice di «Ritorno di Fiamma» su Vanityfair²²² e riceve a Santarcangelo il premio *Lo straniero*²²³. Prende parte al *Festival della mente* di Sarzana con un intervento dal titolo *La poesia sa già tutto* in cui per una volta fa il punto sulla propria idea di poesia²²⁴. Nei giorni subito seguenti la poetessa partecipa alla delegazione di diciassette autori che rappresenta l'Italia, ospite d'onore al salone moscovita dell'editoria²²⁵. E alla fine dell'anno è ospite per quattro puntate delle «Musiche della Vita», programma culturale di Radio3, condotto da Emanuele Trevi.

Nel 2012 la Cavalli, insieme a cento importanti intellettuali, tra cui Emanuele Trevi, Antonio Tabucchi, Yves Bonnefoy, Stefano Agosti, Ginevra Bompiani, Nadia Fusini, Jean-Luc Nancy, Rosetta Loi, Valerio Magrelli, contribuisce con una poesia, «In alto fino al sonno», al volume *I pensieri dell'istante. Scritti per Jacqueline Risset*. Il volume nasce per rendere omaggio alla lunga carriera della poetessa e traduttrice che ha vissuto e insegnato a Roma per gran parte della sua vita, protagonista raffinata della cultura italiana e francese, amica affettuosa di Lacan, autrice, tra l'altro, di una importante traduzione francese della Divina Commedia²²⁶.

²¹⁹ Umberto Pasti, *Più felice del mondo*, Milano, Bompiani, 2011.

²²⁰ Danilo Eccher (a cura di), *Eroi*, Torino, Allemandi, 2011.

²²¹ Cfr. *Mostre: "Eroi", l'audacia nell'età moderna*. Nel catalogo Eccher accosta ai saggi storico-artistici i versi di Patrizia Cavalli e un testo di Antonio Negri. (http://www1.adnkronos.com/Archivio/AdnAgenzia/2011/05/13/Cultura/Arte/Mostre-Eroi-laudacia-nellesta-postmoderna_075932.php).

²²² Fiamma Satta, *Minifestival di poesia: intervista a Patrizia Cavalli*, documento digitale pubblicato sul portale «Vanityfair.it» (<http://ritornodifiamma.vanityfair.it/2011/08/26/minifestival-di-poesia-intervista-a-patrizia-cavalli/>).

²²³ Cfr. Premio 2011- Sant'Arcangelo di Romagna, documento digitale pubblicato sul sito «Lo Straniero» (<http://lostraniero.net/premio-2011-santarcangelo-di-romagna-rn/>).

²²⁴ Cfr. *La poesia sa già tutto* (<https://www.festivaldellamente.it/it/914>).

²²⁵ Cfr. *Italia ospite d'onore. Fiera Internazionale del Libro di Mosca*, documento digitale pubblicato sul portale del «MIBACT- Ministero dei Beni e delle Attività Culturali e del Turismo», (http://www.beniculturali.it/mibac/export/MiBAC/sitoMiBAC/Contenuti/MibacUnif/Comunicati/visu_alizza_asset.html_1807955235.html).

²²⁶ Cfr. Corrado Bologna, *Dante, la lingua cambiata* (<https://ilmanifesto.it/dante-la-lingua-cambiata/>).

La poetessa interviene a «Suona visibile la parola», rassegna casertana di letture pubbliche di poesia italiana²²⁷, e prende parte ad un'iniziativa della American Academy in Rome, *Translating Poetry: Readings and Conversations*, realizzata per riflettere sulla traduzione poetica²²⁸. In quest'occasione interpreta alcune poesie proprie e di Umberto Saba e ascolta a sua volta Geoffrey Brock e Susan Stewart, autori e lettori di traduzioni in inglese di suoi testi. Per *Letterature 2012*, Festival Internazionale di Roma, interpreta nella basilica di Massenzio alcune sue composizioni e a «Poesia», il blog della Rai curato da Luigia Sorrentino, rilascia una videointervista; a «la Repubblica» e ad Avvenire.it concede ancora altre due interviste firmate rispettivamente da Dina Dario Cresta e da Alessandro Bottelli, e per «Scrittori per un anno» registra una serie di brevi filmati, tra cui un ricordo di Elsa Morante in occasione del centenario della nascita.

A dicembre la Cavalli pubblica con Voland il cofanetto *Al cuore fa bene far le scale*, costituito di un CD di proprie canzoni e poesie musicate da Diana Tejera, e di un libretto che raccoglie i testi e di una breve drammaturgia intitolata *Pranzo domenicale a casa mia*, «conversazione un po' vera, un po' inventata»²²⁹ tra se stessa, artefice di un pranzo soprafino, Diana Tejera, Chiara Civello e Valentina Parlato. Nello stesso mese la Cavalli e la Tejera intervengono alla fiera della piccola editoria *Più libri più liberi* dove registrano un'intervista concerto con Francesco Piccolo.

Nella primavera del 2013, dopo essere stata insieme alla Tejera al *Teatro Argentina* di Roma per l'iniziativa *Come musica la poesia* di Franco Marcoaldi, la Cavalli inaugura a Roma «*I miei splendidi giorni tutti uguali*», mostra di liste, stagnole e manoscritti, curata dalla galleria d'arte contemporanea Studio Stefania Miscetti²³⁰. Per

²²⁷ Cfr. «Suona visibile la parola»: Patrizia Cavalli al Teatro civico 14 (http://www.casertanews.it/eventi/cultura/174743_teatro-suona-visibile-parola-patrizia-cavalli-teatro-civico-14.html).

²²⁸ Cfr. 3-4 maggio *American Academy in Rome – Translatingpoetry* (<http://www.leparoleelecose.it/?p=4738>).

²²⁹ Patrizia Cavalli, *Pranzo domenicale a casa mia*, in Patrizia Cavalli, Diana Tejera, *Al cuore fa bene far le scale*, Roma, Voland, 2012, p. 26 (http://www.dianatejera.it/wpcontent/uploads/2015/06/Diana_Tejera_Al_cuore_fa_bene_far_le_scale.pdf).

²³⁰ Cfr. *Comunicato Stampa, I miei splendidi giorni tutti uguali. Manoscritti, liste e carte stagnole* raccolte da Patrizia Cavalli, Studio Stefania Miscetti, «Studio Stefania Miscetti» (http://www.studiostefaniamicetti.com/exhibition_press.php?id=126&cat=1).

l'esposizione scrive una breve prosa intitolata *La necessità e il caso*²³¹, piccolo compendio sulla condizione umana e sulla scrittura. In piena estate la Cavalli rilascia a «Il Fatto Quotidiano» un'ampia intervista sul tema della poesia firmata da Caterina Bonvicini²³² e dà alle stampe, sempre per i tipi di Einaudi, *Datura*, la sua sesta raccolta poetica che prende il nome dal poemetto anticipato nel catalogo della mostra *Eroi*. Negli ultimi mesi di questo anno importante, al festival *Pordenonelegge* la Cavalli, insieme alla Tejera, dà vita a un reading musicale e a New York pubblica *My poems won't change the world*²³³, traduzione in inglese di un'ampia antologia dei primi cinque libri pubblicati dal 1976 al 2006. Il volume è curato dall'Alhadeff e i testi sono il frutto del lavoro di quattordici traduttori, tra cui, oltre alla Alhadeff stessa, Rosanna Warren, Geoffrey Brock e David Shapiro. Poco dopo la pubblicazione la poetessa presenta il libro al pubblico della Grande Mela nel corso di una manifestazione organizzata dal prestigioso Istituto Italiano di Cultura di New York.

Gli anni che seguono paiono più tranquilli di quelli precedenti. Nel 2014 la Cavalli, nel pieno del sodalizio artistico con la Tejera, interviene insieme alla giovane musicista ad *Incroci di civiltà*, Festival internazionale di letteratura a Venezia, organizzato da *Ca' Foscari*²³⁴, e a *Terni poesia* in occasione di un incontro intitolato *Al cuore fa bene far le scale*²³⁵. A Bologna e a Venezia partecipa con una lettura alla maratona di *Ad alta voce*²³⁶. Nel 2015 è a Parigi, di nuovo con la Tejera, ospite dell'Istituto Italiano di Cultura, dove è protagonista, prima di una conversazione con la direttrice Marina Valensise, e poi dello spettacolo musicale *Al cuore fa bene far le scale*²³⁷. Nello stesso anno compare con un testo scritto per Nicola De Maria nell'imponente catalogo che Bonito Oliva dedica a questo artista in occasione di una mostra allestita al *Centro per l'arte contemporanea Luigi Pecci* di

²³¹ *L'intenzione e il caso* (<http://www.exibart.com/notizia.asp?IDNotizia=40026&IDCategoria=206>).

²³² Intervista rilasciata a Caterina Bonvicini, *Patrizia Cavalli, altro che twitter, questa è poesia*, «Il Fatto Quotidiano», 22 giugno 2013.

²³³ Patrizia Cavalli, *My Poems Won't Change the World: Selected Poems* by Patrizia Cavalli, a cura di Gini Alhadeff, New York, ed. Farrar, Straus&Giroux, 2013.

²³⁴ Cfr. *Incroci di civiltà- Carlo Petrini/Patrizia Cavalli* «Agenda Venezia», (<http://www.agendavenezia.org/it/evento-30083.htm>).

²³⁵ Cfr. *Programma Ternipoesia* (<http://www.associazioneguttenbergterni.it/terni-poesia-festival/ternipoesia-programma/>).

²³⁶ Cfr. *Ad alta voce* (<http://www.adaltavoce.it/edizioni-precedenti/#2014>).

²³⁷ Intervento e concerto della poetessa all'Istituto Italiano di Cultura di Parigi, gennaio 2015, *Patrizia Cavalli e Diana Tejera all'Istituto italiano di cultura di Parigi* (<https://www.youtube.com/watch?v=z3OoFBligwU>).

Prato tra il 2011 e il 2012²³⁸. In occasione del festival shakespeariano veronese, che mette in scena due sue traduzioni, rilascia un'intervista a «L'Arena.it», intitolata *Le opere di Shakespeare sono tragedie delle parole*²³⁹, insistendo per l'ennesima volta sulla natura teatrale delle parole shakespeariane:

Le opere di Shakespeare sono sempre tragedie delle parole nel senso che tutto è legato a ciò che viene detto. Il teatro di Shakespeare è nella sua lingua. Tutto ha a che fare con la teatralità stessa della lingua. Certamente, in Otello, in misura maggiore visto che le azioni sono suscitate da ciò che qualcuno dice a un altro, ma non c'è soltanto questo. È una forma di inganno assoluto, anche rispetto a se stessi, una forma dell'immaginazione ingannata, di un modo di pensarsi ciò che non si è. D'altronde, tutto Shakespeare è basato su questo, una specie di spostamento dell'essere su qualcos'altro, l'illusione, l'inganno, la menzogna²⁴⁰.

Tra l'estate e l'autunno è alla "Casa delle letterate" di Roma per presentare con altri scrittori il catalogo *Libri Proibiti* edito da Castelvechi, che accompagna una personale di fotografia di Ileana Florescu sul tema della censura²⁴¹, e alla maratona di lettura di *Ad alta voce* a cui partecipa per la seconda volta²⁴².

A giugno del 2016 la Cavalli riceve dall'*American Academy in Rome* il premio McKim Medal insieme a Giorgio Moroder²⁴³ e a settembre fa sapere pubblicamente di essere ammalata. Nel parlarne a Leonetta Bentivoglio che la intervista per conto de «la Repubblica», sottolinea che in realtà è il suo corpo ad essersi ammalato, in quanto lei è esattamente il suo corpo:

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. Poi, quando si è manifestato il male vero, l'ipocondria è passata: l'immaginazione non aveva più un luogo in cui andare. Il

²³⁸ Si tratta di un testo poetico, presente solo in questo catalogo, che riflette sul rapporto tra la vibrazione sonora di una 'batteria a pittura' e la composizione di un'opera realizzata da un artista, quale De Maria, definito 'il grande batterista'. Sulla pagina su cui compare il testo è sovrainpresso un autografo della poetessa, datato al 2008, in cui si legge «Al mio amato Nicola, / per farlo un po' divertire, / Patrizia», in *Nicola De Maria*, a cura di Achille Bonito Oliva, Marco Bazzini, Milano, Prearo, 2015, p. 266-267.

²³⁹ Intervista rilasciata dalla poetessa a «L'Arena.it», *Le opere di Shakespeare sono tragedie delle parole*, 9 maggio 2015: (http://www.larena.it/stories/334_teatro_e_danza/776261_le_opere_di_shakespeare_sono_tragedie_de lle_parole/).

²⁴⁰ *Ibidem*.

²⁴¹ Cfr. *Letterature: Libri Proibiti con Ileana Florescu* (http://www.romanotizie.it/spip.php?page=article-mobile&id_article=39199). Ileana Florescu è tra gli artisti della 'seconda generazione' residenti nell'ex Pastificio Cecere.

²⁴² Cfr. *Ad alta voce*, (<http://www.adaltavoce.it/edizioni-precedenti/#2014>).

²⁴³ Cfr. *Il premio McKim Medal a Patrizia Cavalli e Giorgio Moroder*, documento digitale pubblicato sul sito «Poesia di Luigia Sorrentino» (<http://poesia.blog.rainews.it/2016/06/il-premio-mckim-medal-a-patrizia-cavalli-e-giorgio-moroder/>)

terrore legato all'ipocondria veniva dal vuoto corporale. Il cancro ha riempito il panico. E mentre gli amici mi dicevano: hai una gran forza d'animo, la verità è che scoprendo la malattia io non ero più depressa²⁴⁴.

Nonostante la malattia interviene alla XV edizione di *Letterature, Festival internazionale di Roma*²⁴⁵ ma, soprattutto, porta in scena al *Festival dei due mondi di Spoleto Tre risvegli*²⁴⁶, prendendo personalmente parte alla realizzazione di uno spettacolo in cui «le parole e la musica si dividono la scena, quasi fossero personaggi in proprio»²⁴⁷. Nell'allestimento spoletino le parole del libretto vengono recitate da Alba Rohrwacher, nel ruolo della protagonista, dalla Cavalli stessa, in quello della voce del Coro, e da Roberto De Francesco, in quello del Messaggero. La musica originale di Silvia Colasanti è suonata dal *Quartetto Guadagnini* e dal percussionista Nino Errera. Nelle due serate spoletine la poetessa vede andare in scena le parole del libretto, circondata da molti amici artisti: De Francesco come attore, Mario Martone come regista, la Ducrot come autrice della maschera della piccola compagine corale, e infine la Sforza come scenografa e costumista, oltretutto autrice degli splendidi copricapo luminosi del Messaggero la cui luce si affievolisce sempre più di risveglio in risveglio.

Alla fine dell'estate la poetessa dà alle stampe *Shakespeare in scena*, raccolta delle sue quattro traduzioni shakespeariane edita da Nottetempo²⁴⁸ e, a *Pordenonelegge*, presenta il proprio lavoro di traduttrice rivendicandone la consistenza aerea e vocale:

Queste traduzioni, che non sono nate per la carta ma per il palco, vengono oggi raccolte in un unico volume mantenendo però la natura aerea e vocale per la quale sono state scritte, pensate e tradotte. Se siamo fatti della stessa materia dei sogni, queste righe sono fatte della stessa materia di cui è fatta la voce umana²⁴⁹.

²⁴⁴ Leonetta Bentivoglio, *Patrizia Cavalli: "Io, la malattia e le mie pene d'amor perdute"*, «la Repubblica», 7 settembre 2016, documento digitale pubblicato sul portale «la Repubblica».

²⁴⁵ Cfr. *XV Edizione di Letterature, Festival Internazionale di Roma* «Il portale sulla letteratura» (<http://www.letteratura.rai.it/categorie/xv-edizione-di-letterature-festival-internazionale-di-roma/1421/1/default.aspx>).

²⁴⁶ Cfr. *Tre risvegli*, documento digitale pubblicato sul sito «Festival di Spoleto» (http://www.festivaldispoleto.com/2016/Teatro.asp?id_progetto=331&lang=).

²⁴⁷ *Ibidem*.

²⁴⁸ Patrizia Cavalli, *Shakespeare in scena*, Roma, Nottetempo, 2016.

²⁴⁹ *Parole in scena*, Reading di Patrizia Cavalli, *Shakespeare in scena*, in *Pordenonelegge*. Guida completa edizione 2016, documento digitale pubblicato sul portale «Pordenone legge» (https://www.pordenonelegge.it/pdf/programma_pnlegge_2016.pdf).

Con l'autorevole introduzione di Ginevra Bompiani la Cavalli presenta il volume anche al *Circolo della Rosa* di Roma, salotto femminista collegato alla Libreria delle Donne²⁵⁰. A fine anno appare in televisione nel corso di una puntata di *Casa Mika*, trasmissione assai popolare, per cantare in un duo con il conduttore *Al cuore fa bene far le scale*²⁵¹ e viene festeggiata all'*Apollo 11* in occasione della *Festa Romana per Patrizia Cavalli*. In questa serata Diana Tejera le offre la propria musica e alcuni protagonisti della cultura contemporanea come Filippo La Porta, Lorenzo Pavolini e Francesco Piccolo, le offrono l'interpretazione delle sue poesie²⁵².

Nel 2017 è protagonista di uno *Speciale. Patrizia Cavalli*, trasmissione radiofonica realizzata dalla «Rai» e curata da Francesca Vitale con materiali di archivio²⁵³ e di *Quattro forme di ginnastica: Cavalli traduce Shakespeare*, filmato di «RaiCultura» in cui la poetessa spiega il proprio lavoro di traduttrice shakespeariana²⁵⁴. Poi legge le proprie poesie all'inaugurazione della mostra *Il viaggio dell'eroe*, allestita alla Pinacoteca Giovanni e Marella Agnelli di Torino²⁵⁵, e rilascia ad Annalena Benini una lunga intervista pubblicata da «Il Foglio Quotidiano» dal titolo *Le mie poesie sono respiri e io respiro per trovare le parole*, in cui racconta diffusamente della sua vita e della sua poesia. A settembre dello stesso anno un adattamento de *La patria*, realizzato da Consuelo Battiston e Ettore Marchi, va in scena al WAM!, festival faentino di danza, teatro e performance²⁵⁶. Nel 2017 la Cavalli è insignita del Premio Feltrinelli dell'Accademia Nazionale dei

²⁵⁰ Cfr. *Tra poeti: Patrizia Cavalli legge il suo Shakespeare*

(<http://www.libriadelledonne.it/bookcity-tra-poeti-patrizia-cavalli-legge-il-suo-shakespeare/>).

²⁵¹ Cfr. *Stasera Casa Mika / Ultima puntata: il programma ha battuto un record, ecco quale* (<http://www.ilsussidiario.net/News/Cinema-Televisione-e-Media/2016/12/7/STASERA-CASA-MIKA-Ultima-puntata-le-pagelle-i-top-Pierfrancesco-Favino-come-Willy-Wonka-la-poesia-di-Patrizia-Cavalli-e-Kylie-Minogue-/736384/>).

²⁵² Cfr. *Festa romana per Patrizia Cavalli*, locandina nella sezione allegati.

²⁵³ Cfr. *Speciale Patrizia Cavalli* (<http://www.rai.it/dl/portaleRadio/media/ContentItem-be609073-8b2b-4a07-b50a-fcee7419e97f.html>).

²⁵⁴ Cfr. *Quattro forme di ginnastica: Cavalli traduce Shakespeare* (<http://www.letteratura.rai.it/articoli/quattro-forme-di-ginnastica-cavalli-traduce-shakespeare/34586/default.aspx>).

²⁵⁵ Cfr. *In viaggio con gli eroi grazie ai versi della poetessa Patrizia Cavalli* (<http://sguardisutorino.blogspot.it/2017/04/in-viaggio-con-gli-eroi-grazie-ai-versi.html>).

²⁵⁶ Cfr. *WAM! La Patria* (<http://www.wamfestival.com/programma/la-patria/>).

Lincei²⁵⁷, prima donna dopo poeti come Giovanni Giudici e Andrea Zanzotto, e del premio internazionale Carlo Betocchi di Firenze²⁵⁸.

A gennaio 2018 è protagonista del primo incontro del ciclo di lezioni *Genealogie novecentesche. Tendenze della poesia degli anni 2000*, organizzato dalla Fondazione Primoli: legge le sue poesie e canta *Al cuore fa bene far le scale* con Diana Tejera, esibendo con fierezza la fragilità del capo senza capelli e la voce un po' meno piena del solito. Risponde con la lucidità mitigata dalla dubbiosità di sempre alle domande di Antonio Rossi²⁵⁹ e del pubblico presente, tornando a ripetere ancora una volta il racconto delle due persone che le hanno cambiato come per incanto la vita non lasciando che andasse a finire chissà dove. Come già altre mille volte nomina Franco Serpa, il professore che non dava mai risposte alle domande davvero difficili e Elsa Morante, che con lo sguardo capace di riconoscere il bello e il giusto per prima aveva visto in lei la poeta²⁶⁰.

²⁵⁷ Cfr. *Premi «Antonio Feltrinelli» 2017*,
(http://www.lincei.it/files/documenti/PREMI_FELTRINELLI_2017.pdf).

²⁵⁸ Cfr. *Premio Letterario "CARLO BETOCCHI-Città di Firenze" XVI edizione 2017* (http://www.centrocarlobetocchi.com/XVI_edizione_2017.htm).

²⁵⁹ Antonio Rossi è autore di poesia, critico letterario e traduttore di *Poesie* di Robert Walser, cfr. *Serata di poesia con Patrizia Cavalli e Antonio Rossi*, iniziativa realizzata nell'ambito di «Incontri con la letteratura italiana», ciclo a cura dell'Istituto Italiano di Cultura di Zurigo: (http://www.iiczurigo.esteri.it/iic_zurigo/it/gli_eventi/calendario/serata-di-poesia-con-patrizia-cavalli-e-antonio-rossi.html).

²⁶⁰ Cfr. Patrizia Cavalli, *Lecture e dibattito*
(<https://www.youtube.com/watch?v=HNbC8-KFRtI&t=578s>).

LE MIE POESIE NON CAMBIERANNO IL MONDO

1. Un libro d'oro

Non proprio pochissime, e nemmeno trascurabili, le letture critiche di questa prima raccolta rintracciate finora, soprattutto se si considera che qui si tratta dell'esordio di una giovanissima poetessa. Quattro contributi appaiono dal 1974 fino alla pubblicazione della seconda silloge *Il cielo*¹ (1981) a cui si è ritenuto opportuno aggiungere un contributo critico del 2000. Esso a dispetto della grande distanza di tempo, prende esclusivamente in considerazione la prima silloge ignorando le altre pubblicate nel frattempo. Una tale circostanza farebbe immaginare che la prima raccolta sia rimasta, in alcuni casi, come una sorta di punto di riferimento dell'opera di questa autrice.

Già nel '74 Dario Bellezza, recensendo il volumetto su «Paese Sera», scrive: «È un libro d'oro, vissuto e scritto al di fuori di ogni speranza di vincere il male di vivere da una ragazza del nostro tempo»². La recensione intitolata *Le poesie di Patrizia Cavalli. Narcisismo e malinconia* è assai favorevole e anche piuttosto ampia. Il poeta, fino a qualche anno prima intimo della Morante, vi inaugura l'elenco dei temi che rimarranno topici nelle future recensioni dei libri della Cavalli: il narcisismo, l'ironia, la quotidianità, la mancanza di complessità ideologica e il riferimento a Penna. E non manca tuttavia di penetrare oltre la superficie dei versi, riconoscendone il desiderio di spezzare la monotonia dei giorni e di partire «in cerca di una verità che non sconfini con le altezze dell'Assoluto, dell'Eternità e della Morte»³.

Dopo nemmeno un anno dalla pubblicazione il primo libro della Cavalli compare nello *Schedario*⁴ dell'antologia *Il pubblico della poesia* (1975)⁵. Curata da Alfonso Berardinelli e Franco Cordelli offre una primissima ricognizione della frammentaria e caleidoscopica 'rinascita' della poesia negli anni Settanta, proprio

¹Patrizia Cavalli, *Il cielo*, Torino, Einaudi, 1981.

² Dario Bellezza, *Le poesie di Patrizia Cavalli. Narcisismo e malinconia*, in «Paese Sera», 1974, documento digitale pubblicato sul sito «Anna Maria Ortese» (reperibile in rete all'indirizzo elettronico seguente: <https://annamariaortese.wordpress.com/2009/08/10/1224/>).

³*Ibidem*.

⁴ Franco Cordelli (a cura di), *Schedario*, in Alfonso Berardinelli, Franco Cordelli, *Il pubblico della poesia*, Cosenza, Lercici, 1975, p. 284-285.

⁵ Alfonso Berardinelli, Franco Cordelli (a cura di), *Il pubblico della poesia*, op.cit.

all'indomani della 'morte' della poesia. Nello Schedario è dedicata alla poetessa a *Le mie poesie non cambieranno il mondo* solo una brevissima nota. In poche righe il redattore si riferisce al libro di esordio sottolineandone l'orizzonte minimalista: si tratta «della solita commedia piccolo-borghese e maledetta, almeno fino al giorno del riscatto consentito dalla stessa poesia»⁶. È forse utile ricordare che nella medesima antologia, ripubblicata trent'anni dopo (2004)⁷, la Cavalli trova collocazione anche tra i poeti antologizzati: nella sezione «Lo scrivere non fa sangue fa acqua» della nuova edizione, in cui appaiono tredici suoi componimenti tutti appartenenti alla prima raccolta, lei ed Elio Pecora sostituiscono Alberto Di Raco e Mariella Bettarini⁸.

Qualche anno dopo, nel 1977, sette liriche della silloge di esordio appaiono in *Ecrits, voix d'Italie*, un'antologia pubblicata in Francia a cura di Michèle Causse e Maryvonne Lapouge per i tipi di *Des femmes*⁹. L'antologia raccoglie voci di donne che rivestono un ruolo di particolare rilievo nel panorama italiano culturale e femminista degli anni Settanta. Oltre ai sette testi antologizzati, della Cavalli viene pubblicata anche un'intervista presentata come testo unico, privo di virgolette e di distinzione in domande e risposte. Le due autrici, nell'introduzione, precisano peraltro di essere state invitate a incontrare la Cavalli da Amelia Rosselli, che ne avrebbe apprezzato, in loro presenza, il libro di esordio. A conferma di quanto scrivono la Causse e la Lapouge, di un tale apprezzamento espresso dalla poetessa cosmopolita si ritrova notizia in un'intervista rilasciata dalla Rosselli a Sergio

⁶ Franco Cordelli (a cura di), *Schedario*, op.cit. p. 284-285: sono parole attribuite dal curatore a un tale 'Ricardo' segnalato tra parentesi al termine del virgolettato, di cui non si è purtroppo trovata traccia altrove, considerato, peraltro, che nel libro è del tutto assente la bibliografia.

⁷ Alfonso Berardinelli, Franco Cordelli (a cura di), *Il pubblico della poesia*, Roma, Alberto Castelvechi Editore, 2004.

⁸ Le tredici liriche che appaiono nell'edizione del 2004 sono : *Qualcuno mi ha detto; Di tutte le cacciatrici; Anche quando sembra; E chi potrà più dire; Non ho seme da spargere per il mondo; Sentirsi dire che la vita è crudele; Non posso più guardare alla finestra; Del suo silenzio io sono invidiosa; Occhi miei aspettate e guardate; Nel giardino appena inumidito; Ma prima bisogna liberarsi; La primavera si adombra di piccoli fiori; Dolcissimo è rimanere*, in Alfonso Berardinelli, Franco Cordelli (a cura di), *Il pubblico della poesia*, op. cit. pp.116-128.

⁹ I sette testi sono: *Quante tentazioni attraverso; E sempre dovrò partire; E chi potrà più dire; Non ho seme da spargere per il mondo; Poco di me ricordo; L'educazione permette di mangiare*, in Michelle Causse, Maryvonne Lapouge, *Patrizia Cavalli*, in Id., *Ecrits, voix d'Italie*, Paris, Des femmes-Antoinette Fouque, 1977, pp. 184-193.

Falcone¹⁰.

È bene dire che le due curatrici francesi dell'antologia tratteggiano la figura della Cavalli in maniera in apparenza più puntuta rispetto a quanto si può apprezzare nelle successive interviste. Nell'introduzione la Causse e la Lapouge si soffermano, ad esempio, sulla discrepanza tra il profilo della poetessa quale si delinea nell'immediatezza del parlare - «spontanée, diserte, sans souci de l'image qu'elle pouvait donner d'elle même»¹¹ - e quale invece nella trascrizione dell'intervista, - «tourmentée, spéculative, douloureuse»¹². Nel prosieguo della conversazione le due critiche, sul filo dell'introduzione, entrano nel merito della scrittura osservando che la poetessa farebbe in modo che nel libro «aucune trace ne subsiste de cette "faiblesse" qu'est la parole»¹³: per chi lavora «dans la raréfaction, l'équarissement, la précision et l'économie» -riportano ancora le autrici- «le mot que l'on donne, que l'on laisse jaillir est obscène»¹⁴ e la sua storia personale non sarebbe altro che «le fumier grâce auquel elle cultive sa différence»¹⁵.

Passati ormai cinque anni dalla pubblicazione del primo volume, poco prima dell'uscita della seconda silloge, nel 1979, «Tabula», il trimestrale di cultura e letteratura milanese fondato tra gli altri anche da Antonio Porta, offre un'anticipazione di alcuni inediti de *Il cielo* (1981) accompagnati da una nota breve, ma molto lusinghiera, di Giovanni Raboni. Il poeta, in quest'occasione, traccia un primissimo bilancio della poesia della Cavalli ricordandone «il gesto che tende al risparmio, al minimo indispensabile», e sottolineandone l'impalpabilità della sostanza con un'espressione significativa: quanto la poetessa va componendo è un «canzoniere (d'amore o di morte o semplicemente di attesa)»¹⁶.

Vent'anni dopo, nel 2000, nel *Dizionario delle opere della Letteratura italiana* diretta da Asor Rosa¹⁷, nonostante a quell'epoca fossero già state pubblicate

¹⁰ Cfr. documento digitale pubblicato sul portale «La presenza di Erato», (reperibile all'indirizzo elettronico seguente: <https://lapresenzadierato.com/2014/07/12/intervista-di-sergio-falcone-ad-amelia-rosselli/>).

¹¹ Michèle Causse, Maryvonne Lapouge, *Patrizia Cavalli*, in Id., *Ecrits, voix d'Italie*, op. cit., p.184.

¹² *Ibidem*.

¹³ Ivi, p. 192.

¹⁴ *Ibidem*.

¹⁵ Ivi, p. 193.

¹⁶ Giovanni Raboni in Patrizia Cavalli, *Poesie*, «Tabula», op. cit., p.24.

¹⁷ Donatella Alesi, in *Letteratura italiana* diretta da Asor Rosa, *Dizionario delle opere*, Vol. 2, Torino, Einaudi, 2000, p. 54.

dall'autrice altre tre sillogi¹⁸, viene presentata esclusivamente *Le mie poesie non cambieranno il mondo*. Ne cura una breve ricognizione critica Donatella Alesi, che mostra come in quegli anni si vada consolidando una sorta di lettura 'canonica' della raccolta. L'autrice, nel solco delle interpretazioni più accreditate, ne ricorda i tratti comunemente riconosciuti quali la linea antinovecentista di Palazzeschi e Penna, l'assenza di una prospettiva storica, la consistenza ritmica delle liriche e l'indagine fenomenologica.

2. Tra leggerezza e tristezza

Le mie poesie non cambieranno il mondo è la breve raccolta di esordio di Patrizia Cavalli edita nel 1974 nella «Collezione di poesia» di Einaudi¹⁹. Lo scarno libretto compare sulla scena poetica italiana a metà degli anni Settanta, in una fase liminare della nostra letteratura, tra il Moderno ormai volto alla sua conclusione e l'orizzonte del Postmoderno non ancora delineato²⁰.

Nel primo libro della poetessa di Todi risuona la voce minimalista²¹ di una donna che, sul filo 'inconcludente' di un quotidiano andare e venire, alterna ai percorsi cittadini («mezz'ora oggi alla posta», LMP, 26, 5) e alle soste domestiche («Per riposarmi/ mi pettino i capelli», LMP, 5,1-2) le sospensioni della partenza («E sempre dovrò partire», LMP, 36,1). L'andirivieni dell'*io* tra le 'stazioni' casalinghe e

¹⁸ Tutte pubblicate nella «Collezione di poesia» di Einaudi, tra il 1974 e il 2000, la Cavalli pubblica *Il cielo* (1981), *L'io singolare proprio mio* in *Poesie (1974-1992)* e *Sempre aperto teatro* (1999).

¹⁹ Patrizia Cavalli, *Le mie poesie non cambieranno il mondo*, Torino, Einaudi, 1974, ora in *Poesie (1974-1992)*, Torino, Einaudi, 1992 (Da ora in poi LMP; i testi citati verranno indicati con numerazione da 1 a 54 seguiti dall'indicazione del verso).

²⁰ Cfr. Giorgio Manacorda, *Introduzione*, in Id., *La poesia italiana oggi. Un'antologia critica*, Roma, Alberto Castelvocchi Editore, 2004, p. 15. Il critico, riflettendo, in queste pagine, sui caratteri della produzione poetica dell'ultimo quarto del XX secolo, riconosce una collocazione liminare agli anni Settanta, stretti tra la fine del Moderno e il manifestarsi del Post-Moderno: «[c]osì il Moderno tramonta alla fine degli anni Sessanta e rinasce felicemente truccato da Postmoderno negli anni Ottanta».

²¹ Cfr. Marco Pacioni, *L'opera di Michele Ranchetti and contemporary poetical theory in the context of the second half of the twentieth century Italian poetry*, Ph.D., Indiana University, 2007, p.197. Nella sua tesi di dottorato su Ranchetti, a proposito del neo-crepuscolarismo della Cavalli e della quotidiana simbolicità che gli oggetti della vita di ogni giorno assumono nella sua opera, Pacioni scrive: «A rigore la cosiddetta tendenza post crepuscolare dovrebbe essere definita "minimalista", perché spesso l'oggetto, pur se non unico, ma "riproducibile" in senso benjaminiano, non è semplicemente assunto, ma tende a costituirsi come parte che costruisce un Mondo; un microcosmo nel quale, paradossalmente torna, moltiplicandosi, anche l' "aura"».

cittadine da un lato e la costante necessità di partire dall'altro tratteggia il «diario in pubblico»²² di una figura femminile di viandante in bilico tra la pesantezza dello *stare* quotidiano e l'aspirazione a una condizione diversa.

Nella stagione 'postuma' della letteratura degli anni Settanta²³, questo diario privo di qualsivoglia riferimento spaziale e temporale non si risolve «in autoscopia o auscultazione morbosa»²⁴. La centralità dell'*io* vi si accompagna sempre con una significativa presa di distanza dal suo mondo sentimentale testimoniata dagli effetti di una continua alternanza di toni e ritmi, spesso dolorosamente umoristici. In una terzina folgorante, la rima tra leggerezza e tristezza lo sottolinea: «Ma per favore con leggerezza/ raccontami ogni cosa/ anche la tua tristezza» (LMP, 10,1-3).

L'aspirazione a far risuonare, nell'inconsistenza della lingua, la rivolta dell'*io* contro la definitezza «dell'esserci»²⁵ pare il nocciolo etico ed estetico della raccolta. L'amara consapevolezza dell'esperienza soggettiva del male («Sono malata sono malnata», LMP, 52, 1) si riverbera nella tensione a conoscere e ad attingere la felicità delle parole nel tempo della cantabilità²⁶ proprio del «pensiero naturale»²⁷: «c'è sempre una parola/ una paroletta da dire/ magari per dire / che non c'è niente da dire» (LMP, 9, 7-10).

3. Il libro morantiano

La vicenda editoriale de *Le mie poesie non cambieranno il mondo* è legata a quella sorta di 'investitura' poetica che la Cavalli racconta di aver ricevuto dalla Morante e che risalirebbe alla primavera del '73. La Cavalli sostiene di aver conosciuto Elsa Morante nel 1972 e di averle detto, in un pomeriggio d'autunno di

²² Giorgio Mancorda, *Patrizia Cavalli*, op.cit., p.117.

²³ Cfr. Marco Pacioni, op. cit., p. 195.

²⁴ Giancarlo Alfano, *Patrizia Cavalli*, in Giancarlo Alfano (a cura di ... [e al.]), *Parola plurale. Sessantaquattro poeti italiani tra due secoli*, Roma, Luca Sossella Editore, 2005, p.157.

²⁵ Giorgio Mancorda, *Gli inferi di tutti i giorni*, in Id., *Per la poesia. Manifesto del pensiero emotivo*, Roma, Editori Riuniti, 1993, p. 70.

²⁶ Cfr. Antonio Prete, *Il cielo nascosto*, Torino, Bollati Boringhieri, 2016, p. 46. Riflettendo sul 'raccolimento' del poeta, Prete scrive: «in questo nuovo tempo la conoscenza di sé, cerca una lingua che è pensiero e musica, e in quella lingua, nel suono e nelle immagini di quella lingua, tutto, anche il dolore, attinge la leggerezza di un nuovo sguardo».

²⁷ «Come se cantando le parole/ trovassero il pensiero naturale» in Patrizia Cavalli, *Pigre divinità e pigra sorte*, Torino, Einaudi, 2006, p. 97.

un anno dopo, che scriveva poesie²⁸. In una puntata di *Scrittori per un anno* la poetessa parla inoltre di un intervallo di circa sei sette mesi intercorso tra il colloquio autunnale e il momento in cui avrebbe sottoposto alla lettura della Morante un primo gruppo di poesie²⁹. In un'intervista a Lisa Ginzburg, la Cavalli aggiunge, inoltre, che la romanziera, nemmeno un'ora dopo aver ricevuto le poesie e averle lette, le avrebbe detto, per telefono: «Sono felice Patrizia, sei una poeta»³⁰. Poiché ad agosto del 1973 la Cavalli si presenta per la prima volta al pubblico con *Sei poesie* su «Paragone», un'ipotesi verosimile è che la Morante abbia letto per la prima volta le poesie della Cavalli qualche tempo prima e che la Cavalli abbia conosciuto la Morante intorno al '71 e le abbia confessato di scrivere poesie l'anno dopo nel '72. Questa ipotesi coinciderebbe con una notizia di Agamben: l'incontro tra le due, secondo il filosofo, sarebbe avvenuto in un momento a cavallo tra il '70 e il '71³¹.

Il ruolo svolto dalla romanziera nella pubblicazione del libro non è, a detta della poetessa, solo quello quasi 'materno', di chi 'guarda' qualcuno assegnandogli un destino³². Offrendo tanto la sua guida autorevole, quanto l'aiuto in campo editoriale, la Morante svolge, a quanto appare, anche il ruolo maieutico di 'levatrice' della nascente lingua poetica della Cavalli. Nell'agosto del 1973 la Cavalli pubblica *Sei poesie* su «Paragone», la rivista fondata da Roberto Longhi e diretta in quegli anni da Anna Banti, accompagnata da un'autorevole voce critica³³. La presenta una

²⁸Cfr. Pasqualina Deriu, *Patrizia Cavalli*, in Id. *Racconto di poesia*, Milano, CUEM, 1998, p. 22.

²⁹Cfr. documento audiovisivo pubblicato sul portale «Rai Letteratura», *Patrizia Cavalli: il mio incontro con Elsa Morante*, (<http://www.letteratura.rai.it/articoli-programma/patrizia-cavalli-il-mio-incontro-con-elsa-morante/20/default.aspx>).

³⁰cfr. Lisa Ginzburg, *Le parole che suonano. Intervista a Patrizia Cavalli*, «L'Unità», 3 giugno 2002, (http://www.libriadelledonne.it/_oldsite/news/articoli/Unità030602.htm).

³¹Giorgio Agamben, *Autoritratto nello studio*, Milano, Nottetempo, 2017, p. 162.

³²La Cavalli racconta che, nella sua giovinezza a Todi, leggeva i libri di Elsa Morante e vedeva in lei un genere di sguardo che avrebbe voluto si posasse su di sé: «Avrei voluto essere guardata come lei guardava i suoi personaggi», in documento audiovisivo pubblicato sul portale «Rai Letteratura», *Scrittori per un anno, Patrizia Cavalli: il mio incontro con Elsa Morante*, op. cit. La Cavalli aggiunge, in un'altra occasione, che la scrittrice, durante il periodo della loro amicizia, effettivamente la 'guarda': «Avendomi 'visto', io posso dire che in un certo senso lei mi ha dato la vita. Mi ha fatto nascere. Elsa mi ha fatto nascere. Non solo mi ha fatto nascere come poeta, ma mi ha fatto nascere», in *Patrizia Cavalli im Gespräch*, incontro del 12 aprile 2008 tra Patrizia Cavalli e Sara Fortuna e Manuele Gagnolati, svoltosi a margine del simposio *The power of disturbance: Around Elsa Morante's Aracoeli* (11-12 aprile 2008), organizzato dall'ICI Berlin (<https://legacy.ici-berlin.org/videos/patrizia-cavalli-im-gespraech/part/2/>).

³³Patrizia Cavalli, *Sei poesie*, «Paragone», n.282, agosto, 1973, pp.73-75. Le sei poesie pubblicate sulla rivista sono, nell'ordine: «Quando ricerco il suono», «La maledizione che era a te riservata»,

nota di Cesare Garboli che ne sottolinea la già conseguita maturità espressiva: «La Cavalli è poeta di sicuro e maturo talento: non una promessa, ma un punto d'arrivo. Non un caso 'interessante', ma un autore da ammirare»³⁴. Seppure con un ordine diverso rispetto alla prima pubblicazione su «Paragone», le sei liriche confluiranno tutte ne *Le mie poesie non cambieranno il mondo*³⁵. All'inizio del 1974 la poetessa pubblica ancora *Quattro poesie* su «Nuovi Argomenti», ma questi testi, al contrario di quelli apparsi su «Paragone» non compariranno né nel libretto pubblicato alla fine dell'anno, né nelle successive raccolte³⁶.

Al momento della pubblicazione della silloge, la guida della Morante è di nuovo assai presente. A detta della Cavalli, la scrittrice in quell'occasione segue in prima persona la cura editoriale del volumetto, intervenendo sia nel riordinamento delle liriche, sia nella scelta del titolo:

«[f]u Elsa Morante a dare un ordine alle mie poesie mentre era a Torino a correggere le bozze de *La storia*. Io ero via e fece tutto lei. Persino il titolo, efficacissimo, il miglior titolo di tutte le mie raccolte, lo trovò lei»³⁷.

A suggello delle innumerevoli dichiarazioni della poetessa, la dedica lapidaria «A Elsa» testimonia il ruolo cruciale svolto dalla romanziera nella venuta alla luce della raccolta. Nel 1975, quasi a ridosso della pubblicazione del libro, la breve nota nello *Schedario de Il pubblico della poesia*³⁸ lo conferma: «La Cavalli, dalla dedica, appare evidentemente legata ad Elsa Morante, sul piano umano e personale»³⁹. Solo le sue prime due raccolte della poetessa hanno una dedica: se *Il cielo*, la seconda, è

«Quante tentazioni attraverso», «Qualche volta un silenzio può essere», «Che m'importa del suo naso gonfio», «Dolcissimo è rimanere».

³⁴ Cesare Garboli, in Patrizia Cavalli, *Sei poesie*, op. cit., p. 73.

³⁵ Nel volume le poesie appaiono nel seguente ordine: ventiquattresima: «Quando ricerco il suono»; ventitreesima: «La maledizione che era a te riservata»; quarantanovesima: «Quante tentazioni attraverso»; ventunesima: «Qualche volta un silenzio può essere»; venticinquesima: «Che m'importa del suo naso gonfio»; cinquantacinquesima: «Dolcissimo è rimanere».

³⁶ Patrizia Cavalli, *Quattro poesie*, «Nuovi Argomenti», n.37, gennaio-febbraio, 16-17. Le quattro liriche apparse sulla rivista sono, nell'ordine: «È non m'ero accorta di che cosa il vento», «Dal cuore della forma», «Nata nel crepuscolo tu sei la firma», «Solo perché ti diede un bacio».

³⁷ Camilla Valletti, *Il tempo della valigia. Intervista a Patrizia Cavalli di Camilla Valletti*, «Indice», 11 novembre 2006, p. 24.

³⁸ Franco Cordelli (a cura di), *Patrizia Cavalli* in Franco Cordelli, *Schedario* (a cura di), pp. 284-285, in Alfonso Berardinelli, Franco Cordelli (a cura di), *Il pubblico della poesia*, Cosenza, Lerici, 1975.

³⁹ *Ivi*, p. 284.

offerta alla sua gatta Okapi Bandierina, *Le mie poesie non cambieranno il mondo* resta l'unica silloge poetica offerta a una persona⁴⁰.

Sulla prima di copertina dell'edizione del '74, sotto il titolo tratto dal componimento incipitario, si legge il testo della lirica di chiusura «Poco di me ricordo». Verrebbe da domandarsi se l'accostamento tra la lirica iniziale, richiamata dal titolo, e quella finale sia effettivamente voluta. In quest'ultimo caso si potrebbe, forse, pensare all'intenzione di evocare un ideale sviluppo circolare della silloge. Sulla quarta di copertina, poche righe compongono una piccola nota biografica dell'autrice: «Patrizia Cavalli è nata a Todi nel 1947. Ha compiuto gli studi a Roma dove ora vive. Questo è il suo primo libro. In passato ha pubblicato alcune poesie sulle riviste «Paragone» e «Nuovi Argomenti».

Nel 1992, a vent'anni di distanza dalla data della prima pubblicazione, *Le mie poesie non cambieranno il mondo*, insieme alla seconda silloge, *Il cielo*⁴¹ (1981) e alla terza, ancora inedita, *l'Io singolare proprio mio*⁴² (1992), confluisce nel libro *Poesie (1974-1992)*⁴³ che, come appare dal titolo, ha l'ambizione di raccogliere in una sorta di *summa* tutta l'opera della poetessa. Nonostante il lungo lasso di tempo intercorso tra la prima edizione del libro e il momento in cui la raccolta viene ripubblicata nel '92, non si osserva alcuna variante tra l'edizione del '74 e la riedizione in *Poesie (1974-1992)*. L'unica differenza di natura editoriale tra i due testi riguarda proprio le pagine iniziali: nel primo libro ci si imbatte, dapprima, nella pagina con la dedica alla Morante, seguita, subito dopo, da quella con il titolo della raccolta, stampato in maiuscolo, mentre nell'edizione del 1992 dedica e titolo, entrambi stampati in corsivo minuscolo, convivono su un'unica pagina. Tanto nell'edizione originaria della silloge di esordio, quanto nella riedizione del '92, sono del tutto assenti, sia all'interno del corpo dei testi che a margine, indicazioni che si

⁴⁰ Nel corso di questo periodo la Cavalli ha, invece, dedicato ad altre persone singoli componimenti: *Quasi sempre alla morte di qualcuno* reca la dedica «per Alice Ceresà», in Patrizia Cavalli, *Pigre divinità e pigra sorte*, op. cit. p. 34; *Come fatica la vita! sa* reca la dedica «per Annalisa» ivi, p. 85; *In alto fino al sonno* reca la dedica «a Jacqueline Risset», in Patrizia Cavalli, *Datura*, Torino, Einaudi, 2013, p.88 ; *Tessere è umano* reca la dedica «per Isabella Ducrot», ivi, p. 93; *Datura* reca la dedica «a Alessandro Anghinoni», op. cit., p. 112; il primo volume di prose *Con passi giapponesi* edito da Einaudi nel 2019 reca la dedica «a Emanuele Dattilo», in Patrizia Cavalli, *Con passi giapponesi*, Torino, Einaudi, 2019, p. 1.

⁴¹ Patrizia Cavalli, *Il cielo*, Torino, Einaudi, 1981.

⁴² Patrizia Cavalli, *L'io singolar proprio mio*, in Id., *Poesie (1974-1992)*, Torino, Einaudi, 1992.

⁴³ Patrizia Cavalli, *Poesie (1974-1992)*, Torino, Einaudi, 1992.

riferiscano a date e luoghi di composizione delle liriche. Nonostante ciò, si può forse immaginare che la redazione di gran parte dei testi di questa prima raccolta occupi approssimativamente un po' più di due anni, se si considera come termine *a quo* il momento in cui la Cavalli nell'autunno del '72 si impegna a mostrare le sue poesie alla Morante, e come termine *ante quem* la data di pubblicazione del '74⁴⁴. L'autrice ha dichiarato, infatti, di aver messo da parte la maggior parte delle poesie che aveva scritto prima del '72 e di aver cominciato a scrivere le proprie quasi soltanto allora⁴⁵. Se si fa fede a questa dichiarazione, si potrebbe ritenere che la scrittura di una buona parte dei testi della prima silloge occupi un po' più dei due anni centrali della prima metà degli anni Settanta.

4. Il più bel titolo

Oltre a essere, secondo la Cavalli, il titolo più bello tra quelli delle sue raccolte, *Le mie poesie non cambieranno il mondo* sembra anche particolarmente significativo della sua poetica. La prima traduzione inglese di *Poesie (1974-1992)* esce a Toronto nel 1998 col titolo *My poems will not change the world: selected poems, 1974-1992*. Il titolo della versione francese uscita a Parigi nel 2007 con la prefazione di Giorgio Agamben è di nuovo *Mes poèmes ne changeront pas le monde*⁴⁶. *My poems won't change the world*⁴⁷ è ancora, nel 2013, il titolo di un'ampia antologia delle prime cinque sillogi cavalliane (1974-2006) pubblicata a New York a cura della traduttrice e scrittrice Gini Alhadeff.

Il titolo che dà in apparenza per scontata una poesia ripiegata sul soggetto e senza la pretesa di cambiare il mondo è un essenziale, ma efficace manifesto poetico. Da un lato evoca la celebre frase di Breton che prova a conciliare arte e vita accostando Marx e Rimbaud: «“Transformer le monde”, a dit Marx; “Changer la

⁴⁴Il termine della stampa riportato dalla copia in possesso della Biblioteca Centrale Nazionale di Roma è quello del 16/11/1974.

⁴⁵Cfr. Lisa Ginzburg, *Scrittori per un anno*, op. cit.

⁴⁶Patrizia Cavalli, *Mes poèmes ne changeront pas le monde*, trad. Danièle Faugeras e Pascale Janot, *Préface* di Giorgio Agamben, Paris, Des femmes Antoinette Fouque, 2007.

⁴⁷Patrizia Cavalli, *My poems won't change the world*, a cura di GiniAlhadeff, New York, Farrar, Straus and Giroux, 2013.

vie”, a dit Rimbaud; ces deux mots d’ordre pour nous n’en font qu’un»⁴⁸. E dall’altro ricalca assai da vicino la prima parte di un ‘microlito’ celaniano del ’69 («Le poesie non cambiano certo il mondo, ma cambiano l’essere-nel-mondo»⁴⁹). La poetessa non ha mai finora parlato di Celan, ma in una prosa del recente libro *Con passi giapponesi*⁵⁰, pur non usando esplicitamente la parola ‘microlito’, paragona le proprie poesie brevi, come lo sono quelle della prima raccolta, a ‘piccoli sassi’. Il titolo rispetto al microlito celaniano si riferisce alle poesie dell’*io* e non alle poesie in generale e si limita ad un unico enunciato negativo privo della parte affermativa. Si può tuttavia immaginare che l’*io* esprima nel medesimo enunciato negativo sia la negazione, sia l’affermazione attraverso la modulazione artificiosa della propria lingua. L’*io*, mentre dichiara che le proprie poesie non cambieranno il mondo, scandisce un endecasillabo *a minore*, il verso aulico della tradizione poetica italiana. Dal punto di vista del referente l’*io* afferma l’impotenza della propria poesia a cambiare il mondo e da quello polisemico della forma la poesia ne cambia l’essere nel mondo grazie alla modulazione artificiosa della lingua. L’*io* cavalliano non cambierà quindi il mondo, ma, nello stesso tempo, grazie all’artificio linguistico, la poesia ne cambierà l’essere nel mondo.

Nelle due strofe del componimento proemiale da cui è tratto il titolo si può osservare una conferma della doppiezza dell’*io* cavalliano quale traspare dalla doppiezza della lingua. Il titolo che vi è ripetuto tautologicamente due volte la rivela. Se l’*io* entrambe le volte dichiara che le sue poesie non cambieranno il mondo, la forma poetica della sua dichiarazione appare però in due inarcature diverse tra loro, come tra due immagini identiche, ma speculari:

Qualcuno mi ha detto
che certo le mie poesie
non cambieranno il mondo.

Io rispondo che certo sì

⁴⁸ André Breton, *Position politique du surréalisme*, Parigi, Sagittaire, 1935, p. 97.

⁴⁹ Si tratta di un *Microlito* del 1969 pubblicato in Germania nel 2005, in Paul Celan, «*Mikrolitischen sinds, Steinchen*». *Die Prosa aus dem Nachlaß*, ed. critic. Barbara Wiedeman e Bertrand Badiou, Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag, 2005, e tradotto in Italia nel 2010, in Paul Celan, *Microliti*, a cura di Dario Borso, Rovereto, Zandonai Editore, 2010, p. 149. Le date di pubblicazione dei Microliti celaniani in Germania e in Italia non consentono di dire se la Cavalli conoscesse nel 1974 il testo celaniano. Si può tuttavia ricordare che la Morante conosce Ingeborg Bachmann che vive a Roma fino alla sua morte nel 1973 e resta in contatto fino alla fine con Celan.

⁵⁰ Patrizia Cavalli, *Con passi giapponesi*, Torino, Einaudi 2019, p. 96.

le mie poesie
non cambieranno il mondo (LMP, 1, 1-6).

La diversa collocazione dell'avverbio 'certo', mancante nel titolo e però presente nel microlito, rende ritmicamente diverse le due ripetizioni come manifestando, in un minuscolo soprassalto della lingua, due diversi modi di essere dell'*io*. Nella spezzatura della strofa aperta da 'qualcuno', l'*io* intona il titolo con un andamento prosaico in quanto il primo emistichio del titolo endecasillabico, confinato nella chiusa del secondo verso («che certo le mie poesie»), si ritrae nell'ordito metrico dell'ottonario inarcandosi solo sintatticamente sul terzo. Nella spezzatura della strofa aperta da 'io', l'*io* intona invece il titolo con un andamento poetico in quanto il primo emistichio del titolo da solo nel secondo verso («le mie poesie») si sporge dall'ordito metrico del quinario inarcandosi sul terzo verso sia ritmicamente, sia sintatticamente.

Antonello Borra, in *Scommesse di Cavalli (Riflessioni e spunti di lettura)*⁵¹, da un lato riconosce che le parole 'le mie poesie non cambieranno il mondo', quando sono pronunciate dall'*io* sono «una perentoria affermazione della verità della proposizione di partenza»⁵². Dall'altro ritiene che se ne differenziano, seppure sottilmente, per lo scarto, impresso al linguaggio quotidiano, dall'uso trasgressivo della profrase 'sì'⁵³. Il critico si concentra su tale trasgressione per sostenere la differenza tra le due enunciazioni, poiché ritiene che le due terzine, metricamente irregolari, si debbano leggere invece come due distici, «identici a due a due per valore ritmico»⁵⁴, costituiti, rispettivamente, da un novenario piano ('qualcuno mi ha detto che certo') seguito da un endecasillabo ('le mie poesie non cambieranno il mondo') e da un novenario tronco ('[i]o rispondo che certo sì') seguito, anch'esso, dall'identico endecasillabo ('le mie poesie non cambieranno il mondo'). In una siffatta disposizione dei versi, il 'sì', in clausola nel novenario tronco del secondo distico, avrebbe il ruolo, a detta di Borra, di perno metrico dell'intero componimento:

⁵¹ Antonello Borra, *Scommesse di Cavalli*, in «Northeast Modern Language Association Italian Studies», vol. XVIII, Selected Proceedings of the Pittsburgh Conference, April 8-9, 1994, pp. 149-156.

⁵² Antonello Borra, *Scommesse di Cavalli*, op. cit. p. 150.

⁵³ Per lo scarto dal linguaggio quotidiano espresso dal 'sì', cfr. Antonello Borra, *Scommesse di Cavalli (Riflessioni e spunti di lettura)*, op.cit., pp. 150-151 e Ambra Zorat, *La poesia femminile italiana dagli anni Settanta ad oggi*, tesi di dottorato in cotutela, Parigi-Trieste, 2007-2008, pp. 280-282, (https://www.openstarts.units.it/dspace/bitstream/10077/3771/4/Zorat_phd.pdf),.

⁵⁴ Antonello Borra, *Scommesse di Cavalli (Riflessioni e spunti di lettura)*, op.cit., p. 150.

proprio in quello «scarto minimo ma deciso dal linguaggio quotidiano»⁵⁵ si giocherebbe «la scommessa di tutta la lirica di Patrizia Cavalli»⁵⁶, la possibilità di far rientrare nella libertà espressiva della poesia «il narcisismo, il gioco, lo scherzo e pure la più incomunicante idiosincrasia»⁵⁷.

Se anche l'analisi di Borra riconosce, in effetti, una differenza tra le due ripetizioni del titolo nel componimento incipitario, essa, per il fatto che nasce da una lettura 'regolarizzante' delle diverse articolazioni ritmiche delle due terzine, non ne raccoglie forse fino in fondo la specularità delle due intonazioni riflesse dall'artificio poetico. Le sue affermazioni sull'uso trasgressivo dell'avverbio affermativo lo portano a concludere nel senso di una polarizzazione decisa tra irrilevanza pragmatica della poesia nel mondo e libertà espressiva, ma non tengono conto, a nostro parere, del fatto che la spezzatura tra le due parti del titolo al centro del componimento incipitario ne fa risuonare due sequenze ritmiche speculari tra loro.

L'intonazione del futuro 'non cambieranno' che rende paradossale l'intero enunciato pare una spia della doppiezza dell'*io* racchiusa nel titolo. L'endecasillabo come accade in un'espressione concessiva dà parola a «un contenuto proposizionale che appartiene al discorso altrui o a conoscenze enciclopediche e di cui, dunque, il parlante non si assume in prima persona la responsabilità»⁵⁸. In tal senso lo intende Jhumpa Lahiri⁵⁹, scrittrice americana contemporanea di cui sulla copertina di *My poems won't change the world* (2013) è riportato un pensiero ammirativo nei confronti della poesia cavalliana. La Lahiri per parafrasare in inglese il senso del titolo italiano introduce le proprie parole con '*perhaps*' e le conclude alla fine con una proposizione avversativa: «*Perhaps her poems can't change the world, but they*

⁵⁵ *Ivi*, p. 151.

⁵⁶ *Ibidem*.

⁵⁷ *Ibidem*.

⁵⁸ Andrea Rocci, *La modalità epistemica tra semantica e argomentazione*, Milano, I.S.U. Università Cattolica, 2005, p. 288.

⁵⁹ Jhumpa Lahiri è un'estimatrice e conoscitrice della poesia della Cavalli, cfr. *A Roma con Jhumpa Lahiri*, «L'Espresso», 26 agosto 2014, (<http://espresso.repubblica.it/plus/articoli/2014/08/21/news/a-roma-con-jhumpa-lahiri-1.177547>). La Lahiri, scrittrice statunitense, di origine indiana, premio Pulitzer nel 2000, ha vissuto a Roma per qualche anno dopo il 2010. Autrice di un romanzo scritto in italiano sul suo apprendimento della lingua italiana, ha vinto con questa opera il *Premio Internazionale Viareggio-Versilia*, cfr. *Il Viareggio-Versilia Internazionale a Jhumpa Lahiri*, documento audio video pubblicato sul portale «RaiCultura» (<http://www.letteratura.rai.it/articoli/il-viareggio-versilia-internazionale-a-jhumpa-lahiri/29161/default.aspx>).

have changed my life»⁶⁰. Se si riconosce, come fa la Lahiri, il tono paradossale della dichiarazione perentoria del titolo cavalliano, se ne coglie l'ambiguità sospesa tra la dichiarazione dell'impossibilità dell'*io* di cambiare il mondo con le proprie poesie e la possibilità della poesia di rivelarne l'essere nel mondo.

D'altronde, quando Giorgio Manacorda scrive che il titolo «potrebbe far pensare ad un impegno politico, mentre l'impegno della Cavalli è 'solo' nel tentativo di decifrare la vita giorno per giorno»⁶¹, sembra che stia provando anche lui, in quel momento, a dare parola a qualcosa che in esso rimane 'non detto'. Che questo qualcosa di non detto possa essere un impegno della poesia della Cavalli a decifrare il mondo giorno per giorno, come ritiene Manacorda, un impegno non meno oneroso rispetto a quello del cambiarlo, è un'ipotesi assai convincente, che consentirebbe di riconoscere sotto il tono paradossale del titolo, tanto un moto di rivolta, quanto una *pars costruens*. Secondo questa duplice prospettiva nel titolo si affermerebbe da un lato «la rabbia per l'iniquità dell'esistere»⁶² e «la ribellione contro il dolore dell'esserci»⁶³, dolore immanente, ma anche trascendente, e dall'altro l'impegno conoscitivo della poesia nel mondo, data per assodata l'impossibilità di cambiarlo. La doppia prospettiva riconosciuta da Manacorda nel titolo si manifesta nel cambiamento sostanziale dell'orizzonte temporale tra le due strofe nel componimento incipitario che sottolinea la doppiezza temporale propria della poesia. L'affermazione del 'qualcuno' sta nel passato prossimo («ha detto») e quello dell'*io* sta tutto nel sempre presente impegno della conoscenza («rispondo»)»⁶⁴

Non senza ragione Manacorda si riferisce, riguardo al non detto del titolo, all'impegno della poesia di decifrare il mondo. Il tema della conoscenza è molto presente nella silloge⁶⁵, dove appare in relazione a una 'finzione' del dire di cui l'*io* è il soggetto («che dico fingendo») come nella poesia che segue:

⁶⁰ Jhumpa Lahiri sulla prima di copertina di Patrizia Cavalli, *My poems won't change the world*, op. cit.

⁶¹ Giorgio Manacorda, *Patrizia Cavalli*, op. cit., p. 116.

⁶² Giorgio Manacorda, *Gli inferi di tutti i giorni*, op. cit. 70.

⁶³ *Ibidem*.

⁶⁴ Seppure con considerazioni di altro tenore, Ambra Zorat nota l'uso diverso dei tempi tra i due personaggi della lirica, in Ambra Zorat, *La poesia femminile italiana dagli anni Settanta a oggi*, op. cit. p. 281.

⁶⁵ Considerando lo spoglio lessicale si possono enumerare le seguenti occorrenze relative all'area semantica della 'conoscenza': «nessuna delle due conosco» (LMP 2,2); «nessuna delle due

decifro l'accorta sentenza che scende
sulle mie sentimentali parole che dico
che dico fingendo anche l'amore
e nella finzione riconosco il punto perfetto
l'unico possibile della certezza (LMP, 7, 5-9).

Se l'*io* dichiara di dire parole fingendo, la poesia va, necessariamente, ascritta in questa raccolta alla finzione, e, se nella finzione si decifra l'«accorta sentenza», la poesia pare trovarsi, altresì, a rappresentare, nel mondo, il momento della conoscenza. Inserita in tal modo nell'articolazione di senso tra finzione e conoscenza, la relazione tra poesia e mondo pare svincolarsi dall'opposizione tra cambiamento del mondo e alterità rispetto al mondo, per sostanzarsi in un diverso orizzonte di senso: l'istanza che giustifica la poesia nel mondo non è il cambiare, ma rivelare l'essere nel mondo. Dato per assodato il mondo *così com'è*, la poesia si impegna a decifrarne nella finzione il «punto perfetto/ l'unico possibile della certezza» (LMP, 7, 8-9).

La poesia non cambierà il mondo, ma, come parrebbe dire nel titolo l'autrice, può forse riflettere, giorno per giorno, l'inafferrabilità dell'essere nel mondo e, forse, in questa maniera, può cambiarlo per davvero. «La felicità», scrive Berardinelli, «deve esistere: questo è per la Cavalli il primo articolo della legge che regola il mondo. Solo che, per lo più, questa felicità non esiste o è momentaneamente differita o latita»⁶⁶.

A questo titolo, che si concede a prima vista con un'apparenza disarmata, non va dunque sottratta una contestuale dichiarazione *ex silentio* di militanza, se si intende con tale parola una militanza poetica⁶⁷. In questi termini ne parla, ne «Le musiche della vita» su Radio3, la stessa poetessa, intervistata da Emanuele Trevi, che segnala le possibilità trasformative della realtà, a suo dire intrinseche alla poesia, a prescindere da qualsivoglia azione politica:

conoscerò» (LMP 2,3); «senza saperne lo splendore» (LMP 4,5); «e nella finzione riconosco il punto perfetto» (LMP, 7,8); «senza sangue. Ma lei sa» (LMP 8,4); «non conosce permessi né riposi» (LMP 11,2); «il fianco. Ho riconosciuto» (LMP 26,11); «dove io mi riconosco» (LMP 26, 17); «riconosco l'estate» (LMP 29,2); «per l'unico suono caro che conosco» (LMP 31,4); «di riconoscermi, s'accorse dell'errore» (LMP 48, 6).

⁶⁶Alfonso Berardinelli, *La poesia*, in *Storia della letteratura italiana*, diretta da Emilio Cecchi e Natalino Sapegno, *Il Novecento. Scenari di fine secolo*, vol. 1, Milano, Garzanti, 2001, pp. 164.

⁶⁷La Zorat scrive che sia per la Morante che per la Cavalli «l'estraneità della poesia alla sfera sociale fondata sull'utile è il segno della sua appartenenza a una dimensione più profonda di verità»: Ambra Zorat, *La poesia femminile italiana dagli anni Settanta a oggi. Percorsi di analisi testuale*, op. cit., p. 283.

Le mie poesie non cambieranno il mondo era una provocazione, ma anche una forma di arroganza. Perché voleva dire il contrario, cambiarlo ma in modo diverso attraverso le parole. Non cambiarlo entrando nella dimensione politica, (o quella roba lì)⁶⁸.

Riferito a una poesia che in apparenza gioca con l'ingenuità ma rivendica, al contrario, «il possesso di una verità ulteriore e tutta sua»⁶⁹, tale 'militanza' farebbe accostare il titolo '*Le mie poesie non cambieranno il mondo*' e quello morantiano '*Il mondo salvato dai ragazzini*' (1968)⁷⁰: anche qui, come ha osservato Goffredo Fofi, è chiara l'«aspirazione a incidere nella realtà con i mezzi della poesia»⁷¹.

Un'ultima riflessione si può aggiungere a quanto già detto. Come afferma la Cavalli, il titolo fu scelto dalla Morante. In un'intervista, Giorgio Montefoschi riferisce che la romanziera una volta gli avrebbe detto: «Bisogna scrivere solo libri che cambiano il mondo»⁷². Se questa citazione indiretta fosse fondata, si potrebbe, forse, guardare al titolo *Le mie poesie non cambieranno il mondo* che si legge subito prima della dedica «A Elsa» anche sotto la luce di una sorta di scambio giocoso tra le due scrittrici. A conforto di tale osservazione un'intervista di Caterina Bonvicini riporta, tra parentesi, a proposito del titolo, che esso sarebbe «(una citazione scherzosa da Elsa Morante)»⁷³. Tale traccia di un'interlocuzione tra la Morante e la Cavalli, nel segno dello scherzo, lascia forse immaginare ancora meglio quanto nel titolo vi è di taciuto. Le poesie non cambiano il mondo, ma ne illuminano l'esserci riflesso dalla consistenza festiva della 'finzione' e dello 'scherzo'.

⁶⁸ Trascrizione da *Le musiche della vita, Poetessa*, trasmissione radiofonica, condotta da Emanuele Trevi e dedicata a Patrizia Cavalli, I puntata, 4 dicembre 2012, documento audio pubblicato sul portale «Radio3», (<http://www.rai.it/dl/RaiTV/programmi/media/ContentItem-41b66a99-de12-44d9-aae047e98de22b24.html>)

⁶⁹ Gainluigi Simonetti, *Patrizia Cavalli*, p. 3, (manoscritto inedito, gentilmente concesso in lettura dall'autore, 1998).

⁷⁰ Elsa Morante, *Il mondo salvato dai ragazzini*, Torino, Einaudi, 1968.

⁷¹ Goffredo Fofi, *Prefazione*, in Elsa Morante, *Il mondo salvato dai ragazzini*, Torino, Einaudi, 2012, p. VI.

⁷² *Scrittori per un anno, Giorgio Montefoschi: La grandezza di Elsa Morante*, documento audiovisivo pubblicato sul portale «Rai Letteratura», (<http://www.letteratura.rai.it/articoli/giorgio-montefoschi-la-grandezza-di-elsa-morante/22155/default.aspx>).

⁷³ Caterina Bonvicini, *Patrizia Cavalli, altro che twitter questa è poesia*, «Il Fatto Quotidiano», 22 giugno, 2013, «Il Fatto Quotidiano» (<http://www.ilfattoquotidiano.it/2013/06/24/patrizia-cavalli-altro-che-twitter-questa-e-poesia/635727/>).

5. La brevità

La brevità è uno dei caratteri distintivi de *Le mie poesie non cambieranno il mondo* e, se peculiare di questa raccolta, tale cifra stilistica rimarrà comunque un tratto significativo di tutta la poesia della Cavalli: riconosciuto più volte nel corso del tempo dai suoi lettori e critici, essa assume spesso, come scrive Asor Rosa, «un carattere epigrammatico e un tono aforistico»⁷⁴. Per i suoi traduttori inglesi questa caratteristica è sorprendente, poiché la densa brevità della scrittura batte in concisione addirittura la loro lingua facendo ricordare quella di Emily Dickinson⁷⁵.

Nel ‘magro’ volume edito nel ’74 e confluito nel ’92 in *Poesie (1974-1992)*, il numero dei componimenti è assai contenuto. Si tratta di cinquantaquattro testi che contano appena 365 versi complessivi, nessuno più esteso di una pagina. Le ragioni di tale esiguità sono, certamente, molteplici: si possono cercare sia nella probabile esiguità dell’arco temporale dedicato alla redazione del volumetto, scritto, a detta della Cavalli, quasi tutto dopo l’autunno del ’72, sia nelle iniziali scelte di poetica della scrittrice. Le poesie della silloge vengono alla luce in vista del giudizio ‘rischioso’ di Elsa Morante⁷⁶ e mostrano una scrittura essenziale che in tale prospettiva arriva dopo sette mesi a una quarantina di poesie «piccole e corte»⁷⁷. La poetessa, nel muovere i primi passi da poeta - mentre va definendosi la sua consapevolezza di esserlo - sembra inoltre dare di volta in volta forma con la brevità a un’illuminazione che sorge - sempre a detta dell’autrice - «da un ascolto paziente, come in un esercizio di preghiera, delle ‘parole giuste’, delle ‘parole reali’ rispetto al suo essere e rispetto alla poesia»⁷⁸.

⁷⁴ Alberto Asor Rosa, *Il ritmo di Patrizia Cavalli*, «la Repubblica», 22 luglio 2006, «la Repubblica.it» (<http://ricerca.repubblica.it/repubblica/archivio/repubblica/2006/07/22/il-ritmo-di-patrizia-cavalli.html>).

⁷⁵ Alfonso Berardinelli, *Canto di amore e di musica*, “il Foglio”, 7 dicembre 2013, (<https://foglianoova.wordpress.com/2013/12/08/alfonso-berardinelli-canto-di-amore-e-di-musica-le-poesie-di-patrizia-cavalli/>).

⁷⁶ Cfr. Pasqualina Deriu, *Patrizia Cavalli*, in Id., *Racconto di poesia*, op.cit., p.23.

⁷⁷ Per il numero delle poesie cfr. Pasqualina Deriu, *Ibidem.*; per la vicenda in generale cfr. anche il documento audiovisivo *Scrittori per un anno, Patrizia Cavalli: il mio incontro con Elsa Morante*, op. cit.; Lisa Ginzburg, *Le parole che suonano*, op. cit..

⁷⁸ Trascrizione dal documento audiovisivo *Scrittori per un anno, Patrizia Cavalli: il mio incontro con Elsa Morante*, op. cit.

Quanto ai possibili modelli della brevità, sembrano significativi due diversi orizzonti culturali che, stando alle dichiarazioni della Cavalli, la attraggono negli anni in cui scrive la silloge: la cerchia delle frequentazioni morantiane costituita da un'ampia rete romana di intellettuali e scrittori, e un gruppo di amicizie americane⁷⁹. Dall'universo morantiano le sono giunte, lo ricorda la stessa poetessa⁸⁰, le suggestioni della brevità di Sandro Penna, con cui condivide, peraltro, anche la tematica omoerotica. Dal mondo romano sembra penetrare nella sua poesia anche la *brevitas* classica, filtrata attraverso Catullo e Marziale che fanno capolino qui e là nella silloge⁸¹. Dall'orizzonte culturale d'oltreoceano, ricordando le frequentazioni di amici americani e la notizia di soggiorni negli Stati Uniti⁸², non è difficile immaginare, invece, che, sin dall'inizio, si sia imposta alla attenzione della Cavalli la brevità della Dickinson, un'autrice molto amata e cantata su ritmi jazz nel corso di certi suoi spettacoli musicali⁸³. Dagli anni Trenta anche in Italia la poetessa americana viene letta sempre più grazie all'impegno di critici che, come i Cecchi, padre e figlia, e Agostino Lombardo, cominciano a studiarla e di quello di poeti di prima importanza che, come Eugenio Montale, iniziano a tradurla⁸⁴.

Oltre a una tale prospettiva dickinsoniana, per la scelta della brevità si può riconoscere nella scrittura della Cavalli anche l'influsso di altre suggestioni, forse anch'esse provenienti dall'America. Jhumpa Lahiri vi ha notato una vicinanza con gli *haiku*⁸⁵: nel Novecento queste minuscole poesie affascinano grandi poeti occidentali, da Rilke a Pound, da Paz a Borges, che si cimentano con la loro specifica cifra di essenzialità. Ancora intorno agli anni Cinquanta, negli Stati Uniti, poeti della *Beat Generation* come Kerouac, vengono catturati dalla prospettiva esistenziale della

⁷⁹ *Ibidem*.

⁸⁰ «Era inevitabile all'inizio imitare senza riuscirci Sandro Penna. Anche perché c'era di mezzo Elsa Morante», in *Le musiche della vita, Poetessa*, intervista di Emanuele Trevi, op. cit. (trascrizione mia).

⁸¹ Per Catullo cfr. Alfonso Berardinelli, *Canto di amore e di musica*, op. cit.; per Marziale, cfr. Giuseppe Pontiggia, *Patrizia Cavalli*, in Ermanno Krumm e Tiziano Rossi (a cura di), *Poesia italiana del Novecento*, pp.1069 -1070 (Skira, Milano 1997); Ambra Zorat, *La poesia femminile italiana dagli anni Settanta a oggi*, op. cit. p.271.

⁸² Cfr. Cesare Garboli in Patrizia Cavalli, *Sei poesie*, op. cit., p. 73.

⁸³ In una recente intervista la Cavalli ne parla in maniera specifica: «Io sono musicista. Suonavo il pianoforte e ho un orecchio musicale. Ho fatto quasi dei veri e propri spettacoli, cantandoli, inventandoli con le poesie di Emily Dickinson. Mi piaceva da morire», in Silvia Ronchey, *La signora della poesia*, «Robinson», supplemento de «La Repubblica», 28 aprile 2019, p. III.

⁸⁴ Cfr. Paola Guidetti, *La fortuna di Emily Dickinson in Italia (1933-1962)*, in «Studi Americani», n. 9, 1963, p. 121-172.

⁸⁵ Alfonso Berardinelli, *Canto di amore e di musica*, op. cit.

meditazione Zen e scrivono forme americane di haiku⁸⁶. Anche alcuni poeti italiani, peraltro, come Ungaretti e Zanzotto, ne restano affascinati: Zanzotto, nell'84, non solo scrive degli haiku in inglese, ma anche li auto-traduce in italiano. Che l'haiku sia arrivato alla Cavalli per via americana o per altre vie più vicine, non si può negare una qualche eco di questa forma poetica nei suoi testi, e per *Le mie poesie non cambieranno il mondo* la riflessione della Lahiri è in effetti interessante.

Come gli haiku, che secondo Roland Barthes non descrivono⁸⁷, così i componimenti della Cavalli, pur essendo linguisticamente 'chiari', a detta di Berardinelli, «non sono (chissà perché) così facili da capire»⁸⁸. L'haiku si limita infatti a fotografare un istante «letteralmente “intrattenibile”»⁸⁹ - afferma Barthes - trasformandolo in una fragile essenza di apparizione. È per questo che tra le sue caratteristiche peculiari vi è una «parsimonia di linguaggio»⁹⁰ capace di trovare tutto ad un tratto la forma esatta di un evento breve. «Pur essendo del tutto intelligibile»⁹¹, continua Barthes, «l'haiku non vuole dire nulla», al punto che «se si rinunciassero alla metafora e al sillogismo, il commento diventerebbe impossibile: parlare di un haiku sarebbe esattamente ripeterlo»⁹². In direzione di un'analogia parsimonia⁹³, sembra che la Cavalli spinga la sua ricerca stilistica nel primo libro. Nelle sue liriche, infatti, le parole tendono a disporsi lungo linee compositive che seguono i movimenti delle percezioni sensoriali, come quelli del ritmo battuto dal corpo, dei sussulti registrati dallo sguardo e delle sincopi incamerate dalle orecchie. Vi si osserva, per converso, una riduzione sistematica della funzione riordinatrice dei nessi logici e temporali che fa perdere alle parole la consistenza descrittiva e la possibilità di esprimere uno sviluppo narrativo. Tale invisibile lavoro, che tenta di restituire sulla superficie della scrittura per mezzo della consistenza sonora e grafica delle parole i sussulti del corpo

⁸⁶ Cfr. Stefano Luchetta, *Le suggestioni dello Haiku nella poesia occidentale*, documento digitale pubblicato sul blog «Nucleo Kubla Khan» (reperibile all'indirizzo elettronico seguente: <http://nucleokublakhan.it/le-suggestioni-dello-haiku-nella-poesia-occidentale/>).

⁸⁷ Cfr. Roland Barthes, *L'impero dei segni*, Torino, Einaudi, 1984.

⁸⁸ Alfonso Berardinelli, Recensione a Patrizia Cavalli, *Il cielo*, in «Incognita», 1 marzo 1982, [pagina da verificare].

⁸⁹ Roland Barthes, *L'impero dei segni*, Torino, Einaudi, 1984, p.89.

⁹⁰ Ivi, p. 88.

⁹¹ Ivi, p. 80.

⁹² Ivi, p. 83-84.

⁹³ Agamben, a proposito della coniugazione poetologica dei tensori inno-elegia, osserva «sul piano ontologico, un'inconsueta economia del linguaggio e del suo soggetto». Giorgio Agamben, *L'antielegia di Patrizia Cavalli* in Id., *Categorie Italiane*, op. cit., p.162.

impressionato dalle percezioni sensoriali, sottrae le brevi liriche all'orizzonte del quadretto quotidiano, rendendole, da questo punto di vista, in diversi casi simili a degli haiku, a delle fotografie di un 'istante intrattenibile', che, nella scrittura, persa l'istanza dichiarativa, prendono spesso la forma sfuggente di un'apparizione. Nella brevissima nota riservata dallo *Schedario* curato da Franco Cordelli ne *Il pubblico della poesia a Le mie poesie non cambieranno il mondo* si parla di piccoli fuochi che risplendono nell'attimo: «[q]uelle della Cavalli sono poesie che bruciano in un attimo, *nell'attimo*, come piccoli fuochi»⁹⁴.

Il ritratto di un gruppo di marocchini, che compare verso la fine della raccolta in una poesia di appena tre versi, sembra schiudere l'ingresso dell'officina poetica della scrittrice offrendo un buon esempio del suo lavoro sul risparmio del linguaggio. L'analisi di questa poesia, legata, eccezionalmente, a un dato di cronaca, mostra che la brevità della Cavalli, disinteressata del tutto alla cogente attualità del tema, diventa qui uno strumento per tentare, con la scrittura, «un'incursione al centro dell'esistenza e della lingua», come scrive Massimo Bacigalupo proprio a proposito della Dickinson⁹⁵.

Nel 1973, anno probabilmente centrale per la stesura della raccolta, si cominciarono a vedere i marocchini risalire l'Italia dal sud verso il nord che, in veste di ambulanti, attraversavano le strade e le città portando spesso sulle spalle fasci di tappeti da vendere. Nonostante la concomitanza con un tale evento storico i marocchini appaiono nella poesia priva di note descrittive del tutto disancorati dal contesto storico:

I marocchini con i tappeti
sembrano santi e invece
sono mercanti (LMP, 46, 1-3).

Sottratto meticolosamente tutto ciò che potrebbe costruire il 'quadretto' sociale degli immigrati, la Cavalli sposta la sua attenzione in direzione di una specie di scrittura visiva. Nel primo verso, un doppio quinario, i marocchini con i tappeti emergono dal nulla, completamente privi di un fondale spaziotemporale, frontali come le figure di

⁹⁴ Franco Cordelli (a cura di), *Patrizia Cavalli* in *Schedario*, in Alfonso Berardinelli, Franco Cordelli (a cura di), *Il pubblico della poesia*, op.cit., p. 285.

⁹⁵ Emily Dickinson, *Poesie*, a cura di Massimo Bacigalupo, Milano, Mondadori, 2004, p. VIII.

un'icona bizantina: vengono evocati in maniera scarna dai soli sostantivi «marocchini» e «tappeti». I due sostantivi, confinati ognuno nello spazio metrico di un quinario restano, nonostante il «con», isolati cosicché in questo verso doppio si ripete per due volte identico il medesimo ritmo discendente di una misura dattilica di tre sillabe e di una spondaica di due scandite dagli accenti in prima e quarta posizione. Agli albori dell'uso antonomastico di «marocchino», invalso poi in italiano per significare 'venditore ambulante', «marocchini» e «tappeti», chiusi ognuno in un quinario, sembrano così nominare ciascuno una totalità: la prima parola un'etnia orientale di pelle scura come quella dei santi delle icone e la seconda i favolosi tessuti orientali dalle qualità magiche e dai vivi colori. Se effettivamente si tratta di venditori ambulanti, come la chiusa «sono mercanti» lascia pensare, proprio la fissità della rappresentazione dei marocchini e dei tappeti sembrerebbe evocare l'immagine iconica dei santi, figurine piatte, scure di pelle e con abiti rigidamente drappeggiati.

Il quinario del terzo verso «sono mercanti» è saldato, sintatticamente, al settenario del secondo dall'inarcatura di «e invece» costituita di tre misure sillabiche (e / in-ve-ce) collegate metricamente in sinalefe alle prime cinque sillabe «sembrano santi». L'inarcatura dell'avversativa tra il secondo e il terzo verso è strategica dal punto di vista della costruzione di questo brevissimo testo, poiché consente alla Cavalli di dare forma, nell'enunciazione di un pensiero, a una variazione del ritmo, una sorta di sussulto, una inconsistente materializzazione dell'«attimo intrattenibile» di una percezione. Se tra le due serie sillabiche identiche «sembrano santi» e «sono mercanti» non ci fosse «e invece», le due affermazioni sarebbero opposte tra loro in maniera meccanica dalla rima antonimica «santi/mercanti» rinforzata dalla medesima prosodia e dall'allitterazione della 's' iniziale «sono/sembrano». Rompendo la regolarità ritmica, la presenza dell'inarcatura accelera, per un momento, irregolarmente, l'andamento dei versi, come a riprodurre un respiro affannoso, proprio di una visione 'eccentrica', in cui, cioè, per un istante lo sguardo del soggetto vede stando fuori dal proprio essere. Dopo il battito regolare del doppio quinario iniziale -dattilo, spondeo, dattilo, spondeo- nel settenario e nel quinario finale il battito si fa irregolare -dattilo, spondeo, spondeo, spondeo dattilo – ritmato da una successione di accenti in prima, quarta, sesta, prima e quarta posizione. Nella

essenziale brevità della composizione, la lingua pare compitare l'istante di un soprassalto del corpo, catturato nel momento di uno stupore percettivo di fronte all'apparizione dei marocchini. La disposizione delle parole nel verso sembra trasmettere, di quell'istante, la registrazione di un respiro scandita, senza più un soggetto, da un'alterazione del ritmo cardiaco delle sistole e delle diastole⁹⁶.

Nonostante l'urgenza storica del tema, i tre versi della lirica, lungi dal mostrare una riflessione su un fenomeno di stringente attualità, paiono, al contrario, tesi come una corda a restituire nella materia della lingua l'attimo del soprassalto del corpo colpito da una visione inattesa nell'apparenza opaca del mondo. L'uso dei moduli metrici del quinario e del settenario in questa lirica sorprende: sembra evocare la scansione, per così dire 'metrica', delle diciassette 'sillabe' dell'haiku tradizionale suddivise, generalmente, in moduli di cinque o di sette⁹⁷.

Autore di *haiku* fu anche Ezra Pound, che ne pubblicò alcuni in *Lustra*⁹⁸, la silloge del 1917 di poco successiva ad *Alcune cose da non fare*⁹⁹ (1913), il suo testo critico che dà inizio all'Imagismo. Il poeta definisce, in quest'opera teorica, l'immagine come «un complesso intellettuale ed emotivo in un istante di tempo»¹⁰⁰, il luogo in cui si fissa ossimoricamente il «muoversi delle cose»¹⁰¹. La tensione a catturare il soprassalto dei sensi che appare nel ritratto dei marocchini della Cavalli sembra mostrare un'interessante prossimità alla lezione imagista poundiana. Nell'immagine dei marocchini non si tratta infatti di un paragone tra loro e i santi, corretto subito dal riconoscimento del loro essere mercanti, ma al contrario, si ha

⁹⁶ Rispetto a una tale trattamento del quotidiano viene in mente quanto scrive Maurice Blanchot ne *La parole quotidienne*: «Nel quotidiano non si ha nome, la realtà personale è scarsa, si ha a malapena un volto», letto in Pablo Zublena, *Il domestico che atterrisce La tematizzazione del quotidiano nella poesia di oggi*, in Giancarlo Alfano ... [e altri] (cura di), *Parola Plurale*, Torino, Einaudi, 1999, p. 54. Nel prosieguo del suo scritto, Zublena a proposito della Cavalli precisa, tuttavia, che, a suo dire, si tratta di una tematizzazione del quotidiano che riposa su un attingimento solo lievemente mediato del vissuto.

⁹⁷ La scrittura giapponese non ha sillabe, ma *onji*, cfr. Stefano Luchetta, *Le suggestioni dello haiku nella poesia occidentale*, op. cit.

⁹⁸ Ezra Pound, *Opere scelte*, a cura di Mary Rachewiltz, introduzione di Aldo Tagliaferro, Milano, Mondadori, 2005.

⁹⁹ Ezra Pound, *Saggi letterari*, a cura di e con introduzione di Thomas Stearns Eliot, trad. di Nemi D'Agostino, Milano, Garzanti, 1957.

¹⁰⁰ Ivi, p. 24.

¹⁰¹ Citazione di Ernest Fenollosa, letta in Andrea Peverelli, "*Il miglio fabbro*"-*Considerazioni sull'attività di teorico dell'arte e della poesia di Ezra Pound*, pubblicato sul blog KerberosBookstore, (<http://noxinfesta.wixsite.com/kerberos/single-post/2014/10/30/Il-miglior-fabbro-considerazioni-sullattivit%C3%A0-di-teorico-dellarte-e-della-poesia-di-Ezra-Pound-di-Andrea-Peverelli>).

l'impressione di assistere ad un tentativo della lingua di fissare la visione in un'immagine che riflette il sommovimento del corpo tra l'apparizione 'i marocchini con i tappeti/ sembrano santi' e l'interpretazione 'sono mercanti'.

Nel momento in cui dà voce alla propria lingua poetica, la Cavalli sembra accogliere nella sua scrittura modelli letterari vicini e d'oltreoceano che, seppur diversamente, paiono concorrere alla realizzazione di una peculiare modulazione intonativa e metrico-ritmica della brevità. Quando, per primo, Garboli la presenta su «Paragone», si sofferma anche sul retroterra culturale americano della scrittrice, perché ha una profonda cognizione delle sue vicende intellettuali. Tra quanti compilano le prime smilze note biografiche della Cavalli è l'unico a ricordare le sue frequentazioni americane, scrivendo che l'autrice «[v]ive alternando lunghi soggiorni a Roma con altri a Todi e New York»¹⁰².

6. La *varietas* e i ritmi della poesia

Nella raccolta *Le mie poesie non cambieranno il mondo* la disposizione delle liriche sembra casuale. La silloge ha un aspetto simile a quello di un canzoniere medievale: i componimenti mancano dei titoli dei e non vi si riconosce a prima vista un criterio di riordinamento né intrinseco, né estrinseco¹⁰³. Nel volumetto a prima vista colpisce la varietà delle forme che nella successione delle liriche paiono fluire disordinatamente, in maniera simile a quanto si osserva nelle raccolte della Dickinson¹⁰⁴ e di Sandro Penna, per ricordare i due autori nominati a proposito della brevità, e possibili interlocutori letterari della Cavalli.

Pur senza un criterio evidente, la silloge non sembra, tuttavia, del tutto immune da un sotterraneo lavoro di riordinamento dei testi che sembrerebbe mettervi in tensione i componimenti secondo un irregolare andamento circolare. Una certa alternanza tra componimenti brevissimi e altri un po' meno brevi vi delinea un

¹⁰² Cesare Garboli in Patrizia Cavalli, *Sei poesie*, op. cit., p.73.

¹⁰³ Cfr. Claudio Giunta, *Sulla morfologia dei libri di poesia in età moderna* in «Liber», «Fragmenta», «Libellus» prima e dopo Petrarca. In ricordo di D'Arco Silvio Avalle, a cura di Francesco Lomonaco, Luca Carlo Rossi, Niccolò Scaffai, Firenze, Sismel Edizioni del Galluzzo, 2006, pp. 445-57.

¹⁰⁴ Per la vicenda editoriale della Dickinson, molto articolata e complessa, cfr. Emily Dickinson, *Poesie*, a cura di Massimo Bacigalupo, op. cit., p. XL-XLII.

incedere approssimativamente a spirale come in una partitura musicale fatta di cicli ora più lenti, ora più rapidi. In un'intervista ad Alessandro Bottelli la Cavalli rivela di ispirarsi istintivamente alle forme della musica per disegnare l'impianto generale delle proprie raccolte: «[i]nserisco momenti di quiete per non abituare troppo l'orecchio a un'eccessiva tensione, però mi piace sempre finire con un allegro»¹⁰⁵. Nella prima raccolta l'estensione delle liriche è compresa tra un minimo di 2 versi e un massimo di 17; in quinta e ventiseiesima posizione i due testi più lunghi creano i due momenti di massima distensione; a intervalli piuttosto regolari i 19 più brevi, di 2, 3 e 4 versi, realizzano invece, tra gli altri 33 un po' più ampi, fulminee occasioni di accelerazione.

L'irregolarità del movimento ricorsivo generato dalla disposizione dei testi distoglie tuttavia dalla visione d'insieme, attirando l'attenzione sulla casualità della successione delle poesie, ognuna diversa dalle altre e apparentemente isolata. Come a rinforzare tale sensazione di frammentarietà, piccole serie di brevi poesie si alternano talvolta ad altre un po' più lunghe, dando così l'impressione di un'ulteriore frammentazione. Nel flusso dei componimenti brevi successioni di testi si distinguono per un particolare andamento o di 'lento', o di 'presto': il II (*Eternità e morte insieme mi minacciano*), il III (*Né morte né pazzia mi prenderà*) e il IV (*In un punto del loro acuto svolgersi*), rispettivamente di tre, quattro e cinque versi, precedono il V (*Per riposarmi*) di diciassette; il XIII (*Se di me non parlo*) e il XIV (*E la febbre incapace a consumarsi*), di quattro versi ciascuno, sono preceduti dall'XI (*La perfezione del primo vero male*) e dal XII (*Da scalfittura diventare abisso*) ciascuno di sette, e seguiti dal XV (*Le note che disegnasti sul mio quaderno*) e dal XVI (*Prima quando partivi dimenticavi sempre*) rispettivamente di dieci e di sette versi; il XVII (*Riderò sparlerò*), il XVIII (*Seguita la vita come prima*), il XIX (*Vado in guerra lasciando una città*) e il XX (*L'educazione permette di mangiare*), rispettivamente di tre, tre, quattro e quattro versi, sono seguiti dal XXI (*Qualche volta un silenzio può essere*), dal XXII (*Se tu non potessi più rispondere*), dal XXIII (*La maledizione che era a te riservata*) e dal XXIV (*Quando ricerco il suono*), rispettivamente di sette, cinque, sei e nove versi.

¹⁰⁵Alessandro Bottelli, *Cavalli: scrivo poesie con il silenzio*, pubblicato sul portale «Avvenire.it» (<https://www.avvenire.it/agora/pagine/cavali-scrivo-poesie-con-il-silenzio>).

La Cavalli si dice disinteressata del tutto alla progressione cronologica della scrittura. In un'altra intervista spiega che, all'interno delle liriche, ricerca movimenti che le avvicinino o le allontanino, come potrebbero essere, per esempio, i ritorni lessicali, tematici e di forme, osservabili non di rado tra una lirica e la successiva, simili a delicate clausole capfinide¹⁰⁶:

Ma quando sistemo le poesie per raccoglierle, il loro tempo oggettivo non esiste più, non m'interessa mostrarne l'evoluzione, vado piuttosto in cerca di un altro ordine, di un'altra temporalità per me più reale, che smentisca la cronologia e tenga conto invece di quelle intime leggi per cui una certa poesia cerca la vicinanza di un'altra o la fugge, secondo un movimento non lineare, ma direi ondeggiante, o anche circolare, dove tutto si mescola e sempre ricomincia, perché la poesia riabilita il passato e anticipa il futuro¹⁰⁷.

L'ordine ricercato dalla poetessa come una 'temporalità' ondeggiante o circolare, parrebbe superare «la suddivisione abituale delle relazioni del tempo»¹⁰⁸, limitata al successivo e al simultaneo¹⁰⁹. Farebbe, invece, emergere un andamento a spirale,

¹⁰⁶Nella poesia provenzale le strofe che talvolta sono legate tra loro mediante la ripetizione della parola o delle parole finali di ciascuna strofa all'inizio della strofa seguente sono dette in lingua provenzale *coblas capfinidas*. Giancarlo Alfano osserva la presenza di connessioni simili a clausole capfinide tra due componimenti di *Sempre aperto teatro* «Le mani nelle tasche giuste, in alto» e «Era ubriachezza. Era verità», in Patrizia Cavalli, *Sempre aperto teatro*, Torino, Einaudi, 1999, rispettivamente a p. 94 e p. 95. Il critico scrive tra parentesi: «(peraltro collegato [il primo, ndr] con delicata clausola capfinida al successivo *Era ubriachezza. Era verità*)» in Giancarlo Alfano, *Patrizia Cavalli*, in Id. e ... [alt.], *Parola Plurale*, op. cit., p.158. Alfano non specifica le parole coinvolte nella clausola capfinida, ma sembrerebbe riferirsi al ritorno di 'terrazza' nella clausola finale del primo componimento e nella clausola del terzo verso del secondo, dove, peraltro, si apprezza anche la consonanza interna con 'ubriachezza'. Ne *Le mie poesie non cambieranno il mondo* il fenomeno di queste connessioni mostra una certa estensione: ad esempio, dodici componimenti, dal II *Eternità e morte insieme mi minacciano* al XII *Da scalfittura diventare abisso*, si possono suddividere in due ulteriori piccoli gruppi, dal II al VII *Devo fingere volgarità e tradimento* e dall'VIII *Di tutte le cacciatrici* al XII, entrambi individuati da una specie di clausola capfinida che collega una lirica ad un'altra. Nel primo gruppetto la II lirica e la III *Né morte né pazzia mi prenderà* sono collegate dalla presenza in entrambe della parola 'morte' e dei due punti alla fine del primo verso. Di seguito, dal III al VII, i componimenti sono collegati dai ritorni delle parole e dei motivi tematici qui elencati: 'acuta risata'/'acuto svolgersi'; 'specchio brevissimo e attento'/'mi specchio' e 'occhi del gatto'/'occhi bruni belli e addormentati'; 'aspetto visite aspetto il suono del campanello'/'andrò dai miei amici andrò a cena'; 'andrò dai miei amici andrò a cena'/'per accomodarmi sul divano per ricambiare sguardi'.

¹⁰⁷ Camilla Valletti, *Il tempo della valigia*, op. cit.

¹⁰⁸ Paul Valéry, *Quaderni – Vol. IV*, a cura di Judith Robinson-Valéry, trad. Ruggero Guarini, Milano, Adelphi, 1990 [1973, 1974], p. 22. Per un approfondimento in senso fenomenologico della riflessione sul tema del tempo in Valéry, cfr. Valentino Bellucci, *Descrizioni fenomenologiche nei Cahiers di Paul Valéry*, pubblicato sul portale della rivista «Isonomia. Online philosophical journal of the University of Urbino "Carlo Bo"» (<http://isonomia.uniurb.it/vecchiaserie/bellucci.pdf>).

¹⁰⁹ Qui Valéry, a proposito della difficoltà di analisi della nozione di ritmo, riflette sul ritmo come intuizione, scansione temporale intermedia tra il successivo e il simultaneo. Cfr. Paul Valéry, *Quaderni – Vol. IV*, a cura di Judith Robinson-Valéry, trad. di Ruggero Guarini, Milano, Adelphi, 1990, p. 22.

riposto nelle segrete leggi dei testi che li dispongono nel libro seguendo il ritmo dell'infinita ripetizione dell'onda dove tutto si mescola e sempre ricomincia.

Nonostante la poetessa abbia detto che fu la Morante a curare il riordinamento della prima raccolta, si mostrerà che nella silloge di esordio la maniera di disporre i testi pare analoga a quella delle successive raccolte. Non si tralascia pertanto, in questa sede, di studiarne l'articolazione nell'orizzonte compositivo proprio della Cavalli¹¹⁰.

Ne *Le mie poesie non cambieranno il mondo* la disposizione delle poesie fa rilevare un'alternanza ricorsiva sia tra componimenti più brevi e altri più lunghi, sia tra misure metriche che vanno dal quadrisillabo all'endecasillabo, ai frequenti versi doppi. Nel '79 Raboni parla di una «struggente esattezza»¹¹¹ delle scelte di versificazione della Cavalli e di una «infallibilità di tono e di timbro, apparentemente facile o addirittura fortuita ma in realtà profondamente radicata, che è solo dei pochi talenti espressivi 'naturali'»¹¹².

Alcune liriche mostrano versi più corti e dai ritmi rapidi ed altre, al contrario, più lunghi e più lenti. Il pensiero ora vi si manifesta in sintesi ritmiche fulminee, («Ma era proprio mia / quella voce che usciva / senza fantasia.», LMP, 35, 1-3), ora vi si distende in trame ampie della scrittura, («che vorrei passarli con inchiostro nero / come a dire la storia di molti tradimenti», LMP, 37, 3-5). In alcuni testi corrono ritmi leggeri e cadenzati, («Riderò sparlerò / racconterò bugie.», 17, 1-2), in altri, invece, indulgiano ritmi più ponderati, («se leggo un libro se guardo alla finestra / se incontro amici se rispondo al telefono», LMP 11, 5). Le poesie più cadenzate, spesso fluiscono senza pause, in ampie sequenze battute al millimetro da ripetizioni che paiono impegnare il fiato fino all'ultimo briciolo di aria.

¹¹⁰ Quanto alle due raccolte poetiche della Morante, le liriche di *Alibi* sono in successione cronologica e *Il mondo salvato dai ragazzi* ha, invece, una struttura articolata, in cui si apprezza una modulazione di generi letterari. Giulia Dell'Aquila scrive a proposito di questa raccolta: «[d]ell'architettura del volume, solo apparentemente sconnessa, l'atto teatrale è arco di passaggio: Pasolini ne segnalava la funzione di "acclimatazione" dalla prima parte (intitolata *Addio*), più vicina alla tradizione, all'ultima (intitolata *Canzoni popolari*) assai più sperimentale», in Giulia Dell'Aquila, *Un Edipo novecentesco, La serata a Colono di Elsa Morante in Il principe e le scene. Metafore del potere fra antico e moderno*, a cura di Monia De Bernardis, presentazione di Grazia Distaso, E-book Stilo Editrice 2014, pp. 132-133.

¹¹¹ Giovanni Raboni in Patrizia Cavalli, *Poesie*, «Tabula», gennaio-marzo 1979, p.24.

¹¹² *Ibidem*.

Nella silloge di esordio le cinquantaquattro liriche non hanno tutte una forma compatta. Nel componimento incipitario (*Qualcuno mi ha detto*) sfilano due terzine, nel V (*Per risposarmi*) quattro quartine interrotte da un decasillabo isolato tra la terza e la quarta, nel XII (*Da scalfittura diventare abisso*) una terzina e una quartina, nel XXIV (*Quando ricerco un suono*) una terzina e una sestina, nel XXIX (*Nel cesto della biancheria sporca*) due terzine, nel XXXI (*Non posso più guardare alla finestra*) un distico e due terzine, nel XLIII (*Perché avevi un foglio di carta*) una sestina seguita da sette versi, nel XLIV (*Nel giardino appena inumidito*) due terzine seguite da una quartina e una terzina, nel LI (*Dolcissimo è rimanere*) una sestina seguita da sette versi. L'alternanza tra ritmi più veloci e altri più distesi, affiorata tanto nella successione tra liriche più ampie ed altre più brevi quanto nell'articolazione tra le misure dei versi, è ulteriormente marcata in questi nove componimenti dalla successione strofica. Nella sequenza strofica di questi componimenti pare, infatti, modularsi un ritmo ora di 'allegretto', ora di 'adagio', e, solo in due, un tempo cadenzato, intermedio tra i primi due. Al tempo dell'allegretto si possono ascrivere il I componimento (*Qualcuno mi ha detto*), il V (*Per risposarmi*) e il XXIX (*Nel cesto della biancheria sporca*) in cui la successione delle strofe è scandita da un ritmo assai spedito¹¹³; nel V si sente il «passo breve e cadenzato di una canzonetta»¹¹⁴ da cui trapela, pur nella vivacità complessiva del ritmo, una sottile polarità tra contrazione e distensione. Il tono cantilenante delle quattro strofe viene variato tra la terza e la quarta dal battito discendente di un verso isolato dall'andamento binario, prolungato indefinitamente da tre puntini di sospensione («Occhi bruni belli e addormentati ...»), LMP, 5,12). L'inizio rapidissimo dell'ultima quartina («Ma d'amore / non voglio parlare», LMP, 5, 13-14), riavvia solo in apparenza la vivacità interrotta. L'inarcatura tra il quadrisillabo e il senario, fa risuonare in contrappunto i due versi come le due parti spezzate di un decasillabo ascendente. Come scrive Marchesini le cadenze più cantabili dei primi

¹¹³Ad esempio il XIX: «Nel cesto della biancheria sporca / riconosco l'estate, i pantaloni leggeri le magliette. // Avevo troppa fretta di partire / per potermi fermare a ripulire / le tracce della corsa».

¹¹⁴Giuseppe Pontiggia, *Patrizia Cavalli*, in Ermanno Krumm Tiziano Rossi, *Poesia italiana del Novecento*, op.cit., p. 1070.

testi «deviano all'ultimo tratto la canzonetta, la fanno scivolare via, stridere, o la storcono in una specie di furore giambico»¹¹⁵.

Nel I componimento (*Qualcuno mi ha detto*) e nel XXIX (*Nel cesto della biancheria sporca*) il ritmo cadenzato batte in due sole terzine che in entrambe le liriche sembrano costruite per rispecchiarsi una nell'altra. Tra le due terzine del testo incipitario, già analizzato, il terzo verso di quella iniziale, «non cambieranno il mondo», si riflette identico nel terzo verso della seconda, «non cambieranno il mondo». Nel XXIX (*Nel cesto della biancheria sporca*) il gioco della specularità si realizza invece tra le due terzine contrapposte dal dinamismo dell'ora e dalla stasi dell'allora¹¹⁶. L'ultima parola del primo verso della prima strofa, 'sporca', è una rima e un anagramma quasi perfetto di 'corsa', l'ultima di quello finale della seconda. La loro collocazione in clausola nel primo e nell'ultimo verso delle due strofe sembra faccia riflettere, una dentro l'altra, l'ora del cesto della biancheria sporca dell'estate passata¹¹⁷ e l'allora della fretta di partire dopo la corsa.

Il XII componimento (*Da scalfittura diventare abisso*), il XXIV (*Quando ricerco il suono*), il XLIII (*Perché avevi un foglio di carta*) e il LI (*Dolcissimo è rimanere*), tutti divisi in due strofe lunghe e irregolari, scorrono al tempo di un adagio vischioso e quasi surreale. In tre delle quattro poesie il verso iniziale si prolunga sintatticamente fino alla fine di ciascuna strofa e, in maniera analoga a quanto accade nelle liriche compatte caratterizzate da sequenze vertiginose di inarcature, la composizione di ciascuna, generalmente senza pause, evoca un'espiazione prolungata¹¹⁸. Un repentino passaggio prospettico, tra una strofa e l'altra, ora di intonazione, ora di temporalità, ora di soggetto, suscita, per contro, un'improvvisa stonatura.

¹¹⁵Matteo Marchesini, *Fuori e dentro il piccolo canone. Gattopardi, vati e cronisti della prima generazione senza Storia*, op. cit., p. 97.

¹¹⁶ Per il testo della poesia cfr. nota 113 subito sopra.

¹¹⁷ Nel rapporto tra l'io e le cose è sostanziale secondo Alfano, il tempo. Il critico cita in via esemplare questo testo: «Nel cesto della biancheria sporca, dove alla "corsa", allo slancio della "fretta di partire" si contrappone quanto ci si è lasciato indietro, quel proprio residuo che, depositato nelle cose (qui gli abiti dismessi), non manca mai di riproporre la propria evidenza», in Giancarlo Alfano, *Patrizia Cavalli*, in Giancarlo Alfano... [e alt.], *Parola plurale*, op.cit. p.157.

¹¹⁸ Ad esempio il XXIV: «Quando ricerco il suono / dell'anello contro una ringhiera / mi risponde una vertigine. // (... allora senza più anelli / le mie mani tornate al primo grido / della nascita, fasciate / della sola ebrezza di potersi / posare sul bracciolo di una sedia, / sulle ginocchia incrociate».

Nel XXXI componimento (*Non posso più guardare alla finestra*) e nel XLIV (*Nel giardino appena inumidito*) il tempo è intermedio tra l'allegro e l'adagio. Nei due testi tale temporalità marca uno snodarsi del pensiero lungo la successione ritmica degli spazi strofici invece che lungo quella dei nessi logici. Nelle tre strofe del XXXI componimento (*Non posso più guardare alla finestra*) l'anafora di 'non posso', ripetuta ad ogni primo verso, accompagna, insieme alle rime in 'are' disseminate nei versi uno sviluppo delle percezioni, da quelle sensoriali di 'guardare' ed 'esercitare le orecchie', a quella intellettuale finale di 'indagare':

Non posso più guardare alla finestra
e per ogni taxi che passa sussultare.

Non posso più esercitare le orecchie
per l'unico suono caro che conosco:
il doppio battito della porta che si apre.

Non posso più indagare qual è il vestito
che ti sei messa, se è per lavorare
o per andare a conquistare.

Nelle quattro strofe di *Nel giardino appena inumidito* la transizione da una lassa all'altra segue invece il serpeggiare del pensiero in parallelo all'attraversamento di un enigmatico giardino, lungo una successione surreale di luoghi che termina vicino ad una fontana dove l'io comincia, in freschezza, una frase:

Nel giardino appena inumidito
un sedile appena sbilanciato
una furia appena addormentata.

Tenebroso con la giacca
(sarà un mantello, una coperta,
una piega di minaccia?)

Scale per discendere. E se invece
prendessi un'altra strada,
se invece di ricopiare il percorso
inventassi una capriola?

Alla fontana mi rinfrescai
la bocca, la fronte e i polsi
e fresca fresca cominciai una frase.

Di fronte a una tale sorprendente varietà metrico-ritmica come quella osservata finora, evidente tanto nella successione delle liriche, quanto nell'articolazione tra i versi e le strofe, verrebbe da pensare che nella sonorità della raccolta risuonino, tra gli altri, modelli stilistici di ascendenze jazzistiche. Lontana, in apparenza, dalle

tonalità della poesia ermetica, anche la cifra della brevità caratterizzata da variazioni improvvise del ritmo simili a sincopi, come nel ritratto dei marocchini, potrebbe riflettere gli influssi di questa musica d'oltreoceano dichiaratamente amata dalla Cavalli, citata esplicitamente nel finale di *Tre risvegli*¹¹⁹ e coltivata forse insieme alla Morante che, a sua volta, vi si sarebbe ispirata per alcune sue scritture¹²⁰.

Quanto al confronto tra musica e scrittura, in via preliminare va subito detto che non è mai un'operazione semplice. Quello tra poesia e jazz, per esempio, è stato fatto in più di un'occasione, ma non sempre con criteri corretti, a detta per esempio di Filippo La Porta, critico autorevole proprio per quanto riguarda i rapporti tra letteratura e jazz. Volendo pertanto riflettere su eventuali ascendenze jazzistiche della raccolta, bisognerebbe almeno saggiarne, da un lato la propensione all'imprevedibilità, legata alla libertà creativa e 'disciplinata' dell'improvvisazione, dall'altro un carattere 'sincopato' della scrittura, inteso sia come prossimità all'espressione immediata e all'esposizione a sonorità anche sporche, quali quelle del parlato, sia come una costruzione più ritmica che metrica dei testi¹²¹.

Quanto alla tensione all'imprevedibilità della scrittura cavalliana è interessante rileggere cosa scrivono a vent'anni di distanza tra loro Raboni e Pontiggia. Raboni nel '79 parla di una grazia generatrice di un «senso di vertigine, smarrimento e sottile catastrofe»¹²². Pontiggia nel '97 vede un 'io' «impegnato in un gioco ossessivo di

¹¹⁹ La musica jazz è citata in una didascalia dell'unico libretto d'opera scritto dalla Cavalli (2010): «una sequenza un po' parlata e po' cantata tra il Jazz e il Rap», in Patrizia Cavalli, *Datura*, op. cit. p.67. Circa l'interesse della poetessa nei confronti della musica e il suo apprezzamento per il jazz cfr. *Le musiche della vita, Poetessa*, trasmissione radiofonica, condotta da Emanuele Trevi e dedicata a Patrizia Cavalli, op. cit. La poetessa ha anche scritto i testi per le canzoni di un libro-cd insieme a Diana Tejera, *Al cuore fa bene far le scale*, Roma, Voland, 2012, di cui, in prima persona, durante i concerti con la Tejera spesso interpreta la canzone eponima.

¹²⁰ Ne *Il mondo salvato dai ragazzini*, scrive Sgavicchia, «alle arie d'opera di Alibi si sostituiscono contrappunti jazz e labirinti di voci dai quale non si esce a riveder le stelle», in Siriana Sgavicchia, *L'alibi della musica nella poesia di Elsa Morante*, pubblicato sul portale «Poesia di Luigia Sorrentino», (<http://poesia.blog.rainews.it/2014/04/poeti-da-riscoprire-elsa-morante/>).

¹²¹ Per i rapporti tra musica jazz e letteratura italiana, cfr. Giorgio Rimondi, *La scrittura sincopata. Jazz e letteratura nel Novecento italiano*, (Bruno Mondadori, Milano, 1999); Filippo Laporta, *Jazz e letteratura italiana: tutte le promesse di un incontro mancato (almeno finora...)* ([http://www.vicolocannery.it/2012/01/17/jazz-letteratura-italiana-tutte-le-promesse-di-incontro-mancato-almeno-finora%E2%80%A6/?utm_source=rss&utm_medium=rss&utm_campaign=jazz-letteratura-italiana-tutte-le-promesse-di-incontro-mancato-almeno-finora%25\)](http://www.vicolocannery.it/2012/01/17/jazz-letteratura-italiana-tutte-le-promesse-di-incontro-mancato-almeno-finora%E2%80%A6/?utm_source=rss&utm_medium=rss&utm_campaign=jazz-letteratura-italiana-tutte-le-promesse-di-incontro-mancato-almeno-finora%25);); (<http://www.vicolocannery.it/2012/01/29/jazz-letteratura-seconda-parte/#more-1206>).

¹²² Giovanni Raboni in Patrizia Cavalli, *Poesie*, op.cit., p. 24.

specchi e di fioriture verbali, di inesausti ghirigori sul ciglio di un abisso»¹²³. I due sembrano riconoscere entrambi nella scrittura della Cavalli la grazia di un terreno accidentato e in bilico, l'equilibrio precario di un essere sempre in tensione, sempre ai limiti del precipizio, sempre vibrante di quel «senso continuo di pericolo imminente»¹²⁴ che costituisce «il fascino e la moralità e l'attualità della musica per Jazz»¹²⁵ come scriveva Bontempelli nel 1930.

Riflettendo invece sul carattere sincopato della silloge, sul variare delle intonazioni all'interno dei testi e fra i testi, a volte si osserva che la scrittura quasi «sprezza la poesia»¹²⁶ 'liricando' gli andamenti metrici per lasciare poi inaspettatamente il posto a un lirismo «oscuro e lucente»¹²⁷. Un impasto linguistico medio, con frequenti inserti anche di lingua colloquiale («un paio di mutande / giallo portorico», LMP, 16, 6-7) si arresta su un registro comico-realista, non senza, talvolta, recuperare quota nel lessico e negli slanci poetici («[d]a scalfittura diventare abisso», LMP,12,1). Una vena costante di scetticismo, che attraversa le piccole tragedie quotidiane al centro di molte liriche, fa chiudere i componimenti su finali «che lasciano di stucco»¹²⁸, perché li pietrificano in «una stonatura prosaica, e guizzi di canto liberatorio e beffardo»¹²⁹ («Che m'importa del tuo naso gonfio. / Io devo pulire la casa», LMP, 25,1-2). Altre volte meandri di vertiginose inarcature a spirale quasi spezzano il fiato come in un lento salire le scale («Come lentamente salirò le scale / per non giungere troppo presto / a quel sonno che mi rapirà / agli inganni di una giornata / cresciuta per me fra strade e parole», LMP, 33, 1-5).

Se nella scrittura della silloge di esordio è difficile valutare l'incidenza della pratica della *performance* poetica, assai coltivata nel corso del tempo dalla Cavalli, si può, però, spesso osservare un equilibrio precario tra il silenzio della pagina e la

¹²³ Giuseppe Pontiggia, *Patrizia Cavalli*, in Ermanno Krumm Tiziano Rossi, *Poesia italiana del Novecento*, op.cit., p. 1069.

¹²⁴ Massimo Bontempelli in Giorgio Rimondi, *La scrittura sincopata. Jazz e letteratura nel Novecento italiano*, op.cit., p. 117.

¹²⁵ *Ibidem*.

¹²⁶ Giorgio Mancorda, *Patrizia Cavalli*, in Giorgio Mancorda, *La poesia Italiana oggi. Un'antologia critica*, op. cit. p.117.

¹²⁷ Cesare Garboli in Patrizia Cavalli, *Sei poesie*, op. cit. p. 73.

¹²⁸ Matteo Marchesini, *Fuori e dentro il piccolo canone. Gattopardi, vati e cronisti della prima generazione senza Storia*, op. cit., p. 95.

¹²⁹ *Ibidem*.

vocalità dell'espressione orale¹³⁰. Un continuo avventurarsi in improvvise variazioni insinua nelle poesie le intonazioni dell'oralità fino a farvi affiorare vere e proprie sequenze di parlato che possono trovarsi anche a duettare ritmicamente con testi letterari. In una successione di due versi ad un'allusione al *Don Giovanni* mozartiano¹³¹ segue immediatamente un'espressione molto colloquiale («Mi darà la mano mi dirà: / 'ciao bella ci vediamo'», LMP, 28, 1-2). La propensione a variare i registri è, peraltro, un fondamento dell'umorismo della Cavalli che, con radici ben piantate nella sofferenza, dice Berardinelli, è «uno degli esiti più frequenti»¹³² della sua poesia.

Provando a ritmare il fluire sonoro della voce, i versi in alcuni casi cercano di modellare il 'discorso' sui ritmi frastici e sulle onde sonore del parlato come nell'unico distico del XXXIX componimento¹³³:

again again again
fallo di nuovo (LMP, 39).

La tensione tra compiutezza della scrittura e vivacità dell'oralità, che affiora non di rado nel ritmo sembra riproposta dal tema del XXVII componimento collocato sul filo mediano delle cinquantaquattro liriche della silloge:

Non ho seme da spargere per il mondo
non posso inondare i pisciatoi né
i materassi. Il mio avaro seme di donna
è troppo poco per offendere. Cosa posso
lasciare nelle strade nelle case
nei ventri infecondati? Le parole
quelle moltissime
ma già non mi assomigliano più
hanno dimenticato la furia
la maledizione, sono diventate signorine
un po' malfamate forse
ma sempre signorine.

La Cavalli qui parrebbe contrapporre la furia della voce all'alterità del silenzio della scrittura. Se l'*io* non può spargere per il mondo il suo «avaro seme di donna» e

¹³⁰ Sulla relazione tra le performance poetico-musicali della Cavalli e la poesia cfr. nota 83.

¹³¹ Cfr. «Là ci darem la mano/ là ci direm di sì» in Lorenzo da Ponte, *Don Giovanni*, atto I, scena 9. Si osserva qui che il ritmo discendente di Da Ponte, nella resa della Cavalli, cambia intonazione e diventa ascendente nel secondo verso di intonazione colloquiale.

¹³² Alfonso Berardinelli, *La poesia*, in *Storia della letteratura italiana*, diretta da Emilio Cecchi e Natalino Sapegno, *Il Novecento. Scenari di fine secolo*, vol.1, op. cit., p.163-164.

¹³³ Scrive Rimondi che la voce umana è «una sorgente di ritmi frastici, di onde sonore», in Giorgio Rimondi, *La scrittura sincopata. Jazz e letteratura nel Novecento italiano*, op. cit., p.116.

dunque non può lasciare dietro di sé la sonorità della vita, può, al più, lasciare dietro di sé, «nelle strade, nelle case, nei ventri infecondati», il silenzio delle sue «moltissime parole» senza vita. Esse però smettono subito di assomigliarle, -scrive la poetessa-, perché sulla pagina perdono la «la furia /e la maledizione» dell'intonazione e dimenticato e, seppure un poco «malfamate», sono comunque «signorine».

La costruzione ritmica dei testi è, d'altro canto, un tratto caratterizzante de *Le mie poesie non cambieranno il mondo*¹³⁴ in cui la poetessa plasma anche la rappresentazione del tempo variata, di momento in momento, secondo la misura interiore dell'*io*. Le cadenze delle poesie ora paiono prolungare quasi indefinitamente il fluirne, ora lo contraggono improvvisamente, con effetti inaspettati di variazione, talvolta all'interno di uno stesso componimento. In un testo ad esempio capita d'imbattearsi in una successione di misure metriche lunghe ed inarcate tra loro di cui si prolunga come indefinitamente la durata («simulo l'eternità / portando assieme alle valigie»), chiuse da versi brevissimi in cui repentinamente il tempo pare invece contrarsi («due cappotti»):

Vado in guerra lasciando una città
senza lasciarla; simulo l'eternità
portando assieme alle valigie
due capotti (LMP, 19, 2-3).

¹³⁴ Quanto la cura del ritmo sia centrale nella scrittura della Cavalli può testimoniare, tra l'altro, anche la traduzione ritmica, ancora inedita, del libretto *La tragédie de Carmen*, riduzione di Peter Brook della *Carmen* di Marius Constant e Jean-Claude Carrière, realizzata dalla poetessa per l'allestimento di Franco Ripa di Meana in occasione dell'Estate Fiesolana del 2006. (Grazie ad una cortesissima concessione di Franco Ripa di Meana si è avuta la possibilità di leggere tale traduzione ritmica). Per ulteriori notizie su tale traduzione ritmica cfr. *Le musiche della vita. Un grande desiderio inesaudito*, trasmissione radiofonica, condotta da Emanuele Trevi e dedicata a Patrizia Cavalli, II puntata, 11 dicembre 2011, pubblicato sul portale «RaiRadio3» (reperibile all'indirizzo elettronico seguente: <http://www.radio3.rai.it/dl/radio3/programmi/puntata/ContentItem-d4417cd0-57f1-413d-85ad-b2e787fb3c66.html>). A ulteriore conferma di tale centralità, nel corso di una recente intervista sul suo lavoro di traduttrice shakespeariana, la poetessa racconta di tradurre camminando, quasi facendo una sorta di ginnastica ritmica: «[i]n realtà tradurre, soprattutto Shakespeare, è una fatica spaventosa: bisogna attraversare l'inferno dell'artificio per conquistare l'apparenza della naturalezza. C'è anche da considerare il suono, che è sempre fondamentale nel suo rapporto col significato, visto che Shakespeare scrive in versi. Conta che si senta il ritmo nell'andamento della voce dell'attore. Un muoversi negli accenti che renda il verso diretto e necessario. Anche chi traduce ha bisogno di questa ginnastica quasi fisica per trovare i toni vocali dei personaggi, tanto che traducendo mi succedeva di spostarmi nelle stanze, magari trovando una soluzione quando raggiungevo la cucina», in Leonetta Bentivoglio, *Patrizia Cavalli: "Io, la malattia e le mie pene d'amor perdute"*, «la Repubblica», 7 settembre 2016, pubblicato sul portale «la Repubblica.it»: (http://www.repubblica.it/cultura/2016/09/07/news/patrizia_cavalli_io_la_malattia_e_le_mie_pene_d_amor_perdute_-147331659/).

Gli accenti delle parole battono nei versi ritmi spesso imprevedibili in cui si embricano, in un saliscendi di toni, misure ascendenti e discendenti. Nella successione dei due versi finali, il primo, ritmicamente tutto ascendente, si prolunga per l'inarcatura nel secondo che, fatto di due misure discendenti, chiude bruscamente sia la sequenza sintattica, sia, con un tono ritornato in piano, la sospensione temporale tutta in salita del novenario.

D'altronde, analogamente, forse, a quanto avviene nel jazz, la strabiliante «musica di tutti i giorni»¹³⁵, le soluzioni ritmiche de *Le mie poesie non cambieranno il mondo* mostrano in molti casi una tensione a dischiudere l'essenza sonora e ritmica delle parole. Si avverte nella lingua delle liriche un cedimento del soggetto riflesso dai sommovimenti percettivi del corpo. Insieme al dato che le aree semantiche dell'udito e della vista sono nella raccolta di gran lunga le più estese tra quelle riferite ai sensi¹³⁶, quasi in ogni verso si sentono le vibrazioni dei sensi. Significativi, da questo punto di vista, paiono quattro versi dedicati a una sorta di gincana percettiva:

Perché la mano possa risollevarsi
alla prossima battuta
un batter d'ali un batter di ciglia
ho bisogno di un telefono (LMP, 50, 5-8).

La sequenza dei versi, priva di segni di interpunzione e come sospesa, inizia con un'immagine che ha al centro il sollevarsi ricorsivo della mano lungo le sequenze di battute, forse di una silenziosa drammaturgia, forse di una partitura musicale. Posto l'avvio, sia sonoro sia visivo, la disposizione delle parole nei versi inizia a compitare l'affiorare fulmineo di sensazioni che risalgono dai ritmi del corpo: la cadenza parte lenta col primo 'ba' atono di 'battuta', che diventa, sul solo filo dell'allitterazione e del passaggio di accento, il 'ba' di 'batter', ripetuto a martello due volte, 'batter d'ali', 'batter di ciglia', come la risalita di un

¹³⁵ Giorgio Rimondi riporta questa frase di Jean Cocteau in Giorgio Rimondi, *La scrittura sincopata. Jazz e letteratura nel Novecento italiano*, op.cit., p. 7.

¹³⁶ Per l'udito si ricordano in via esemplare: «il suono del campanello», LMP, 5, 12; «Qualche volta un silenzio può essere», LMP, 21, 1; «alla cadenza di una voce giornaliera», LMP, 21, 4. Per la vista si ricordano: «per ricambiare sguardi; spiegando», LMP, 7, 3; «se leggo un libro se guardo alla finestra», LMP, 11, 4; «che guarda il soffitto», LMP, 38, 4. Per i dati completi relativi allo spoglio lessicale per aree semantiche cfr. nell'allegato «Spoglio lessicale per aree semantiche de *Le mie poesie non cambieranno il mondo*» le voci 'udito' e 'vista' che contano rispettivamente 16 e 12 attestazioni.

impercettibile rimbombo dall'interno del corpo, fino, nel finale, a ritornare quieta col 'bi' atono, in equilibrio sul 'bisogno' di un telefono.

7. Il primo libro di poesia

7.1 Il farsi della conoscenza nel farsi del ritmo

L'io de *Le mie poesie non cambieranno il mondo* è un personaggio femminile che appartiene interamente alla città dove vive in un «pullulare di oggetti 'umili'»¹³⁷, tra capelli da pettinare, amori e tradimenti, visite agli amici, suppli untuosi e malattie. La sua vicenda pare una «fenomenologia di microeventi»¹³⁸, intrisa di dolori e noia, di perdite e malinconia, di solitudine e incontri. Il suo andirivieni tra la solitudine delle stanze domestiche e la folla delle strade, delle piazze, degli uffici postali e delle rosticcerie.

Nel viavai tra casa e città, alla protagonista capita, tuttavia, di dover talvolta partire, costretta in quei casi a fare i bagagli e a consentire al suo corpo inadeguato di correre, come nella lirica che segue:

E sempre dovrò partire
e fare i bagagli
e permettere al mio poco corpo
una corsa che non gli si addice
e prolungare gli inganni e demente
rincorrere tutte le storie anche quelle
che avrebbero preferito un silenzio.
Ma valorose sono le partenze
anche se un imbarazzo spesso le consuma (LMP, 36)

Il motivo della partenza, connesso in questo testo a quello delle valige e della corsa, pare adombrare un momento particolare dell'esistenza dell'io, da un lato un'interruzione della sua *routine* domestica e cittadina, dall'altro l'ingresso in un'esperienza esistenziale del tutto diversa. A quale orizzonte di significato si possa ascrivere la partenza lo riferisce la stessa Cavalli. Intervistata da Camilla Valletti,

¹³⁷ Maurizio Cucchi Stefano Giovanardi, *Poeti italiani del secondo Novecento*, Milano, Mondadori, 2004, p. 786.

¹³⁸ Donatella Alesi, *Mie poesie non cambieranno il mondo (Le)*, in *Letteratura italiana* diretta da Asor Rosa, *Dizionario delle opere*, Vol. 2, Torino, Einaudi, 2000, p. 54.

dice che proprio nel ‘fare le valigie’ si accede a una condizione miracolosa di beatitudine e di sospensione temporale:

C'è solo da sperare che arrivino certe miracolose occasioni dove il tempo naturalmente si sospende, perché solo allora si è davvero beati. Queste occasioni le fa nascere l'amore, il gioco, la poesia, e anche il fare le valige e chissà quante altre cose, che però non dipendono da noi¹³⁹.

La corsa, come il fare le valige, rimanderebbe ad un'analogia condizione, altrettanto beata di sospensione: il corpo nel correre riesce, anche se solo per un istante, a sollevarsi da terra, rimanendo sospeso in aria. Lo si legge in due diversi vocabolari alla voce ‘corsa’:

[m]odo di procedere affrettato e rapido dell'uomo, che, per ottenere maggiore velocità che nel camminare, poggia il corpo successivamente ora sull'uno ora sull'altro piede: e tra l'uno e l'altro momento di appoggio si ha un attimo di sospensione come a saltare.¹⁴⁰

«[m]odo di locomozione dell'uomo, in cui (a differenza del cammino, nel quale il corpo non abbandona mai l'appoggio sul suolo) il corpo si appoggia ritmicamente ora su un piede, ora sull'altro, realizzando, nell'intervallo fra ognuno di questi due appoggi, un attimo di sospensione in aria¹⁴¹.

La partenza, insomma, tra le valige e la corsa, sembra evocare un soprassalto del ritmo sempre ripetuto della vita quotidiana, una inusitata e beata sospensione, propria anche, a dire dell'autrice, ‘dell'amore, del gioco e della poesia’. L'immagine della partenza sembra debitrice del ‘sollevarsi’ che caratterizza il viaggio poetico, come, per esempio, quello di Dante nel I canto del *Purgatorio*. Se lì a lasciare la terra sono le vele dell'ingegno che si accinge al canto partendo per nave, qui è un assai più modesto corpo che, per «prolungare gli inganni» e «rincorrere tutte le storie», intraprende un più faticoso viaggio sollevandosi da terra nella forma intermittente

¹³⁹ Camilla Valletti, *Il tempo della valigia*, op. cit., p. 149. In *Con passi giapponesi*, primo volume cavalliano di prose fresco di stampa ve n'è una intitolata Fare i bagagli che gioca sull'opposizione tra la lievità del bagaglio e il pensiero razionale da un lato e la pesantezza del bagaglio e la lievità della mente: «Chi parte pesante, ritorna pesantissimo. Ma che importanza ha? C'è un sacco di gente con i muscoli pronta ad aiutarti con i bagagli, basta dare delle belle mance. E poi, bisogna sapere che più pesante è il bagaglio, più leggera è la mente», in Patrizia Cavalli, *Con passi giapponesi*, op. cit., p. 94. L'immagine di una valigia pesante campeggia nel *Congedo del viaggiatore cerimonioso* caproniano: «Scusate. E una valigia pesante / anche se non contiene gran che: / tanto ch'io mi domando perché / l'ho recata, e quale / aiuto mi potrà dare / poi, quando l'avrò con me. /Ma pur la debbo portare, / non fosse che per seguire l'uso», in Giorgio Caproni, *L'opera in versi*, a cura di Luca Zuliani, Milano, Mondadori, 1998, p. 244, vv. 44-52.

¹⁴⁰ S. v. «corsa», in Salvatore Battaglia (a cura di) e poi Giorgio Barberi Squarotti, *Grande dizionario della lingua italiana*, Torino, Unione Tipografico-Editrice Torinese, 1961-2002, p. 846.

¹⁴¹ S. v. «corsa», in *Vocabolario online* pubblicato sul portale «Treccani. La cultura italiana» ([//www.treccani.it/vocabolario/corsa/](http://www.treccani.it/vocabolario/corsa/)).

della corsa¹⁴². Un'immagine analogica di partenza poetica si trova nella Dickinson, associata anch'essa all'ulteriore motivo della corsa che sfocia, tuttavia, con esiti assai diversi, nell'immagine sublime della «poesia scalpitante», («prancing Poetry»), una carrozza su cui viaggia l'anima, più veloce di un naviglio e del galoppo di un cavallo¹⁴³.

Il riferimento al sollevarsi non si limita nella raccolta a questa prima attestazione di 'corsa' e alla seconda («le tracce della corsa», LMP, 29,6), connesse entrambe a una partenza; è presente inoltre nel ritorno delle aree semantiche del volo, della capriola e della leggerezza. Il volo compare tre volte («ma se vuoi volare / le ali si hanno o non si hanno», LMP, 20, 3-4; «nel piccolo volo / che ti confonde il viso», LMP, 43, 12-13; «[m]a sempre dovrò rifare il letto / e gettare cuscini che s'incrociano volando?», LMP, 50,9-10; una volta compare la capriola («se invece di ricopiare il percorso / inventassi una capriola?», LMP, 44, 9-10); la leggerezza, che tutte le comprende, compare, infine, tre volte («Ma per favore con leggerezza», LMP,10, 1; «i pantaloni leggeri le magliette», LMP, 29,3; «leggermente in ritardo», LMP, 47, 5).

Come alla sospensione poetica della partenza di *E sempre dovrò partire* sono associati gli 'inganni' e le 'storie', così anche alle aree semantiche della 'corsa', del 'volo', della 'capriola' e della 'leggerezza' della silloge si può accostare quella della 'finzione' e della 'fantasia'. Se l'accostamento tra la fantasia, attestata una sola volta («Ma era proprio mia/ quella voce che usciva/ senza fantasia?», LMP, 35, 1-3), e il volo poetico della mente è tradizionale, il collegamento tra la sospensione del sollevarsi e la 'finzione' appare invece più specifico della poetica di Patrizia Cavalli. La finzione associata alla poesia, già osservata a proposito del titolo, giunge alla

¹⁴² Il contrasto tra il volo tradizionale della poesia e il motivo dell'impercettibile sospensione durante la corsa suscita, tra l'altro, il ricordo dell'opposizione tra il 'pezòs lógos', l'andare a piedi della prosa, e il carro alato delle Muse, il volo della poesia. È curioso come questa immagine topica sembri ritornare in un'espressione di Cocteau per descrivere la modernità del Jazz «[b]asta con le nuvole, onde, acquari, ondine e profumi di notte; abbiamo bisogno di una musica coi piedi per terra, una musica di tutti i giorni», letto in Giorgio Rimondi, *La scrittura sincopata*, op. cit., p.7. Manacorda, seppure con immagini diverse, sembra soffermarsi su qualcosa di simile quando, a proposito della raccolta di esordio della Cavalli, scrive: «le sue poesie denunciano una resa al linguaggio, è come se non ce la facesse a farsi portare dai vezzi musicali della lingua, come se non volesse indorare la pillola», in Giorgio Manacorda, *Patrizia Cavalli*, in Id., *La poesia italiana oggi*, op. cit., 117.

¹⁴³ Emily Dickinson, *Poesie*, a cura di Massimo Bacigalupo, op. cit. p. 565.

poetessa non solo, come parrebbe, per via di ascendenze morantiane¹⁴⁴, ma forse anche per altre suggestioni, quali, per fare solo due nomi importanti tra tanti altri del Novecento italiano, quelle di Giorgio Manganelli e di Giorgio Caproni¹⁴⁵.

Comunque sia, a fronte dell'unica attestazione di 'fantasia'¹⁴⁶, ben più numerose sono le attestazioni relative all'area semantica della finzione¹⁴⁷ a cui si può, forse, accostare la voce intermedia di 'inventare'¹⁴⁸, collegata a sua volta alla capriola. La 'finzione', associata spesso all'atto del dire e «sempre in bilico tra possibilità di salvezza e constatazione dell'inganno»¹⁴⁹, scrive la Zorat, si può assimilare alla fantasia per la sua capacità di rivelare, seppure ambigualmente, gli inganni della realtà. Ma se da un lato le è vicina semanticamente, dall'altro ne integra la nozione, tendendo amaramente a trascolorare «in una riflessione sulla natura teatrale del mondo e dei rapporti umani»¹⁵⁰.

Associato al fare le valige, alla corsa e agli inganni, il dover sempre partire di *E sempre dovrò partire* parrebbe, insomma, evocare il motivo del passaggio che proietta il ritmo dell'esistenza sempre ripetuta dell'*io* nel *metaspazio* della finzione poetica. Se così fosse, dal punto di vista di un tale stato sospeso, i luoghi cittadini e quelli domestici, teatro della pendolarità del soggetto, assumerebbero la consistenza

¹⁴⁴ Ambra Zorat ha curato un'ampia trattazione sull'ascendenza morantiana della relazione tra poesia e finzione nella Cavalli. Cfr. Ambra Zorat, *La poesia femminile italiana dagli anni Settanta a oggi*, op. cit., pp. 282-285.

¹⁴⁵ Patrizia Carrano scrive di Manganelli: «un inveterato bugiardo, un mirabile mentitore, uno scaltro delatore, abilissimo nel reinventare giorno dopo giorno quel che gli accade, per metterlo a disposizione di una, cento, mille autobiografie», in Patrizia Carrano, *Un ossimoro in lambretta. Labirinti segreti di Giorgio Manganelli*, Roma, Gaffi Editori, 2016, p. 18; di Caproni si ricorda dai *Versicoli*: «Ecco cosa non bisogna/dimenticare:/la sola/ verità possibile/ è una: la menzogna.» in Giorgio Caproni, *L'opera in versi*, edizione critica a cura di Luca Zuliani, Milano, Mondadori, p.899. Caproni è uno dei 'grandissimi' poeti che la Cavalli dichiara di leggere: «Io non mi confronto con i miei contemporanei perché per lo più mi annoiano, mi confronto solo con i grandissimi poeti, o meglio li leggo. Con Umberto Saba, con Sandro Penna, con Giorgio Caproni», in Annalena Benini, *Le mie poesie sono respiri e io respiro per trovare le parole*, «Il Foglio Quotidiano», 19 e 20 agosto 2017, Anno XXII 195, p. VII.

¹⁴⁶ Nell'allegato «Spoglio lessicale per aree semantiche de *Le mie poesie non cambieranno il mondo*», s.v. 'immaginazione': «senza fantasia» (35,3).

¹⁴⁷ Nell'allegato «Spoglio lessicale per aree semantiche de *Le mie poesie non cambieranno il mondo*», s.v. 'finzione': «[d]evo fingere volgarità e tradimento» (7,1); «che dico fingendo anche l'amore»(7,7); «e nella finzione riconosco il punto perfetto» (7,8); «racconterò bugie» (17,2); «senza lasciarla; simulo l'eternità» (19,2); «agli inganni di una giornata» (33,4); «e prolungare gli inganni e demente» (36,5).

¹⁴⁸ Nell'allegato «Spoglio lessicale per aree semantiche de *Le mie poesie non cambieranno il mondo*», s.v. 'immaginazione': «inventassi una capriola» (44,10).

¹⁴⁹ Ambra Zorat, *La poesia femminile italiana dagli anni Settanta ad oggi*, op.cit., p.286.

¹⁵⁰ Ivi, p. 287.

di una finzione riflessa su un fondale, su cui prenderebbe vita, come proiettato in una dimensione artificiosa, il quotidiano andirivieni tra casa e città della protagonista. Nel vuoto di storia degli anni Settanta l'ambientazione diaristica si sposta dallo spazio e dal tempo della cronaca a quello di una sorta di scena poetica¹⁵¹. Un primo indizio della riduzione del mondo a scena proiettata su un fondale, si può riconoscere, all'inizio della raccolta, in una piccola lirica in cui, davanti allo sguardo della protagonista, sfilano non l'erba e gli alberi, ma il loro riflesso negli occhi di un gatto:

In un punto del loro acuto svolgersi
S'empivano di verde gli occhi del gatto,
specchio brevissimo e attento
degli alberi e dell'erba. E ripeteva il gesto
senza saperne lo splendore (LMP, 4).

L'immagine dell'erba e degli alberi, presente qui per l'unica volta nella silloge, si compone di riflesso nelle iridi verdi dell'animale («specchio brevissimo e attento») che si stringono e si dilatano, meccanicamente, riflettendo lo splendore della visione («E ripeteva il gesto/senza saperne lo splendore») come fossero il diaframma di un apparecchio fotografico¹⁵² («[i]n un punto del loro acuto svolgersi»).

7.2 La cornice *metapoetica*

Oltre all'assoluta mancanza di riferimenti topografici e cronologici, non è solo la presenza di questa lirica, dedicata all'immagine degli alberi e dell'erba riflessa negli occhi di un gatto, a confortare l'impressione che il piano diaristico si animi su una sorta di fondale teatrale. Tutta la raccolta pare stretta in una sorta di cornice

¹⁵¹ Nella raccolta non sembra esservi traccia di elementi di cronaca: sono, peraltro, del tutto assenti riferimenti cronologici e richiami a luoghi e persone reali. La Cavalli, come scrive Berardinelli, «ha preso atto di questo vuoto di storia» in Alfonso Berardinelli, *Tra il libro e la vita: situazioni della letteratura contemporanea*, Torino, Bollati Boringhieri, 1990, p. 65.

¹⁵² Nell'allegato «Spoglio lessicale per aree semantiche de *Le mie poesie non cambieranno il mondo*», si trovano le seguenti occorrenze dell'area semantica della 'luce': «senza saperne lo splendore» (4,5); «lasciando alla luce i suoi miracoli» (40,3); «dove il filo della luce e la lampada» (51,4); «Montagna di luce e ventaglio» (51,7); «la mia luminosa scomparsa» (54,6). Si possono ritenere riferite alla luce naturale solo le prime due attestazioni: nel primo caso si tratta di quella riflessa negli occhi del gatto e nel secondo riguarda l'epifania di una creatura quasi divina, di cui non si specifica se umana o animale. Negli altri tre casi si tratta, per due volte, di una luce artificiale, proiettata su una parete, e, per una volta, di un uso ossimorico tra l'aggettivo 'luminoso' e il sostantivo 'scomparsa', forse evocatore, ancora una volta, di un'ombra proiettata dalla luce.

metapoetica costituita dalla lirica proemiale e dalle ultime tre di chiusura che insieme disegnano i contorni di una superficie autoriflessiva.

Se a proposito del titolo della raccolta è emerso che nella lirica proemiale *Qualcuno mi ha detto* si evoca un impegno delle poesie a decifrare giorno per giorno l'essere nel mondo e a dargli, nella finzione, quella consistenza che altrimenti parrebbe sfuggire¹⁵³, sembrerebbe che, sul finale, gli ultimi tre componimenti -*Sono malata sono malnata, All'ombra di una metafora e Poco di me ricordo*- facciano il punto sui principi compositivi che danno vita alla finzione della scena poetica.

Il primo mette a fuoco, nel secondo e nel terzo verso, la cifra stilistica della ripetizione, testimoniata nella silloge, oltre che da quanto già evidenziato, anche da una viva predilezione dell'autrice per le parole caratterizzate dal prefisso iterativo 'ri', come ricercare, riconoscere, riportare, ricopiare, risollevarsi, ecc.¹⁵⁴:

Sono malata sono malnata
e poi tanto dico sempre
le stesse cose (LMP, 52, 2-3).

Lo stilema della ripetizione, fondamentale nella raccolta, compone nelle poesie una fitta trama di rimandi sull'asse paradigmatico alternativo a quello realizzato dalla catena logico sintattica. Oltre che nella scansione ritmica, articolata nei ritorni di parole, suoni e forme, si può osservare la ripetizione anche nella ricorsività della prospettiva temporale, addensata intorno alle innumerevoli locuzioni con valore iterativo: 'sempre' (7), 'qualche volta' (4), 'questa volta' (1), 'spesso' (1), 'di nuovo' (1), 'giorno per giorno' (1)¹⁵⁵. In questa terzina, ad esempio, il pensiero espresso nel primo verso «sono malata sono malnata» si dipana sul filo sonoro e semantico

¹⁵³ La Cavalli dice: «i poeti hanno una straordinaria fiducia nelle parole, le parole hanno potere, hanno il potere d'istituire il reale, diciamo, ecco, si possono benissimo, quasi, mettere al posto della realtà», trascrizione da *Scrittori per un anno. La poesia sorge*, documento audiovisivo pubblicato sul portale «RaiEdu», (<http://www.scrittoriperunanno.rai.it/scrittori.asp?videoId=822¤tId=40>).

¹⁵⁴ Di seguito una scelta dello spoglio lessicale delle parole con prefisso 'ri': «[q]uando ricerco il suono» (24,1); «e nella finzione riconosco il punto perfetto» (7,8); «il fianco. Ho riconosciuto» (26,11); «dove io mi riconosco» (26,17); «riconosco l'estate» (29,2); «fu cancellarmi, riportarmi» (43, 5); «se invece di ricopiare il percorso» (44,9); «[p]erché la mano possa risollevarsi» (50,5). Per una più completa ricognizione si rimanda alla consultazione dell'allegato «Spoglio lessicale per aree semantiche de *Le mie poesie non cambieranno il mondo*».

¹⁵⁵ Per lo spoglio lessicale delle occorrenze si rimanda alla consultazione della voce 'estensioni di tempo' dell'allegato «Spoglio lessicale per aree semantiche de *Le mie poesie non cambieranno il mondo*».

dell'iterazione del quinario priva del tutto di legami logico-sintattici. Vi risuona quasi identica la ripetizione tanto degli accenti, quanto dei suoni della paronomasia.

Il secondo componimento si concentra sulla richiesta accorata di un'umile 'margherita' espressa con l'apostrofe all'unico voi della raccolta, come una apostrofe al pubblico in cui riecheggia l'accorata richiesta montaliana del girasole¹⁵⁶ :

All'ombra di una metafora
datemi una margherita
perché io possa tenerla in mano
la margherita (LMP, 53).

Questa sorta di preghiera, fatta da chi si trova all'ombra di una 'metafora', un'eco, verrebbe d'immaginare, dell'uomo all'ombra delle cose nella caverna platonica¹⁵⁷, richiede la grazia di poter stringere tra le mani una bianca 'margherita', parola ripetuta due volte in fine verso e inserita nella sequenza fonica dell'allitterazione in 'm' di 'metafora', 'margherita', 'mano', 'margherita'. Mentre l'immagine del tenere fra le mani la margherita parrebbe mescolare la consistenza del fiore con l'atto della scrittura, l'invocazione accorata sembra, d'altro canto, l'«espressione di uno struggente attaccamento alla parola in quanto tale»¹⁵⁸, per dirla al modo in cui Biancamaria Tedeschini Lalli si esprime a proposito della Dickinson, la «vacillante pratolina»¹⁵⁹. Un legame amoroso con le parole è, del resto, da sempre, consapevolmente, nel cuore della Cavalli, che ne ha spesso parlato: «[h]o per le parole un amore fanatico e superstizioso», dice in un'intervista, «fatto di ammirazione, rispetto e fiducia, diciamo insomma che le prendo molto sul serio»¹⁶⁰.

¹⁵⁶ In *Ossi di seppia* Montale inizia una poesia con un'improvvisa allocuzione a un tu: «Portami il girasole / che io lo trapianti / nel mio terreno bruciato dal salino», in Eugenio Montale, *Tutte le poesie*, a cura di Giorgio zampa, Milano Mondadori, 1990, p. 34, vv. 1-2.

¹⁵⁷ Per quest'uso dell'immagine della caverna platonica, cfr. Agamben: «[l]io che percorre le scene implacabili del suo "sempre aperto teatro" parla, ad onta della sua consumata competenza psicologica, da un territorio ontologico ed etico affatto nuovo e remoto, dove la casa della vita, così fattiziamente presente, si muta surrettiziamente in caverna platonica o antro preistorico», in Giorgio Agamben, *L'antitelegia di Patrizia Cavalli*, in Id. *Categorie italiane. Studi di poetica e letteratura*, op. cit. pp. 162-163.

¹⁵⁸ Bianca Maria Tedeschini Lalli, *Del vocabolario poetico di Emily Dickinson*, Studi Americani, X, Roma, 1964, p. 181.

¹⁵⁹ Maria Teresa Giuliani, *Il vocabolario delle lettere (1853-1864) di Emily Dickinson*, «Studi Americani», N° 12, 1966, op.cit., p. 91.

¹⁶⁰ Dina Dario Cresta, *Passioni femminili*, in «la Repubblica», 6 agosto 2012, documento ditale pubblicato sul portale «Diritti globali», (reperibile in rete all'indirizzo elettronico seguente: <http://www.dirittiglobali.it/2012/08/passioni-femminili-gli-innamorati-sono-tutti-uguali-questa-e-vera-democrazia/>).

Il terzo componimento di questa serie di chiusura riguarda la ‘scomparsa’ dell’*io*, in veste qui sia di soggetto, sia di oggetto della poesia:

Poco di me ricordo
io che a me ho sempre pensato.
Mi scompaio come l’oggetto
troppo a lungo guardato.
Ritornero a dire
la mia luminosa scomparsa (LMP, 54).

Dopo i primi due versi, in cui si oppone la pochezza del ricordo di sé al pensiero esercitato, per contro, di continuo su di sé, si trovano «mi scompaio» e «luminosa scomparsa», collocati in posizione chiasmica, rispettivamente all’inizio del terzo verso e alla fine del sesto. Il fronteggiarsi a quattro versi di distanza di «mi scompaio» e «scomparsa» sembra istituire, nel testo, una sorta di spazio di ‘riflessività’ che, forse, richiama tanto il fondale teatrale quanto gli occhi del gatto: l’impiego inusuale del medio di scomparire accentua il duplice ruolo di soggetto e oggetto dell’*io*, sostenuto ulteriormente, quest’ultimo, dall’iterazione battente di ‘di me’, ‘a me’, ‘mi’ e ‘mia’. Sospeso nella riflessione tra «mi scompaio» e «scomparsa», come tra due schermi, l’*io* si dissipa in una prospettiva vertiginosa di immagini speculari di sé, ora nel ruolo del ‘me’, che esce di scena, quale oggetto troppo a lungo guardato, e ora in quello dell’‘*io*’, che promette un suo ritorno, quale soggetto della propria ‘luminosa scomparsa’.

7.3 Il *metaspazio* della scrittura

In definitiva, il nucleo coeso di pensiero programmatico sulla poesia, sviluppato dai quattro componimenti, fa pensare che la poesia incipitaria e le tre di chiusura abbiano, in effetti, nella silloge, la funzione di una cornice *metapoetica*. Associata alla riduzione della realtà a immagine proiettata su una scena o su una pagina e all’assenza di qualsivoglia riferimento storico, la presenza di una siffatta cornice parrebbe dare fondamento alla sensazione che, nella raccolta, la quotidianità dell’*io* sia solo un’immagine riflessa dal *metaspazio* generato dall’artificio poetico. È inutile ricordare che in una tale ambientazione artificiosa troverebbero tra l’altro giustificazione proprio le dichiarazioni programmatiche presenti nell’inquadratura

metapoetica della silloge: l'impegno conoscitivo della poesia rispetto al mondo, la cifra stilistica della ripetizione, l'amore per la vitalità della parola e la dissipazione del soggetto.

Di un'ambientazione artificiosa della silloge parla Pontiggia che ipotizza una natura quasi teatrale della raccolta suscitata a suo dire dalla peculiarità della voce dell'*io*:

Ma lette tutte e tre [Pontiggia qui si riferisce alle prime tre raccolte della Cavalli ndr.] in rapida successione, queste raccolte finiscono per liquidare completamente la loro origine lirica: paradossalmente, per troppa invasione del soggetto. Emerge invece una struttura monologica, teatrante, dove la voce che parla non è più di nessuno, si dissolve fra le attrezzerie e i fondali di un immaginario palcoscenico: un dramma, di natura psicoterapeutica, terminato il quale forse nulla è cambiato, ma le parole sono riuscite a sgominare il mondo e chi lo enunciava, a battere in volata ogni rivelazione [...] ¹⁶¹.

La raccolta, secondo la lettura del critico, avrebbe una struttura «teatrante» che ne liquiderebbe addirittura l'origine lirica poiché la voce dell'*io*, talmente eccessiva nella sua invadenza, sembrerebbe parlare come un'attrice impegnata in un monologo, senza più essere voce di qualcuno, dissoltosi il soggetto in echi dispersi tra attrezzerie e fondali. D'altronde, la concentrazione di ruoli nel soggetto da un lato, e l'indebolimento della soggettività dell'*io* dall'altro, vengono affrontati anche dalla Cavalli in un'intervista. La poetessa le interpreta parlando di due funzioni, non antitetiche, della voce lirica che sta contemporaneamente nel ruolo di chi indaga e in quello di oggetto privilegiato dell'indagine quale materia di esperienza meglio conosciuta tra tutte le altre possibili:

Non ho nessuna speciale predilezione per Patrizia Cavalli. Ai miei occhi non sono nient'altro che un oggetto di indagine che suscita in me sentimenti e considerazioni, come potrebbe farlo chiunque. La differenza è che avendomi giorno e notte tra i piedi, sono diventata di me conoscitrice esperta e forse mi sono un po' affezionata ¹⁶².

7.4 L'*io*-corpo

L'onnipresenza dell'*io* nei diversi ruoli, non sarebbe pertanto solamente frutto di idiosincrasia o narcisismo, come di frequente viene inteso, bensì corrisponderebbe alla necessità della poetessa di utilizzarsi come cavia per osservare su se stessa,

¹⁶¹Giuseppe Pontiggia, *Patrizia Cavalli* in Ermanno Krumm Tiziano Rossi, *Poesia italiana del Novecento*, op. cit., p. 1070.

¹⁶²Lisa Ginzburg, *Le parole che suonano*, op.cit.

‘sperimentalmente’, le condizioni dell’esistenza nel mondo e le ragioni del dolore e della gioia. Il soggetto dell’indagine sarebbe, contemporaneamente, l’oggetto dell’indagine medesima, e l’*io* sarebbe, dunque, tanto chi vede, chi sente e chi parla quanto l’oggetto visto e sentito, un personaggio capace di una sorprendente doppiezza di prospettiva, ora interna a sé, ora eccentricamente fuori di sé: «Se di me non parlo / e non mi ascolto / mi succede poi / che mi confondo» (LMP, 13, 1-4).

Quanto alla voce poetica della silloge sembra opportuno accogliere entrambe le suggestioni espresse da Pontiggia e dalla Cavalli che, tra di loro, non sono in contrasto, ma tendono, invece, a completarsi. L’*io*, a detta del critico, scompare per la sua troppa presenza in una voce monologante, come fosse su una scena teatrale. E, a detta della poetessa, riveste una molteplicità di ruoli in quanto protagonista di un’indagine condotta su se stessa. Quanto all’*io*, autore e oggetto dell’indagine, l’area semantica della parola ‘corpo’, una di quelle con maggiori occorrenze, forte di più di quaranta attestazioni¹⁶³, farebbe intendere che tale *io* corrisponda ad un *io-corpo*, a fronte, peraltro, dell’assenza di parole come ‘cuore’, ‘anima’ e ‘mente’. Niva Lorenzini scrive che nell’ «io corpo»¹⁶⁴ di Amelia Rosselli «si riconosce certo la Cavalli di *Le mie poesie non cambieranno il mondo*»¹⁶⁵ e Giancarlo Alfano riconosce proprio nell’ *io-corpo* «[u]n arcitema, o tema unificante»¹⁶⁶ della raccolta. Nel doppio ruolo di soggetto e oggetto della conoscenza, il corpo è dunque coinvolto in un processo continuo di riflessione: in quanto oggetto pare cedere la propria soggettività, esposto a ricevere gli urti del mondo esterno, e in quanto soggetto li intende e li registra nel ritmo espresso dalle parole. Impegnato, come un attore, in un tale doppio ruolo, mentre la sua soggettività sembra retrocedere e perdere terreno sotto i colpi dell’esterno, l’*io-corpo* mostra, secondo una specie di inversa proporzionalità, di ‘guadagnare’ il terreno perduto nel proiettare attraverso un *io*-grammaticale il riflesso delle proprie percezioni sul fondale della pagina poetica.

¹⁶³ Di seguito una scelta dello spoglio lessicale delle parole dell’area semantica del ‘corpo’: «un tremore delle vene forse» (3, 2); «mi pettino i capelli» (5, 2); «senza sangue. Ma lei sa», (8, 4); «da fragile membrana diventare» (12, 2); «le mie mani tornate al primo grido» (24, 5). Per lo spoglio lessicale completo delle occorrenze si rimanda alla consultazione della voce ‘corpo’ dell’allegato «Spoglio lessicale per aree semantiche de *Le mie poesie non cambieranno il mondo*».

¹⁶⁴ Niva Lorenzini, *La poesia italiana del Novecento*, Bologna, Il Mulino, 1999, p. 166.

¹⁶⁵ *Ibidem*.

¹⁶⁶ Giancarlo Alfano, *Patrizia Cavalli*, in Giancarlo Alfano... [e alt.], *Parola plurale*, op.cit., p. 157.

L'onnipresente *io* che la Cavalli verrà plasmando nelle proprie poesie sembra non di rado riecheggiare quello della voce poetica della Dickinson ridotta a puro pronome. Nel 2010, la Cavalli, dopo quasi quarant'anni dall'esordio, lo rappresenterà stretto a quello della grande poetessa americana. Protagoniste insieme del quadro finale, lieto e liberatorio, di *Tre risvegli* (l'unico libretto d'opera della poetessa), le due voci poetiche risuonano alternate in Italiano e in Inglese sul filo del Jazz e del Rap: «Come prima aveva elencato le parti dolenti del corpo, ora in una sequenza un po' parlata e un po' cantata tra il Jazz e il Rap, [la protagonista del libretto ndr.] elenca i vari indumenti con cui vestirà quelle stesse parti»¹⁶⁷. Marisa Bulgheroni, riflettendo sull'*io* lirico della Dickinson, scrive che «[a]l suo "io" lirico la Dickinson, posseduta dal potere della lingua, affida la funzione primaria di garante e testimone del nascere della parola: lo riduce a puro pro-nome».¹⁶⁸ Giorgio Agamben dell'*io* della Cavalli dice che «quest' "io singolare proprio mio" compie invece il supremo miracolo di inaugurare un campo trascendentale senza io né coscienza dove [...] pascola distratto il grande rettile giurassico della poesia»¹⁶⁹. La stessa Cavalli nel poemetto *L'io singolare proprio mio* scrive:

Se quando parlo dico sempre io
 non è attenzione particolare e insana
 per me stessa, non è compiacimento,
 ché anzi io mi considero soltanto
 un esempio qualunque della specie,
 perciò quell'io verbale non è altro
 che un io grammaticale¹⁷⁰.

7.5 La fenomenologia della lingua tra corpo e ritmo

In concomitanza con le diverse occasioni della sua modesta vita quotidiana, l'*io* fa sfilare nella raccolta una rassegna della fenomenologia del sentimento come, di volta in volta, viene registrata e riflessa lirica per lirica dal suo «poco corpo» (LMP,

¹⁶⁷ Patrizia Cavalli, *Datura*, Torino, Einaudi, 2013, pp. 67-68. Nell'intervista alla Ronchey, quando la Cavalli parla della Dickinson aggiunge una considerazione sul legame che lei stessa istituisce tra la poetessa americana e il jazz anni Trenta: «Chissà perché metto la Dickinson con delle cose tipo jazz anni Trenta?», in Silvia Ronchey, *La signora della poesia*, op. cit., p. III.

¹⁶⁸ Marisa Bulgheroni, «Accendere una lampada e sparire», in Emily Dickinson, *Tutte le poesie*, a cura di Marisa Bulgheroni, Milano, Mondadori, 1997, p. XI.

¹⁶⁹ Giorgio Agamben, *L'antielegia di Patrizia Cavalli*, in Id., *Categorie Italiane*, Roma-Bari, Editori Laterza, 2011, p. 163.

¹⁷⁰ Patrizia Cavalli, *Poesie (1974-1992)*, op. cit. p. 217.

36,3). I quadri poetici dell'esistenza quotidiana che, nella silloge, come nella vita, paiono scorrere a caso, mostrano una sorta di addensamento tematico nel ritorno a spirale di ambienti che fanno da cornice allo stare e all'andare dell'*io*, quali quelli cittadini, quelli domestici e, infine, quelli liminari tra i primi due. Se le prime raccolte cavalliane, come segnala Berardinelli a proposito de *Il cielo* (1981), paiono assai disorganiche, Alfano vi riconosce tuttavia «il ruolo strutturante assunto da temi e tono, cui è demandato il compito di unire i componimenti in sottosezioni o gruppi, solitamente non addensati in un'unica zona del volume, ma disseminati nel libro, così da realizzare come una cifra sottotraccia nel tappeto testuale»¹⁷¹.

Per quanto riguarda l'andirivieni nella città la protagonista vi si espone uscendo di casa ora nelle vesti di una qualsiasi casalinga, ora in quelle di una *dandy*. Nel suo andare incontro al mondo la donna ne registra le affezioni che investono soprattutto il corpo e la vista, ma anche l'udito e il tatto, e che si traducono sulla pagina nelle immagini riflesse di una sfilata di fenomeni sentimentali, segnati da un doloroso umorismo, degno del passo dimesso delle satire oraziane. Di una prima serie di immagini di vita cittadina, protagoniste sono soprattutto le impressioni suscitate dallo sguardo, dal proprio sugli altri e da quello degli altri su di sé: un imbarazzo («Si può sedere ed aspettare / che le strade si sgonfino. / Poi camminare tra gli altri / studiando un motivo per farlo», LMP, 32, 1-4) o una pena solitaria che porta a ricercare compagnia, un'eco, sembrerebbe, dell'analogo motivo catulliano trattato in forma di paradosso già dal poeta latino¹⁷² («Andrò dai miei amici andrò a cena / consolerò così la mia pena», LMP, 6,1-2). Certe volte è la volgarità dell'intrattenere sguardi accomodata sul divano («Devo fingere volgarità e tradimento / per accomodarmi sul divano / per ricambiare sguardi », LMP, 7,1-3), in un caso è una sorta di fastidio visivo di fronte a una donna smisurata («Sfacciata spreca ingrossata / sedevi smisurata / a raccontare le tue malattie», LMP,42), altre volte sono gli occhi, protagonisti di modesti desideri erotici al centro di piccole battute di caccia¹⁷³ per bar

¹⁷¹Giancarlo Alfano, *Patrizia Cavalli*, in Giancarlo Alfano... [e alt.], *Parola plurale*, op. cit., p. 157. Alcune liriche sono, tuttavia, del tutto prive di ambientazione, come «didascalie» (in Alfonso Berardinelli, *La poesia*, in *Storia della letteratura italiana*, op. cit., p. 163.), e sono quindi state collocate, per il tema o il tono, in una di queste tre linee tematiche.

¹⁷² Catullo, XIII, in Paolo Fedeli (a cura di), *Cuore senza fine*, Torino, Paravia, 1975, p. 37.

¹⁷³ La caccia è motivo che ritorna nella silloge tre volte: «[d]i tutte le cacciatrici» (8,1); «la cavaliera impunita» (8,6); «[c]omincia la stagione delle grandi cacce». Il medesimo motivo ha una presenza

e rosticcerie dove con «passione impiegatizia» (LMP, 45, 5) si attende il momento preciso in cui un «focarello azzurro degli occhi / opposti» (LMP, 45, 7-8) pretenderà dal viso un rossore e puntualmente un tale rossore riceverà in risposta. Alla ricognizione sulle impressioni degli occhi mancano quelle degli sguardi incrociati nelle promiscuità urbane dei 'pisciatoi' («non posso inondare i pisciatoi») (LMP, 27, 2), gli antri mitici della modernità maschile da cui la protagonista, in quanto donna, è suo malgrado esclusa¹⁷⁴.

In una seconda serie di scene cittadine sono centrali le impressioni del corpo, sviluppate, in particolare, in una lirica, come contatto non voluto con i corpi altrui che, nella raccolta, vanno e vengono anche loro, occupando lo spazio con posture ripetute e sempre uguali («Seguita la vita come prima / con gente in piedi, seduta, / e che cammina», LMP, 18,1-3); si tratta qui, dapprima, della paura degli altri («E chi potrà più dire / che non ho coraggio, che non vado / fra gli altri e che non mi appassiono?», LMP, 26, 1-3) e, nel seguito, della sensazione spaventosa di essere ingoiata dai corpi altrui, stritolata, nel microcosmo di un ufficio postale, da una fila affollata di gente («ho percorso tutta la fila passetto / per passetto. Ho annusato / gli odori atroci di maschi / di vecchi e anche di donne, ho sentito / mani toccarmi il culo spingermi / il fianco», LMP, 26, 4-11). Tra questa ventiseiesima lirica e la ventisettesima, disposte sul confine mediano della raccolta, pare riprodursi un ulteriore effetto di specularità tra il corpo e le parole: nella prima si annota lo spavento di sentire il proprio corpo che viene stritolato dai corpi degli altri e nella seconda, come si è osservato poco fa, si lamenta di non poter spargere il proprio seme e di non poter riempire le strade, le case, i ventri infecondati, se non con le parole (LMP, 27).

A questo elenco non esaustivo va almeno aggiunta, da ultimo, un'altra breve serie di momenti di vita cittadina di cui sono protagoniste le impressioni del corpo,

significativa anche nella Dickinson, come scrive Bacigalupo nel paragrafo *La caccia fortunata* che chiude l'*Introduzione* della sua edizione dickinsoniana, in Emily Dickinson, *Poesie*, op.cit., pp. XXVIII-XXIX. Ancora, la caccia è molto presente in Caproni, di cui si cita, a mo' di esempio, solo il titolo della raccolta intitolata *Il franco cacciatore* (1982).

¹⁷⁴ Di orinatoio si parla in Penna: «Nel fresco orinatoio alla stazione », in Sandro Penna, *Poesie*, Milano, Garzanti, 1989, p. 63; «come quando nel gonfio orinatoio», ivi, p. 221; «Amici miei gli orinatoio», in Sandro Penna, *Il viaggiatore insonne*, a cura di Roberto Deidier, Genova San Marco dei Giustiniani, 2002, p. 27; in Rimbaud: «oh il moscerino inebriato nel pisciatoio della locanda», in Arthur Rimbaud, *Opere complete*, a cura di Antoin Adam, Torino, Einaudi-Gallimard, 1992, p. 359.

delle orecchie e degli occhi, ingannati prima dalla fretta e poi dalla luce: ora si tratta di un fraintendimento dell'udito che porta l'*io* a rivolgere un'apostrofe accorata ai suoi sensi perché si fermino e la rassicurino («non rubare mai più / l'ultimo suono dal gruppo di ragazzi / fermi sulla piazza: non della prossima / strage stanno parlando / ma del prossimo / film che vedranno» (LMP, 41, 2-8); ora è la delusione di essere stata scambiata per un'altra donna, forse più bella, davanti a fuoco acceso («[p]iegò un poco il viso pensò / di riconoscermi, s'accorse dell'errore», LMP, 48, 5-6).

Per quanto riguarda lo spazio domestico, caratterizzato in genere dallo stare fermi, la protagonista abita la sua casa quasi abbandonandosi alla dissipazione della propria soggettività nel flusso delle impressioni dei sensi, sia dolorosamente stranianti, sia estatiche¹⁷⁵. Di una prima serie di scene di vita casalinga, protagonista è la sensazione di scontentezza che nasce da un *tu* inadeguato ai desideri dell'*io*: il *tu* talvolta dimentica le sue «mutande/ giallo portorico» (LMP, 16, 6-7) e talaltra dimostra con il suo silenzio, non l'apparenza di più vasti pensieri, ma una «totale mancanza di allegria» (LMP, 21, 7). In altri casi ancora sembra non riuscire a far altro che rispondere al telefono e andare a cena («[s]e tu non potessi più rispondere / al telefono e dire 'prontoo'», LMP, 22, 1-2).

Di una seconda serie di occasioni domestiche è focale la sensazione di un doppio impulso legato ai segni, che si vorrebbero impiegare tanto per lasciare una traccia, quanto per cancellarla: si possono tracciare note, intarsi e segni distratti tracciati («[l]e note che disegnasti sul mio quaderno», LMP, 15, 1; «[h]ai intarsiato la mia scrivania», LMP, 15, 5; «soltanto / segni distratti», LMP, 15, 7-8), oppure si possono cancellare i segni del volto dell'amata traditrice («i segni del suo volto / che vorrei passarli con inchiostro nero», LMP, 37, 3-4). Si può giocare al gioco del ritratto reciproco in cui, rispettivamente, l'amata cancella l'*io* riportandola nel limbo originario, e l'*io* aggiunge al proprio disegno il piccolo volo delle sopracciglia dell'altra trasfigurandone il volto («[m]a il tuo gesto più grande / fu cancellarmi,

¹⁷⁵ Alcune liriche inserite nella serie delle scene di vita casalinga sono prive di riferimenti all'ambientazione, ma si è ritenuto che potessero, per la tematica, rientrare in questa serie: si tratta della 16, 21, 22, 3, 11, 12. La 26esima, ambientata nell'ufficio postale, è stata inserita sia per il contatto con i corpi altrui nelle scene della vita cittadina, sia per il motivo della malattia nelle scene domestiche.

riportarmi / nel limbo da cui ero uscita », LMP, 43, 4-6; «aggiunsi / le sopracciglia al mio disegno / nel piccolo volo / che ti confonde il viso», LMP, 43,10-13).

Di una terza serie di scene casalinghe è centrale invece la sensazione del male che diventa una percezione, spesso vibrante, di malattia: ora è il gorgoglio del sangue, della voce e del corpo intero («un tremore delle vene forse / un'acuta risata, un ingorgo / del sangue, un'ebbrezza limitata», LMP, 3, 2-4); ora è la perfezione «[v]igliacca e maledetta» (LMP, 11, 3) del male originario che appare mentre si fa altro, ma che approfitta soprattutto della solitudine («del silenzio dei giorni di festa», LMP, 11, 7-8); ora è la vibrazione incostante della pelle, diventata corda tesa sul corpo aperto da una scalfittura e diventato in tal modo una sorta di cassa di risonanza («[d]a scalfittura diventare abisso / da fragile membrana diventare / la corda tesa delle vibrazioni incostanti», LMP, 12, 1-3); ora è la sospensione spaziale e temporale di una febbre («[e] la febbre incapace a consumarsi / si addensa in un gesto sospeso / da ogni compimento», LMP, 14, 1-3); ora è la nausea del contatto con i corpi altrui in cui, nell'orrore degli altri, riconosce se stessa («Non d'amor di me / si tratta, ma orrore degli altri / dove io mi riconosco», LMP, 26,15-17); ora è la stanchezza del corpo, attraversato dai soprassalti dell'esercizio ripetuto degli occhi e delle orecchie, («non posso più guardare alla finestra / e per ogni taxi che passa sussultare», LMP, 31, 1-2), «[n]on posso più esercitare le orecchie / per l'unico suono caro che conosco: / il doppio battito della porta che si apre», LMP, 31,3-6).

Per quanto riguarda gli spazi liminari, come un'ulteriore immagine del motivo del passaggio, le impressioni dei sensi riguardano soprattutto un'alterazione della percezione del tempo durante un andirivieni tra casa e città, tra stanze diverse della casa, tra uno stato della coscienza e un altro. Delle scene dello spazio liminare si può individuare un'unica serie in cui è centrale l'esperienza della sospensione temporale dell'*io*: la ricerca del suono di un anello che batte contro la ringhiera della scala e che suscita nell'*io* una vertigine del tempo, («... allora senza più anelli / le mie mani tornate al primo grido della nascita», 24, 4-6); la sensazione di un rallentamento temporale, lungo le scale, nella salita verso il sonno («per non giungere troppo presto / a quel sonno che mi rapirà agli inganni di una giornata / cresciuta per me fra strade e parole», 33, 2-5); l'esperienza del momento sospeso tra il sogno dei baci e il rivale di tutte le notti che segna la perdita di una rara prigioniera («di quel sogno che fu

piacere di baci. / Ma presto giunse il mio rivale / di tutte le notti il mio rivale », LMP, 34, 6-7); l'abbandono della persona cara che si addormenta («ti assenti quasi ti addormenti: / come un bambino svegliato / che guarda il soffitto / quando viene sgridato», LMP, 38, 3-5); la silenziosa epifania di una creatura appoggiata sul davanzale di una finestra, smemorata come una divinità («sembrerebbe un ballerino smemorato / se qualche volta non sorrisse / come a scusarsi di tanta bellezza», 40, 4-6); il ritardo mentre si sale lungo una scala restando indietro di due gradini per non calpestare il vestito di chi è davanti («e allora due scalini /più tardi arriverò / leggermente in ritardo / a consumare lo spazio / che rimane», LMP, 47, 4-8); la ripetizione che sempre accompagna la scomposizione di sé lungo il percorso «tra la camera e la cucina, tra la cucina e il cesso» (LMP, 49, 2-4) («[c]osì dimentico sempre / l'idea principale, mi perdo / per strada, mi scompongo / giorno per giorno ed è vano / tentare qualsiasi ritorno», LMP, 49, 10-14); l'indefinita permanenza del tempo suscitata dallo stare in una posizione di immobilità dirimpetto a un muro illuminato da un filo di luce esistente da 'sempre' («[d]olcissimo è rimanere / e guardare nella immobilità / sovrana la bellezza di una parete / dove il filo di luce e la lampada / esistono da sempre / a garantire la loro permanenza», LMP, 51, 1-6).

7.6 Tempo e ritmo

Questa lunga sfilata di quadri fenomenologici mostra uno sviluppo che va da una ricognizione di percezioni più esterne, legate al movimento e caratterizzate dal disperdersi nella città, ad altre più interne e statiche culminanti nella malattia, ad altre ancora *in limine* segnate da un'alterazione del tempo. Tale carrellata di scene, raggruppate qui solo per opportunità di esemplificazione nelle linee tematiche delle tre diverse ambientazioni, pare invece disporsi nella silloge - come si può osservare guardando la progressione dei componimenti in ciascuna linea - secondo un principio grossolanamente ricorsivo che sviluppa una sorta di movimento a onda, analogo a quello osservato per le forme. Se, per un verso, l'*io-corpo* è soggetto e oggetto della conoscenza e, per un altro, una temporalità a spirale ne ritma le impressioni, bisognerebbe allora immaginare che nell'ambientazione artificiosa della silloge la

scrittura faccia battere un tempo che si muove senza avanzare, come quello ciclico di un teatro o della fisiologia di un corpo.

D'altronde paiono stringere la silloge, in un tale battito del tempo, due componimenti che chiudono come in una seconda cornice l'intera galleria delle poesie: *Eternità e morte insieme mi minacciano* collocato subito dopo il componimento incipitario e *Dolcissimo è rimanere* collocato subito prima dei tre della sezione finale. Nel primo si afferma che l'*io* né conosce, né conoscerà l'eternità e la morte, seppure entrambe lo minaccino:

Eternità e morte insieme mi minacciano:
nessuna delle due conosco
nessuna delle due conoscerò (LMP, 2, 1-3).

Nel secondo, invece, sembra che il filo di luce proiettato dalla lampada sulla parete misuri il solo tempo conoscibile:

il filo della luce e la lampada
esistono da sempre» (LMP, 51, 4-5).

Escluse, insomma, le misure inconoscibili dell'eternità e della morte che incombono sull'esistenza umana agitando la minaccia della paura, è l'attualità dell'*io-corpo* a scandire nella percezione di un riflesso sulla parete la durata di un tempo 'da sempre' uguale a se stesso. Nella permanenza delle cose si deposita la sua esperienza, poiché tale permanenza «non manca mai di riproporre la propria evidenza»¹⁷⁶ in quell'«evanescenza temporale che è il presente del vivere»¹⁷⁷.

In maniera coerente con una tale prospettiva temporale, le parole 'tempo' e 'memoria' sono completamente assenti dalla raccolta. A fronte di questa assenza, una sorta di presenza materica del tempo permea quasi interamente il libro, cosicché l'*io* sembra farne esperienza come galleggiandovi dentro. L'area semantica riferibile al tempo è, nella raccolta, la più ampia, forte di più di sessanta attestazioni, soprattutto avverbi (più di quaranta), non molti sostantivi (più di dieci) e pochissimi aggettivi (cinque)¹⁷⁸.

¹⁷⁶ Giancarlo Alfano, *Patrizia Cavalli*, in Giancarlo Alfano... [e alt.], *Parola plurale*, op. cit. p. 157.

¹⁷⁷ *Ibidem*.

¹⁷⁸ Per lo spoglio lessicale delle occorrenze si rimanda alla consultazione della voce 'estensioni di tempo' dell'allegato «Spoglio lessicale per aree semantiche de *Le mie poesie non cambieranno il mondo*».

Al posto della durata lunga del tempo, intesa come memoria e storia, un affollamento lessicale punteggia con continue notazioni l'esperienza minuta e singolare dell' 'ora' e dell' 'oggi' che, nella percezione della protagonista, riesce a trattenere di ciò che è dietro alle spalle al massimo il tempo di 'ieri' e di 'prima' e si protende verso ciò che è davanti, al più fino al 'domani', al 'poi' e al 'presto'. Pur tanto addensato nel presente, il tempo della silloge partecipa tuttavia di una profondità di piani temporali caratterizzata dalla ricorsività del 'sempre' / 'troppo a lungo'(9), in cui batte tanto il tempo del ricordo, quanto il tempo dell'attesa. Le locuzioni avverbiali che costellano le liriche proiettano così la densità del presente in un passato rappresentato come interruzione, 'non più' / 'più' / 'senza più' (10), e in un futuro come ciclica ripetizione, 'giornata' / 'giorni' / 'giornaliera' / 'pomeriggio' / 'notti' / 'giorno per giorno' (7), 'qualche volta' / 'questa volta'(5), 'minuti' / 'cinque minuti' / 'mezz'ora' / 'momento' (4), 'estate' / 'primavera' (2), 'spesso' / 'di nuovo' (2). Immerso in una percezione del presente fatta di continui ritorni e minute interruzioni, l'*io-corpo* compita dunque, nel ritmo della poesia, il tempo. In una lirica lo rappresenta contemporaneamente come una eterna ripetizione circolare, - 'simulo l'eternità'-, e come un improvviso soprassalto:

Vado in guerra lasciando una città
 senza lasciarla; simulo l'eternità
 portando assieme alle valigie
 due cappotti (LMP, 19).

Al centro di questo testo vi è di nuovo una partenza, seppure non nominata, che mantiene l'*io* indefinitamente in bilico nell'inarcatura tra i primi due versi, - 'lasciando una città / senza lasciarla'. Come stesse nella soglia di una porta, una tensione uguale e contraria ad avvicinarsi e ad allontanarsi mantiene la protagonista nella circolarità della ripetizione tra la fine del primo verso 'lasciando una città' e l'inizio del secondo 'senza lasciarla' che costituiscono i due emistichi di un endecasillabo spezzato lungo la cesura *a maggiore*. Mentre le due parti dell'endecasillabo tendono ad avvicinarsi, per la tensione metrica, per quella sintattica e per la risonanza fonica del poliptoto 'lasciando / lasciarla', i due emistichi sono spinti nello stesso momento a divaricarsi, per l'aporia che si genera nel legame logico tra una forma affermativa e l'identica negativa. In una tale indefinita

circularità che caratterizza l'attimo della partenza, l'*io* sembra percorrere quasi fisicamente una specie di eterna immobilità, rimanendo nella soglia del lasciare senza lasciare, prolungata ulteriormente dalla lunga campitura sintattica degli ultimi tre versi, privi peraltro di segni di interpunzione. La sprezzatura in clausola riconduce, tuttavia, la dilatazione della soglia temporale al puntuale ritorno della misura nella forma densa e breve di «due cappotti».

Si tratta in questa poesia di una partenza per la guerra collocata diciannove componimenti dopo l'inizio della silloge, in una posizione quindi speculare rispetto alla partenza accompagnata dalla corsa e dal fare le valigie, collocata diciannove componimenti prima della fine. Questi due testi sulla partenza, che per la loro posizione potrebbero far pensare a due piccoli interludi sul motivo del passaggio, sembrano sottolineare che il momento della sospensione del corpo -nel tempo questa e nello spazio quella- caratterizzi nel libro la poesia. Accomunati dal riferimento alla finzione -«simulo» (LMP, 19,2) e «gli inganni» (LMP, 36, 5)- e dal motivo eroico, -«in guerra» (LMP19,1) e «valorose» (LMP, 36, 8-9)-, entrambi sembrerebbero associare la sospensione alla potenza conoscitiva della poesia: come in una guerra o in una caccia, la poesia afferra l'attimo intrattenibile - l'amata o la lingua poetica - nel momento in cui «ancora non si possiede»¹⁷⁹ né l'una né l'altra, in un «istante in cui ci si rivela nel suo più intimo, nascosto splendore»¹⁸⁰.

D'altro canto, della potenza della poesia, capace di afferrare una lingua in cui il fluire del tempo venga ricondotto al movimento pendolare dei cicli del corpo, sembra si tratti in due liriche, «Anche quando sembra che la giornata» (LMP, 9) e «Nel giardino appena inumidito» (LMP, 44). Nei due componimenti, uno collocato nove componimenti dopo la poesia incipitaria e l'altro a undici prima del congedo, una lingua «incredibilmente ricca di cesure e staccati»¹⁸¹, come scrive Agamben riferendosi, in generale, alla scrittura della Cavalli, pare quasi trattenere, nella misura dei ritorni ritmici, il passare del tempo, accordandolo all'esperienza sensibile che ne fa l'*io*.

¹⁷⁹ Emanuele Dattilo, *Sulla poesia di Patrizia Cavalli* (2015), documento digitale pubblicato sul portale «Lo Straniero», (reperibile all'indirizzo elettronico seguente: <http://lostraniero.net/1887-2/>). Dattilo, in questo scritto, riflettendo su tutta l'opera poetica della Cavalli, utilizza l'immagine della caccia facendo esplicitamente una analogia con *Il franco cacciatore* (1982) di Caproni.

¹⁸⁰ *Ibidem*.

¹⁸¹ Giorgio Agamben, *L'antielegia di Patrizia Cavalli*, in Id., *Categorie italiane*, op. cit., 162.

Nella prima delle due poesie *Anche quando sembra che la giornata* (LMP, 9), la protagonista conclude dicendo che vi è sempre una ‘parola’ da dire anche a fronte di una giornata ‘passata’, in apparenza, senza ‘niente’ d’importante da dire:

Anche quando sembra che la giornata
sia passata come un’ala di rondine,
come una manciata di polvere
gettata e che non è possibile
raccogliere e la descrizione
il racconto non trovano necessità
né ascolto, c’è sempre una parola
una paroletta da dire
magari per dire
che non c’è niente da dire (LMP, 9).

Una mobile dorsale di rime interne, -‘giornata’, ‘passata’, ‘manciata’, ‘gettata’-, e di assonanze, -‘come’, ‘come’, ‘raccogliere’, ‘ascolto’, ‘racconto’-, sviluppa nella sezione iniziale la trama sonora su cui poggia l’unica lunghissima campitura sintattica del testo, interrotta da una sola virgola alla fine del secondo verso. Giunto in clausola il pensiero, dopo essersi abbandonato a un meandro di ritorni e spezzature, subisce in vista del ‘niente’ finale una subitanea accelerazione, con la ripetizione di ‘paroletta’ a ridosso di ‘parola’ e di ‘dire’ nella clausola degli ultimi tre versi. I movimenti ritmici del testo, prima spezzati ed avvolgenti, poi battenti sul finale, esibiscono insieme ad «un giocoso attaccamento alla sostanza sonora e musicale della lingua»¹⁸² l’orchestrazione di una temporalità, che sembra scandire, tra ritorni e soprassalti, il punto perfetto del ‘niente’ sospeso nell’andirivieni pendolare del suono.

Mentre nel sussulto dell’oscillazione ritmica pare risuonare il niente della paroletta, il dire anche quando non c’è niente da dire farebbe venire in mente, seppure cronologicamente lontani tra loro, il «farai un vers de dreit nien»¹⁸³ di Guglielmo di Aquitania, il flaubertiano «libro sul niente»¹⁸⁴ e, infine, la «manciata di polvere»¹⁸⁵ eliotiana. Non a caso il niente che punteggia la giornata dell’*io* sarebbe

¹⁸² Ambra Zorat, *La poesia femminile italiana dagli anni Settanta a oggi*, op. cit., p. 287.

¹⁸³ Guillaume [duca d’Aquitania], *Poesie*, edizione critica a cura di Nicolò Pasero, Modena, STEM-Mucchi, 1973, p. 92.

¹⁸⁴ Flaubert scrive del suo desiderio di scrivere un libro sul niente in una lettera a Louise Colet datata 16 gennaio 1852, in Gustave Flaubert, *L’opera e il suo doppio: dalle lettere*, a cura di Franco Rella, Roma, Fazi, 2006, p. 121-123.

¹⁸⁵ Thomas, Stern Eliot, *La terra desolata*, a cura di Roberto Sanesi, Milano, Bompiani, 2005, p. 587.

collegato alla leggerezza del volo («[a]nche quando la giornata sia passata / come un'ala di rondine»): il niente afferrato dalla lingua poetica affranca il soggetto da illusorie prospettive del tempo.

In maniera apparentemente analoga, nella seconda lirica *Nel giardino appena inumidito* (LMP, 44), la protagonista attraversa nelle prime strofe un giardino quasi pietrificato da un insistito uso nominale della lingua. Giunta quasi alla fine del tragitto, all'improvviso si interroga se piuttosto che scendere per le scale possa al contrario inventare un nuovo percorso da fare con una capriola. Dopo aver avuto quest'idea di fare il resto del cammino quasi volando, nell'ultima strofa arriva infine ad una fontana dove si rinfresca e comincia una frase :

Alla fontana mi rinfrescai
la bocca, la fronte e i polsi
e fresca fresca cominciai una frase (LMP, 44, 11-13).

Il gesto di rinfrescarsi la bocca, la fronte e i polsi e di iniziare una frase parrebbe evocare un carattere salvifico della fontana, sottolineato peraltro dalla presenza di 'fontana' nella catena fonica 'rinfrescai', 'fronte', 'fresca', 'fresca' e 'frase'¹⁸⁶. Insieme al giardino, la fontana, che rinfresca e dischiude, su una frase, le labbra dell'*io*, suscita il ricordo dell'Ippocrene, la fonte dei poeti vicina al giardino eliconio delle Muse, aperta nella terra dal cavallo alato Pegaso. Ricordata tra gli altri anche da Keats come metafora del vino¹⁸⁷ nella sua *Ode a un usignolo*¹⁸⁸, la fontana aprirebbe le porte, per chi se ne abbeverava, ad un'inconsapevole e beata eternità come quella dell'usignolo protagonista del testo. L'usignolo di Keats è eterno perché ogni usignolo -scrive Borges nel suo commento- è sempre lo stesso usignolo, pur se diverso nel tempo: l'individuo è in qualche modo la specie, e l'usignolo, sentito da Keats nel parco londinese, è anche l'usignolo sentito da Ruth nei campi d'Israele¹⁸⁹.

L'acqua della fontana della Cavalli, che rinfrescando il volto e le mani dell'*io* suscita l'uscita dal silenzio della donna, sembra avere anch'essa a che fare con il tempo. Dopo la sequenza quasi tutta nominale del giardino, interrotta solo

¹⁸⁶ Ambra Zorat, *La poesia femminile italiana dagli anni Settanta a oggi*, op. cit., p. 286.

¹⁸⁷ Cfr. Silvano Sabadini, *Note in John Keats, Poesie*, a cura di Silvano Sabadini, Milano, Arnoldo Mondadori Editore, 1986, p. 412.

¹⁸⁸ *Ivi*, p. 282-287.

¹⁸⁹ Cfr. Jorge Louis Borges, *Altre inquisizioni*, in *Tutte le opere*, Milano, Mondadori, 1985, p. 1016-1019.

dall'incertezza di due brevi istanti di flusso di coscienza espressi da un futuro e da un congiuntivo, ci s'imbatta in due inaspettati passati remoti, 'mi rinfrescai' e 'cominciai': 'cominciai' è peraltro la voce verbale che in tante occasioni della scrittura di Dante introduce la presa di parola del poeta¹⁹⁰. I due passati remoti «mi rinfrescai» e «cominciai» che risuonano al posto del più usuale presente non sembrano significare il passato, ma sembrano al contrario riecheggiare la sonorità sempre presente della loro sostanza di parole¹⁹¹. Realizzando una rima interna «mi rinfrescai» e «cominciai» paiono quasi proiettare sulla pagina un riflesso della cadenza salvifica della fontana: la sua acqua sempre diversa e sempre la stessa, da sempre risuona, come in una rima, nello stesso modo in ogni momento, in un continuo muoversi e fermarsi, cominciare e finire¹⁹².

La stessa Cavalli in un'intervista parla di una siffatta natura della poesia che, a suo dire, sarebbe in grado di salvarla dal tempo e restituirla ad un'inafferrabile pienezza che in lei si configura come 'immortalità':

È utile la poesia? In assoluto non lo so. A me serve per essere immortale. Non nel senso dei posteri, per carità. Ma a essere immortale lì per lì, mentre scrivo. Mi salva dal tempo, mi restituisce l'interezza, soccorre la mia ansia. E poi, questo infine l'ho capito, è l'unica cosa che riesco a fare senza sofferenza. E le condizioni necessarie per crearla? Il silenzio senz'altro, l'ozio, l'immobilità. E anche un'attenzione disarmata, lo stupore, e un io precario¹⁹³.

Queste parole fanno ritornare alla mente la riflessione borgesiana sull'individuo e la specie. Vi si riconosce infatti un'esperienza di poesia che quasi solleverebbe dalla propria soggettività temporale la poeta fino a portarla all'interezza di un'attenzione disarmata, simile a quella di un uccellino¹⁹⁴ beatamente e terribilmente inconsapevole di sé.

¹⁹⁰ Per lo spoglio lessicale delle occorrenze di 'cominciai' nell'opera di Dante, cfr. sul portale «Dante search» la pagina digitale che ne riporta il sommario (<http://www.perunaenciclopediaadantesca digitale.eu:8080/dantesearch/>).

¹⁹¹ Nella silloge sono attestate più di ottanta forme verbali al presente a fronte di una quindicina al passato remoto.

¹⁹² Valéry, a proposito del ritmo, riflette sulla sua valenza oggettiva che travalica il tempo in quanto tale: «Poiché il ritmo esclude il tempo, si sostituisce ad esso di cui è organizzazione. Il ritmo sta al tempo come un cristallo sta a un ambiente amorfo», in Paul Valéry, *Quaderni-Vol. IV*, trad. it. Ruggero Guarini, Adelphi, Milano, 1990, pp. 42-43. Per la rappresentazione del tempo in Valéry, cfr. Valentino Bellucci, *Descrizioni fenomenologiche nei 'Cahiers' di Paul Valéry*, op. cit.

¹⁹³ Lisa Ginzburg, *Le parole che suonano*, op. cit.

¹⁹⁴ Gli unici animali nominati nella raccolta, oltre ai gatti sono proprio gli uccelli. Per lo spoglio lessicale delle occorrenze si rimanda alla consultazione della voce 'animale' dell'allegato «Spoglio lessicale per aree semantiche de *Le mie poesie non cambieranno il mondo*».

Non è mai stata facile, va detto, l'esistenza della Cavalli, costretta dentro i limiti dell'ordine implacabile di Crono. La poetessa ne parla nei termini di una vera e propria guerra da sempre combattuta e spiegando tale suo sentire nei confronti del flusso lineare del tempo, in un'intervista sottolinea tutti i tentativi di anticiparlo o ritardarlo per liberarsi dalla sensazione di dover stare al suo passo:

Comunque ho le mie rivalse, per esempio non metto la data alle poesie, le lascio galleggiare nel non tempo. Visto che la vita non riesce ad essere come mi piacerebbe che fosse, con tanti inizi e ritorni, con il prima che diventa il dopo e viceversa, allora tutto questo lo faccio nei miei libri¹⁹⁵.

Quanto alla maniera in cui viene sgominato il tempo lineare nella raccolta, è forse interessante osservare come proprio la consistenza sonora delle voci verbali, che per la loro componente suffissale ben si prestano a realizzare effetti di ritorni fonici, paia strutturare non di rado la cadenza dei suoni nelle liriche, come nel caso di 'rinfrescai' e 'cominciai'¹⁹⁶. Tralasciando gli esempi più evidenti come la sequenza fortemente ritmata di 'riderò', 'sparlerò', 'racconterò', 'avrò dimenticato' della XVII lirica e quella di 'sfacciata', 'sprecata', 'ingrassata', 'sedevi', 'smisurata a raccontare' della XLII, ci si può soffermare sulle dissonanze della XV lirica. In questo testo, come in una sorta di recitativo, risuona un contrappunto tra il fluire sfuggente del tempo e i punti infinitesimali necessari per 'comporre un'ora':

Le note che disegnasti sul mio quaderno
e la chiave di violino e la doppia chiave
e la tripla chiave. Sempre per te
un nuovo quaderno. Di quanti fogli
hai bisogno? Hai intarsiato la mia scrivania
sculpto il mio scaffale; ma ora non più
arcieri in costume da guerra, soltanto
segni distratti. E dovrai raccogliere
con pazienza piccoli minuti perché tu possa
comporre un'ora (LMP, 15).

Nella poesia l'*io* pare rivolgersi sconsolatamente a un *tu*, distratto protagonista di una sorta di *fuga temporis* dal passato remoto al futuro, tempo in cui dovrà fermarsi se vorrà comporre un'ora. In questo testo la sequenza dei verbi realizza una sonorità assai irregolare che va dal passato remoto 'disegnasti', fonicamente diverso da tutte

¹⁹⁵ Camilla Valletti, *Il tempo della valigia*, op. cit. (Il medesimo testo è stato in precedenza citato nel capitolo *Per una cronologia di Patrizia Cavalli*)

¹⁹⁶ Ambra Zorat nota come «la maggior parte delle rime utilizzate dalla poetessa siano rime facili, spesso di origine grammaticale. Tra i rimanti si contano moltissimi infiniti, soprattutto del primo gruppo in -are. [...] Diffusissimo è anche l'impiego in rima del participio passato», Ambra Zorat, *La poesia femminile italiana dagli anni Settanta a oggi*, op. cit. p.306.

le altre voci, alla progressione delle tre voci verbali con 'hai', «hai bisogno», «hai intarsiato», «hai scolpito», appoggiata dapprima sulla ripetizione dei due 'hai' e poi, nell'ellissi di 'hai', sulla consonanza di 'intarsiato/scolpito', fino a quella più incalzante della prospettiva futura di 'dovrai raccogliere' e 'possa comporre', appoggiata invece alla rima interna non perfetta dei due infiniti. Nell'andamento della poesia, la grande inarcatura dal passato al futuro sembra avanzare faticosamente come per dissonanze, riprendendo alla fine di ogni verso, nel momento di una possibile frattura, il verso successivo. Nel frattempo, a tale fluire del tempo, si contrappone un'opposta tensione alla concentrazione realizzata, invece, da una declinazione di parole che va dalle già piccole 'note', all' 'ora', ai 'segni distratti', ai 'piccoli minuti' come un'altra forma del pugno di polvere eliotiano.

Dopo aver osservato lo strenuo impegno poetico della Cavalli, volto a sgominare, almeno nella silloge, il fluire lineare del tempo, si potrebbe mettere in relazione un siffatto impegno con il compito conoscitivo assunto nel titolo. In definitiva l'ambientazione temporale così ben orchestrata nella silloge, immersa ossessivamente in una pendolarità fatta di continue dilatazioni e contrazioni, sottolinea come il tempo corporeo dell'*io* sia centrale nella poetica cavalliana per quanto riguarda l'esperienza di conoscenza del mondo e come, al contrario, il flusso immateriale del tempo lineare renda tale esperienza fallace e ingannatrice.

L'orizzonte temporale dell'*io* ripiegato nel presente denso e ricorsivo della sua esistenza corporea e la circolarità riflessiva del suo ruolo di oggetto e di soggetto della conoscenza sembrano dunque renderne il corpo, per dirla alla maniera di Michel Foucault, una «spietata topia»¹⁹⁷ dentro cui esso è imprigionato. Il tempo battuto nelle composizioni dalla Cavalli, lungi da esprimere una concezione consolatoria della poesia, riflette senza infingimenti, proprio nell'artificio poetico, la condizione di un *io* che conosce il proprio essere nel mondo attraverso le percezioni del proprio corpo, oggetto e soggetto della conoscenza. Il ritmo pendolare del tempo che batte nelle composizioni de *Le mie poesie non cambieranno il mondo* esibisce una protagonista costretta all'ombra della propria oscura 'stanza' corporea, protesa a restituire nel sempre *qui e ora* della lingua il riverbero delle percezioni accumulate

¹⁹⁷ A proposito della condizione dell'*io* chiuso nel proprio corpo, cfr. Michel Foucault, *Il corpo utopico*, in Id., *Utopie Eterotopie* a cura di Antonella Moscati, Napoli, Cronopio, 2006, p.32.

dai sensi durante il viavai nel mondo. La concertazione del tempo compitata nei versi dalla ‘verità’ ora del battito eccedente del cuore della donna, ora del sussulto delle sue orecchie e dei suoi occhi, ora delle alterazioni del suo passo manifesta la potenza conoscitiva della poesia. Al momento del soprassalto del corpo l’*io* infine ‘fuori di sé’ appare sulla pagina in una specie di codice che ne rivela, nell’alterità della scrittura, la condizione di esiliato in una realtà fantasmatica e inattingibile, «dolore quotidiano, certo, ma anche ‘metafisico’»¹⁹⁸.

D’altronde, a voler restare fuori da una tale dolorosa consapevolezza offerta dal tempo della poesia, il prezzo da pagare, sembra dire l’autrice, sarebbe quello di accettare una vita ‘davvero’ irreali, quale quella minacciata dalla paura oscura della morte e dell’eternità. E in effetti la morte e l’eternità nella silloge sono sempre in agguato, proprio a ridosso dell’ingresso nella raccolta. Al contrario, la dolcezza infinita dell’ombra dei paesaggi, riflessa ‘da sempre’ sulla parete («[m]ontagna di luce ventaglio / paesaggi paesaggi!»¹⁹⁹) pare offrire, all’uscita, un viatico di verità da portare via.

Il tempo del canto rivela dunque la dolorosa condizione di esilio dell’essere per cui anche la natura, come tutto il resto, è un’ombra riflessa nello spazio chiuso della finzione. In una lirica, in effetti, piccoli fiori sembrerebbero adombrare l’arrivo della

¹⁹⁸ Giorgio Manacorda, *Patrizia Cavalli*, in Id., *La poesia italiana oggi*, op. cit., p. 116.

¹⁹⁹ Questa immagine pare rimandare al riflesso sul muro di una lampada, citata nella lirica qualche verso prima «dove il filo della luce e lampada» (LMP, 51, 4). Le lampade, peraltro, sono una passione di Patrizia Cavalli. In un’intervista Giulia Belloni riferisce: «vive in una casa dai toni caldissimi, ricoperta da tappeti d’ogni tipo e illuminata da lampade tutte diverse», in Giulia Belloni, *Patrizia Cavalli si racconta*, documento digitale pubblicato sul portale «Poesia 2.0» (<http://www.poesia2punto0.com/2010/06/06/patrizia-cavalli-si-racconta/>). Le bellissime lampade di cui parla la Belloni dovrebbero essere opera di Orsina Sforza, un’artista amica della poetessa. Come sembra si possa evincere da questo scritto della Cavalli, approntato per un catalogo di una mostra della Sforza, la relazione tra la poetessa e il riflesso è una relazione profonda, con tante sfaccettature, che investe anche la bellezza: «Per quanto io sia felice che le stupende luci di Orsina Sforza vengano offerte all’ammirazione del pubblico, mi prende subito anche un’ansia invidiosa al pensiero che queste stesse luci, se vendute, andranno chissà dove, magari in case di sconosciuti, mentre io le vorrei mie, tutte e soltanto mie. Eppure ne ho già ventotto. Quando le tengo accese (lo faccio spesso anche di giorno, perché nel paragone con la luce naturale hanno quella timidezza vibrante che rivela l’anima) e nei miei su e giù da una stanza all’altra vedo le Scozie che scaldano di rosso certi angoli altrimenti negletti [...] e infine la corrusca Callas che, posta accanto a una poltrona, quasi mi costringe a mettermi seduta e a leggere, allora penso che la mia casa è proprio bella», in Patrizia Cavalli, *Nell’allegria del bello immediato*, testo presente nel Catalogo della mostra *Orsina Sforza-Luci*, a cura della galleria Babuino Novecento, Roma, ottobre 2008, pubblicato sul sito di Orsina Sforza, (<http://www.orsinasforza-luci.com/new/wp-content/uploads/2014/12/Luci-2008-catalogo.pdf>).
Plus joliainsi

primavera, con un'apparenza così vera che la riluttanza a crederci della protagonista pare quasi spezzarle le gambe:

La primavera si adombra di piccoli fiori
e l'incredulità m'avrebbe piegato le ginocchia.
Ma come non mi appartiene né il cielo
né la terra, così io dirigo le mie parole.
Perché la mano possa risollevarsi
alla prossima battuta
un batter d'ali un batter di ciglia
ho bisogno del telefono (LMP, 50,1-10).

Nel momento in cui sembra essere quasi sul punto di cedere all'illusione e di abbandonarsi ai fiori, l'*io* alza la testa e cambia tono. La perentorietà del 'ma' all'inizio del terzo verso pone infatti un limite invalicabile a un tale abbandono, ribattuto per tre volte dalla sequenza martellante di 'non', 'né', 'né'. All'*io* non appartengono né il cielo né la terra, ma reclusa in penombra nella stanza quasi senza uscita del proprio corpo la donna accede ad un altro orizzonte di terra e di cielo, ossia quello che impressiona i suoi sensi e che la sua mano ribatte nella musicalità della scrittura sulla pagina. E come la mano si alza per dirigere il tempo delle parole che compitano nella scrittura i riflessi delle immagini del mondo, così la protagonista sente il bisogno di ascoltarne il suono dall'esterno sollevando l'artificiosa cornetta del telefono, mentre i piccoli fiori della primavera rimangono, seppure bellissimi, inesorabilmente un'ombra sulla pagina²⁰⁰.

²⁰⁰ A proposito del telefono la Cavalli scrive: «al telefono parlo meglio perché premendo il ricevitore contro il mio orecchio riconquisto il loro suono [delle parole ndr.], che resta chiuso in una sfera come se parlassi a me stessa, non vola via», in Patrizia Cavalli, *Con passi giapponesi*, op. cit., p. 95.

IL CIELO

1. «Un vivere innamorato senza rimedi»

A distanza di sette anni dal libro di esordio, nel 1981 appare *Il cielo*¹, la seconda raccolta poetica di Patrizia Cavalli, edita come la prima nella «Collezione di poesia» di Einaudi. Le scritture critiche che ne salutano l'uscita non sono maggiori nel numero rispetto a quelle apparse sette anni prima in occasione dell'uscita della prima raccolta, ma di certo più significative. Due sono recensioni 'a caldo' su quotidiani nazionali, una terza è una riflessione più ponderata che occupa le pagine di una neonata rivista di poesia napoletana e l'ultima è una nota a margine di Gianni Celati che accompagna un racconto della Cavalli pubblicato in una raccolta collettanea curata dallo scrittore valtellinese.

All'indomani della pubblicazione de *Il cielo*, il primo a scriverne è Dario Bellezza su «Paese Sera», come già era accaduto per *Le mie poesie non cambieranno il mondo*. Il poeta romano recensisce la raccolta insieme a due altre opere, *-Uno scrittore, due poeti. "Maledetti" ma non troppo*². Questa volta mostra di gran lunga meno entusiasmo verso il libro della Cavalli. Se le riconosce indubbiamente la qualità di poeta, Bellezza trova da ridire sulle scelte poetiche della nuova raccolta, che trova 'facili'. La poetessa si sarebbe infatti sbilanciata troppo sulla linea lesbica, che «vorrebbe far concorrenza a Penna»³, ma che, a suo dire, non può «reggere il confronto con la grazia fulminante»⁴ del solo poeta paragonabile a Mozart. Ciò che sembra, però, mancare in particolare dal libro è il misticismo rimosso dalla poetessa, che, secondo Bellezza, «scandalosamente»⁵ traluce appena dal titolo.

Pochi mesi dopo l'uscita del volume, Gianfranco Palmery pubblica su «Il Messaggero» una seconda recensione dal titolo *Quella salvezza tenace*, in cui accomuna l'anziano poeta Betocchi alla giovane Cavalli. Il nuovo libro «persuade

¹ Il libro *Il cielo* verrà indicato con la sigla 'IC' e le liriche contrassegnate, in successione, dalla prima all'ultima, con la numerazione da 1 a 67 (Einaudi, Torino, 1981, ora in *Poesie (1974-1992)*, Einaudi, Torino, 1992).

² Dario Bellezza, *Uno scrittore, due poeti. "Maledetti" ma non troppo*, «Paese Sera», (<https://annamariaortese.wordpress.com/2009/08/10/1224/>)

³ *Ibidem*.

⁴ *Ibidem*.

⁵ *Ibidem*.

senza riserve»⁶ il critico: Palmery lo riconosce come un libro di «“osservazioni”, di caste e disperate astronomie terrestri»⁷ sovrastate da un cielo vuoto e minaccioso che le nuvole umiliano scrivendoci su la loro differenza. Il recensore conclude a sua volta con un’osservazione sulla religiosità della poesia della Cavalli: una poesia è religiosa in quanto «la vera poesia è sempre “religiosa”»⁸.

Nell’ ’82, su «Incognita», rivista di poesia napoletana fondata nello stesso anno da Rina Li Vigni Galli e Giancarlo Majorino, Berardinelli scrive, in occasione dell’uscita de *Il cielo*, una riflessione critica che entra per la prima volta nel merito della poetica della Cavalli⁹. Il critico appunta l’attenzione sui contrasti che attraversano la poesia cavalliana. Vi osserva il dominio del cielo, ora benevolo, ora malevolo, l’onnipotenza della luce e la misteriosa dissipazione del corpo. Ne riconosce la «condizione cartesiana»¹⁰ della parola soggetta a variazioni improvvise e contrappesi. Legge nella scrittura della poetessa di Todi un coraggio «leopardiano della nudità e dell’aderenza»¹¹, lo «squilibrio radicale»¹² dell’insufficienza della terra rispetto al cielo, la lingua che fa irrompere schegge di mondo «in una coscienza che sa annullare il proprio spessore»¹³. Il critico conclude infine il suo scritto con una nota polemica nei confronti del *milieu* letterario del momento: «[I]a più nitida e forte intelligenza poetica allo stato puro delle “nuove generazioni” è ignorata dai recensori»¹⁴.

Nel 1992, anno dell’uscita della terza raccolta, Gianni Celati cura per Feltrinelli un’antologia di racconti, *Narratori delle riserve*, in cui compare *Ritratto*, una straordinaria narrazione della Cavalli. Celati ne introduce il racconto con una nota¹⁵ in cui pare non conosca ancora la terza silloge. Nella piccola premessa parla soprattutto de *Il cielo* e proprio all’inizio esprime una viva ammirazione per le poesie delle prime due raccolte della poetessa tudertina: «a me sembrano tra le più belle di

⁶ Gianfranco Palmery, *Quella tenace salvezza*, «Il Messaggero», 15 luglio 1981, p. 4

⁷ *Ibidem.*

⁸ *Ibidem.*

⁹ Alfonso Berardinelli, *Patrizia Cavalli, Il cielo*, «Incognita», op. cit.

¹⁰ *Ibidem.*

¹¹ *Ibidem.*

¹² *Ibidem.*

¹³ *Ibidem.*

¹⁴ *Ibidem.*

¹⁵ Gianni Celati, *Nota di accompagnamento a Ritratto*, in Id. (a cura di), *Narratori delle riserve*, Milano, Feltrinelli, 1992, p. 74.

questi anni»¹⁶. Vi riconosce «un vivere innamorato senza rimedi, tra “grazia e disgrazia”»¹⁷ che, a suo parere, incide in «una figurazione verbale molto composta, in un modo espositivo che fa pensare alla poesia antica»¹⁸.

2. A metà strada tra grazia e disgrazia

Lontana dalla desertica uniformità che occupa la scena poetica degli anni Settanta e Ottanta¹⁹, la nuova silloge dà voce a un *io* che si mostra meno ribelle e minimalista di quanto non appaia quello della prima raccolta: le sue tonalità non vanno più soltanto nella direzione della «riduzione stilistica», perseguita con ostinazione nel libro di esordio, ma introducono nella lingua «modulazioni quasi di canto, proprie di una poesia densa e corposamente espressiva»²⁰. «Se nella poesia precedente» scrive Damiano Sinfonico, «prevaleva l’arte del sottrarre, qui c’è un caricare»²¹.

In sintonia con il mutamento d’intonazione, cambia radicalmente anche l’ambientazione della silloge. Scomparso l’universo umbratile de *Le mie poesie non cambieranno il mondo*, lo sfondo del libro dei primi anni Ottanta è costituito da un’amplissima cornice spaziale, organizzata sui due registri del cielo e della terra, che si riflettono l’uno dentro l’altro. Umide coltri di nuvole e luminose distese azzurre, di volta in volta, fanno da specchio alle consuete ambientazioni domestiche e cittadine, in cui talvolta si schiudono inediti affacci sulla campagna e sul mare.

Come la terra si riflette nel cielo, così anche la protagonista, una rinnovata figura femminile di viandante, muove i passi del suo inconcludente andirivieni terreno in maniera speculare ai movimenti delle aeree masse celesti, quasi

¹⁶ *Ibidem*.

¹⁷ *Ibidem*.

¹⁸ *Ibidem*.

¹⁹ «Patrizia Cavalli sembra ancora più lontana della Lamarque da quell’uniforme deserto che occupa la scena tra la fine degli Settanta e gli anni Ottanta», in Matteo Marchesini, *Fuori e dentro il piccolo Canone. Gattopardi, vati e cronisti della prima generazione senza Storia*, in Giorgio Manacorda (a cura di) *Poesia 2004. Annuario*, Roma, Castelvechi Editore, 2004, p. 97.

²⁰ Giorgio Manacorda, *La poesia italiana oggi*, op. cit., p. 118. Manacorda sembra qui far riferimento al minimalismo riconosciuto dai critici ne *Le mie poesie non cambieranno il mondo*.

²¹ Damiano Sinfonico, *Il Cielo di Patrizia Cavalli*, in Sabrina Stroppa, *La poesia italiana degli anni Ottanta. Esordi e conferme*, Lecce, Pensa, 2016, p. 24.

rispecchiando sulla terra, passo dopo passo, gli spostamenti delle nuvole. La sua vita, in obbediente consonanza con i rivolgimenti astronomici e le improvvisi variazioni meteorologiche, ora si lancia in avanzate coraggiose per le strade cittadine, ora ripiega in prudenti ritirate all'interno delle mura domestiche. Ad ogni cielo primaverile o estivo («[e] fuori la stessa luce di ieri, lo stesso azzurro»), la donna si sente irresistibilmente attratta dal bel tempo e dal desiderio di uscire da se stessa, smaniosa di ricongiungersi in altezza con qualcosa che le somiglia («Era proprio lassù / che doveva compiersi la mia somiglianza, lassù così in alto», IC, 24, 2-4). Al contrario, le acque dell'autunno e dell'inverno («E allora non sarebbe meglio che tu / mi bagnassi un po', e se non proprio con acqua / profumata, con acqua semplice, / magari piovana?», IC, 46, 9-12), la risospingono ogni volta in basso, guidata dall'impulso di lasciarsi alle spalle il cielo e di ritornare dentro casa, e forse anche dentro la propria pelle («spinge in basso i voli / troppo alti, dà lentezza alle fughe e chiude / al di qua delle finestre finalmente / il tempo», IC, 30, 3-6).

Abbandonato l'orizzonte chiuso e protetto della prima raccolta, ne *Il cielo l'io* viene, infine, alla luce. Il «filo» che trattiene serrata in un «crepaccio» la profondità acquorea dell'esistenza si rompe, e il «lago», perdendo «le sue acque / e mutando il paesaggio» (IC, 29, 10-11), le «scombina la strada» (IC, 29, 12) e la spinge dentro un mondo su cui domina il cielo con i suoi cicli ripetuti immutabilmente ogni anno²². Senza il conforto della storia²³, la donna si trova a vivere in questo mondo nel solco degli avvicendamenti naturali²⁴, soggiacendo ai capricci del cielo e costretta ad un viavai esistenziale che si iscrive in un determinismo totale delle cose e dei sentimenti²⁵.

Mentre i ritmi ciclici della natura governano la sua vita, la protagonista, per la prima volta, comincia a fare i conti con il tempo. Come un esperto «geometra», lo misura «in anni e stagioni, in mesi e settimane» (IC, 31, 11). Ne riconosce lo scorrere

²² «Il suo diario poetico riflette un ordine cosmico», in Alfonso Berardinelli, *Tra il libro e la vita: situazioni della letteratura contemporanea*, Torino, Bollati Boringhieri, 1990, p. 65.

²³ «Patrizia Cavalli, d'altro canto, ha preso atto di questo vuoto di storia. La sua poesia se ne mostra già consapevole», *ibidem*.

²⁴ «Una poesia che ruota intorno ad un suo ciclo di avvicendamenti inevitabili», in Valentino Cecchetti, *Patrizia Cavalli: Poesie (1974 -1992)*, «Nuovi Argomenti», n. 46, aprile-giugno, 1993, p. 110.

²⁵ «Il determinismo delle cose e dei sentimenti sembra totale», in Alfonso Berardinelli, *ibidem*.

nel progressivo approfondirsi dei segni che le notti e i giorni, cadendole quotidianamente sul viso, le disegnano sul corpo. Con la pelle offerta al trascorrere delle giornate, come fosse un foglio su cui gli avvicendamenti celesti iscrivono, ora più, ora meno profondamente, un reticolo di rughe, l'*io* dà letteralmente 'corpo' a una sorta di carta geografica del tempo, un destino tracciato meccanicamente dalle reazioni fisiche e chimiche del proprio organismo: la mappa carnale di una consapevolezza che «non permette alibi»²⁶.

In questa seconda raccolta, l'*io* guarda al cielo come alla divinità naturale dai cui estri dipendono per lei la vita e la morte e verso cui dirige i desideri e le invettive di chi, uscita appena dall'ombra 'a riveder le stelle', si scopre sola nel mondo, di fronte al vuoto cosmico dell'«azzurro sempre uguale» (IC, 1, 2), indifferente e alto sopra la sua testa, trascendente e trasparente, forma intatta e intangibile della natura²⁷. Senza nemmeno il conforto del cielo, sostiene a fatica «il peso di una libertà impossibile»²⁸, il più crudele degli inganni, e si barcamena nel mezzo della vita, oscillando tra il desiderio di farsi consolare, «come se nella quotidianità ci fosse un cielo»²⁹, e la consapevolezza del vuoto dell'esistenza.

Qui la Cavalli, facendo risuonare le corde di un diario poetico «[a] metà strada tra grazia e disgrazia» (IC, 66,1), modula in apparenza i temi di un giornale personale. A ben vedere vi intona in realtà un'effemeride della condizione umana che fotografa «un ordine cosmico, un sistema di cause e di effetti, una spietata armonia»³⁰. «Dopo aver frequentato l'indifferenziato», scrive Manacorda, «il margine opaco in cui la luce muore, la Cavalli risale alla luminosità della forma, intravede il bagliore del senso»³¹. Si concede «con generosità al canto»³², dando vita a un libro che dispiega la propria partitura seguendo una linea melodica del sentire,

²⁶ Alfonso Berardinelli, *Tra il libro e la vita: situazioni della letteratura contemporanea*, *ibidem*.

²⁷ «Il cielo è la forma trascendente, trasparente, intatta e intangibile della natura», in Alfonso Berardinelli, Patrizia Cavalli, *Il cielo*, «Incognita», 1 marzo 1992.

²⁸ «Sostiene a stento il peso di una libertà impossibile», Alfonso Berardinelli, *Tra il libro e la vita: situazioni della letteratura contemporanea*, op. cit., p. 65.

²⁹ Giorgio Manacorda, *La poesia italiana oggi*, Roma, Castelvecchi, 2004, p.118.

³⁰ Alfonso Berardinelli, *Tra il libro e la vita: situazioni della letteratura contemporanea*, op. cit., p. 65.

³¹ Giorgio Manacorda, *La poesia italiana oggi*, op. cit., p. 117.

³² «Nel *Cielo* la parola si concede con più generosità al canto, alcuni testi si allungano in piccole scene», in Matteo Marchesini, *Fuori e dentro il piccolo Canone. Gattopardi, vati e cronisti della prima generazione senza Storia*, op. cit., p. 97.

affidata alla forma breve delle ariette e degli ariosi, e una armonica del commentare, consegnata a forme più lunghe, simili a recitativi dalle molteplici intonazioni: «una bellezza che nel primo libro traspariva rarissima, trama la seconda raccolta anche quando descrive l'orrore di due corpi “che fanno l'amore presi da necessità”»³³.

3. Il libro di Okapi Bandierina e del gatto Caruso Mandolino

Nel 1979 diciotto inediti della Cavalli compaiono sul primo numero di «Tabula»³⁴, una rivista che vede la luce a Milano nei primi mesi di quell'anno, per impulso, tra gli altri, di Antonio Porta. In maniera analoga a quanto era accaduto per le sei poesie ospitate su «Paragone» nel 1973, le diciotto pubblicate sul trimestrale³⁵ costituiscono un'anticipazione della seconda silloge.

Non è priva di significato la presentazione degli inediti su «Tabula» in quanto rivela che la poesia della Cavalli supera ben presto i circuiti della cultura romana. Appare su una rivista della cosiddetta 'capitale morale' che programmaticamente si pone l'obiettivo di ricostruire dal 'grado zero' il panorama letterario italiano. Diretta da Aldo Rosselli, figlio di Nello e nipote di Carlo, (assassinati entrambi in Francia nel 1937 da un agguato fascista), la neonata rivista, si trova, in quell'inizio del 1979

a cavalcare la tigre dell'ovvio, in una situazione di de-ideologizzazione che lascia scriventi e lettori in una crescente povertà di chiavi di lettura. Ma si trova anche, per converso, in un "vuoto letterario" che le dovrebbe permettere di inventare dal grado zero il discorso letterario, che troppo spesso rischia di esprimersi in un manieristico farfuglio oppure di accendersi velleitariamente in proiezioni ideologiche³⁶.

³³ Giorgio Manacorda, *La poesia italiana oggi*, op. cit., p. 117.

³⁴ Patrizia Cavalli, *Poesie*, «Tabula», a. I, n.1, (gennaio/marzo 1979), pp. 24-29. Gli inediti apparsi nella rivista, nell'ordine, sono: «Di essere ormai adulta l'ho capito»; «Questa esistenza breve addormentata»; «Quanti saluti prima di morire!»; «Ti ho sfidato con una parolaccia»; «Ora che sei partita»; «Mi ero tagliata i capelli, scurite le sopracciglia»; «L'acqua d'ombra distolta dai riposi»; «“La bella vita bisogna coltivarla”!»; «Quanto dolce nel buio della digestione»; «Due ore fa mi sono innamorata»; «Del vero amore e del falso amore»; «O mio bel paesaggio»; «Sul ventre delle madri che mi hanno accompagnato»; «Dopo anni di tormenti e pentimenti»; «Terra della vertigine, sabbia vertiginosa»; «Tutte le curve di una stanza»; «A volte mi fingo innamorata»; «Fingo di aspettarti per ingrandire i minuti».

³⁵ Le poesie appaiono nella sezione del fascicolo dedicata agli «Atti del Convegno», *1968-'78 Riviste culturali e letteratura*, «Tabula», a. I, n.1, (gennaio/marzo 1979), pp. 11-114.

³⁶ Aldo Rosselli, *Presentazione*, «Tabula», a. I, n.1, (gennaio/marzo 1979), p. 6.

Per riuscire nell'intento ambizioso di dare forma a una ricostruzione dello scenario degli anni Settanta, ormai sul punto di concludersi, la rivista si avvale di un comitato di redazione tra i più prestigiosi. Ne fanno parte Alberto Boatto, Renzo Paris, Giuseppe Pontiggia, Antonio Porta, Giovanni Raboni, Antonio Tabucchi, Stefano Zecchi e Amelia Rosselli, cugina del direttore Aldo, (entrambi nipoti di Amelia Pincherle, nonna paterna dei due e zia di Moravia per via di padre). Pubblicata da Sinted, «Tabula» vive, tuttavia, con una periodicità irregolare, per il solo biennio 1979-1980, dando alle stampe tre soli fascicoli³⁷ in cui ospita contributi di Pontiggia, Cordelli, Debenedetti, Fofi, Fortini e Amelia Rosselli.

Se nel '73 i sei inediti, apparsi su «Paragone», erano accompagnati dalla *Nota* a firma di Cesare Garboli, i diciotto pubblicati nel '79 su «Tabula» sono preceduti da una breve introduzione di Giovanni Raboni³⁸. Non sorprende che Raboni accompagni le poesie della giovane Cavalli con uno scritto elogiativo³⁹. In parallelo alla propria attività di scrittura, nel corso della sua vita intellettuale, il poeta collabora infaticabilmente con importanti riviste e quotidiani come i «Quaderni Piacentini», «Paragone» e il «Corriere della Sera», e case editrici tra cui Guanda. In queste sedi, nel solco di un progetto culturale, affine a quello espresso da «Tabula», Raboni si impegna in un indefesso e significativo lavoro critico, spendendosi non di rado nella presentazione di nuove voci della poesia italiana, tra cui, per citarne solo alcune, Vivian Lamarque, Giuseppe Piccoli e Patrizia Valduga.

Le introduzioni a firma di Garboli e Raboni, fanno pensare che la scrittura della poetessa si guadagni sin da subito un posto di rilievo nel panorama della cosiddetta critica militante italiana. Gode infatti del viatico di due tra le sue voci più significative: «[i]l loro prestigio, la loro autorità, il loro fascino letterario», scrive

³⁷ Per le notizie sulla rivista «Tabula», cfr. In *Riviste e strumenti*, documento digitale pubblicato sul portale della «Biblioteca Nazionale di Napoli» (<http://vecchiosito.bnnonline.it/attpro/memri/tabu.htm>).

³⁸ Giovanni Raboni in Patrizia Cavalli, *Poesie*, op. cit., p.24.

³⁹ Raboni al termine della sua breve nota scrive, come già ricordato nel capitolo precedente: «[...] io credo che il canzoniere (d'amore o di morte o semplicemente di attesa) che la Cavalli viene ormai da anni componendo con straordinario pudore e misura sia anche per questo da mettere tra i documenti più autentici e toccanti (e, in negativo, tra i meno suscettibili di catalogazioni, inserimenti tattici, piccole o grandi manovre letterarie, ecc. ecc.) prodotti da quella che, tanto per intenderci, chiamiamo la giovane poesia.», in Giovanni Raboni, in Patrizia Cavalli, *Poesie*, op. cit., p. 24.

Berardinelli, «ne fecero due maestri di stile e di pensiero»⁴⁰. Seppure lontani, di stanza nei due centri propulsori della vita culturale italiana, il primo a Roma e il secondo a Milano, i due senza dubbio contribuiscono, con il loro lavoro intellettuale, alla elaborazione di una riflessione critica di ampio respiro. Del resto, seppure geograficamente distanti, non mancano di occasioni di confronto fra loro, prima fra tutte la comune militanza fiorentina nella redazione di «Paragone», dal dopoguerra in poi un crocevia della riflessione sull'arte e sulla letteratura tra i più significativi in Italia.

A ulteriore riprova di una stagione assai vivace della poesia italiana, nel 1980, l'anno dopo la pubblicazione dei diciotto inediti su «Tabula», quindici testi della Cavalli⁴¹ appaiono su «Discorso diretto. Quaderno 2» con il titolo di *Poesie*, dodici inediti e tre già usciti su «Tabula»⁴². Si tratta, per la poetessa, di una partecipazione a un volume collettaneo, dedicato alle scritture della generazione di poeti che allora cominciava a farsi sentire con una nuova voce⁴³.

Al termine del biennio '79-'80, scandito dalle anticipazioni del nuovo libro, il 28 marzo 1981 Einaudi dà alle stampe *Il cielo*⁴⁴, in cui confluiscono, con un ordine diverso, sia le poesie uscite su «Tabula»⁴⁵, sia quelle su «Discorso diretto.

⁴⁰ Alfonso Berardinelli, *Garboli & Raboni: due maestri di stile, così simili, così lontani*, documento digitale pubblicato sul portale «Avvenire.it», 7 febbraio 2014 (reperibile in rete all'indirizzo elettronico: https://www.avvenire.it/rubriche/pagine/garboli-e-raboni-due-maestri-di-stilecosi-simili-br--cosi-lontani_20140207).

⁴¹ Patrizia Cavalli, *Poesie*, «Discorso diretto. Quaderno 2», Treviso, Canova, 1980, pp. 27- 35. Gli inediti pubblicati su «Discorso diretto. Quaderno 2», nell'ordine, sono: «Guardate come lei si lascia catturare», «Tutte le morti terrestri», «Due ore fa mi sono innamorata», «Avevo cominciato con l'allegro», «Per questo sono nata, per scendere», «Non giochi più, mangi soltanto», «Per distrarsi dal tempo bisogna avere molte occupazioni», «Mangiava una mela McKintosh», «Ah sì, per tua disgrazia», «Sul ventre delle madri che mi hanno accompagnato», «Nella febbretta cuposa dei risvegli», «Che la morte mi avvenga dentro un desiderio», «Di essere ormai adulta l'ho capito», «Appena sveglia comincio a riposarmi», «Come fosse una spanatura».

⁴² La tre poesie che appaiono sia su «Tabula» che su «Discorso diretto. Quaderno 2» sono: «Di essere ormai adulta l'ho capito», «Sul ventre delle madri che mi hanno accompagnato», «Due ore fa mi sono innamorata».

⁴³ «Discorso diretto. Quaderno 2», Treviso, Canova, 1980. Nel volume sono raccolti testi di Dario Bellezza, Mariella Bettarini, Maurizio Cucchi, Milo De Angelis, Amelia Rosselli, Raffaele Viviani, Giuseppe Conte, Giuliano Dego, Angelo Lumelli, Elia Malagò, Paolo Ruffilli.

⁴⁴ La data precisa di uscita è il 28 marzo 1981.

⁴⁵ Nel volume einaudiano le poesie appaiono nel seguente ordine: «Di essere ormai adulta l'ho capito»: quarantottesima; «Questa esistenza breve addormentata»: sessantatreesima; «Quanti saluti prima di morire!»:cinquantunesima; «Ti ho sfidato con una parolaccia»: seconda; «Ora che sei partita»: settima; «Mi ero tagliata i capelli, scurite le sopracciglia»: trentottesima; «L'acqua d'ombra distolta dai riposi»: cinquantacinquesima; « “La bella vita bisogna coltivarla”!»: undicesima; «Quanto dolce nel buio della digestione»: cinquantatreesima; «Due ore fa mi sono innamorata»:

Quaderno2»⁴⁶. Rispetto al dettato dei testi anticipati nei due anni precedenti, nel libro si osservano alcune varianti, di natura e di entità diversa. In dodici dei diciotto componimenti, già pubblicati su «Tabula», si apprezzano nove variazioni di punteggiatura⁴⁷, una completa riscrittura dei due versi iniziali di una poesia⁴⁸, un mutamento lessicale⁴⁹, un'inversione tra i due aggettivi di una sequenza attributiva⁵⁰, la spezzatura, per due volte, di un unico verso in due unità metriche minori⁵¹ e il

sessantasettesima; «Del vero amore e del falso amore»: dodicesima; «O mio bel paesaggio»: sesta; «Sul ventre delle madri che mi hanno accompagnato»: sessantacinquesima; «Dopo anni di tormenti e pentimenti»: sessantaduesima; «Terra della vertigine, sabbia vertiginosa»: quarantatreesima; «Tutte le curve di una stanza»: quattordicesima; «A volte mi fingo innamorata»: trentanovesima; «Fingo di aspettarti per ingrandire i minuti»: ventesima.

⁴⁶ Nel volume einaudiano gli inediti appaiono nel seguente ordine: ventiduesimo: «Guardate come lei si lascia catturare», ventunesimo: «Tutte le morti terrestri», sessantasettesimo: «Due ore fa mi sono innamorata», cinquantanovesimo: «Avevo cominciato con l'allegro», quindicesimo: «Per questo sono nata, per scendere», ventitreesimo: «Non giochi più, mangi soltanto», trentatreesimo: «Per distrarsi dal tempo bisogna avere molte occupazioni», ventisettesimo: «Mangiava una mela McKintosh», quinto: «Ah sì, per tua disgrazia», sessantacinquesimo: «Sul ventre delle madri che mi hanno accompagnato», cinquantesimo: «Nella febbretta cuposa dei risvegli», cinquantaseiesimo: «Che la morte mi avvenga dentro un desiderio», quarantottesimo: «Di essere ormai adulta l'ho capito», cinquantottesimo: «Appena sveglia comincio a riposarmi», sessantunesimo: «Come fosse una spanatura».

⁴⁷ Rispetto alla pubblicazione in rivista del '79, nell'edizione dell' '81: il v. 9 di «Di essere ormai adulta l'ho capito» termina con l'aggiunta di una virgola :«lasciato in mezzo al corridoio,» invece di «lasciato in mezzo al corridoio»-; il v. 1 di ««La bella vita bisogna coltivarla!»» termina con il punto fermo che sostituisce il punto esclamativo: ««La bella vita bisogna coltivarla!»» invece di ««La bella vita bisogna coltivarla!»!», e il v. 13 termina senza segni di punteggiatura, - «Circondata di grazie e bellezze naturali» invece di «Circondata di grazie e bellezze naturali,»-; il v. 2 di «Due ore fa mi sono innamorata» termina con una virgola, -«Tremo d'amore e seguito a tremare,», invece di «Tremo d'amore e seguito a tremare»-; il v. 4 di «O mio bel paesaggio» termina con un punto fermo che sostituisce il punto esclamativo, - «la bocca la svanisci. », invece di «la bocca la svanisci!»-; il v. 6 di «Lontano dai regni» non ha segni di interpunzione, -«in meno qualche ruga in più e il corpo», invece di «in meno, qualche ruga in più e il corpo»-; il v.1 di «A volte mi fingo innamorata» termina con i due punti che sostituiscono il punto fermo, -«A volte mi fingo innamorata:», invece di «A volte mi fingo innamorata.»-, e il v. 7 ha il punto interrogativo posto all'interno delle virgolette, - «in me?» Niente infatti», invece di «in me»? Niente infatti»; il verso 1 di «Fingo di aspettarti per ingrandire i minuti» termina con un punto fermo che sostituisce la virgola, - «Fingo di aspettarti per ingrandire i minuti.»», invece di «Fingo di aspettarti per ingrandire i minuti.».

⁴⁸ Nell'edizione einaudiana dell' '81 si legge la seguente redazione dei primi due versi della quattordicesima poesia: «Lontano dai regni/ come è ferma la stanza!», del tutto diversa da quella apparsa su «Tabula» nel '79: «Tutte le curve di una stanza/sono la cifra del paragone.».

⁴⁹ Nell'edizione einaudiana dell' '81, il v. 13 del quarantottesimo componimento, «Di essere ormai adulta l'ho capito», termina con 'castigato', in sostituzione del 'rassegnato' della pubblicazione su «Tabula» nel '79, - «a un tiepido torpore castigato», invece di «a un tiepido torpore rassegnato» -.

⁵⁰ Nell'edizione einaudiana dell' '81, al v. 8 del trentanovesimo si legge «verso il sicuro futuro frutteto d'amore», invece che «verso il futuro sicuro frutteto d'amore».

⁵¹ Rispetto alla pubblicazione su «Tabula», nell'edizione einaudiana dell' '81, contano un verso in più sia la redazione del trentottesimo testo, sia quella del sessantatreesimo a causa della spezzatura in due di un unico verso. Il v. 4 del primo si presenta: «alle spalle un ammiccamento trionfante. Ecco ragazza/ragazzo», con centratura nel mezzo del secondo verso costituito dell'unica parola 'ragazzo', invece di «alle spalle un ammiccamento trionfante. Ecco ragazza ragazzo» -; il v. 5 si presenta: «la luce della casa/ accesa all'improvviso», invece di «la luce della casa accesa all'improvviso».

ristabilimento di un parallelismo all'interno di un verso⁵². In otto dei quindici testi pubblicati da Canova nell'80, si riconoscono quattro cambi di punteggiatura⁵³, l'espunzione di un verso⁵⁴, l'accorpamento metrico di due versi⁵⁵, la spezzatura di un verso per realizzare un enjambement col verso precedente⁵⁶, un cambio di grafia⁵⁷, il passaggio da un singolare a un plurale⁵⁸ e due varianti lessicali⁵⁹.

Quanto alla veste editoriale del libro, la presenza di un articolato paratesto⁶⁰, attira l'attenzione e fa pensare che forse l'autrice ne abbia seguito in qualche modo la composizione. Parrebbe sollecitare il lettore sulla problematica della conoscibilità, centrale sia in questo libro, sia in tutta la poesia cavalliana, e su quello, altrettanto cruciale, della finzione della voce poetica.

La copertina de *Il cielo* affronta il carattere fittizio dell'*io* attraverso un gioco di rimandi con la copertina del libro precedente. Nello spazio bianco sotto il titolo si presenta la poesia incipitaria in una sorta di ideale continuità con il congedo riportato

⁵² Rispetto alla pubblicazione su «Tabula», nell'edizione einaudiana dell'81, nel dodicesimo componimento si legge: «-o cupa corona di spine! o bianco cespuglio d'angioli! -», invece di: «-cupa corona di spine! o bianco cespuglio d'angioli! -».

⁵³ Rispetto alla pubblicazione, su «Discorso diretto. Quaderno 2» dell'80, nell'edizione einaudiana dell'81: nei vv. 8 e 9 di «Guardate come lei si lascia catturare» il trattino è sostituito dalla virgola, «un uccello alla finestra, addio baci/ addio carezze, lei vola via» invece di «un uccello alla finestra - addio baci/ addio carezze- lei vola via»; nel v. 1 di «Avevo cominciato con l'allegro» il punto e virgola è sostituito dai due punti, «Avevo cominciato con l'allegro:», invece di «Avevo cominciato con l'allegro;»; alla fine del v. 9 di «Come se fosse una spanatura» vi è una virgola, «delle stanze. Ma lì c'era mio padre,», invece di «delle stanze. Ma lì c'era mio padre».

⁵⁴ Rispetto alla pubblicazione, su «Discorso diretto. Quaderno 2» del '80, nell'edizione einaudiana dell'81 in «Come se fosse una spanatura» è stato espunto il verso «ricaduto cadente e destinato a cadere» che si trovava tra i vv. 9 e 10.

⁵⁵ Rispetto alla pubblicazione, su «Discorso diretto. Quaderno 2» del '80, nell'edizione einaudiana dell'81 in «Per questo sono nata, per scendere», il v. 10 «si passavano un sorriso che non si apriva mai» è unico invece che diviso in due «si passavano un sorriso/che non si apriva mai».

⁵⁶ Rispetto alla pubblicazione, su «Discorso diretto. Quaderno 2» del '80, nell'edizione einaudiana dell'81 in «Appena sveglia comincio a riposarmi» i vv. 6 e 7 sono scritti «tirarmi via, farmi i massaggi; e alla fine» invece che «tirarmi via, farmi i massaggi;/ e alla fine del giorno sono così sbattuta».

⁵⁷ Rispetto alla pubblicazione, su «Discorso diretto. Quaderno 2» del '80, nell'edizione einaudiana dell'81 in «Mangiava una mela Macintosh», il v. 1 è scritto «Mangiava una mela Macintosh» invece di «Mangiava una mela McKintosh».

⁵⁸ Rispetto alla pubblicazione, su «Discorso diretto. Quaderno 2» del '80, nell'edizione einaudiana dell'81 in «Ah sì, per tua disgrazia», al v. 17 si legge «e pericoli, si consumavano» invece di «e pericolo, si consumavano».

⁵⁹ Rispetto alla pubblicazione, su «Discorso diretto. Quaderno 2» del '80, nell'edizione einaudiana dell'81 in «Nella febbretta cuposa dei risvegli», al v. 12 si legge «avrò un'andatura eretta) dove io non sia» invece di «avrò una posizione eretta) dove io non sia»; in «Di essere ormai adulta l'ho capito», al v. 13 si legge «a un tiepido torpore castigato» invece di «a un tiepido torpore rassegnato».

⁶⁰ La prima pagina de *Il cielo* è l'unica, in tutte le raccolte della Cavalli, che presenta sia una dedica sia un distico in epigrafe.

nell'analogo spazio del secondo volume. Agli occhi del lettore appare un *io* che cammina spaesato sotto un inedito cielo azzurro e che parrebbe riprendere le mosse proprio dall'*io* della copertina del '74 che promette di tornare a dire la propria luminosa scomparsa (Ritornero a dire / la mia luminosa scomparsa, LMP, 54, 5-6). La continuità tra l'*io* della prima e quello della seconda copertina sembra sottolineare la natura fittizia del soggetto, in quanto presenta dopo sette anni l'*io* che torna come in una promessa di continuità della rappresentazione, mantenuta col lettore⁶¹.

La copertina de *Il cielo*, continua nel gioco dei rimandi tra *incipit* del secondo libro e *explicit* del primo, concentrandosi sull'artificiosità della voce poetica non solo con il richiamo alla sua natura di personaggio, ma anche a quella di personaggio doppio. Nella copertina del volume di esordio la doppiezza è messa in evidenza nei due ultimi versi («[r]itornero a dire / la mia luminosa scomparsa», LMP, 54, 5-6) che segnalano il futuro ritorno dell'*io* alla poesia nei termini paradossali di una sua scomparsa. L'espressione assai ambigua potrebbe indicare che l'*io* ritornerà a dire di sé tanto parlando del tempo in cui era 'scomparso', tanto scomparendo mentre parla. Rappresenterebbe l'annuncio di un ritorno dell'*io* come un ritorno alla parola 'dell'altra da se stessa', nella condizione sospesa di una voce poetica, segnata dalla doppiezza di un'intrinseca alterità. Nella copertina del secondo libro la doppiezza è invece richiamata da un *io* che si presenta in scena muovendosi in parallelo con una nuvola. In entrambe le rappresentazioni, l'*io* si manifesta quindi attraverso la contemporanea presenza di una propria immagine speculare, '*io*' / 'la mia scomparsa' nel congedo del primo libro e '*io*' / 'nuvola' nell'*incipit* del secondo: nella prima la superficie riflettente sembrerebbe quella autoriflessiva della scrittura, nella seconda quella esterna del cielo speculare a quella della scrittura. Il passaggio di testimone tra le due voci liriche sembra dunque convergere sulla condizione ambigua di un *io*, che, in chiusura del primo libro, annuncia il proprio ritorno alla parola, come scomparsa luminosa della propria soggettività, e che, in apertura del

⁶¹ Nella sua lettura de *Il cielo*, Damiano Sinfonico si sofferma sul filo che lega l'opera poetica della Cavalli, riconoscendolo nell'*io* i cui umori, instabilità, mutamenti e sentimenti «improntano una sceneggiatura ininterrotta, a forte vocazione teatrale», in Damiano Sinfonico, '*Il cielo*' di Patrizia Cavalli, in Sabrina Stroppa (a cura di), *La poesia italiana degli anni Ottanta. Esordi e conferme*, op. cit., p. 24.

secondo, prende la parola apparendo su una scena illuminata da un cielo azzurro in parallelo alla comparsa di una nuvola passeggera.

Nel gioco di rimandi tra le due copertine, la copertina de *Il cielo* metterebbe quindi a fuoco tanto il carattere di personaggio dell'*io*, quanto la sua condizione sospesa e doppia. Da questo punto di vista sembrerebbe richiamare una riflessione poetologica, non lontana da quella della Morante, amica e sodale della Cavalli per più di un quindicennio⁶². Nel saggio *Sul romanzo*⁶³ la Morante si sofferma sulla visione di un *io* inteso come «*io* di se stesso»⁶⁴, un *alibi*⁶⁵ affrancato dalla contingenza biografica dell'autrice e capace in quanto invenzione di attingere ad «una verità nuova»⁶⁶. In *Festa per Elsa* Elena de Angeli conclude il suo ricordo della romanziera, puntualizzando proprio questa sua volontà: «Elsa Morante diceva sempre di voler lasciare dietro di sé soltanto l'immagine riflessa nei suoi scritti»⁶⁷.

Oltre alla copertina, anche la quarta del libro sembra alludere a un trascolorare della voce poetica in un *alibi*. La pagina offre infatti una nota biografica, sorprendentemente ancora più scarna di quella che compare sulla quarta del primo libro: due righe prive di qualsiasi altra informazione, se non quella relativa ai luoghi di nascita e di residenza dell'autrice e alla pubblicazione della prima raccolta di versi:

Patrizia Cavalli è nata a Todi e vive a Roma. È questa la sua seconda raccolta di versi, dopo *Le mie poesie non cambieranno il mondo*, apparso in questa stessa collana nel '74⁶⁸.

Nel momento della presentazione al lettore di un nuovo diario di minuzie quotidiane, una tale stringatezza farebbe pensare all'intento di sottrarre peso alla biografia

⁶² Come si è visto nel capitolo precedente, le due scrittrici si incontrano, probabilmente, nei primissimi anni '70 e la loro frequentazione si interrompe solo con la morte della Morante nell' '85. Per quest'ultima notizia, cfr. Goffredo Fofi, Luca Sofri (a cura di), *Festa per Elsa*, Palermo, Sellerio, 2011, p. 179.

⁶³ «E allora, nel momento di fissare la propria *verità* attraverso una sua attenzione del mondo reale, il romanziere moderno, in luogo di invocare le Muse, è indotto a suscitare un *io* recitante (protagonista e interprete) che gli valga da alibi. Quasi a significare, a propria difesa "S'intende che quella da me rappresentata non è la realtà; ma una realtà relativa all'*io* di me stesso, o ad un altro *io*, diverso in apparenza, da me stesso, che in sostanza, però, mi appartiene e nel quale *io*, adesso, mi impersonerò per intero"», in Elsa Morante, *Sul romanzo*, in Id., *Pro e contro la bomba atomica e altri scritti*, Milano Adelphi, 1987, p. 54.

⁶⁴ *Ivi*, p. 54.

⁶⁵ *Ibidem*.

⁶⁶ *Ibidem*.

⁶⁷ Goffredo Fofi, Luca Sofri (a cura di), *Festa per Elsa*, op. cit. Palermo, Sellerio, p. 39.

⁶⁸ Testo trascritto dalla quarta di copertina dell'edizione de *Il cielo* del 28 marzo 1981, in Patrizia Cavalli, *Il cielo*, Torino, Einaudi, 1981.

autoriale, cosicché al personaggio dell'*io*, pur così tanto esibito nella poesia, resti solo il profilo di una maschera indeterminata⁶⁹. Del resto, una siffatta copertina di chiusura del libro sarebbe del tutto consonante con le innumerevoli dichiarazioni che la Cavalli, nel corso del tempo, ha fatto sulla alterità assoluta tra poesia e quotidianità, tra *io* biografico e voce poetica, a dispetto di una materia poetica intessuta dei minimi negozi di ogni giorno⁷⁰.

Le scelte relative al paratesto de *Il cielo*, focalizzate sulla natura evanescente del soggetto, cioè su una finzione poetica, sembrerebbero, dunque, dare vita a una sorta di 'composizione calligrafica', funzionale a distogliere l'attenzione del lettore dalle minuzie diaristiche che affollano il volume. Orienterebbero la riflessione su una voce poetica modellata, invece, su quell'*io* modernista⁷¹, che nel corso del secolo va sfumando nella molteplicità delle diverse *personae*⁷², fino a diventare il simulacro della divaricazione tra l'*io* e un *altro*, sfuggito alla coscienza del soggetto. Insistendo su un tale carattere della voce poetica, le due copertine, sin dalla veste editoriale del nuovo libro, inserirebbero la ricerca della Cavalli nel solco di altre esperienze della seconda metà del secolo: oltre quella della Morante, appena ricordata, basti pensare, per fare solo un esempio, quella di Caproni che dà la parola ad un *io* a sua volta incarnato in una alterità plurale di voci⁷³. In molti poeti dell'ultimo scorcio del XX secolo, come sottolinea Enrico Testa, l'*io* trascolora in una sorta «di terza persona,

⁶⁹ La relazione tra sovraesposizione, anche quotidiana, dell'*io* e speculare indebolimento della soggettività autoriale è condotta, spesso, per paradosso, nella poesia della Cavalli. A tale riguardo sembra utile riportare un'argomentazione di Emanuele Dattilo che ricalca il procedere paradossale della poesia cavalliana: «l'*io* singolare proprio del poeta, infatti, viene assunto fino in fondo, diventa in tal misura esposto e fatto proprio, da rivelare infine la propria inconsistenza di maschera», in Emanuele Dattilo, *Sulla poesia di Patrizia Cavalli*, «Lo Straniero. Arte cultura scienza e società», 17 novembre 2015, (<http://lostraniero.net/1887-2/>).

⁷⁰ «D) Perché alcuni definiscono la tua poesia come poesia del quotidiano? R) E lo chiedi a me? È una grandissima sciocchezza. Cosa vuol dire quotidiano? Quel che succede tutti i giorni? E a chi? Per me, l'unica cosa certa delle mie giornate è il cappuccino con il cornetto. Magari l'avessi questo benedetto quotidiano!», in Pasqualina Deriu, *Patrizia Cavalli*, in Id., *Racconto di poesia*, Milano, CUEM, 1998, p. 25.

⁷¹ Cfr. Romano Luperini, *Modernismo e poesia italiana del primo Novecento*, «Allegoria», n°63, documento digitale pubblicato nel portale «Allegoria» (reperibile in rete all'indirizzo elettronico: <http://www.allegoriaonline.it/index.php/i-numeri-precedenti/allegoria-n63/66-il-tema/6322/427-modernismo-e-poesia-italiana-del-primo-novecento>)

⁷² Sull'indebolimento del soggetto nella poesia lirica del secondo Novecento, cfr. Enrico Testa, *Antagonisti e trapassanti: soggetto e personaggi in poesia*, in Id., *Per interposta persona. Lingua e poesia nel secondo novecento*, Roma, Bulzoni, 1999, pp. 11-31.

⁷³ «È il caso, soprattutto, della poesia dell'ultimo Caproni, dove l'*io*, secondo la definizione megaldiana, "o è talmente presente da non esserci, o propriamente non c'è"», in *Ibidem*.

che, diventata ‘fonte di ingiunzione’, non risponde più ai canoni di dicibilità assoluta del soggetto e a quelli del dominio della sua parola sulle forme dell’«esistenza»⁷⁴.

Lo sfumare della soggettività dell’io lirico nell’ ‘altro’ è un tema che, in sguardi critici particolarmente avvertiti, viene sin dall’inizio riconosciuto nella scrittura della Cavalli. Non a caso, tutta l’intervista del 1977 con Michelle Causse e Maryvonne Lapouge⁷⁵, in cui sembra di sentire l’eco della riflessione decostruzionista derridiana⁷⁶, ruota attorno al rapporto tra voce e scrittura e si conclude coll’espressione paradossale già riportata nel capitolo precedente: la vita personale dell’autrice è un «*fumier grâce auquel elle cultive sa propre différence*»⁷⁷. La frase conclusiva dell’intervista, «*sa propre différence*»⁷⁸, analogamente a «la mia luminosa scomparsa» (LMP, 54, 6), sembra di nuovo alludere ad una sospensione dell’io autoriale, che si dà nel linguaggio poetico⁷⁹ passando dal tono della voce, e cioè da un’identità storicamente data, alla parola scritta, segno di una ‘differenza’. Nella veste delle copertine del nuovo libro, si è tentati, dunque, di osservare un richiamo alla finzione della voce poetica, che, nell’alterità della scrittura, parla «per interposta persona»⁸⁰.

Se la prima e la quarta di copertina delineano il profilo del personaggio, che prende la parola, il frontespizio de *Il cielo* sembra, invece, far convergere la rappresentazione dell’io nel più ampio tema della conoscibilità. La pagina è infatti occupata da una composizione piuttosto articolata, costituita da due elementi a un tempo distinti e connessi: una dedica sibillina rivolta a un’«enigmatica destinataria

⁷⁴ Ivi, p. 32.

⁷⁵ Michelle Causse, Maryvonne Lapouge (a cura di), *Patrizia Cavalli*, in Id., *Ecrits, voix d’Italie*, Parigi, Des femmes-Antoinette Fouque, 1977, pp. 184-193.

⁷⁶ L’intera intervista è calata, come programmaticamente, in una riflessione sulla differenza di intonazione del parlato e della scrittura della poetessa, che farebbe pensare alla presenza di un riferimento derridiano da parte delle autrici: «D’emblée elle fut spontanée, diserte, sans souci de l’image qu’elle pouvait donner d’elle-même. Alors que l’entretiens, retranscrit, donne de Patrizia une vision tourmentée spéculative, douloureuse, ses propos furent par contre ponctués de rire, de haltes, de caresses à la chatte, de nonchalants silences et d’enthousiasmes soudains», in Michelle Causse, Maryvonne Lapouge (a cura di), *Patrizia Cavalli*, op. cit., p. 184.

⁷⁷ Michelle Causse, Maryvonne Lapouge (a cura di), *Patrizia Cavalli*, op. cit., p.192.

⁷⁸ *Ibidem*.

⁷⁹ Può essere utile riportare un pensiero di Foucault su questo tema: «[...] l’essere del linguaggio è la cancellatura visibile di colui che parla», citato da Testa all’inizio del suo saggio sulla costruzione dell’io lirico nel *Conte caproniano*, in Enrico Testa, “*Il conte di Kevenhüller*” di Giorgio Caproni, in Id., *Per interposta persona*, op. cit., p.79.

⁸⁰ È una citazione del titolo del saggio di Testa *Per interposta persona*.

(«A *Okapi Bandierina*») e un distico che recita: «Tu non sei mai stata sentimentale / e io per amore voglio assomigliarti».

Chi sia *Okapi Bandierina* la Cavalli lo rivela, a quanto è dato sapere, quindici anni dopo la prima edizione del libro, in una nota a *Mes poèmes ne changeront pas le monde* (2007), ovvero all'edizione francese di *Poesie (1974-1992)*: la poetessa spiega che in quella insolita espressione è riportato il nome della sua gatta siamese⁸¹. Se la poetessa nel volume di *Poesie (1974-1992)* rivela che Okapi è la propria gatta, nel 2013 Gini Alhadeff, che cura *My poems won't change the world*, nell'Introduzione, ne rivela la discendenza dal gatto della Morante Caruso Mandulimo⁸². Lo strano nome dell'animale, a lei caro al punto da dedicarle la raccolta, parrebbe rifarsi, almeno per la sua prima parte, agli Okapi, animali originari del Congo, specie di giraffidi in via di estinzione, metà giraffe e metà zebre, con le zampe striate e corte come il collo: da un lato, dunque, il nome potrebbe alludere ad alcuni tratti dell'aspetto fisico della gatta e dall'altro alla sua straordinarietà. Per quanto caro ed eccezionale sia stato l'animale agli occhi della poetessa, la dedica del libro alla gatta rischia di provocare un certo sconcerto. Una tale scelta mira, in realtà, dritta al cuore della poetica cavalliana, poiché sottolinea l'importanza del gatto nella poesia di questa autrice, che rappresenta l'animale, da un lato, con tenera e compiaciuta indolenza e, dall'altro, con un ruolo di mediatore della conoscenza, ora «figura dell'amore»⁸³, ora «forse anche della poesia dell'autrice»⁸⁴. Negli occhi dei gatti della Cavalli, come in una scrittura poetica, si specchia infatti «d'un tratto, veloce, la bellezza, il cielo veramente infinito e luminoso per un istante di grazia

⁸¹ «Okapi Bandierina était le nom de ma chatte», in Patrizia Cavalli, *Notes*, in Id., *Mes poèmes ne changeront pas le monde*, (préface G. Agamben, traduit per Daniele Faugeras et Pascale Janot), Paris, Des Femmes, 2007, p. 489.

⁸² «Okapi Bandierina, a cat sired by Caruso Mandulino who came from the house of the great Italian novelist Elsa Morante», in Gini Alhadeff, *Introduction*, p. XVII, in *My Poems Won't Change the World: Selected Poems* by Patrizia Cavalli, a cura di Gini Alhadeff, New York, ed. Farrar, Straus & Giroux, 2013.

⁸³ Daniele Piccinni, *Un gatto che dorme*, in *Con rigore e passione. Viaggio fra le letture del nostro tempo*, Quaderni del Battello Ebro, Porretta Terme, 2001, p. 223.

⁸⁴ Ivi, p. 224. Cfr. anche la poesia «Il gatto» di Baudelaire: «Quando i miei occhi, attirati come da una calamita verso quel gatto che amo, si distolgono docili e io guardo in me stesso, // vedo con stupore il fuoco delle sue pupille pallide, fanali luminosi, vive opali, contemplarmi fissamente» in Charles Baudelaire, *I fiori del male*, trad. di Giorgio Caproni, Bergamo, Armando Curcio Editore, 1967, p. 105.

indifferente»⁸⁵. Ne *Il cielo*, il saluto del gatto, «che socchiudendo gli occhi mi saluta» (IC, 19, 6), si collega alla ‘salute’ dello sguardo («[q]uando si è colti all’improvviso da salute / lo sguardo non inciampa», IC, 19, 1-2), in un riferimento, abbastanza esplicito, al saluto salvifico delle donne nella poesia stilnovista.

Nella poesia della Cavalli i gatti mostrano peraltro caratteri assai simili a quelli della scrittura morantiana. Se il primo libro vede la romanziera nel ruolo maieutico di ‘levatrice’ poetica, *Il cielo* con la dedica alla gatta ne segna una filiazione esplicita anche dal punto di vista della riflessione poetica. Se gli occhi dei gatti della Cavalli hanno un potere salvifico analogo a quello delle donne stilnoviste, gli occhi dei gatti di *Alibi*⁸⁶, che precedono di quasi un ventennio quelli della poetessa di Todi, secondo la Ceracchini, hanno la medesima prodigiosità, inconsapevoli di porgere agli uomini la grazia di «un miracolo del cielo»⁸⁷. Mentre la Cavalli dedica la raccolta alla sua gatta siamese, la Morante per tutta la vita si attornia di siamesi e, non di rado, ne fa personaggi indimenticabili della propria scrittura. In un articolo, «Il paradiso terrestre. Il vero re degli animali»⁸⁸, teorizza per i gatti, e in particolare per i siamesi, un ruolo quasi divino. Partendo dalla distanza abissale tra il mondo umano e quello felino, la romanziera afferma che la totale incoscienza del gatto, soprattutto del siamese, il maggiore, secondo la scrittrice, nel «circo angelico»⁸⁹ degli animali, conserva un ricordo dell’«Eden perduto»⁹⁰, garanzia di umiltà e beatitudine assoluta⁹¹. Rossella di Rosa rileva che, come «Spinoza, Heidegger e Lacan, la Morante non reputa gli animali degli automi privi di intelligenza e pertanto incapaci di rispondere a stimoli esterni, bensì creature viventi al pari dell’uomo»⁹². I gatti le appaiono dunque sia «come controparte degli esseri

⁸⁵ Barbara Marras, *Le sue poesie mi cambiano il mondo. Frintendimenti e derive- appunti incerti sulla poesia di Patrizia Cavalli*, op. cit.

⁸⁶ Elsa Morante, *Alibi*, in Id., Elsa Morante, *Opere*, a cura di Carlo Cecchi e Cesare Garboli, (Mondadori, Milano, 1988).

⁸⁷ Silvia Ceracchini, *Tu sei la fiaba estrema: le poesie di Alibi*, Cuadernos de Filologia Italiana, Anno 2013, n. 20, p. 84.

⁸⁸ Apparso il 30 dicembre del 1950 su «Il mondo», ora in Elsa Morante, *Il paradiso terrestre. Il vero re degli animali*, in Id., *Pro e contro la bomba atomica*, Adelphi, Milano, 1987.

⁸⁹ Ivi, p. 21.

⁹⁰ Ivi, p. 19.

⁹¹ Cfr. Silvia Ceracchini, *Tu sei la fiaba estrema: le poesie di Alibi*, op. cit., p. 84.

⁹² Rossella Di Rosa, «Divenire Animale»: divenire Elisa. La centralità del gatto Alvaro in ‘Menzogna e Sortilegio’ di Elsa Morante, in «Carte italiane», vol. 10 (2015), p. 90.

umani, sia come creature superiori, giacché portatori di un sapere o di sentimenti che gli uomini altrimenti non sarebbero in grado di conoscere o provare»⁹³.

La dedica della Cavalli a *Okapi* andrebbe quindi ricondotta a una visione dei gatti quali mediatori di conoscenza, del tutto analoga a quella morantiana. A ulteriore conforto di una tale lettura è sufficiente richiamare alla memoria gli occhi del gatto, già osservato nello studio de *Le mie poesie non cambieranno il mondo*, il primo di una lunga serie, che attraversa le poesie della Cavalli. Guardando la superficie luminosa delle sue inconsapevoli iridi verdi, l'*io* fa un'esperienza conoscitiva cruciale: vede riflessa, come su uno schermo neutro, l'epifania degli alberi e dell'erba, che altrimenti le rimarrebbero del tutto inaccessibili e inaccessibili. Lungi da essere una dedica intimista, l'offerta del libro a *Okapi Bandierina*, sembra dunque volta a ribadire la scempi cavalliana sul tema della conoscibilità del mondo, già espressa con intensità nel primo libro.

Alcuni dati desumibili dai testi de *Il cielo*, mostrerebbero che questa dedica ha forse anche una motivazione contingente, come una malattia o addirittura la morte della gatta. Nei chiaroscuri della finzione poetica si osserva la vicenda del lento morire di un gatto: ora si dice «[n]on giochi più, mangi soltanto» (IC, 23, 1); ora «per me / non salta più» (IC, 28, 10-11) e ha preso l'aria strafottente di chi conosce altri mondi e a questa vita comoda ormai non crede più; ora che l'*io* non vuole finire come «il gatto bianco e nero / che vedo morire lentamente » (IC, 56, 8-9). Il passato prossimo 'non sei mai stata' del distico sottostante alla dedica, rinforzato dal valore assoluto di 'mai', potrebbe, per di più, riferirsi a una sorta di celebrazione *in limine vitae* del carattere della gatta. Queste testimonianze intratestuali, dunque, potrebbero far pensare anche a un tributo in un momento di separazione dall'animale amato, sulla scia di una lunga tradizione di genere, a cominciare dagli innumerevoli epitaffi ellenistici dell'*Antologia Palatina*, dedicati alla memoria commossa di animali, amati e perduti⁹⁴. D'altro canto, non andrebbe nemmeno sottovalutata la circostanza che questa seconda raccolta è tutta tramata da una generale attenzione all'esperienza

⁹³ Ivi, pp. 90-91.

⁹⁴ De Ceccatty riconosce un carattere ellenistico nella poesia della Cavalli, facendo dei precisi confronti con alcuni epigrammi di Meleagro e di altri poeti alessandrini confluiti nella celebre raccolta organizzata a Bisanzio, cfr. *Préface*, in Patrizia Cavalli, *Toujours ouvert théâtre*, traduit de l'italien et présenté par René de Ceccatty, Paris, Éditions Payot & Rivages, 2002, p. 10-13.

della morte, con una netta inversione di direzione rispetto alla prima da cui è invece recisamente bandita⁹⁵.

In ogni caso il paratesto de *Il cielo* sembra poggiare sulla dedica a *Okapi* come l'arco sulla chiave: il riferimento alla gatta mette a fuoco la riflessione sulla conoscibilità del mondo e introduce il distico sottostante che, in conclusione, tira il filo dell'intera composizione, affrontando nello stesso tempo il tema della conoscenza e quello dell'*io*. Dedica e distico paiono, pertanto, costituire un tutto organico che dialoga con le due pagine di copertina, in un movimento di tracce che convergono e si riverberano dall'esterno verso l'interno e viceversa. Tutto l'apparato di presentazione del libro sembra, dunque, illuminarne lo spazio, invitando a seguire, un percorso di pensiero sulla conoscibilità del mondo, articolato, al modo proprio della Cavalli, per frammenti e sprazzi, nel suo farsi momento per momento.

Nel distico, collocato sulla pagina al di sotto della dedica, innanzitutto, è opportuno notare una nuova suggestione tra finzione e biografia, che riprende la riflessione sulla figura di invenzione dell'*io*. Il corsivo della dedica, segno tipografico utilizzato per segnalare, in tutte le raccolte della Cavalli, un riferimento a persone reali o, in quest'unico caso, a un animale⁹⁶, viene riflesso, come in uno specchio, dal carattere in tondo del distico, che testimonia la natura poetica dei due versi in epigrafe al libro. In secondo luogo, va osservato che l'*io* esprime il voto di diventare «per amore» simile a un *tu* che non è mai stato sentimentale - ovvero di

⁹⁵ Si consideri che nella prima raccolta si trovano due sole occorrenze nell'area semantica della 'morte', a fronte delle diciassette nella seconda. Per lo spoglio puntuale delle occorrenze si rimanda alla consultazione della voce 'morte' (cfr. l'allegato «Spoglio lessicale per aree semantiche» delle due raccolte).

⁹⁶ Nelle sue raccolte, Patrizia Cavalli usa il corsivo sette volte per dedicare la sua poesia a persone reali e in un caso alla sua gatta. Due raccolte sono offerte interamente a qualcuno: *Le mie poesie non cambieranno il mondo* a Elsa Morante con la dicitura «A Elsa», *Il cielo* alla gatta con la dicitura «A Okapi Bandierina». Nelle restanti quattro si legge l'omaggio di un singolo componimento per volta e solo in un caso di un poemetto: in *Pigre divinità e pigra sorte*, la poesia «Quasi sempre alla morte di qualcuno», p. 34, ad Alice Ceresa, con la dicitura «per Alice Ceresa» e la poesia «Come fatica la vita! Sa», p. 85, a una tale Annalisa, con la dicitura «per Annalisa»; in *Datura*, la poesia «In alto fino al sonno», p.88, a Jaqueline Risset con la dicitura «a Jaqueline Risset»; la poesia «Tessere è umano», 93, a Isabella Ducrot con la dicitura «per Isabella Ducrot»; il poemetto eponimo della raccolta «Datura», p.111, a Alessandro Anghinoni con la dicitura «a Alessandro Anghinoni». La Cavalli usa inoltre il corsivo nel corpo di una poesia nella raccolta *Pigre divinità e pigra sorte*, p. 19, per citare il nome di un ristorante, «Alle buone maniere», di cui non si conosce l'eventuale natura reale o fittizia; in *Sempre aperto teatro*, p. 18, per citare un proverbio in inglese «it takes two to tango»; in *Datura*, p. 112, per «riportare» le parole di un amico che mostrano tuttavia le marche della poesia dell'autrice; in *Datura*, pp. 41-68, per tutte le didascalie del libretto *Tre risvegli*.

riflettersi nell'alterità di *Okapi*- e dare vita ad una scrittura - alla luce anche del pensiero morantiano appena ricordato - portatrice di un sapere riflesso che gli uomini altrimenti non sarebbero in grado di conoscere o provare⁹⁷.

L'espressione «per amore», sulla scorta di una sterminata tradizione filosofico-letteraria, che prende le mosse almeno dal *Simposio* platonico⁹⁸, non richiamerebbe solo l'affettuosità nei confronti del *tu* gatta, ma metterebbe soprattutto l'accento sul ruolo 'strumentale' dell'amore rispetto alla conoscenza, come accade anche nella poesia eponima, «Alibi», della prima raccolta poetica della Morante. Nel primo verso di quest'ultimo testo, la voce lirica si esprime infatti dicendo «[s]olo chi ama conosce»⁹⁹ e nel seguito si rivolge anch'essa a un tu «gatta-fanciulla»¹⁰⁰. Il confronto tra le due composizioni pare quindi particolarmente significativo, in quanto consente di approfondire l'idea di conoscenza della Cavalli, a partire da quella morantiana. Nella poesia eponima di *Alibi* (1958), il nesso amore-conoscenza della tradizione platonica si arricchisce significativamente della teologia paolina, come ha puntualmente argomentato Sonia Gentili¹⁰¹. Nella prima lettera ai Corinzi, Paolo di Tarso oppone tra loro la conoscenza dell'*io*, che si limita a gonfiare la sua soggettività, e la gratuità dell'abbandono all'amore che genera nell'*io* la propria visione riflessa nello sguardo di Dio. L'uomo, solo abbandonandosi 'per amore', può vedere, anche se solo in enigma, nel riflesso dello sguardo divino, come in uno specchio, fino al giorno della morte in cui vedrà infine faccia a faccia e conoscerà per intero¹⁰². L'*io* cavalliano desidererebbe dunque 'per amore' liberarsi della propria soggettività e riflettere 'in enigma' sulla superficie poetica delle proprie parole, come fosse la superficie mediale degli occhi divinamente inconsapevoli della gatta, la conoscenza riflessa della realtà, che resterebbe altrimenti del tutto inaccessibile.

⁹⁷ Cfr. Rossella Di Rosa, «*Divenire Animale*»: *divenire Elisa. La centralità del gatto Alvaro in 'Menzogna e Sortilegio' di Elsa Morante*, op. cit., p. 90. E insieme si rilegga la poesia de *Il cielo*, citata in precedenza, in cui la Cavalli scrive: «ha preso l'aria strafottente / come chi ormai conosce / altri mondi e a questa vita/ comoda e tranquilla / non ci crede più» (IC, 28, 12-15).

⁹⁸ Platone, *Simposio*, Milano, Adelphi, 1979.

⁹⁹ Elsa Morante, *Alibi*, in Id. *Opere*, op. cit., *Alibi*, v.1, p. 1392.

¹⁰⁰ Elsa Morante, *Alibi*, in Id. *Opere*, op. cit., *Alibi*, v. 65, p. 1394.

¹⁰¹ Cfr. Sonia Gentili, *Amare e conoscere: la prima Lettera ai Corinzi in «Alibi di Elsa Morante (attraverso Pier Paolo Pasolini)*, in Gandolfo Cascio (a cura di), *Oltre la menzogna. Saggi sulla poesia di Elsa Morante*, Istituto Italiano di Cultura per i Paesi Bassi, 2015, pp. 77-90.

¹⁰² *Ibidem*.

Se si intende il ‘per’ di «per amore» come nesso strumentale, funzionale al superamento della soggettività, la qualità specifica della gatta, «tu non sei mai stata sentimentale», conferma ulteriormente che di una tale conoscenza si tratta nella seconda raccolta cavalliana. L’*io* vorrebbe assomigliare alla gatta in quanto desidera, come l’animale, riflettere le impressioni della realtà avvertite dal proprio corpo, nelle forme elaborate meccanicamente, ora dalla sua natura chimica, ora da quella fisica, ora da quella anche mentale. Nella nota esplicativa alla dedica, apparsa in *Mes poèmes ne changeront pas le monde*, la Cavalli descrive una tale sapienza animale della propria gatta: benché affettuosa, come tutte le altre gatte, non era mai sentimentale e «[e]n outre, étant siamoise, elle comprenait tout et savait de moi plus de choses que je n’en savais moi-même»¹⁰³. E di seguito aggiunge che l’animale sapeva riconoscere, precisamente, la natura dei suoi momenti di tristezza, consolandola e coprendola di baci se le sue lacrime provenivano da «*raisons [...] graves*»¹⁰⁴, graffiandola, invece, e colpendola con le zampe se al contrario nascevano da un «*fat sentimentalisme*»¹⁰⁵, motivo immediato di vergogna e sospensione del pianto da parte della padrona¹⁰⁶.

A stare a queste notazioni, la possibilità di conoscere risiederebbe dunque propriamente nel non essere sentimentali e nell’essere, inoltre come i siamesi, cioè liberi, a detta sempre della Morante, dall’ombra della conoscenza psichica del bene e del male, che affligge invece tutti gli esseri umani. Si potrebbe quindi concludere riguardo al nesso «per amore» e «non essere sentimentali» che il desiderio dell’*io* di assomigliare alla gatta siamese, in maniera analoga a quanto articola la Morante in *Alibi*, nasca dalla consapevolezza del soggetto di non poter attingere direttamente alla realtà. Poiché in quanto essere umano la separazione tra corpo e mente, generata dal peccato originale, l’ha escluso dalla visione diretta, il desiderio di assomigliare alla gatta ne richiamerebbe il desiderio di un ritorno a quell’«ancestralità biologica del corpo»¹⁰⁷ che Emanuele Zinato riconosce quale strumento della *quête* del

¹⁰³ Patrizia Cavalli, *Mes poèmes ne changeront pas le monde*, op. cit. p.489.

¹⁰⁴ *Ibidem*.

¹⁰⁵ *Ibidem*. Si noti l’uso dell’aggettivo di ascendenza letteraria ‘*fat*’, utilizzato, tra altri, anche da Molière, che fa tornare in mente la traduzione dell’*Amphitruo*, realizzata dalla Cavalli nel 1981.

¹⁰⁶ Cfr. *Ibidem*.

¹⁰⁷ Emanuele Zinato, *Note su spazio, corpo e percezione in Aracoeli di Elsa Morante*, «Cuadernos De Filología Italiana», a. 2013, vol. 20, p. 40.

Manuele di *Aracoeli*. Le antenne e gli scandagli corporali, che combattono il «drago dell'irrealtà»¹⁰⁸ nell'ultimo romanzo morantiano, in quanto «organi di senso assai più profondi e tellurici»¹⁰⁹ di quelli mentali della vista, sembrerebbero in ultima istanza gli stessi invocati nella dedica.

Di grande interesse è dunque il paratesto del *Il cielo* che, proprio nella spazialità di una soglia, orchestra il nucleo poetologico della conoscibilità del mondo, tratteggiandolo insieme alla natura fittizia dell'*io*. Creando un effetto di specularità tra dato biografico e finzione, fa apparire sulla superficie poetica una sorta di specchio magico dell'esistenza. Nei passaggi tra esterno delle copertine e interno della prima pagina, la Cavalli e la sua gatta siamese *Okapi* si trasformano in un *io* riflesso nel *tu* gatta, superficie a sua volta riflettente in cui l'*io* vede e riconosce se stessa nell'*altra* e in cui l'opacità e l'invisibilità del mondo si fa visibile nella finzione delle trame della scrittura.

Nel 1992, undici anni dopo la prima pubblicazione in volume, *Il cielo*, come la prima raccolta, confluisce in *Poesie (1974-1992)*, l'opera che riunisce le prime tre sillogi poetiche della scrittrice. Nel passaggio da un'edizione all'altra, anche la seconda silloge non evidenzia alcuna variante nel dettato dei testi. L'unica differenza di natura editoriale tra le due edizioni riguarda, ancora una volta, per evidenti ragioni, l'accorpamento sulla stessa pagina del titolo e della dedica, scritti in corsivo minuscolo, con il distico in esergo a tutta la raccolta, scritto in tondo.

Come *Le mie poesie non cambieranno il mondo* anche *Il cielo*, tanto nella prima edizione, quanto nella riedizione del '92, è del tutto privo di indicazioni che si riferiscano al tempo e ai luoghi della composizione dei testi. Senza avere accesso a fonti indirette, in via puramente ipotetica, si può immaginare che la maggior parte dei sessantasette testi sia stata composta nei sette anni che separano la pubblicazione del primo libro (1974) da quella del secondo (1981). Non va tuttavia dimenticato, a tale proposito, che la Cavalli invita a distinguere il tempo della pubblicazione da quello della composizione. Come si legge nell'intervista rilasciata alla Valletti, la poetessa sottolinea che talvolta le poesie, seppure già scritte, non sono 'pronte ad essere' e

¹⁰⁸ *Ibidem.*

¹⁰⁹ *Ibidem.*

quindi non vengono, per questo motivo, inserite in una raccolta in sede di riordinamento di un libro:

Tra un libro e l'altro, è strano, passano sempre almeno sette anni. È un tempo abbastanza lungo durante il quale possono avvenire molti cambiamenti, sia nella lingua che nel pensiero e avvengono appunto nel tempo [...] Ci sono poesie per esempio che non sono pronte, non perché siano brutte o non finite, semplicemente non sono pronte per esserci. Poi a un certo punto si presentano, quasi dicessero "eccomi qua, è arrivato il momento, questo è il mio posto" e io, fossero pure state scritte venti anni fa, non dico di no, le prendo e le metto in compagnia¹¹⁰.

4. Il titolo scandaloso

Il titolo della seconda raccolta *'Il cielo'* non dà soltanto il nome al libro. Con questo titolo il tetto celeste del mondo entra per la prima volta nell'orizzonte poetico della scrittrice rimanendovi da questo momento in poi per quarant'anni come un vero e proprio emblema della sua poesia. Che sia così lo dice, in un'intervista ad Alessandro Bottelli, la poetessa stessa, spiegando che la sua vita, come la sua poesia, dipende 'alla lettera' dal cielo e dai suoi mutamenti:

Il cielo governa la mia vita, alla lettera. Pensieri, sentimenti, umori e salute, in me tutto dipende dal cielo. Sono una meteoropatica assoluta, ho dovuto per forza occuparmene. È per questo che nelle mie poesie ricorre così spesso la parola cielo, insieme a tutto ciò che gli è proprio e che lo abita: le nuvole, l'azzurro, la trasparenza, il biancore, la foschia, il sole e tutti i gradi della luce¹¹¹.

A partire da una personale vicenda meteoropatica, il cielo offre alla poetessa un vasto immaginario poetico: sostanzialmente assente dalla prima raccolta, diventa il cuore della scrittura nel periodo di elaborazione del secondo libro¹¹². Nei sette anni intercorsi tra la pubblicazione della raccolta di esordio e la seguente, le variazioni delle immagini del cielo, speculari a quelle della terra, danno vita nel libro ad una rappresentazione dello spazio apparentemente dualistica, distintiva dell'universo poetico e della scepsi conoscitiva della Cavalli. La superficie del cielo riflette un modello di funzionamento del corpo che fa dipendere le variazioni sentimentali

¹¹⁰ Camilla Valletti, *Il tempo nella valigia*, intervista a Patrizia Cavalli, "Indice", 11 novembre 2006.

¹¹¹ Alessandro Bottelli, *Cavalli: scrivo poesie con il silenzio*, documento digitale pubblicato il 4 settembre 2012 sul portale «Avvenire.it» (<https://www.avvenire.it/agora/pagine/cavalli-scrivo-poesie-con-il-silenzio>).

¹¹² L'area semantica del cielo conta circa trentatré occorrenze. (Per lo spoglio si rinvia alla consultazione della voce 'cielo' nell'allegato «Spoglio lessicale per aree semantiche»).

dell'io da quelle atmosferiche. Sembra evocare non tanto «l'intento di instaurare un legame tra l'atto poetico e quello scientifico-conoscitivo del fare previsioni»¹¹³, come in *Meteo* di Andrea Zanzotto, quanto un paradigma di indagine sistematica sulla fisiologia del sentimento attraverso cui dare voce ai desolati interrogativi sulla possibilità di conoscere. Collocando la ricerca in un tale doppio scenario, di poesia in poesia, la Cavalli rappresenta 'scientificamente' le inspiegabili interazioni tra la fenomenologia dei movimenti celesti, osservata dagli occhi dalla protagonista, e la sua fenomenologia sentimentale riflessa deterministicamente dal corpo in cammino sulla terra. Il cielo, dunque, nella seconda raccolta, sembra dar vita a una scena cosmica, vero e proprio paradigma conoscitivo, da ora in poi, sempre ripetuto in tutte le raccolte.

Il titolo sembra eloquente di un siffatto percorso poetico e insieme quasi filosofico: proietta subito la silloge verso lo sterminato immaginario cosmologico che affolla la storia del pensiero umano, da Omero a Dante, per fare solo due nomi cruciali della tradizione occidentale, giocando forse anche a riecheggiare il titolo illustre del '*De caelo*' aristotelico. Non sembra, peraltro, nascosta tale sua intonazione cosmica, se Dario Bellezza, che recensisce la raccolta al momento della sua uscita nel 1981, la sottolinea scrivendo che la poetessa chiama «il suo libro, scandalosamente, *Il cielo*»¹¹⁴, spinta forse dal «suo misticismo»¹¹⁵. Effettivamente, il titolo è sorprendente per il momento storico in cui esce la silloge: sono finiti gli anni di piombo e siamo sul fare degli anni Ottanta caratterizzati dall'impazzare, in Italia e in tutto l'Occidente, del cosiddetto «Edonismo Reaganiano»¹¹⁶. Il titolo 'scandalosamente' classico da poema didascalico, che introduce gli interrogativi della Cavalli sulla fisica e sulla metafisica del cosmo, evoca percorsi, in quel momento, davvero poco frequentati.

Sin dall'avvio solenne della composizione proemiale, quasi si trattasse davvero di un'antica cosmologia, il cielo appare una superficie cangiante su cui i

¹¹³ Donato Salzarulo, *Meteo: le previsioni della poesia*, «Inoltre», Della violenza e altro. Primavera 1999, anno I, n. 2, p. 73.

¹¹⁴ Dario Bellezza, «*Maledetti*» ma non troppo, «Paese Sera» (<https://annamariaortese.wordpress.com/2009/08/10/1224/>).

¹¹⁵ *Ibidem*.

¹¹⁶ Roberto D'Agostino, *Gli anni dell'Edonismo Reaganiano* (<http://www.lastampa.it/2011/02/06/cultura/opinioni/editoriali/gliannidelledonismoreaganianonyTjF8TIXFob2xzg8sP8gM/pagina.html>).

movimenti dei fenomeni atmosferici paiono cadenzare programmaticamente le sottostanti vicende sentimentali dell'*io*. Nel primo verso della silloge lo sguardo della protagonista, che si leva verso il cielo, inquadra inizialmente «[q]uella nuvola bianca nella sua differenza» (IC, 1, 1). La guarda subito prima che il suo corpo affronti uno spaesato cammino («[e] quando cammino per le strade», IC, 1,6), muovendosi in maniera del tutto speculare a quello della nuvola («insegue l'azzurro sempre uguale», IC, 1,2).

Poiché la silloge rappresenta le turbolente vicende del mondo celeste riflesse deterministicamente in quelle terrestri, il cielo che vi appare è solo il cielo diurno. La scrittrice stessa lo precisa nell'intervista a Bottelli, spiegando che la volta celeste la 'impressiona' solo durante il giorno:

Quando cala la notte, cala anche la mia impressionabilità, il cielo notturno ha meno potere su di me, mi lascia in pace¹¹⁷.

Come una grandiosa scenografia cosmica il cielo ospita, pertanto, nella raccolta, spettacoli simili a gigantomachie, epopee di mitiche battaglie, combattute durante il giorno tra le nuvole e il sereno, che 'impressionano' gli occhi della protagonista e si riflettono poi nei suoi continui e inspiegabili mutamenti sentimentali:

«Ma sì, sono sincera,
non fingo i sentimenti,
ma cosa posso farci
se in due minuti
diventano tradimenti?» (IC, 8,1-5).

Davanti agli occhi della donna, sempre rivolti verso l'alto per cercare di prefigurarsi le proprie repentine e immotivate alterazioni emotive, il cielo fa sfilare conflitti incessanti, ora aspri, ora più sonnolenti, combattuti dalle nuvole che avanzano per detronizzare il sereno («lentamente e pesanti da lontano / premendo contro il sole, spinte dal silenzio») e dal sereno che a sua volta prova a resistere («[e] fuori la stessa luce di ieri, lo stesso azzurro», IC, 26, 6). La fisionomia della superficie celeste si trasforma di continuo e non ha mai veramente lo stesso aspetto, («il cielo qualche volta azzurro / e qualche volta no», IC, 38, 13-14), e così di conseguenza la condizione sentimentale della donna, soggetta a incessanti e cicliche

¹¹⁷Alessandro Bottelli, *Cavalli: scrivo poesie con il silenzio*, op. cit.

metamorfosi, che investono il suo mondo sentimentale, («Ti ho appena toccato e ti ho già tradito. / Non incolpare me, incolpa il mio vestito», IC, 10, 1-2). E del resto, per il ciclico avvicendamento tra azzurro e nuvole, il cielo non è mai affidabile: il sereno è scacciato dall'arrivo delle nuvole («e chiedo alla gentilezza delle nuvole / di intervenire, meglio grigie che bianche, / per svelare l'imbroglio degli azzurri / che fingono la grandezza, fingono l'infinito, / la luce effimera-la ladra», IC, 26, 9-12) e le nuvole vengono lacerate dal sereno («come si scioglie una nuvola e come si scolora», IC, 41, 4). Allo stesso modo non sono affidabili neppure i sentimenti espressi dai volti umani, paesaggi altrettanto mutevoli in cui la bocca e gli occhi sono nello stesso tempo, come quelli della Silvia leopardiana, «ridenti e fuggitivi»¹¹⁸:

la bocca e gli occhi
 si passavano un sorriso che non si apriva mai
 e correndo veloce scompariva
 in un attimo e tornava (IC, 15, 9-12).

Il titolo, che proietta la raccolta in un'atmosfera da poema didascalico sull'incessante movimento che attraversa la natura, quasi vichianamente sembra chiamare in causa una poesia centrata sul «legame tra lo sguardo verso il cielo e il formarsi di un pensiero umano, e di una lingua umana»¹¹⁹, rivolta alla contemplazione della superficie celeste per penetrare nel mistero dei sentimenti umani. Attrahendo a sé lo sguardo indagatore dell'*io*, il cielo evoca una poesia come forma del 'contemplare', termine originato dallo scrutare gli auspici nei *templa coeli*¹²⁰ («le regioni del cielo»¹²¹), che, col passare del tempo, va a significare anche «sporgersi verso quel che si sottrae alla conoscenza perché è oltre il visibile, oltre il comprensibile»¹²². Da questo punto di vista sembra richiamare la dedica alla gatta che riflette nello specchio degli occhi e nella univocità dei gesti ciò che l'*io* non può conoscere di se stesso.

¹¹⁸ Antonio Prete rileva che nel verso leopardiano «il mostrarsi luminoso dell'immagine è accompagnato, e sfumato, dal tremito di un'ombra, perché c'è nel *fuggitivi* il ritrarsi pudico degli occhi, c'è una verecondia che combatte con il desiderio, e c'è anche una malinconia dello sguardo, presagio del declino, della caducità», in Antonio Prete, *Negli occhi tuoi ridenti e fuggitivi*, (<http://www.doppiozero.com/rubriche/4177/201611/negli-occhi-tuoi-ridenti-e-fuggitivi>).

¹¹⁹ Antonio Prete, *Il cielo nascosto. Grammatica dell'interiorità*, op. cit., p.107.

¹²⁰ *Templa coeli* aveva in latino lo stesso valore, per estensione del significato originario, di *templum* (spazio circoscritto di cielo) che gli auguri definivano per scrutare la volta celeste, cfr. *Vocabolario online* s.v. 'tempio', (<http://www.treccani.it/vocabolario/tempio/>).

¹²¹ Antonio Prete, *Il cielo nascosto. Grammatica dell'interiorità*, op. cit., p.107.

¹²² *Ibidem*.

Nonostante una tale straordinaria costruzione cosmica, il cielo, che stringe nel suo orizzonte immaginario e concettuale la raccolta, non riesce tuttavia a dare risposte agli interrogativi gnoseologici della poesia cavalliana. Il teatro celeste, osservato dall'esterno, può mostrare all'*io* la meccanica universale che presiede agli umori terrestri. Percepito per converso dall'interno del corpo, esso non offre alcun argomento per distinguere il vero dal falso alla donna confusa dalla insensata ridda meteorologica dei sentimenti. Mentre mostra alla protagonista che mancanza e desiderio sono suscitati in lei meccanicamente dai ciclici avvicendamenti del tempo, ne confonde la psiche che sente la mancanza e il desiderio alla luce di una propria singolarità sentimentale.

Il cielo muove le nuvole dipingendo scenari che, agli occhi della protagonista, creduli ed increduli, non riescono a non apparire desideri di infinito:

Questa volta non lascerò che l'azzurro intravisto
e visto da dietro la finestra, dal margine di un tetto
all'altro, nell'unico grandioso spiegamento
della ripetizione, trasportando lo sguardo oltre
ogni limite oltre la visione delle distanze,
tentazione e ricatto di leggerezza e movimento, questa volta
non lascerò che mi corrompa nella promessa della luce (IC, 36, 1-7).

E nello stesso tempo fa trasmutare l'immensità del sereno nella tempesta e la tempesta nel sereno spiegando i sentimenti con le leggi meccaniche dell'astronomia e della meteorologia:

La polvere a mezzo maggio diventa insopportabile.
Il primo caldo si assiepa, frantuma e fa cadaveri (IC, 16,1-2).

Il cielo ha un volto sempre cangiante, ogni volta vero e ogni volta falso, quasi fosse fatto per confondere, desiderato e temuto, lontano e familiare, promessa di bene e di male, spesso vuoto e cosmicamente indifferente. Scrutato e indagato senza sosta dall'ansia dell'*io*, certe volte evoca «l'immagine onnipresente di un paradiso naturale: immagine dispotica, infinitamente contemplabile e minacciosa»¹²³, altre

¹²³ Alfonso Berardinelli, *Recensione a Il cielo*, «Incognita», 1 marzo 1982.

volte è un bene altissimo e perduto, il luogo dove si è smarrita la figurazione perfetta di sé¹²⁴:

[...] Era proprio lassù
che doveva compiersi la mia somiglianza,
lassù così in alto [...] (IC. 232-4).

Ma altre volte ancora, come nell'*incipit*, è invece per la donna completamente vuoto, un vuoto *décor*¹²⁵, come già lo era per Lucrezio¹²⁶: la nuvola nella distesa uniformemente azzurra del cielo la «consola del vuoto universale» (IC, 1, 4) *solo per un po'*. Nonostante la consapevolezza della sua cosmica inconsistenza, il cielo illude il corpo della protagonista con tutta la sua meraviglia, («smemorato d'ogni inclinazione», IC, 36, 15), e lo espone al rischio che le distese azzurre lo «trascinino nelle strade» (IC, 36, 13) per colpirlo. È per lei la figura di «una sovranità naturale, astorica»¹²⁷ ai cui capricci sa di dover soggiacere. Multifforme e continuamente cangiante, talvolta è l'illusione del vuoto, «la promessa di libertà cui non si può consentire, che implica l'annullamento di sé nel mondo»¹²⁸, e talaltra è invece persino familiare, riempito dalle nuvole che sono «mammone tettino» (IC, 32, 3).

Si potrebbe dunque pensare che lo smarrimento dell'*io* di fronte al cielo sia simile allo smarrimento del principe Andrej ferito in guerra. Caduto a terra, mentre tutt'intorno infuria la Storia nella forma della battaglia di Austerlitz, anche il giovane eroe 'vede', nell'«immensità azzurreggiante»¹²⁹ dell'infinito, dietro «le nuvole galleggianti»¹³⁰, che «[n]on esiste nulla», tranne il cielo, ma nemmeno il cielo esiste,

¹²⁴ A proposito di questi tre versi, torna in mente il verso penniano «Altissimo e confuso il paradiso», in Sandro Penna, *Poesie*, Garzanti, Milano, 1973, p. 79. Nella forma «... Il Paradiso / altissimo e confuso ...», Elsa Morante lo mette in esergo al primo capitolo, *Re e stella del cielo*, de *L'isola di Arturo*, in Elsa Morante, *Opere*, (a cura di Carlo Cecchi e Cesare Garboli), vol. I, Milano, Mondadori, 1988, p. 951.

¹²⁵ «vuoto *décor* di chi sta a terra», in Gianfranco Palmery, *Quella tenace salvezza*, «Il Messaggero», 15 luglio 1981, p. 4.

¹²⁶ Deleuze, a proposito dei simulacri lucreziani, ricorda quelli teologici che, come gli altri fantasmi estremamente mobili e incostanti, nei versi 130-142 del IV libro del *De rerum natura*, «si incrociano spontaneamente nel cielo, dove designano immense immagini di nubi, alte montagne e figure di giganti», in Gilles Deleuze, *Logica del senso*, Milano, Feltrinelli, 1975, p. 242.

¹²⁷ Alfonso Berardinelli, *Tra il libro e la vita: situazioni della letteratura contemporanea*, Bollati Boringhieri, Torino 1990, pp. 65-66.

¹²⁸ Barbara Marras, *Le sue poesie mi cambiano il mondo. Frintendimenti e derive- appunti incerti sulla poesia di Patrizia Cavalli*, op. cit.

¹²⁹ Lev Nikolaevic Tolstoj, *Guerra e pace*, Milano, Mondadori, 1979, Vol. I, p. 395.

¹³⁰ *Ibidem*.

«non esiste nulla, tranne il silenzio, la quiete, il riposo»¹³¹. Oppure si potrebbe immaginare che, stretto da un sentimento simile a una sorta di noia¹³², l'io guardi a un siffatto fondale celeste quasi per liberarsi da una tale oppressione esistenziale, un po' come gli uomini de *La storia del genere umano* in apertura delle *Operette morali*, ove Zeus appronta per loro, annoiati da un paesaggio «con molto minore varietà e magnificenza che oggi»¹³³, un proliferare di «apparenze di quell'infinito che gli uomini sommamente desideravano (dappoi che egli non li poteva compiacere della sostanza)»¹³⁴: il dio per loro «cosperse la notte di stelle, rassottigliò e ripurgò la natura dell'aria, ed accrebbe il giorno di chiarezza e di luce, rinforzò e contemperò più diversamente che per l'addietro i colori del cielo e delle campagne»¹³⁵.

Il titolo ambivalente de *Il cielo*, «spettacolo di bellezza, 'promessa di luce', ma al tempo stesso vecchio imbroglio, simulazione di assoluto che cela invece finitudine»¹³⁶, - come scrive Gianluca Simonetti-, insinuerebbe il sospetto che il gioco al massacro della protagonista, oppressa tra consapevolezza e abbandono sentimentale, mostri la parentela vera della raccolta «non con dei poeti, ma con una romanziera, la Morante di *Aracoeli*»¹³⁷. E seppure non si volesse tenere in considerazione la concomitanza della pubblicazione delle due opere, -*Aracoeli* nell'82 e *Il cielo* nell'81 -, va considerato che il cielo non di rado sovrasta l'inutile *quête* del protagonista dell'ultimo romanzo morantiano. Sempre in bilico tra vedere e

¹³¹Ivi, p.382.

¹³² Simonetti parla di noia, bovarismo e disgusto di sé e scrive: «la Cavalli opera la scelta decisiva -e per eccellenza romanzesca - di illuminare il lato in ombra del desiderio: la noia, il bovarismo, il disgusto di sé », in Gianluca Simonetti, *Patrizia Cavalli*, inedito, 1998, p. 2 (il dattiloscritto delle parti elaborate da Gianluigi Simonetti è stato fornito dall'autore).

¹³³ «Narrasi che tutti gli uomini che da principio popolarono la terra, fossero creati per ogni dove a un medesimo tempo, e tutti bambini, e fossero nutriti dalle api, dalle capre e dalle colombe nel modo che i poeti favoleggiarono dell'educazione di Giove. E che la terra fosse molto più piccola che ora non è, quasi tutti i paesi piani, il cielo senza stelle, non fosse creato il mare, e apparisse nel mondo molto minore varietà e magnificenza che oggi non vi si scuopre», in Giacomo Leopardi, *Storia del genere umano*, in Id., *Operette morali*, Milano, Feltrinelli, 1976, p. 59.

¹³⁴ *Ibidem*.

¹³⁵ Ivi, p. 61.

¹³⁶ «E' l'ambivalenza racchiusa nell'immagine celeste del titolo, e di tante poesie del libro: spettacolo di bellezza, «promessa della luce», ma al tempo stesso vecchio imbroglio, simulazione di assoluto che cela invece finitudine» in Gianluca Simonetti, *Patrizia Cavalli*, op. cit., p. 3.

¹³⁷ «Forse in questo gioco al massacro la seconda raccolta della Cavalli, *Il cielo*(1981), potrebbe essere la sua migliore, quella in cui più efficacemente risaltano i poli opposti dell'amore-odio per gli altri e della nausea di sé; e qui viene il sospetto che la parentela vera non sia con dei poeti ma con un romanziera, la Morante di *Aracoeli*, che della Cavalli è stata del resto una delle più affezionate lettrici», in *Ibidem*.

non vedere, al termine del suo viaggio doloroso sotto il cielo intoccabile della pietraia di Gergal, Manuele deve accettare di non poter capire nulla del terribile dolore della sua esistenza, ascoltando dalla madre, tornata alla velocità della luce indietro dalla morte, un'allucinata e definitiva verità: «Ma, niño mio chiquito, non c'è niente da capire»¹³⁸. E il cielo della raccolta cavalliana, scenario di ciclici avvicendamenti mossi ottusamente dalle leggi chimiche e fisiche della natura, in qualcosa, assomiglia al «LÀ»¹³⁹ di Manuele' collocato tra sogno e cielo, dove ogni esperienza, minima o massima, è già stampata, «un rullo di pellicola, già filmata da sempre e in proiezione continua»¹⁴⁰.

Di fronte all'orchestrazione di una tale grandiosa sconfitta del tentativo cosmologico, viene il sospetto che il cielo del titolo possa essere una superficie speculare a quella della scrittura, considerata l'amplissima tradizione che vede il cielo come libro: dal cielo dell'Apocalisse, che alla fine del mondo si chiuderà arrotolandosi come un *volumen*¹⁴¹, all'«aperto libro del cielo»¹⁴² di Galileo Galilei fino ai libri di Calderón de la Barca scritti dal cielo con linee d'oro¹⁴³. In questa direzione il cielo antiromantico dell'implacabile cosmologia della raccolta potrebbe avere una duplice valenza. Da un lato, costituirebbe un elemento dell'impalcatura compositiva del libro, riferimento esplicito a una costruzione fittizia e coesa, perfettamente adeguata alle caratteristiche che lo rendono inconfondibilmente uno spazio artificioso e innaturale¹⁴⁴. Dall'altro, sposterebbe le domande sulla

¹³⁸ «"Dovunque, ho peccato. Nelle intenzioni e nei fini e negli atti ma peggio di tutto nell'intelligenza. L'intelligenza si dà per capire. E a me si è data, ma io non capisco niente. E non capirò mai niente." "Ma nino mio chiquito, non c'è niente da capire"», in Elsa Morante, *Aracoeli*, Torino Einaudi, 1982, p. 308.

¹³⁹ «E se è vero che il nostro tempo finito lineare è in realtà il frammento illusorio di una curva già conchiusa: dove si ruota in eterno sullo stesso circolo, senza durata né punto di partenza né direzione; e se poi davvero ogni nostra esperienza, minima o massima, è LÀ stampata su quel rullo di pellicola, già filmata da sempre e in proiezione continua; allora io mi domando se anche i sogni si iscrivano in quel conto» Cfr. Elsa Morante, *Aracoeli*, op. cit., p. 291.

¹⁴⁰ Elsa Morante, *Aracoeli*, op. cit., p. 291.

¹⁴¹ Nel XIV capitolo dell'Apocalisse si descrive il crollo del mondo: «Quando l'Agnello aprì il sesto sigillo, vidi che vi fu un violento terremoto. Il sole divenne nero come sacco di crine, la luna diventò tutta simile al sangue, le stelle del cielo si abbattono sopra la terra, come quando un fico, sbattuto dalla bufera, lascia cadere i fichi immaturi. Il cielo si ritirò come un volume che si arrotola e tutti i monti e le isole furono smossi dal loro posto», in *Apocalisse*, 6, 12-14.

¹⁴² Galileo Galilei, *Lettera a Madama Cristina di Lorena*, in Id., *Le opere di Galileo*, Vol. V, Firenze, Tipografia Barbera, 1895. p.329.

¹⁴³ Cfr. Calderón de la Barca, *La vida es sueño*, vv. 628-640.

¹⁴⁴ A proposito del costruire una forma dell'opera che manifesta la natura di finzione poetica, Donatella Ravanello, in un saggio che si occupa della trattazione del tempo nei romanzi della Morante,

conoscenza dal terreno del mondo a quello del linguaggio poetico¹⁴⁵, suggerendo un'idea della scrittura come teatro della 'realtà', in cui per riflessi l'*io* possa intravedere quanto in termini di conoscibilità ha perduto mangiando dall'albero della conoscenza, in uno slittamento gnoseologico del soggetto della conoscenza a oggetto della conoscenza.

Già alla fine dell'Ottocento, del resto, un siffatto ribaltamento di visione relativo alla natura del linguaggio è centrale nella riflessione nietzschiana, secondo cui il linguaggio stesso «è creatore di 'verità'»¹⁴⁶, una sorta di «cielo concettuale»¹⁴⁷, mentre «l'uomo alla ricerca della verità dimentica di avere sempre e solo a che fare con metafore»¹⁴⁸. Assimilando la filosofia a una sostanza, a un'intensità, a qualcosa di simile al vento o alle nuvole o a una tempesta, Giorgio Agamben, interlocutore sia della Morante, sia della Cavalli, intervistato di recente da Antonio Gnoli, ribadisce che, secondo lui, la verità dimora nella lingua e che amore della parola e amore della verità non possono in alcun modo essere separati: «[i] filosofi, come i poeti, sono innanzitutto i custodi della lingua e questo è un compito genuinamente politico, soprattutto in un'epoca, com'è la nostra, che cerca con ogni mezzo di confondere e falsificare il significato delle parole»¹⁴⁹. Ribaltando completamente la visione platonica sulla scrittura, il 'cielo' della Cavalli sembrerebbe modellato sul libro di Prospero della *Tempesta* Shakespeariana¹⁵⁰ che, «seppur illusorio, appare più

riconosce la presenza di una cornice metariflessiva in *Menzogna e sortilegio* e la interpreta come una struttura con cui la romanziera riflette «'narrativamente' sull'arte del romanzo», come in un travestimento della propria riflessione metapoetica, in maniera coerente con la parola più attestata nell'opera che sarebbe, a suo dire, 'teatro', in Donatella Ravanello, *Tempo verbale e metafora temporale nei romanzi di Elsa Morante*, 4-5-6, p. 333.

¹⁴⁵ La Ott a proposito della deontologizzazione del linguaggio a fine Ottocento scrive : «[a] posto del rapporto gnoseologico tradizionale, che poneva un soggetto di fronte a un oggetto, nasce un'attenzione nuova verso le relazioni linguistiche. L'atto conoscitivo non avviene più direttamente fra un soggetto e un oggetto, bensì per il tramite del linguaggio. Che non è più considerato un mero strumento della conoscenza, ma piuttosto come dice Hans Blumberg, lo "sfondo inoltrepasabile" che per primo determina le condizioni del pensare», in Christine Ott, *Montale e la parola riflessa*, Milano, Franco Angeli, 2006, p.31.

¹⁴⁶ Christine Ott, op. cit., p.39.

¹⁴⁷ *Ibidem*.

¹⁴⁸ *Ibidem*.

¹⁴⁹ Antonio Gnoli, *Giorgio Agamben: "Credo nel legame tra filosofia e poesia. Ho sempre amato la verità e la parola"*, «la Repubblica», 15 maggio 2016, documento digitale pubblicato sul portale «la Repubblica», (http://www.repubblica.it/cultura/2016/05/15/news/giorgio_agamben_credono_nel_legame_tra_filosofia_e_poesia_ho_sempre_amato_la_verita_e_la_parola_-139833519/).

¹⁵⁰ Si ricorda qui che la Cavalli è una grande ammiratrice di Shakespeare di cui ha tradotto quattro opere tra cui proprio *La tempesta* nel 1984.

credibile e convincente del mondo reale»¹⁵¹: crea infatti un universo immaginario plausibile anche dopo la dichiarazione della sua natura fittizia.

Il cielo del titolo offre dunque il fondale immaginario alla cornice poetica e concettuale della nuova raccolta, che converge, come la prima, sulla riflessione metapoetica e la possibilità, se non di cambiare il mondo, di creare mondi fittizi: in essi la lingua e la sua armonia risuonerebbero per mostrare la maniera in cui sono saldati «il primo momento all'ultimo, e insieme la terra al cielo»¹⁵², come scrive Gina Lagorio parlando della tensione che attraversa *Aracoeli*. Nel non senso della realtà, il cielo del titolo non sembra una proposta consolatoria ma, al contrario, una dolorosa riflessione sulla vita e quindi, di necessità, anche sulla morte: se per la Cavalli de *Il cielo* il male è «[e]ssere testimoni di se stessi / sempre in propria compagnia / mai lasciati soli in leggerezza / doversi ascoltare sempre / in ogni avvenimento fisico chimico / mentale » (IC, 64, 1-7), per la Morante di *Aracoeli* è una morte «scritta, indelebilmente, fin dentro ogni nostra cellula»¹⁵³. Immagine della scrittura poetica, il cielo sottrae l'*io* a sé e lo rivela alla sua contemplazione come *altro*, in maniera analoga a quanto accade nell'incontro con la morte. D'altronde, a detta di Agamben, per la Morante «il linguaggio è la morte»¹⁵⁴ che libera l'*io*, in un momento di 'grazia', dall'esercizio del giudizio e gli consente di rispecchiarsi 'innocente' nella visione della propria alterità, visione simile in tutto alla 'grazia' offerta dagli occhi inconsapevoli dei gatti siamesi.

5. La *brevitas* e i recitativi

A fronte di soli tredici componimenti in più rispetto ai cinquantaquattro de *Le mie poesie non cambieranno il mondo*, *Il cielo* mostra d'altro canto un numero di versi doppio rispetto alla prima raccolta, poiché il secondo libro conta 735 versi e il precedente 365. Le sessantasette poesie della nuova silloge sono, pertanto, il teatro in

¹⁵¹ Francesca Pagani, *Dal cielo stellato di Mallarmé alle bolle d'inchiostro di Reverdy. L'immaginario del libro magico nella poesia francese della modernità*, «Paragrafo» II (2006), p. 121.

¹⁵² Gina Lagorio, *Aracoeli: vita contro storia*, in «La Nazione», 30, novembre, 1982, p. 3.

¹⁵³ Elsa Morante, *Aracoeli*, Torino, Einaudi, 1982, p. 17.

¹⁵⁴ Giorgio Agamben, *Il congedo dalla tragedia*, in Id., *Categorie italiane. Studi di poetica e letteratura*, Roma-Bari, Laterza, 2011, p. 165.

cui alla densa brevità della prima raccolta si accosta una poesia più dilatata. Vi sorge visibilmente un doppio passo della scrittura cavalliana: alla consueta velocità dell'intonazione aforistica («Ti ho sfidato con una parolaccia, / mi hai risposto illesamente dama», IC, 2), si accosta ora anche una marcia più lenta, un andare prosastico, quasi di racconto, come «un modulare di zampogna o di basso»¹⁵⁵. In generale la seconda silloge, come una drammaturgia operistica, è caratterizzata, sulla falsa riga dell'esistenza, da un'alternanza tra epigrammi, che hanno il carattere di oscure atopie atemporali del tutto a sé stanti, e poesie più lunghe, che si distendono tra luoghi e tempi: «[I]e poesie brevi sono più cantate», per dirla con Manacorda, e quelle più lunghe sono «più raccontate, come, se improvvisamente, valesse la pena di parlare di ciò che si vive»¹⁵⁶.

Se è indubbio che *Il cielo* mostri un incremento dell'estensione dei componimenti, è bene d'altro canto ricordare che si tratta solo di un'alternanza tra poesie più corte e più lunghe. Nelle sillogi successive, in presenza di una siffatta alternanza, l'aumento in ampiezza delle poesie trascolora, in alcuni casi, nel genere diverso del poemetto¹⁵⁷ e, in un caso, del libretto d'opera¹⁵⁸. La seconda raccolta introduce invece nella scrittura cavalliana soltanto una dilatazione dei testi, che si affianca alla brevità e vi realizza misure, a detta di Marchesini, «piene e perfette»¹⁵⁹, una nuova vena poetica, sia in termini di numero di versi sia di 'invenzioni' retoriche messe in campo.

Quanto alla maggiore estensione dei testi, il nuovo libro conta due lunghe composizioni di quaranta versi, sorta di prefigurazione in sedicesimi del poemetto, che si mostrerà, invece, compiutamente, una decina di anni dopo, in una prima

¹⁵⁵ Angiolo Bandinelli, *La moralità del quotidiano nei versi di Patrizia Cavalli*, documento digitale pubblicato sul portale «Poeti e poetastri» il 7 luglio 2006 (reperibile in rete all'indirizzo elettronico: <http://www.poetastri.com/penna-sandro.html>).

¹⁵⁶ Giorgio Manacorda, *Per la poesia. Manifesto del pensiero emotivo*, op.cit., p.72.

¹⁵⁷ Sono sette i poemetti scritti dalla Cavalli: il poemetto eponimo della terza raccolta *L'io singolare proprio mio* apparso in *Poesie (1974-1992)*, op.cit.; *La Guardiania* e *Aria pubblica* apparsi insieme in Patrizia Cavalli, *La Guardiania*, Roma, Nottetempo, 2005, e poi confluiti in Patrizia Cavalli, *Pigre divinità e pigra sorte*, op. cit.; *La patria* e *L'angelo labiale* apparsi insieme in Patrizia Cavalli, *La patria*, Roma, Nottetempo, 2011; *Datura* apparso in Danilo Eccher (a cura di), *Eroi*, Torino, Allemandi, 2011; confluiti questi ultimi tre insieme a *La maestà barbarica* in Patrizia Cavalli, *Datura*, op. cit..

¹⁵⁸ Il libretto d'opera si intitola *Tre risvegli* ed è apparso in Patrizia Cavalli, *Datura*, op. cit.

¹⁵⁹ Matteo Marchesini, *Una pigrizia astuta*, in Id., *Poesia senza gergo. Sugli scrittori in versi del Duemila*, op. cit., p. 81.

composizione di centocinquanta righe poetiche. Alle due poesie più lunghe si affiancano poi, per ampiezza, altre sette, una di ventiquattro versi, una di ventidue e, infine, due di ventuno e tre di venti. E, seppure molto meno lunghe, alle nove precedenti si aggiungono ancora dieci composizioni con un'estensione compresa tra i diciannove e i quindici versi e, da ultimo, ancora ventuno di dimensioni un po' più ridotte contenute tra i quattordici e i nove.

Nei componimenti più ampi la moltiplicazione dell'impegno retorico dispiega una varietà di intonazioni che va da forme quasi di recitativo¹⁶⁰, - piccole aperture in direzione del racconto, brevi descrizioni, passi quasi drammatici di natura monologica e dialogica-, ad altre più adatte all'espressione sentimentale o alla riflessione¹⁶¹. I testi palesano talvolta piani diversi dell'enunciazione grazie ai quali un *io* che commenta prende le distanze da un *io* personaggio segnalandoli ora con i trattini («-forse ho imparato male la mia parte / o forse è solo distrazione momentanea, / qualche nota prima qualche nota dopo / sempre alla stessa frase mi interrompo», IC, 59, 3-4); ora con le parentesi («(ma perché se era/primavera?)», IC, 61, 6-7); ora infine col 'ma' dopo un punto fermo («Ma lì c'era mio padre», IC, 61, 9-10). Altre volte le poesie rivelano invece i caratteri di piccole scene¹⁶², in cui il piano dell'enunciazione si sposta dalla dimensione lirica a quella dialogica¹⁶³, costruite, in assenza dell'interlocutore, con la pronominazione di seconda persona che affolla le parole dell'*io* o, al contrario, in sua presenza, con stralci di discorsi diretti che mescolano le parole del *tu* a quelle della protagonista, («Del vero amore e del falso amore / spargi notizie: "Io amo tu non ami / egli ama"», IC, 12, 1-3). Altre volte ancora i testi rivelano invettive segnalate dall'intonazione esclamativa o interrogativa, spezzoni di monologhi in cui l'*io* si rivolge a un *tu* - ora l'altra, ora,

¹⁶⁰ Si usa il termine 'recitativo' sulla scorta di Berardinelli per indicare un componimento di una certa ampiezza che esprime «un gusto del recitativo, ironicamente argomentante in tutta serietà», in Alfonso Berardinelli, *La poesia*, in *Storia della letteratura italiana. Il Novecento, Scenari di fine secolo*, vol. I, diretta da Emilio Cecchi e Natalino Sapegno, Milano, Garzanti, 2001, p. 164.

¹⁶¹ Parlando in generale della scrittura della Cavalli, Alfonso Berardinelli scrive: «Alcune poesie sono aforismi della tristezza o della spavalderia, altre sono scenografie o didascalie, o complesse meditazioni morali o ritratti satirici e invettive», in Alfonso Berardinelli, *Il Novecento*, op. cit., p. 163.

¹⁶² Cfr. Matteo Marchesini, *Fuori e dentro il «piccolo canone»*, in Giorgio Manacorda (a cura di), *Annuario 2004*, op. cit., p. 97.

¹⁶³ Cfr. Damiano Sinfonico, *'Il cielo' di Patrizia Cavalli*, op. cit., p. 27, «Anche a ricorrenza di congiunzioni avversative (frequente per esempio l'uso del "ma" per aprire un periodo: pp. 14, 16, 25,27,41,65) introduce un cambio di prospettiva all'interno del discorso, creando l'effetto di un dialogato che compone diverse voci».

indifferentemente, il cielo¹⁶⁴ - o a un ipotetico pubblico («Maledetto sia lui, gozzoviglia di nuvole, / cielo affogato!», IC, 24,1-2). In altre situazioni i componimenti espongono complessi ragionamenti, dispiegati lungo l'intero sviluppo del testo in un unico periodo. Ciò accade talvolta grazie a un intricato sistema di arcate sintattiche a grappolo disposte a spirale intorno a strutture condizionali reiterate e, talaltra, invece, per via paratattica, con ripetizioni marcate dall'anafora e dal parallelismo¹⁶⁵.

Pur nella varietà delle invenzioni retoriche, l'incremento dell'ampiezza dei componimenti ne *Il cielo* esprime in generale una vocazione a rappresentare l'instabilità di un continuo movimento¹⁶⁶: infatti le superfici «in senso spaziale-ortografico»¹⁶⁷ delle composizioni più ampie riflettono tutte una medesima incessante animazione che, in alcuni casi proviene anche dall'interno della lingua, come se qualcosa ne mutasse continuamente il tessuto logico e semantico, accrescendolo in direzioni sempre inattese. Per accumulazione di passaggi tra spazi, tempi e intonazioni retoriche, l'estensione della scrittura riflette, come in maniera oggettivata, i movimenti contrastanti del pensiero nel momento stesso del suo farsi¹⁶⁸. Registrando tanto una percezione sensoriale disgregata, quanto una sua possibile ricomposizione, i testi fanno mostra di una saldatura tra la consueta massiccia diffusione di indicatori temporali - già evidente ne *Le mie poesie non cambieranno il mondo* - e il significativo incremento di quelli spaziali che, a fronte della cinquantina di attestazioni tra avverbi e preposizioni nella raccolta precedente, diventano più di centosessanta¹⁶⁹.

¹⁶⁴ Cfr. Damiano Sinfonico, *Il cielo di Patrizia Cavalli*, op. cit., p. 25.

¹⁶⁵ Mengaldo rileva un'analoga alternanza di parallelismo e di strutture sintattiche a grappolo nella scrittura montaliana di cui dice: «possono alternarsi polarmente due tipi di strutture sintattiche: una prevalente nelle poesie brevi, fondata sul parallelismo (cui dà mano la struttura metrica "chiusa"); l'altra prevalente nelle lunghe, aperta, non senza aver nell'orecchio, in particolare, la "strofe lunga" di Alcyone», in Pier Vincenzo Mengaldo, *Il Novecento*, op. cit., p.229.

¹⁶⁶ Sinfonico scrive a proposito de *Il cielo*: «la centralità tematica di una realtà priva di quiete», cfr. Damiano Sinfonico, *Il cielo di patrizia Cavalli*, op. cit., p. 26.

¹⁶⁷ Marchesini usa questa espressione parlando in generale della poesia della Cavalli, cfr. Matteo Marchesini, *La luce rifratta del prisma*, in Giorgio Manacorda, *Poesia 98. Annuario*, op. cit., p. 81.

¹⁶⁸ La Fusini scrive a proposito della poesia della Cavalli che la forma è rivelatrice del significato: «[a]ssistiamo all'evento forse più emozionante che ci sia: la nascita di un pensiero», in Nadia Fusini, *Catalogo contemporaneo*, «Leggere», III, 21 maggio 1990, p. 29.

¹⁶⁹ Si possono consultare le occorrenze delle determinazioni di spazio nelle due raccolte (cfr. allegato «Spoglio lessicale per aree semantiche»)

D'altro canto, nell'intervista alla Deriu, la stessa Cavalli spiega che sarebbe spinta alla scrittura ora da una percezione di interezza, all'origine di una spontanea e felice musichetta di parole, ora da un violento scuotimento sensoriale:

Vedi, io sono meteoropatica, completamente sottoposta al clima. Nell'attesa di una perturbazione atmosferica tutto il mio sistema chimico, nervoso, sensoriale, mentale si altera, e questo avviene o per implosione o per esplosione. Nel primo caso, quando il cielo è coperto e basso, sono sottoposta a una forza centripeta che mi stringe a me stessa, e quel che è fuori, il mondo sensibile, accorre verso di me e si condensa compatto in una visione senza più tempo né spazio. Sono minuti di eternità, dove tutto si mischia in una presenza e in una interezza assolute. È una condizione così dolce che io ne provo una così felice gratitudine che il più delle volte resto semplicemente immobile e in silenzio per paura di sciuparla. Spesso però in questa specie di puro ascolto sento arrivare una musichetta fatta di parole e io non posso non andargli dietro e così scrivo una poesia che è un ringraziamento o una lode. Quando invece c'è l'alta pressione, io sono centrifugata, esplodo: tutto si allontana da me e si frantuma; i miei sensi si sparpagliano e mi portano in tanti luoghi e tempi diversi, e sento le città, le stagioni i continenti, il mare l'infanzia e l'altro ieri. Questo è uno stato molto doloroso e per poter ricomporre me e le cose, per riunire quello che è diviso, o faccio l'amore o scrivo una poesia: il primo sistema è più immediato, ma il secondo è più sicuro, perché ci posso quasi sempre contare¹⁷⁰.

Al sopraggiungere di una perturbazione in presenza di un cielo alto e sereno, la poetessa fa l'esperienza di una sorta di deflagrazione, che provoca in lei una centrifugazione dei sensi catapultati verso ogni lontananza, città e stagioni, continenti e infanzia: una condizione di 'eccesso', una vera e propria alterazione dello stato chimico, nervoso, sensoriale e mentale, un andare oltre il limite di sé, un cedimento della soggettività simile alla morte. Per poter ricomporre questa dolorosa frantumazione e riunire quanto in lei si divide, la Cavalli, a suo dire, fa l'amore o scrive una poesia. *Il cielo* potrebbe dunque essere la raccolta in cui, nella scrittura poetica più dilatata e prosastica, si riflette il movimento del pensiero, proiettato in una deflagrazione sensoriale e in possibili percorsi di ricomposizione. Numerosi testi del resto sono intessuti di caleidoscopiche sarabande retorico-amorose tra luoghi e stagioni, spazi e tempi, che scivolano poeticamente lungo itinerari sviluppati tra inizio e fine, vita e morte.

Se nella maggiore ampiezza dei testi si riflette il conflitto interno al pensiero, colpito da spinte di deflagrazione e di ricomposizione al momento del passaggio dalla quiete alla tempesta, la stessa estensione delle poesie potrebbe, allora, riflettere l'instabilità meteorologica del cielo. Da questo punto di vista l'estensione che

¹⁷⁰ Pasqualina Deriu, *Patrizia Cavalli*, in Id., *Racconto di poesia*, op. cit. pp. 29-30.

caratterizza i testi di questa seconda silloge ricondurrebbe la scrittura all'esperienza meteoropatica del superamento del limite, sorta di prefigurazione della morte scandita dal sistema preordinato degli avvicendamenti ciclici del tempo, come il giorno e la notte, il trascorrere della primavera nell'autunno e viceversa. Proprio la raccolta incardinata, sia concettualmente, sia architettonicamente¹⁷¹, in una cornice cosmologica, mostra, d'altronde, per la prima volta, una dilatazione della scrittura che ben si presta a riflettere le immagini della mutevolezza del cielo, per antonomasia instabile e in continuo movimento. In consonanza col suo intento conoscitivo, la seconda silloge, con la maggiore lunghezza delle poesie, sembra pertanto ritrarre, nelle immagini dei movimenti ciclici del cielo sospeso tra quiete e tempesta, tempesta e quiete, le reazioni dell'*io*. In esse da un lato ne appare il riflesso dei movimenti ciclici del corpo e dall'altro ora una subitanea mancanza lancinante di fronte al vuoto del cielo azzurro, ora una subitanea vicinanza familiare di fronte alla confortante presenza delle nuvole.

Nei due componimenti più lunghi della seconda silloge *Ah sì, per tua disgrazia* (IC, 5) e *Era la primavera quasi estiva* (IC, 40) appare la nuova vena poetica della Cavalli sviluppata lungo due interessanti percorsi di una scrittura proiettata in una pluralità di piani spaziotemporali. La prima delle due composizioni è, come scrive Berardinelli, un'intensa poesia d'amore e di pietà¹⁷². La seconda una memoria di una dolorosa disgregazione sensoriale. Le due poesie, seppure distanti per intonazione, sviluppano entrambe una complessità di piani in cui pare oggettivarsi, sulla scorta dell'invenzione retorica, un itinerario della psiche in movimento tra l'esperienza della frantumazione sensoriale e quella della ricomposizione.

Posta in avvio della raccolta, la prima delle due poesie, che alcuni indizi testuali farebbero ambientare all'inizio della primavera («confuse dal ritorno della luce», IC, 5, 10), pare una 'messa in scena' che va da un'esplosione emotiva dell'*io* a una sua riorganizzazione sentimentale: inizialmente divisa dal *tu* e nel finale riunita

¹⁷¹ Si rimanda alla lettura dei due paragrafi successivi, per un maggiore e più puntuale approfondimento dell'organizzazione formale e tematica del libro.

¹⁷² Alfonso Berardinelli, *Tra il libro e la vita: situazioni della letteratura contemporanea*, op. cit., p.65.

all'altra. Vi si dipana una piccola odissea del pensiero attraversato da un doloroso
sommovimento spaziotemporale speculare a quello retorico della scrittura:

Ah sì, per tua disgrazia,
invece di partire
sono rimasta a letto.

Io sola padrona della casa
ho chiuso la porta
ho tirato le tende.
E fuori i quattro canarini
ingabbiati sembravano quattro foreste
e le quattromila voci dei risvegli
confuse dal ritorno della luce.
Ma al di là della porta
nei corridoi bui, nelle stanze
quasi vuote che catturano
i suoni più lontani
i passi miserabili di languidi ritorni
a casa, si accendevano nascite
e pericoli, si consumavano
morti losche e indifferenti.

E cosa credi che io non t'abbia visto
morire dietro un angolo
con il bicchiere che ti cadeva dalle mani
il collo rosso e gonfio
vergognandoti un poco
per essere stata sorpresa
ancora una volta
dopo tanto tempo
nella stessa posizione nella stessa condizione
pallida tremante piena di scuse?

Ma se poi penso veramente alla tua morte
in quale letto d'ospedale o casa o albergo,
in quale strada, magari in aria
o in una galleria; ai tuoi occhi che cedono
sotto l'invasione, all'estrema terribile bugia
con la quale vorrai respingere l'attacco
o l'infiltrazione, al tuo sangue pulsare indeciso
e forsennato 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 andare via? (IC,5, 1-40).

Avviata *in medias res* con tre versi, che sembrano una risposta rabbiosamente
teatrale dell'*io* al *tu*¹⁷³, la poesia si trova, per la forma allocutiva dell'*incipit*, sul

¹⁷³ Nella raccolta il *tu*, che qui compare massicciamente, spesso ha contorni evanescenti: talvolta
farebbe pensare a una funzione interna all'*io*, come una superficie speculare di riflessione. Circa

piano enunciativo di un dialogo in assenza¹⁷⁴, in cui l'interlocutrice è richiamata nel colloquio con la ripetizione ossessiva della pronominazione ('tua', 'ti', 'ti', 'tua', 'tuoi', 'tuo', 'ti', 'ti'). Il testo si sviluppa su un doppio piano: da un lato l'elaborazione psichica dell'*io* affidata a una ricca modulazione di intonazioni enunciative; dall'altro, la contemporanea rappresentazione della sua disgregazione sensoriale affidata a una proliferazione di immagini proiettate in luoghi e tempi diversi. Il dialogo, il monologo e una sorta di soliloquio modellano una scena fantasmatica in cui scorrono la casa dell'*io*, quattro foreste, stanze e corridoi bui, un luogo noto alle due donne, ma imprecisato, un ospedale, un'altra casa, un albergo, una strada, una galleria e l'aria. Una battuta dialogica apre la poesia in una scena priva di caratterizzazione, il monologo della rottura la prosegue ambientato nella casa dove l'*io* da padrona si chiude in completa solitudine, scenario da un lato di quattro foreste e dall'altro di corridoi bui e di stanze. Un nuovo dialogo la porta all'acme in un 'angolo' di un luogo imprecisato dietro cui l'*io* presa dalla rabbia («e cosa credi») 'vede' morire l'altra, ancora una volta ubriaca davanti ai suoi occhi («con il bicchiere che ti cadeva dalle mani/ il collo rosso e gonfio»). Il soliloquio finale la conclude con l'*io* che esperisce la vera morte del *tu* in un caleidoscopio vertiginoso di luoghi - un ospedale, un'altra casa, un albergo, una strada, una galleria, l'aria fino all' «ultima immensa visione»).

Le quattro foreste, contrapposte ai corridoi bui e alle stanze da un 'ma' dopo il punto fermo¹⁷⁵, sembrerebbero una sorta di commento per immagini al percorso di frantumazione dell'*io* diviso dal *tu*. Da questa prospettiva trasformano un conflitto solo in apparenza esterno tra due personaggi in un conflitto interno alla protagonista. Lo si vede nelle forme dell'opposizione tra la vitalità del mondo naturale delle quattro foreste, evocate dal cinguettio innocente dei canarini appesi però in gabbia al di qua della porta di casa, e l'ottuso e oscuro mondo umano delle nascite e delle morti «losche e indifferenti», echeggiante nell'eco angoscioso dei passi lontani, lungo corridoi e stanze sconosciute, e perso al contrario, nella profondità dello

questa possibile funzione del *tu*, cfr. Enrico Testa, *Il libro di poesia. Tipologia e analisi macrotestuali*, Genova, Il melangolo, 1982, pp. 70-71.

¹⁷⁴ Cfr. Enrico Testa, *La colpa di chi resta. Poesia e strutture antropologiche*, in Id., *Per interposta persona*, Roma, Bulzoni editore, 1999, pp. 33-48.

¹⁷⁵ Per questo uso del 'ma', caratterizzante la poesia della Cavalli, cfr. Damiano Sinfonico, *Il cielo di Patrizia Cavalli*, op.cit., p.27.

spazio, al di là della porta di casa. Al secondo fortissimo ‘ma’, l’*io*, impegnato in un complesso ragionamento per assurdo impossibile da eludere, mostra di ricomporre la propria lacerazione («Ma se poi penso veramente alla tua morte / [...] / allora come faccio a lasciarti andare via?», 5, 29 e 40). Di fronte alla visione per ipotesi della vera morte del tu fa un’esperienza di abbandono sensoriale, sottolineato dal debordare dei versi lunghissimi fuori dal metro. L’abbandono dei sensi fa ‘pre-vedere’ all’*io*, in un momento di cedimento della soggettività sottolineata dal procedere per ipotesi¹⁷⁶, la ‘morte’ dell’altra, ciò che ‘colpevolmente’ non potrebbe invece mai vedere se, come chiusa nella sua gabbia, la lasciasse andare via.

Il conflitto tra la luminosa ed edenica gabbietta padronale e la profondità oscura della nascita e della vita è risolto dall’*io* che nella poesia attraversa la condizione ‘mortale’ dell’altra o, meglio, di quell’‘altra’ che *in primis* l’*io* si porta dentro. Nel viaggio lungo i piani spazio-temporali e retorici, dopo il primo ‘ma’ il soggetto diviso è costretto a ripercorrere la lacerazione passando attraverso labirintiche sequenze di versi avvitati, come in una sorta di ‘strofe lunga’¹⁷⁷. La scrittura, quindi - come scrive Enrico Testa - «per forza di finzione, finisce per proporre una presenza irriducibile»¹⁷⁸ dell’‘altra’. I ruoli di chi abbandona e di chi è abbandonato vi si ribaltano: si oltrepassa il momento del giudizio e si trova quello della *pietas* che riassume eticamente, nello spazio presente del pensiero che cede («se poi penso»), la desolazione comune di chi si trova a vivere in una condizione che è nello stesso tempo per la vita e per la morte¹⁷⁹. Nell’esperienza ‘presente’ della morte

¹⁷⁶ Rispetto alla ‘tematizzazione’ delle strutture sintattiche, si può fare riferimento a quanto scrive Mengaldo su Montale: «[t]alune strutture sono in evidente rapporto con altrettanti elementi tematici sottolineandoli: si pensi alle ipotetiche, supportate dalla parola-chiave *se* o comunque, che rispondono in modo esatto al probabilismo o all’incertezza esistenziali che marciano la concezione del mondo del poeta», in Pier Vincenzo Mengaldo, *Il Novecento*, Bologna, Il Mulino, 1994, p.230.

¹⁷⁷ Mengaldo sempre a proposito di Montale riconosce negli *Ossi* una risonanza della ‘strofa lunga’ dannunziana e nel seguito lo sviluppo di una «sintassi fortemente intellettualistica, dove dunque abbonda la subordinazione, intrecciandosi in modo complesso con la linearità dei versi (la poesia di Montale è molto ricca di *enjambements*) [...] nel terzetto che comprende *Corno inglese*, *Accelerato* e la mirabile *Anguilla*, le strutture aperte si continuano e insieme si compongono in movimenti a spirale di testi costituiti di un solo periodo, in tutti e tre i casi con precisa corrispondenza iconica ai rispettivi testi», in *Ivi*, p. 229-230.

¹⁷⁸ Enrico Testa, *La colpa di chi resta. Poesia e strutture antropologiche*, in Id., *Per interposta persona*, Roma, Bulzoni, 1999, p. 45.

¹⁷⁹ La riflessione sulla morte dell’altra nella chiusa della poesia fa venire in mente la formula heideggeriana dell’“essere-per-la-morte”. Con la morte, secondo Heidegger, «finisce tutto e vivere per la morte significa condurre la propria esistenza nella piena consapevolezza che il nostro orizzonte di vita è limitato, senza però far perdere di significato alla vita o approdare alla religione, come invece è

del *tu*, che chiama l'*io* a non incorrere nella colpa di lasciare un *altro* da solo nel morire, il passaggio da un dialogo in assenza ad una forma riflessiva monologica ricompono nella finzione poetica l'interezza della protagonista e la riconduce eticamente a se stessa.

Ambientata esplicitamente in primavera, la seconda poesia sembra una disorganica sfilata di dolorose immagini legate a una lunga e angosciosa passeggiata cittadina. Rappresenta una sorta di deflagrazione della percezione in tante schegge, ricomposta apparentemente nella scrittura dall'uniformità dell'unico tono enunciativo. Dà vita a una composizione a metà tra una 'filastrocca' e una 'ballata', affidata in apparenza per tutto l'itinerario della passeggiata a una voce esterna, in realtà quella dell'*io*, come si scopre nel finale. Il testo realizza il tono cantilenante che collega le diverse tappe della passeggiata con l'anafora di 'era' ripetuta per sette volte ad ogni inizio di periodo. Come una visibile marca poetica, apposta in maniera martellante su un lungo itinerario percettivo, la ripetizione pare una specie di 'ritornello'. Si ha la sensazione di sentirvi, seppure con una tonalità diversa, l'analoga anafora montaliana in «Spesso il male di vivere ho incontrato», ripetuta lì quattro volte a introdurre i correlativi oggettivi del 'male'¹⁸⁰.

Oltre a rinforzare l'effetto 'ritornello', l'imperfetto proietta la composizione sul fondo confuso del ricordo, fatto di un'accumulazione lontana e disordinata di sensazioni di luoghi, persone e cose. Facendo inizialmente esplicito riferimento alla primavera («[e]ra la primavera quasi estiva», IC, 40, 1), definita «la gelosa stagione»¹⁸¹ (IC, 40, 2), la poesia moltiplica la sensazione di straniamento con un ribaltamento del *topos* primaverile del calore e della vitalità, come richiamando

sempre stato tradizionalmente. Heidegger dice infatti che sono proprio il carattere finito dell'esistenza e l'angoscia che ne deriva a conferire un senso alla vita: è proprio l'angoscia, ovvero l'aver sempre presente la finitudine della propria esistenza, a dare un senso autentico alle scelte che si compiono.», in Diego Fusaro (a cura di), Martin Heidegger, (<http://www.filosofico.net/heid105.htm>).

¹⁸⁰ «era il rivo strozzato che gorgoglia, / era l'incartocciarsi della foglia/ riarsa, era il cavallo stramazzone [...] era la statua nella sonnolenza», in Eugenio Montale, *Tutte le poesie*, Milano, Mondadori, 1990, p. 35.

¹⁸¹ Se 'gelosa' è aggettivo ambiguo, la poesia termina sicuramente con un riferimento al freddo «freddo languore delle scale» (IC, 5, 38) e si può tuttavia segnalare anche ne *La terra desolata* un ribaltamento stagionale tra caldo e freddo: da un lato, per la primavera, si parla di terra morta e di uno scroscio di pioggia, dall'altro, per l'inverno, si dice «ci mantenne al caldo», in Thomas Stearns Eliot, *Opere*, (a cura di Roberto Sanesi), Milano, Bompiani, 2005, p.585

l'analogo ribaltamento dell'incipit de *La terra desolata* («Aprile è il mese più crudele, genera/ Lillà da terra morta, confondendo / Memoria e desiderio»¹⁸²).

Seppure i versi si susseguano senza interruzione, la scrittura, ancora una volta a struttura aperta, si avvolge a spirale da un verso all'altro, riproducendo, nell'andare senza meta della protagonista, immagini del suo percorso labirintico via via più piene di angoscia, come segnala un loro inquietante animarsi: «la gelosa stagione» (IC, 40,2), «gli alberi verdi cadenti» (IC, 40, 5), «i rifiuti distratti o volontari» (IC, 40, 15), «i gatti sporchi e avviliti / superstiti alla notte» (IC, 40, 19-20), «il fiume denso e marrone / che correndo lasciava i suoi carichi ingombranti / li lasciava ad asciugarsi al sole / toccandoli passando / e loro fermi ormai per sempre» (IC, 40, 24-28), «il rumore senza ragione / svogliato e incerto quasi addormentato» (IC, 40, 31-32), «le macchine lontano e le sirene, le notizie / comuni delle morti per omicidio / di uomo e di natura» (IC, 40, 35-37).

La composizione si conclude con la fine dell'angosciosa *flânerie* dell'*io*, da un luogo all'altro, da una sensazione all'altra, raccontata da una voce, in apparenza, fuori campo. In un ultimo enunciato, l'unico di soli tre versi, in cui 'era' è ripetuto per la prima volta in anafora ad ogni inizio di verso, l'*io* introduce prima il languore freddo delle scale nell'androne di casa, unico spazio chiuso della poesia, e poi il proprio pallore, che ora appare, al momento di un ritorno nella propria dimora («Era il languore freddo delle scale / era la faccia mia pallida / che mi impediva la partenza per il mare», IC, 40, 38-40). La poesia dapprima fa scorrere disordinatamente il ricordo di immagini angosciose di luoghi aperti e in seguito le rivela quali correlativi che oggettivano la percezione del malessere interno all'*io*. Quando la protagonista si trova nella chiusura del languore freddo delle scale, la scrittura 'a ballata' della composizione pare ricucire il disperdersi dell'*io* in tanti pezzi, tirando il filo della propria artificiosa tessitura retorica, come a inverare la riflessione dell'autrice sulla possibilità di salvarsi da una centrifuga percettiva, ora facendo all'amore, ora scrivendo una poesia.

Tanto nella prima quanto nella seconda composizione, i testi mostrano la deflagrazione dell'*io* nello spazio e nel tempo, a causa della perdita dell'amata nel

¹⁸² «Aprile è il mese più crudele, genera/ Lillà da terra morta, confondendo / Memoria e desiderio», in *Ibidem*.

primo testo e di un'alterazione fisica, forse della pressione sanguigna, nel secondo («era la faccia mia pallida / che mi impediva la partenza per il mare»). In entrambe la scrittura poetica, 'scegliendo' con precisione i propri strumenti retorici, assegna alla moltiplicazione degli spazi una funzione di oggettivazione del pensiero, cosicché l'*io* può guardarlo dall'esterno, come fosse una successione di immagini, mentre è attraversato nel proprio interno da un'esplosione, come mortale, di sensazioni. Le due lunghe poesie della seconda raccolta sfuggono alla primitiva velocità aforistica della scrittura cavalliana. La scrittura 'fulminea' de *Le mie poesie non cambieranno il mondo* è certamente una sfida alla mortalità ottenuta al prezzo di una vita istantanea come quella del piè veloce Achille¹⁸³. Il suo sviluppo in ampiezza ne *Il cielo* accompagna, al contrario, l'*io* nell'ombra di una dolorosa catabasi retorica in cui sull'ordito della condizione mortale dell'essere si intessono le trame odissiache dell'esistenza.

6. La *varietas* e le cadenze della luce

La successione dei componimenti de *Il cielo* non dà a vedere la presenza di un disegno compositivo. Il secondo libro, analogamente a quanto si è già osservato per il primo, fa scorrere le poesie una di seguito all'altra senza mostrare un criterio di ordine immediatamente riconoscibile. Mancano i titoli, le date, i luoghi di composizione e qualsiasi altra informazione che possa testimoniare un qualsivoglia intento di riordinamento. La raccolta mostra tuttavia a prima vista un'evidenza: le poesie occupano la superficie delle pagine del libro estendendosi in ampiezza non solo nel senso della lunghezza, come si è già visto, ma anche in quello della larghezza. Per una cinquantina di componimenti, talvolta anche per quelli brevissimi, occorrono un numero considerevole di versi che supera di un bel po' la misura dell'endecasillabo, non oltrepassata quasi mai per contro ne *Le mie poesie non cambieranno il mondo*.

¹⁸³ Per la relazione tra velocità e sospensione nel modello archetipico dell'Iliade, cfr. Franco Ferrucci, *L'assedio e il ritorno. Omero e gli archetipi della narrazione*, Milano, Mondadori, 1991.

Distendendo «la primitiva misura endecasillabica»¹⁸⁴, in molti testi i metri sembrano stirare il ritmo, come a rappresentare iconicamente una maggiore capacità di occupare lo spazio¹⁸⁵ («... e allora il sangue è scivolato via dalle mie vene / lasciandomi alla bianca quadratura della stanza», IC, 44, 1-2). Non mancano, d'altra parte, accanto alle poesie con i versi 'stirati', composizioni fulminee con versi brevi («Quanti saluti prima di partire! / Come faccio a morire!», IC, 51, 1-2), o testi con una superficie più estesa inframmezzata dai versi brevi («resta una domanda, / un'insignificante assenza, un dubbio sottile, / uno spiffero d'aria, un leggero pericolo», IC, 25, 2-5). La varietà dei ritmi crea nella successione delle poesie un effetto di continua mutevolezza, tanto per la visione d'insieme, quanto per quella di ognuna. L'aspetto mutevole dei testi è acuito, oltretutto, dall'eterogeneità dei registri lessicali, che ondeggiando di frequente, come nella poesia di Saba¹⁸⁶ tra lessico basso («le cacate dei cani», IC, 42, 11) e alto («colorati di albetta», IC, 61, 7)¹⁸⁷. Anche l'intonazione delle composizioni, come ricordato poc'anzi, trascolora da momenti mimetici, che lasciano la parola a un altro personaggio («“La bella vita bisogna coltivarla”», IC, 11, 1), ad altri diegetici («Mangiava una mela Macintosh / e mi mostrava le labbra spiegazzate», IC, 27, 1-2). I pensieri sono talvolta avvitati in ramificazioni sintattiche marcate dai frequenti segnali di 'legato', come per esempio la 'e' all'inizio del verso. I loro viluppi allungano ulteriormente i metri in una sorta di vero e proprio sconfinamento nella prosa («si incanta sulle cose ferme / e sul fermento e le immagini sono risucchiate / e scivolano dentro», IC, 19, 3-5)¹⁸⁸. Talaltra sono invece spezzati, ora dallo staccato realizzato dai frequenti 'ma', ora dalla «circularità umoristico-mitologica degli aforismi»¹⁸⁹ («Fingo di aspettarti per ingrandire i minuti. / E fai bene a non venire», IC, 20).

¹⁸⁴ Giancarlo Alfano, *Patrizia Cavalli*, in Id., *Parola Plurale*, op.cit., p.158.

¹⁸⁵ Cfr. Matteo Marchesini, *La luce rifratta del prisma*, in Giorgio Manacorda, *Poesia 98. Annuario*, p. 80.

¹⁸⁶ La commistione lessicale della Cavalli, assai misurata in verità, ricorda quella sabiana di cui Mengaldo scrive «è come se lessico quotidiano e lessico letterario tendessero a incontrarsi a mezza strada», in Pier Vincenzo Mengaldo, *Il Novecento*, op. cit., p. 204.

¹⁸⁷ 'Albetta' potrebbe essere un nuovo conio.

¹⁸⁸ Mengaldo riconosce in Saba l'attenzione al valore iconico dei versi e l'uso del «fraseggiare continuo, "legato", che scivola morbidamente sopra i confini del verso», in Pier Vincenzo Mengaldo, *Il Novecento*, op.cit. p. 205; Mengaldo riconosce invece un uso insistito del polisindeto in Ungaretti, cfr. *Ivi*, p. 221.

¹⁸⁹ Alfonso Berardinelli, *Il Novecento*, op. cit., p.161.

In questa raccolta la superficie in continuo movimento delle poesie sembra pertanto avere una funzione connotativa, come se rispecchiasse quella sempre mutevole del cielo. Se Marchesini, parlando dei componimenti di *Poesie (1974-1992)*, scrive che sono «una poesia dello spazio riempito»¹⁹⁰, Marco Pacioni, in una ricognizione generale sulla poesia della Cavalli, osserva, a proposito delle misure dei versi, che la metrica vi è «ridotta il più delle volte alla sola dimensione grafico-visiva e dunque simbolo stesso che non denota alcuna forma specifica ma connota»¹⁹¹. È interessante che entrambi i critici si soffermino sul valore degli aspetti iconici della scrittura cavalliana. Nell'intervista alla Deriu l'autrice stessa si mostra convinta assertrice della poesia come 'miracolo' espresso dalla sua 'superficie':

Questa forma può essere semplice, complicata, superficiale, profonda, debole, forte, folgorante, commovente, banale, e tante altre cose: ma queste qualità sono lì, visibili nel miracolo della sua superficie¹⁹².

Se l'aspetto continuamente cangiante delle poesie richiama il cielo che dà il titolo alla raccolta, meraviglia di una superficie impressionata continuamente dagli spettacoli straordinari e mutevoli degli avvicendamenti meteorologici, bisogna allora considerare che il libro possa non essere una semplice successione di testi priva di un'idea compositiva. Nessuno, del resto, lo penserebbe dei trecentosessantacinque cieli di *Infinito* fotografati da Luigi Ghirri nel 1974, pochi anni prima della pubblicazione de *Il cielo*, e disposti nell'opera secondo un criterio di ordine non esplicito ma, in effetti, di volta in volta in qualche modo riconoscibile¹⁹³. Quand'anche si pensi solamente alla compattezza dell'immaginario poetico e concettuale, veicolato dal titolo, si comprende come la nuova silloge sia il teatro in cui la Cavalli affronta «la necessità di dare forma al discorso»¹⁹⁴, secondo quanto scrive Manacorda, osservando un'effettiva maggiore organicità della seconda raccolta rispetto alla prima. Disegnando non di certo una rigida architettura preesistente, ma una superficie sempre cangiante come quella del cielo, le

¹⁹⁰ Matteo Marchesini, *La luce rifratta del prisma*, in Giorgio Manacorda (a cura di), *Poesia '98: annuario*, p. 80 (Castelvecchi, Roma, 1999).

¹⁹¹ Marco Pacioni, *L'opera di Michele Ranchetti and contemporary poetical theory in the context of the second half of the twentieth century Italian poetry*, p.196 (Ph.D., INDIANA UNIVERSITY, 2007).

¹⁹² Pasqualina Deriu, *Patrizia Cavalli*, in Id., *Racconto di poesia*, op. cit., p. 26.

¹⁹³ Luigi Ghirri, *∞Infinito*, Roma, Meltemi editore, 2001.

¹⁹⁴ Giorgio Manacorda, *Per la poesia. Manifesto del pensiero emotivo*, op.cit., p.72.

sessantasette poesie della raccolta, come per anamorfosi, compongono sulla impalpabile superficie macrotestuale del libro un disegno continuamente mutevole, che si forma e si riforma nella trasformazione di una immagine in un'altra¹⁹⁵.

Alcuni elementi testuali fanno d'altronde pensare che l'instabilità dell'aspetto della raccolta possa collegarsi ad un ciclico trascolorare del cielo da una stagione all'altra. Una tale modalità di partizione di un'opera d'arte appartiene ad una lunga tradizione del pensiero che affida la propria ricerca di senso non al tempo lineare della storia, ma al tempo ciclico dell'eterna ripetizione dell'uguale. Da Eraclito a Nietzsche¹⁹⁶, una tale visione colloca l'esistenza umana nella polarità tra la vita e la morte, tra ciò che si spegne e il sorgere della nuova luce, e così senza sosta nella vitalità inesausta delle metamorfosi dell'identico. Basti solo pensare, a tale riguardo, con tutte le opportune differenze, alla scansione ciclica dei *Mottetti* montaliani¹⁹⁷ (1940), dei *Quattro quartetti* eliotiani¹⁹⁸ (1943), e, seppure in un genere del tutto diverso, del *Marcavaldo ovvero Le stagioni in città* calviniano (1963).

Ne *Il cielo* sembra che il passaggio da un equinozio all'altro scandisca in cinque parti la silloge, iniziata e conclusa da una sezione dedicata alla primavera e all'estate. Per cinque volte, proprio come accade durante le metamorfosi stagionali, si può infatti riconoscere nei testi, seppure per tracce incerte e talvolta contraddittorie, l'avvicendamento tra un ciclo stagionale e quello seguente. Dopo *Il cielo*, la raccolta successiva, *L'io singolare proprio mio* (1992), è d'altronde esplicitamente articolata sul ciclo delle stagioni: scandita in quattro sezioni comincia

¹⁹⁵ Per un approfondimento del concetto di macrotesto in questa direzione, cfr. Enrico Testa, *Il libro di poesia*, Genova, Il melangolo, 1983, p. 19.

¹⁹⁶ Luisa Giorgetti, nella sua tesi di laurea sul rapporto tra Eraclito e Nietzsche, scrive: «La conoscenza dell'eterno ritorno dell'identico, come conoscenza del Tempo, abbraccia il mondo intero. La realtà è divenire, è Tempo nella forma del ritorno dell'uguale. Come il fanciullo cosmico di Eraclito, è l'*aiôn* che gioca eternamente lo stesso gioco. Il Tempo è la potenza del costruire e del distruggere, il gioco dionisiaco del mondo», in Luisa Giorgetti, *Eraclito nella filosofia di Friedrich Nietzsche: il divenire come gioco dell'Aion*, 2008, (<https://etd.adm.unipi.it/t/etd-05142008-111415/>).

¹⁹⁷ La Ott ne scrive parlando di «rimandi e ricorrenze permettono di individuare all'interno della sezione [*Mottetti* ndr.] sia una struttura ciclica, che una lineare [...] la regolarità con cui si susseguono fasi di speranza e fasi di depressione viene implicitamente paragonata al ciclo delle stagioni», in Christine Ott, *Montale e la parola riflessa*, op. cit., p. 148.

¹⁹⁸ Donini nelle sue *Note ai "Quattro Quartetti"* osserva il legame con le stagioni e gli elementi: «sembra opportuno accennare alle relazioni che vi sono state riscontrate (con l'approvazione dell'autore) con le quattro stagioni e i quattro elementi : BN, inizio estate, aria; EC, fine dell'estate, terra; DS, autunno, acqua; LG, inverno, fuoco», in Filippo Donini (a cura di) *Quattro quartetti*, in Thomas Stearns Eliot, *Opere*, (a cura di Roberto Sanesi), Milano, Bompiani, 1961, p. 538.

con l'estate di *Agosto*, prosegue con l'autunno di *Ai divani! Ai divani!*¹⁹⁹ e termina, dopo la sospensione spazio temporale del poemetto eponimo *L'io singolare proprio mio*, con l'inverno dell'ultima *Vado, ma dove?*²⁰⁰. La ciclicità, invero, sembrerebbe una modalità di riordinamento dei libri particolarmente congeniale alla poetica della Cavalli, poiché la si trova replicata ulteriormente anche in *Sempre aperto teatro* (1999), come la quarta di copertina del libro tiene a specificare, riferendo a proposito delle prime quattro sezioni che si tratta di «[u]n vero e proprio canzoniere con un andamento narrativo ciclico»²⁰¹.

La silloge comincia con una prima successione di ventiquattro componimenti (I-XXIV), la più lunga del libro, ambientata tra la primavera e l'estate e caratterizzata dalla continuità della tematica amorosa che, dopo questa prima fase, tende a scemare²⁰². Il primo raggruppamento contiene, peraltro, in via eccezionale, otto poesie apparse insieme nel '79 su «Tabula», come fossero un originario nucleo d'ispirazione. Nei seguenti quattro, invece, si rileva al più la presenza di tre composizioni provenienti tutte o dall'una o dall'altra anticipazione. Nella successione dei testi della prima sezione e delle altre quattro si possono riconoscere due fili conduttori diversi: una prima serie di collegamenti, come delicate clausole capfinide, tira quello del dualismo io / tu lungo le prime ventiquattro composizioni²⁰³ e una seconda tira quello del tempo lungo le rimanenti quarantatré²⁰⁴.

¹⁹⁹ Per la prima basta solo il titolo, per la seconda si legge esplicitamente, nel secondo componimento: «Tra un po' tutti all'inferno. / Però per il momento/è finita l'estate. / Avanti, su, ai divani! / Ai divani! Ai divani!», in Patrizia Cavalli, *Poesie (1974-1992)*, op. cit., p. 182.

²⁰⁰ Si legga in *Vado, ma dove?* la seconda poesia: «Natale. La festa della luce», ivi, p. 226.

²⁰¹ Dal risvolto di copertina di *Sempre aperto teatro*, Torino, Einaudi, 1999.

²⁰² Anche Damiano Sinfonico, analizzando *Il cielo*, sottolinea che nella prima metà «si concentrano testi rivolti a una seconda persona singolare, di difficile identificazione perché spesso priva di attributi», in Damiano Sinfonico, *Il cielo di Patrizia Cavalli (1981)*, in Sabrina Stroppa (a cura di), *La poesia italiana degli anni Ottanta. Esordi e conferme*, Lecce, Pensa, 2016, p. 25.

²⁰³ Claudio Milanini osserva in Saba, tra le figure della ripetizione, l'uso di collegare la fine di un componimento all'inizio dell'altro in maniera omologa «alla percezione di un tempo ciclico», in Claudio Milanini, *Da Porta a Calvino. Saggi e ritratti critici*, (a cura di Martino Marazzi), Milano, Led Edizioni Universitarie di Lettere Economia Diritto, 2014, p. 289. Già osservate in sede di analisi della prima raccolta, il ritorno di forme o lessico tra componimenti appare anche ne *Il cielo*. Nella prima sezione stagionale si può osservare un ritorno del dualismo 'io/tu' tra il II e il III componimento 'ti/tu' e 'io/ ti; tu/me'; tra il III e IV 'io/ti' e 'ti/ti'; tra il IV e X 'io/ti' e 'ti/ti'; tra il XVII e il XVIII 'Che tu' e 'Che orrore/che/che'.

²⁰⁴ Nella seconda serie che riguarda le restanti quattro sezioni stagionali si può osservare un ritorno della tematica del tempo tra il XXVI e il XXVII 'la luce' e 'dalla luce'; tra il XXX e il XXXI 'tempo' e 'notti/giorni...'; tra il XXXI e il XXXII 'stagioni..' e 'tempesta'; tra il XXXII e il XXXIII 'tempesta' e 'tempo'; tra il XXXV e il XXXVI 'memoria' e 'smemorato'; tra il XXXVI e XXXVII

Quanto ai riferimenti alla stagione della primavera e dell'estate, all'inizio della sequenza dei ventiquattro testi una «nuvola bianca nella sua differenza / insegue l'azzurro sempre uguale» (IC, 1, 1-2) e si vorrebbe ricoprire la luce con «una nuvolaglia qualunque» (IC, 3, 13); oltre la metà «[l]a polvere di mezzo maggio diventa insopportabile» (IC, 16, 1); alla fine la «gozzoviglia di nuvole» (IC, 24, 1) di un cielo affogato dà inizio al «mutamento impalpabile» (IC, 24, 4), alla metamorfosi dall'azzurro, alla palude celeste, abitata dalla «tronfia corpulenza» (IC, 24, 13) delle nuvole.

Nel secondo raggruppamento di poesie (XXV-XXXVI), più breve del precedente, collocabile tra l'autunno e l'inverno e individuato dal ricorrere dei temi dell'intimità domestica, «uno spiffero d'aria, un leggero pericolo / nei piedi scoperti» (IC, 25, 4-5) costringe inizialmente alle calze di lana, mentre si leva una richiesta «alla gentilezza delle nuvole / di intervenire, meglio grigie che bianche, / per svelare l'imbroglione degli azzurri» (IC, 26, 8-11). La pioggia poi «riporta / i pezzi dispersi / degli amici» (IC, 30, 1-3) e «chiude / al di qua delle finestre finalmente / il tempo» (IC, 4-6), mentre l'antenna tremando «promette la tempesta» (IC, 32, 7). Alla fine, un nuovo rivolgimento dei cicli celesti, corrompendo i sensi con la promessa della luce, trasporta «lo sguardo oltre / ogni limite oltre la visione delle distanze» (IC, 36, 4-5), «nell'unico grandioso spiegamento / della ripetizione» (IC, 36, 3-4).

Terminato l'inverno, si apre una nuova stagione primaverile ed estiva (XXXVII-LI), di nuovo un po' più lunga: dapprima si manifesta con il «turbine sabbioso dell'incontro / il pulviscolo pazzo e infiammato» (IC, 37, 2-3), mentre l'io desidera, al contrario, «un altro maggio» (IC, 37, 6), e poi col «cielo qualche volta azzurro / e qualche volta no» (IC, 38, 13-14). Continua di seguito con la «primavera quasi estiva» (IC, 40, 1), il guardare «come si scioglie una nuvola e come si scolora» (IC, 41, 4-5), la ricerca di un riparo per difendersi «dalla tua folgore» (IC, 46, 3) e la richiesta di essere bagnati con «acqua semplice, / magari piovana» (IC, 46, 11-12) e prosegue poi fino alla «luce più lenta / dai pulviscoli sospesi e senza direzione / dalla replica ossessiva degli uccelli» (IC, 47, 4-6) nel momento del «risucchio silenzioso

'questa volta' e 'quest'anno'; tra il XXXVII e il XXXVIII 'quest'anno' e 'qualche volta'; tra il XXXVIII e il XXXIX 'qualche volta' e 'a volte'; tra il XL e il XLI 'era la primavera' e 'adesso che il tempo'; tra il XLVI e XLVII 'folgore' e 'luce'; tra il LII, il LIII, il LIV e il LV 'nebbia' e 'temporale', 'lago/acqua' e 'acqua'; tra il LVI e il LVII 'mi si svanisce' e 'scompare e ricompare'.

dell'estate» (IC, 47, 15). Si conclude infine col sudore del sonno che ai risvegli «si ingiallisce / e cola addosso alle finestre, al cielo / anche se è azzurro» (50, 2-3).

Le ultime due sezioni sono assai più brevi delle prime tre. Una successione di sette poesie (LII-LVIII), dedicata al nuovo passaggio all'autunno, comincia con quattro giorni in cui «la nebbia ha impedito allo sguardo / curioso e avido di altezze di ricostruire le geometriche / fattezze delle case delle piazze dei vicoli delle finestre» (IC, 52, 2-3). Prosegue riflettendo sulla dolcezza con cui «nel buio della digestione / arriva il temporale» (IC, 53, 1-2), mentre «dalla finestra entra la luce non furiosamente / ma ora finalmente trattenuta / dalla corona di nuvole pompose» (IC, 53, 7-9), e termina con l'«aria più fresca e l'acqua istupidita» (IC, 54, 2). L'ultimo avvicendamento stagionale (LIX –LXVII) chiude il libro con il passaggio ad una nuova primavera: prende l'avvio mentre «[d]al pavimento sale la polvere » (IC, 59, 11) e se ne sente l'odore a ogni altezza, continua con «[i]l cespuglio di margherite / trasportato dalla spiaggia» (IC, 60, 1-2), con «la luce troppo bianca» (IC, 61, 2) come fosse una spanatura sui campi spelacchiati («(ma perché se era / primavera?)», IC, 61, 6-7), con i «fuochi di bengala, / la polvere intorno ai gambi delle sedie» (IC, 63, 2-3) e si conclude con lo sguardo che non «spazia / oltre i tetti di ogni mattino / oltre lo stupido celestino» (IC, 66, 2-4).

Questo penultimo componimento precede la ripresa della tematica amorosa nella breve composizione finale del libro, che è una dichiarazione d'amore senza destinataria. L'epigramma di chiusura sancisce l'articolazione ciclica del libro chiudendolo come in una struttura ad anello poiché ricongiunge la fine all'inizio («Due ore fa mi sono innamorata. / Tremo d'amore e seguito a tremare, / ma non so a chi mi devo dichiarare», IC, LXVII, 1-3).

Sulla scorta delle cinque stagioni astronomiche, che sembrano scandire la successione dei sessantasette componimenti del libro, la raccolta evoca forse anche un'articolazione in cinque andamenti temporali, come cinque movimenti di una composizione musicale caratterizzati ciascuno da un 'tempo' dominante che sorgerebbe dall'armonizzazione tra la lunghezza dei componimenti e la misura dei metri: un primo e un secondo allegro moderato, un terzo andante, un quarto e un quinto allegro. Una raccolta intitolata *Il cielo* sembrerebbe lo scenario ideale per mettere a fuoco un'articolazione delle poesie in movimenti scanditi ciascuno da un

tempo predominante come in un concerto cosmico. L'universo della musica della tradizione traluce nella silloge in alcune tracce che rinviano sia all'opera, sia alle composizioni concertistiche. Il melodramma risuona una volta nella citazione esplicita dalle *Nozze di Figaro*: «“E Susanna non vien!...”»²⁰⁵, e riecheggia altre due volte, nel richiamo dell'epigramma finale («[t]remo d'amore e seguito a tremare / ma non so bene a chi mi devo dichiarare», IC, 67, 2-3) alle due arie del Cherubino mozartiano -tremante d'amore anche lui senza sapere a chi dirlo²⁰⁶- e nei due versi che paiono un'allusione ai baci e alle carezze perdute di *Tosca*²⁰⁷ («addio baci / addio carezze, lei vola via», IC, 22, 8-9).

Il mondo delle composizioni strumentali, si intravede, invece, tanto nel riferimento al «saltarello» (IC, 35, 13), danza e movimento musicale - presente in verso de *La commedia chimica del Mondo salvato dai ragazzini* della Morante («E il flauto mozartiano / è un saltarello magico»²⁰⁸) - quanto nel lessico di un *io* compositore («[a]vevo cominciato con l'allegro: / ricomincio da capo il concertino / [...] e immagino l'andante sostenuto» (IC, 59, 1-2 e 20). La seconda raccolta sembra pervasa dall'universo della musica classica, più che dai moduli ritmici ispirati al jazz, disseminati in apparenza qua e là ne *Le mie poesie non cambieranno il mondo*²⁰⁹. In un'intervista ad Alessandro Bottelli la Cavalli stessa, parlando dell'impianto generale delle sue raccolte, utilizza, come già ricordato, proprio il lessico della musica classic: «[i]nserisco momenti di quiete per non abituare troppo l'orecchio a un'eccessiva tensione, però mi piace sempre finire con un allegro»²¹⁰.

²⁰⁵ Lorenzo da Ponte, *Le nozze di Figaro*, Atto III, Scena IX.

²⁰⁶ Cfr. «Non so più cosa son, cosa faccio [...] Parlo d'amor vegliando,/parlo d'amor sognando,/all'acque,/ all'ombre, ai monti,/ai fiori, all'erbe, ai fonti,/all'eco, all'aria, ai venti,/che il suon de' vani accenti/portano via con sé./E se non ho chi m'oda,/parlo d'amor con me.», Atto I, Scena V e «Sento un affetto/Pien di desir/Ch'ora è diletto/Ch'ora è martir [...] / Sospiro e gemo/Senza voler,/Palpito e tremo/Senza saper», Atto II, Scena III, in Lorenzo da Ponte, *Le nozze di Figaro*.

²⁰⁷ Nella celebre aria di Cavaradossi del III atto della *Tosca*, il pittore in attesa della morte rievoca i baci e le carezze di Tosca «O dolci baci, o languide carezze», in Giuseppe Giacosa, Luigi Illica, *Tosca*.

²⁰⁸ Elsa Morante, *La commedia chimica*, in Id., *Il mondo salvato*, Torino, Einaudi, 2012, p. 32.

²⁰⁹ È interessante notare ne *Il cielo* l'introduzione in parallelo sia della dimensione spaziale delle poesie, sia del lessico della musica classica: tra jazz e musica classica si può infatti osservare una differenza che riguarda proprio il tempo e lo spazio. Secondo Massimo Donà, al contrario di quello che accade nel jazz, «nel mondo della musica classica, la dimensione temporale è ancora inguaribilmente ancilla di una spazialità il cui dominio non è in essa ancora mai stato messo in questione», in Massimo Donà, *Filosofia della musica*, Milano, Bompiani, 2007.

²¹⁰ Alessandro Bottelli, *Cavalli: scrivo poesie con il silenzio*, documento digitale pubblicato sul portale «Avvenire.it» (<https://www.avvenire.it/agora/pagine/cavali-scrivo-poesie-con-il-silenzio>).

Nei ventiquattro testi del primo movimento, un ‘allegro moderato’ sorgerebbe da cinque componimenti più distesi, disposti a distanza non troppo irregolare tra loro e cadenzati dalle ampie volute dei versi lunghi e legati²¹¹; da sette più brevi e incalzanti, ordinati, talvolta, anche in piccole serie, dalla VI alla X e dalla XII alla XVIII, i cui versi, seppure in alcuni casi lunghi, scivolano via veloci²¹²; da altri undici estesi da cinque a dodici versi di misure generalmente o brevi o al più endecasillabiche²¹³. Nei dodici del secondo, un nuovo ‘allegro moderato’ sorgerebbe invece da tre poesie abbastanza ampie con versi agili²¹⁴; da quattro appena meno ampi con versi un po’ più lunghi²¹⁵; da altri tre, un po’ più brevi con versi generalmente lunghi²¹⁶. Nei quindici del terzo, un ‘andante’ sorgerebbe per contro da sei piuttosto estese con versi per lo più lunghi²¹⁷; da altri sei appena più brevi con versi di misura varia²¹⁸; da tre molto più corte con versi generalmente non troppo lunghi²¹⁹. Nei sette del quarto, un ‘allegro’, sorgerebbe da una sola poesia di estensione apprezzabile con versi di misura endecasillabica²²⁰; da altre quattro con versi misurati²²¹; da due molto brevi con versi di nuovo misurati²²². Nei nove del quinto, un altro allegro sorgerebbe infine da due poesie abbastanza estese con versi di misura endecasillabica²²³; da un’altra non brevissima con versi brevi²²⁴; da cinque assai briose con versi misurati sull’endecasillabo²²⁵.

In ciascun rivolgimento celeste, tuttavia, per la grande varietà che si è cercato di illustrare, il ‘tempo’ dominante si disperde continuamente in una variegatissima

²¹¹ Il III di diciannove versi, il V di quaranta, l’XI di ventuno, il XIX di diciassette, il XXI di quindici, la XXIV di quindici.

²¹² La II di due versi, la IV di tre, la VI di quattro, la X di due, la XVII di tre, la XX di due, la XXIII di tre.

²¹³ La I di sette versi, la VII di sei, la VIII di cinque, la IX di undici, la XII di nove, la XIII di otto, la XIV di sette, la XV di dodici, la XVI di sei, la XVIII di nove, la XXII di dieci.

²¹⁴ Il XXVIII di ventiquattro, il XXXI di sedici, il XXXV di diciassette.

²¹⁵ Il XXVI di dodici versi, il XXVII di undici, il XXIX di dodici, il XXXIII di dieci.

²¹⁶ Il XXV di sei, il XXXII di sette e il XXXIV di tre.

²¹⁷ Il XXXVI di sedici versi; il XXXVIII di quattordici, il XL di quaranta, il XLI di quindici, il XLII di sedici, il XLVII di quindici, il L di ventidue.

²¹⁸ Il XXXIX di undici versi, il XLIV di dieci, il XLV di undici, il XLVI di dodici, il XLVIII di tredici, il XLIX di tredici.

²¹⁹ Il XXXVII di sei versi, il XLIII di cinque, il LI di due.

²²⁰ La LVI di ventuno versi.

²²¹ La LII di dieci versi, la LIII di nove, la LVII di nove, la LVIII di dodici.

²²² La LIV di tre versi, la LV di tre.

²²³ La LIX di venti versi, la LXI di venti versi.

²²⁴ La LX di nove versi.

²²⁵ La LXII di tre, la LXIII di sei, la LXIV di sette, la LXVI di quattro, la LXVII di tre.

modulazione di intonazioni e di ritmi che affiora non di rado anche all'interno dello stesso testo. In ognuno dei 'movimenti', ciò che davvero descrive l'inafferrabilità dell'aspetto del cielo è, quindi, un continuo tremare della superficie della scrittura a causa delle variazioni di velocità che oscillano, come afferma Berardinelli, «fra pigrizia e determinazioni ritmiche, fra sospensione e precipitazione»²²⁶. Lo svolgimento delle poesie, sottoposto a siffatte spinte contrastanti, appare come sotto l'effetto di «un duplice trattamento reso però omogeneo dall'unitarietà tonale»²²⁷, un misurato mixaggio tra tempi diversi, allegri, adagi descrittivi e prestissimo fulminanti²²⁸. Peculiare delle «misure piene e perfette»²²⁹ del secondo libro, tale modo compositivo, visibile spesso anche nella tessitura di uno stesso componimento, crea nella raccolta «un sottile equilibrio tra noia e arguzia, una miscela, per così dire, di Leopardi e Wilde» - come suggerisce Gianfranco Alfano²³⁰.

7. Il secondo libro di poesia

7.1 Il farsi della conoscenza nel farsi dei cicli celesti

Nonostante la novità della cornice stagionale, la protagonista del secondo libro, non diversamente da quella del primo, continua a trascorre le proprie giornate affaccendandosi in un trascurabile viavai fatto di oziose soste in casa e di inconcludenti giri in città, con la sola differenza di piccole sortite, talvolta in campagna e talaltra al mare. Ma come anticipa già il titolo, a differenza della protagonista de *Le mie poesie non cambieranno il mondo*, chiusa nell'oscurità di un compatto universo biologico, l'*io* della nuova raccolta, una volta venuto alla luce, va e viene in obbediente consonanza con i rivolgimenti del cielo non più soggiacendo soltanto agli impulsi del proprio corpo («[i] miei occhi guardano il cielo ogni momento», IC, 24, 6).

Mentre cammina, l'*io*, da un lato, osserva l'universo, separato tra un mondo in basso ed uno in alto, dall'altro, sente il proprio organismo, diviso a sua volta in

²²⁶ Alfonso Berardinelli, *Il novecento*, op. cit., p. 165.

²²⁷ *Ibidem*.

²²⁸ Cfr. Giancarlo Alfano, *Patrizia Cavalli*, op. cit., p. 159.

²²⁹ Matteo Marchesini, *Poesia senza gergo. Sugli scrittori in versi del Duemila*, Roma, Gaffi, 2012, p. 81.

²³⁰ Giancarlo Alfano, *Patrizia Cavalli*, op. cit., p. 159.

due diverse sostanze. Percepisce che i propri sentimenti dipendono dai cicli del corpo come le manifestazioni della terra dall'avvicendamento ciclico delle nuvole e del sereno nel cielo. Riconosce la propria somiglianza con la volta celeste («[e]ra proprio lassù / che doveva compiersi la mia somiglianza», IC, 24, 2-3), come chi avverta una dolorosa condizione di incompletezza, quasi fosse essa stessa divisa a metà, persa per sempre l'originaria pienezza dell'oscuro eden conosciuto in precedenza. Se la donna misura sulla terra le distanze tra sé e gli oggetti, la luce fa contemporaneamente nel cielo altrettanto misurando 'altre distanze' («[f]ra tutte le distanze la migliore possibile / è quella di un tavolo di normale grandezza [...] [e] fuori la stessa luce di ieri, lo stesso azzurro/ aprono altre distanze», IC, 26, 1; 6-7)²³¹. Quasi il proprio corpo avesse vissuto una separazione simile alla rottura dell'abbraccio tra Urano e Gea, l'*io* pare attraversare la propria vita con una coscienza dimidiata, in cui, come nel mondo dal momento dell'avvento di Crono, non esiste più «un solo pezzo di terra dal quale, una volta alzati gli occhi, non si veda un angolo equivalente di cielo»²³². Nel nuovo andirivieni dell'*io*, i cicli biologici fanno quindi muovere il corpo della protagonista de *Il cielo* in maniera assai meno baldanzosa di quella del libro precedente, in quanto la costringono a percorrere la propria esistenza come un esilio senza ritorno, scandito sulla terra dai fenomeni atmosferici del cielo obbedienti ai rivolgimenti dei cicli astronomici.

Nel proprio universo, diviso definitivamente in due parti, la protagonista de *Il cielo*, che sente incombere sul suo viavai terreno l'andirivieni delle variazioni atmosferiche, è consapevole di vivere una condizione simile a quella di un doloroso esodo. Nel suo andare sulla terra deve necessariamente fare i conti con i passaggi sia della luce - area semantica presente nel libro con ventidue occorrenze²³³ - sia dei colori²³⁴ - presente con trentatré- sia dell'oscurità - presente con quindici²³⁵. Una

²³¹ A proposito della condizione dell'*io* divisa a metà tra cielo e terra, vale la pena di segnalare che le aree semantiche dell'alterità e del 'tutto' sono consistenti ne *Il cielo*: Per lo spoglio lessicale delle occorrenze si rimanda alla consultazione delle voci relative (cfr. allegato «Spoglio lessicale per aree semantiche de *Il cielo*».

²³² Jean Pierre Vernant, *L'universo, gli dei, gli uomini. Il racconto del mito*, Einaudi, Torino, 2000, p. 14.

²³³ Quindici volte la parola 'luce', accompagnata inoltre per tre volte da 'splendore' e una volta per ciascuno da 'accecante', 'baleni', 'schiariva' e 'riluce'

²³⁴ I colori sono una quasi completa novità de *Il cielo*: ne *Le mie poesie non cambieranno il mondo* sono presenti con sole sette occorrenze, mentre ne *Il cielo* sono trentatré: per lo spoglio lessicale delle

giornata nuvolosa di bassa pressione imprime al ritmo del suo cuore un battito tranquillo che la tiene ferma nel chiuso delle stanze, come se la pienezza del tempo fosse infine ritornata a casa («[l]a pioggia [...] chiude / al di qua delle finestre finalmente / il tempo», IC, 30, 1; 4-6). Una giornata luminosa di alta pressione, imprime, invece, al ritmo del cuore un battito agitato che la spinge a uscire fuori di casa, come se l'infinita dilatazione del tempo all'esterno fosse il motivo di una gelosia intrattenibile («ma se resta anche un solo pezzo / azzurro io, gelosa del vuoto, mi agito», IC, 32, 3-4). L'avvicinarsi delle nuvole e della luce appare dunque alla protagonista sia come una successione di immagini proiettate sullo schermo del cielo, ora in positivo, ora in negativo, sia come una sequenza di variazioni del proprio battito cardiaco. Le nuvole suscitano in lei una familiare morbidezza ritrovata («mammone tettino», IC, 32,) e la luce un abbandono ad una alterità radicale («[è] di giorno che bisogna ubriacarsi / quando il corpo ancora aspetta sorprese / dalla luce e dal movimento / quando ancora possiede energie / per inventare un disastro», IC, 27, 7-11). Per la protagonista del *Il cielo* la vista del vuoto luminoso si traduce in una vertigine inspiegabile del desiderio, simile a quella di chi, spinto da una estrema mancanza, si sporge a guardare fuori dalla finestra di una torre alta e senza scale²³⁶ («vedo sporgendomi dalla finestra all'ultimo piano. / Non posso scendere che non ci sono scale; né posso saltare», IC, 21, 9-13) così da riuscire a intravedere almeno in lontananza una terra perduta, che suscita fantasmagoriche immagini dai contorni confusi, insieme celesti e terrestri²³⁷ («[t]utte le morti terrestri

occorrenze si rimanda alla consultazione della voce 'colore' dell'allegato «Spoglio lessicale per aree semantiche de *Il cielo*».

²³⁵ Per lo spoglio lessicale delle occorrenze si rimanda alla consultazione della voce 'determinazioni di tempo' (cfr. l'allegato «Spoglio lessicale per aree semantiche de *Il cielo*».

²³⁶ In questa immagine dell'*io* proteso da una finestra in alto verso una lontananza forse vuota, pare risuoni, con un ribaltamento tra luce e buio, il componimento di apertura della sezione *Il balcone* delle *Occasioni* montaliane, che nell'ultima quartina recita: «La vita che dà barlumi/ è quella che solo tu scorgi. / A lei ti sporgi da questa/ finestra che non s'illumina», in Eugenio Montale, *Tutte le poesie*, op. cit., p. 111.

²³⁷ Per quanto riguarda il corpo come medium a sua volta produttore di immagini sensibili è di grande aiuto la riflessione di Coccia: «Tutti i viventi, del resto, non si limitano a ricevere sensibile. Non cessano di produrlo. Un animale si nutre di immagini, suoni, odori, sensazioni e può sopravvivere solo grazie ad esse, ma in tutto ciò che fa restituisce del sensibile al mondo. L'esistenza di ogni vivente superiore si materializza in un sensibile immediatamente incarnato nel proprio corpo (che diviene per così dire il medio di esistenza di questo sensibile – così accade per la pelle degli animali, o per le vesti umane) e in una perpetua emanazione di sensibili, di vita sensibile capace di vivere oltre i confini anatomici del suo corpo. Vivere, per un animale, significa anche e soprattutto dar luogo a immagini autonome, nelle forme più diverse, del tutto indipendenti dal corpo anatomico. Ed è proprio in questo

/ le grazie addormentate / le genesi e le costellazioni / le creazioni proterve, le fughe, / l'unicorno, la caccia, l'incendio», IC, 21, 1-5).

La donna, che riconosce la dipendenza meccanica dei propri cicli biologici da quelli celesti, riconosce tuttavia anche la profonda differenza tra la sostanza chimica e fisica del proprio corpo e quella del cielo. Il suo corpo viene impressionato con forza sulla propria superficie dai rivolgimenti del tempo e ne conserva in se stesso la traccia profonda della memoria, il cielo al contrario non ne è impressionato e non ne conserva alcuna traccia. Da un lato, la protagonista è consumata dagli avvicendamenti biologici del corpo, rimanendo impressionata da ogni soprassalto del cuore («[e]ppure so dal battito del mio cuore / cosa si nasconde dietro lo splendore», IC, 24, 10-11). Dall'altro, la volta celeste mostra il passaggio degli avvicendamenti astronomici dell'anno, ritornando di volta in volta sempre uguale al termine di ogni ciclo, come fosse la superficie neutra di uno specchio. L'alternanza del tempo, che fa battere il cuore dell'*io*, si ripete quindi ad ogni ciclo annuale, rinnovata ogni volta nel cielo e stratificata invece nel corpo della protagonista, sorta di memoria biologica simile a una malattia («è il morbo stagionato che mi sottrae alle strade: / dentro di me è cresciuto e mi ha corrotto gli occhi», IC, 29, 2-3).

Nonostante il gigantesco metronomo chimico e fisico del cielo («[a]ddosso al viso mi cadono le notti / e anche i giorni mi cadono sul viso», IC, 31, 1-2) cadenzi meccanicamente la ripetizione sempre uguale dei giorni della protagonista, la sua pelle ne è segnata da una geografia disordinata. La luce e l'ombra di ciascuna giornata affondano infatti nella sua sensibilità psichica con un peso diverso a seconda delle quotidiane variazioni atmosferiche («[i]o 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», IC, 31, 3-7). L'identica ripetizione dei giorni, delle settimane, dei mesi, delle stagioni e degli anni, misurata senza sosta dall'*io* («[g]eometra perito io li misuro / li conto e li divido / in anni e stagioni, in mesi e settimane», IC, 31, 9-11), rivela sulla sua pelle le tracce delle diverse intensità luminose, generate dagli

che l'uomo supera tutti gli altri animali: parla, emette odori, disegna, schematizza e fa del mondo sensibile che produce il proprio mondo, la propria cultura», in Emanuele Coccia, *La vita sensibile* (<http://www.leparoleelecose.it/?p=3759>).

improvvisi mutamenti meteorologici («[q]uest'anno avrei voluto un altro maggio», IC, 37, 6) e ne chiude l'esistenza nella prigione psichica della memoria («[m]a veramente aspetto / in segretezza di distrarmi / nella confusione perdere i calcoli, / uscire di prigione / ricevere la grazia di un'altra faccia», IC, 31, 12-16).

A differenza della prima raccolta, ove non appare una sfera sensoriale privilegiata²³⁸, l'*io*, intento a spiare continuamente i cicli celesti, si fa guidare nella propria ricerca conoscitiva soprattutto dalla vista²³⁹. Nelle variazioni della luce 'vede' l'origine delle proprie sensazioni - «*ailleurs que dans le lieu où on la perçoit*»²⁴⁰, secondo quanto scrive Emanuele Coccia a proposito dello specchio. La avverte nello stesso tempo nel proprio corpo immerso nei fenomeni atmosferici che assai di frequente fanno da sfondo alle avventure quotidiane dell'*io* negli scenari ora cittadini («[q]ui proprio nel mezzo della piccola città dove / per quattro giorni la nebbia ha impedito allo sguardo», IC, 52, 1-), ora in quelli naturali sia della terra («i prati quasi praterie e tu distesa / al sole fino al suo declino», IC, 11, 2-3), sia e delle acque²⁴¹ («[u]n lago mi sorprende all'improvviso, / l'aria più fresca e l'acqua istupidita / come i miei occhi ondeggiati e persi», IC, 54,1-3). Nei sessantasette componimenti della silloge, disposti lungo la cornice stagionale del libro, l'*io* quindi, esplora i propri sentimenti sia vedendone l'origine nelle immagini disegnate, sulla superficie priva di intenzionalità del cielo, dalle variazioni della luce, sia avvertendola nelle improvvise alterazioni dei propri cicli biologici, manifestate, viceversa, nell'organo intenzionale della percezione, dalle variazioni del battito cardiaco - e da questo punto di vista, come sottolinea ancora Coccia, «*l'image est tout à la fois objet et sujet*»²⁴².

²³⁸ Ne *Le mie poesie non cambieranno il mondo* si possono riconoscere dodici attestazioni per l'area semantica della vista, tre per quella del tatto e quindici per quella dell'udito: per lo spoglio lessicale delle occorrenze si rimanda alla consultazione della voce 'tatto', 'udito' e 'vista' dell'allegato «Spoglio lessicale per aree semantiche de *Le mie poesie non cambieranno il mondo*».

²³⁹ Ne *Il cielo* le attestazioni del campo semantico della vista sono quarantasette a cui vano aggiunte le dieci relative agli occhi che sono classificate nell'area semantica del corpo: per lo spoglio lessicale delle occorrenze si rimanda alla consultazione della voce 'vista' e 'corpo' (cfr. allegato «Spoglio lessicale per aree semantiche de *Il cielo*»).

²⁴⁰ Emanuele Coccia, *La vie sensible*, Édition Payot & Rivages, Parigi, 2013, p. 57.

²⁴¹ Per quanto riguarda l'aria semantica della 'natura' forte di una quarantina di attestazioni, si consulti lo spoglio lessicale delle occorrenze (cfr. allegato «Spoglio lessicale per aree semantiche de *Il cielo*»).

²⁴² *Ibidem*.

Giorno dopo giorno, l'*io* guarda nella volta celeste i passaggi dall'ombra alla luce, come se vi apparisse sulla scena di uno schermo luminoso il farsi del proprio sentire. Lo vede animarsi lì fuori di sé e lo percepisce nello stesso tempo nel proprio corpo impegnato nei suoi tanti trascurabili viavai («[p]er distrarsi dal tempo bisogna avere molte occupazioni», IC, 33,1) scanditi ora da un ritorno a tutt'uno con il tempo («[a]desso che il tempo sembra tutto mio », IC, 41, 1), ora dallo smarrimento in una vertigine temporale («[t]erra della vertigine, sabbia vertiginosa, / toccami il corpo, non ricadere / immobile, impaurita dal Tempo, / non chiedere il permesso a Lui / per abbracciarmi», IC, 43, 1-5). Nel corso della raccolta l'*io* quindi 'vede' il farsi dei propri sentimenti decisi dal tempo ora nelle immagini delle variazioni luminose disegnate nel cielo, ora in quelle della propria interpretazione in soggettiva riflessa dal proprio corpo sulla terra. Con un sorprendente effetto di straniamento, guarda le proprie sensazioni quali soggetti non intenzionali della conoscenza quando appaiono come immagini nel cielo e quali oggetti della propria conoscenza intenzionale quando appaiono come soprassalti del cuore e trasformazioni della superficie del corpo («[q]uesta esistenza breve addormentata / risvegliata da morti improvvise / fuochi di bengala»²⁴³, IC, 63, 1-3).

Di componimento in componimento, nella festiva sospensione temporale e spaziale di un sorprendente straniamento conoscitivo, l'*io* si muove attraversando l'esistenza in una sorta di 'frattempo' tra il proprio sentire riflesso dal cielo e quello riflesse dal proprio corpo, talvolta corrispondenti tra loro e talaltra sorprendentemente dissonanti²⁴⁴. L'*io* guarda trascorrere le variazioni della luce sulla volta celeste sia vedendosi in quelle immagini oggettivate, sia sentendole nella sostanza impressionabile del proprio corpo scosso dai soprassalti del cuore e dal tracciato dei reticoli sulla pelle. Nelle sessantasette poesie della raccolta, strette dalla cornice dei cinque avvicendamenti stagionali, l'*io* vede nel cielo le proprie

²⁴³ La parola 'bengala' evoca un *Mottetto* montaliano, di nuovo con il ribaltamento tra luce e buio: «E durarono a lungo i notturni giuochi/ di bengala come in una festa», in Eugenio Montale, *Tutte le poesie*, op. cit., p.141.

²⁴⁴ Enrico Testa scrive a proposito della compresenza di sincerità e finzione nella poesia della Cavalli: «È, visivamente, una prospettiva a due fuochi che, mentre preserva dai rischi dello psicologismo, agisce da chiave di volta dei principali movimenti di questa poesia. In primo luogo sostiene e rafforza, per lo sguardo analitico, implicito in esso, l'intendimento conoscitivo rivolto ai fenomeni della percezione, alle figure altrui e ai rapporti che con essi intrattiene chi qui parla e ragiona», in Enrico Testa, *Dopo la lirica. Poeti italiani 1960-2000*, Torino, Einaudi, 2005, p. 297.

percezioni, disegnate involontariamente dalla luce, e le patisce nel suo corpo, disegnate da momenti di beate epifanie o di perdite dolorose²⁴⁵. Vi si vedono, tra l'altro, sfilare dapprima la perdita di un *tu* («[c]he tu ci sia o non ci sia / ormai è la stessa cosa, / comunque sia io ho la nostalgia», IC, 17) e poi quella del tempo, nel lento morire di un gatto («il gatto bianco e nero / che vedo morire lentamente», IC, 56, 8-9), e, sul finale, forse anche di un padre («[m]a lì c'era mio padre, / la testa fuori dal cuscino, messo per storto, / non ben sistemato, le pantofole infilate, / coperto a metà così da non sembrare / proprio stabilmente a letto» (IC, 61, 9-16).

7.2 La cornice astronomica

La poesia proemiale sembra far risuonare nella raccolta una sorta di *ouverture* sullo straniamento conoscitivo della protagonista che, sin da subito, mostra di guardare un passaggio dall'ombra alla luce vedendo nelle immagini del cielo un riflesso oggettivato delle proprie percezioni e avvertendole nel corpo sulla terra che le riflette nel proprio andirivieni:

Quella nuvola bianca nella sua differenza
insegue l'azzurro sempre uguale:
lentamente si straccia nella trasparenza
ma per un po' mi consola del vuoto universale.
E quando cammino per le strade
e vedo in ogni passo una partenza
vorrei accanto a me un bel viso naturale (IC, 1, 5-7).

Nella parte iniziale della breve composizione posta in apertura di un ciclo stagionale dominato dall'intensificarsi della luce, l'*io*, ferma fuori scena, osserva l'immagine di una indefinita dilatazione temporale dell'azzurro limitata solo per qualche momento dalla traccia confortante di una nuvola subito dissolta dal sereno. Nella sezione finale, che pare riprodurre la medesima immagine dal punto di vista della percezione soggettiva della donna, l'*io*, entrata invece in scena con un brusco cambio di prospettiva spazio-temporale («[e] quando cammino per le strade»), da un

²⁴⁵ Oltre alle diciassette occorrenze dell'area semantica della 'morte', ricordate nella nota 79, l'area semantica del 'perdere' ne conta a sua volta sette (cfr. allegato «Spoglio lessicale per aree semantiche de *Il cielo*»).

lato, pare riprodurre i movimenti del cirro e, dall'altro, opporre allo sgomento suscitato dalla sua dissoluzione il desiderio di un bel volto naturale.

E in effetti i movimenti della nuvola, che la protagonista osserva, sembrano sostanzialmente paralleli a quelli che la donna si vede compiere sulla terra. Quando l'*io* guarda in alto alla nuvola, la vede spinta all'inseguimento dell'azzurro e pronta a cedere alla trasparenza e, quando guarda in basso a se stessa, si vede a sua volta in cammino sulla strada e sul punto di una partenza ad ogni passo. Quando poi osserva la nuvola, che cede lentamente alla pulsione di dissolversi nel vuoto, pare ugualmente cedere la propria definitezza dissolta nel desiderio di un bel viso naturale²⁴⁶. La protagonista sembrerebbe riprodurre da un lato sulla terra i movimenti della nuvola con quelli del corpo e dall'altro l'immagine del cielo vuoto nella visione di una mancanza²⁴⁷.

Nella tradizione poetica l'immagine del doppio tra la nuvola e la voce lirica è, d'altronde, un *topos* largamente testimoniato oltre che dagli innumerevoli esempi offerti dai classici, come ad esempio «Vagabondavo solo come una nuvola»²⁴⁸ di

²⁴⁶ Per la scelta della parola 'viso', che deriva dal latino *visus*, participio passato di *videre* "vedere", bisogna pensare che il desiderio della donna in cammino sulla strada rimandi ad un'immagine, contrapposta invece al significato più prossimo a quello di una superficie espresso dal termine 'faccia', cfr. Marco Belpoliti, *La società facciale*, (<http://www.doppiozero.com/materiali/commenti/la-societa-facciale>).

²⁴⁷ Riguardo alla specularità tra il vuoto luminoso e l'immagine del 'viso naturale' che nel testo gli corrisponde, può forse essere illuminante quanto Massimo Lollini scrive di Petrarca, a proposito dell'ineffabilità del volto di Laura, «l'aria del bel viso», e della sua rappresentazione: il poeta riflette in realtà «sull'alterità dell'altro, sulla sua unicità irriducibile alla rappresentazione». Si tratta, a dire del critico, «di una riflessione sul vuoto della forma, piuttosto che di una semplice vanificazione e costruzione nel vuoto di un non-oggetto assente». Lollini cita a tale proposito i versi petrarcheschi: «Chè stilo oltra l'ingegno non si stende:/ et per aver uom li occhi nel sol fissi,/ tanto si vede men quanto più splende» e conclude che in questo passaggio la poesia petrarchesca raggiunge una dimensione etica, in quanto insieme «al topos della ineffabilità che si esprime nell'ambito della metaforica della luce, in questi versi emerge la consapevolezza del carattere autoriflessivo della scrittura» in Massimo Lollini, *Scrittura e alterità in Francesco Petrarca*, *Annali d'Italianistica*, Vol. 19 *Literature, Criticism, and Ethics*(2001), pp. 71-91. D'altro canto si può ricordare anche quanto Massimo Palma riporta da Benjamin a proposito della 'somiglianza': «I fenomeni di sovrapposizione che compaiono sotto l'effetto dell'hashish sono da ricondurre all'effetto della somiglianza. [...] La categoria della somiglianza che, per la coscienza desta, non ha che un significato molto ristretto, nell'universo dell'hashish ne riceve uno illimitato. In esso tutto è volto, ogni cosa ha l'intensità della presenza viva che permette di cercarvi come in un volto i tratti apparenti. In questa circostanza persino una proposizione riceve un volto (per non parlare di una parola singola) e questo volto è simile a quello della proposizione opposta. In questo modo ogni verità indica con evidenza il suo contrario e da questo stato di cose si spiega il dubbio», in Massimo Palma, *Percezioni Alterate e Moderne. Walter Benjamin e l'Hashish*, in Fabrizio Desideri, Giovanni Mateucci (a cura di), *Estetiche della percezione*, Firenze, Firenze university press, 2007, p. 58.

²⁴⁸ William Wordsworth, *Il preludio*, (a cura di Massimo Bacigalupo), Milano, Mondadori, 1990.

William Wordsworth e «La nuvola»²⁴⁹ di Percy Bysshe Shelley, anche da composizioni cronologicamente assai più vicine alla Cavalli come «Poesia» di Daria Menicanti (1914-1995), in cui l'*io* dice di sé : «[i]n giro me ne vado come un cirro / silenzioso color / ombra»²⁵⁰. Nella poesia proemiale de *Il cielo*, diversamente da quanto accade nei testi appena ricordati, non parrebbe, tuttavia, trattarsi propriamente di un doppio tra una donna e una nuvola ma, al contrario, di una particolarità 'visiva' dell'*io*: la protagonista guarda al cielo vedendo la nuvola e, passata bruscamente a una diversa prospettiva, pare muoversi riproducendo quasi automaticamente quella visione, come se avesse sentito nei sussulti del corpo la visione introiettata dagli occhi.

Se nella poesia di esordio l'*io* guarda da lontano alla visione celeste, che nel testo un punto fermo separa dall'immagine terrestre, alcuni segnali mostrano che la donna percepisce nel proprio corpo in basso quanto vede trascorrere nel cielo in alto. All'inizio del quinto verso, nel passaggio da un'immagine all'altra, la lingua ricongiunge il cielo e la terra con una «e», collocata immediatamente dopo il punto fermo e rinforzata dall'anafora di una seconda «e» nel verso seguente. L'*io* sembrerebbe pertanto sentire quel punto fermo tanto come una linea di demarcazione tra la scena celeste lontana e quella terrestre di cui è il protagonista, quanto come un punto di passaggio tra la parte in alto del proprio mondo e quella in basso²⁵¹.

Non solo la ricongiunzione operata dalle due 'e' rivela che l'*io* vede la scena in alto nel cielo, percependola in basso nel corpo, ma ne è un indizio significativo anche il ritmo dei versi. Nella poesia la voce poetica si abbandona a un ritmo ascendente che fa pensare ad uno sguardo sul cielo non solo esterno, ma anche interno. Quando la nuvola si muove nella volta celeste, essa modula i suoi pensieri sull'intonazione ascendente del solenne alessandrino di apertura della raccolta

²⁴⁹ Percy Bysshe Shelley, *Opere*, Torino, Einaudi Gallimard, 1998.

²⁵⁰ «Poeta» in Daria Menicanti, *Poesie per un passante*, Milano, Mondadori, 1978.

²⁵¹ In maniera analoga, in un saggio che indaga il valore del punto e della punteggiatura in generale, Peter Szendy dapprima riflette sulle considerazioni hegeliane riguardo alla relatività del punto che, indicando un 'qui', di fatto indicherebbe solo la generalità vuota di un 'qui' e di seguito conclude citando il filosofo: «L'ici, par exemple est l'arbre. [Mais] si je me retourne, cette vérité a disparu, s'est renversée en la vérité opposée : l'ici n'est pas un arbre, mais au contraire une maison », in Peter Szendy, *À coup de points. La ponctuation comme expérience*, Paris, Les Éditions de Minuit, 2013. Interessante potrebbe essere anche il saggio di Elisa Tonani, *La punteggiatura bianca. Interpun-zione e strategie tipografiche nella letteratura italiana dal Novecento a oggi*, Firenze, Cesati, 2012.

(«[q]uella nuvola bianca nella sua differenza»), intonazione che mantiene poi per tutta la parte superiore del testo, fino all'andamento discendente della chiusa dattilica del quarto verso («ma per un po' mi consola del vuoto universale»). Quando il corpo si muove sulla terra il ritmo è di nuovo ascendente come in parallelo con quello della nuvola («vedo in ogni passo»). La leggerezza della nuvola sembra scivolata senza interruzione nella gravità dei movimenti del soggetto cadenzandone i pensieri sull'andamento di marcia di un anomalo decasillabo anapestico («[e] quando cammino per le strade») che si mantiene poi per tutta la sezione terrestre, fino alla chiusa giambica del verso finale («vorrei accanto a me un bel viso naturale»). L'*io* dunque guarda alla nuvola da lontano, quando ne vede l'immagine, che appare riflessa da una superficie inerte, e ne fa esperienza nel proprio corpo che ne riproduce in parallelo i movimenti.

Le due serie rimiche della composizione incipitaria sembrano precisare ulteriormente la specularità tra la sensibilità dell'*io* e le immagini viste nel cielo: mettono in luce che la protagonista non solo vede in alto quelle immagini, come fossero quelle delle proprie percezioni, ma le sente anche in basso nel proprio corpo. Nella prima serie sonora tra 'differenza', 'trasparenza' e 'partenza', - sostantivi tutti femminili, due riferibili rispettivamente alla nuvola e alla donna e un terzo alla volta celeste -, 'trasparenza' del cielo pare segnalare che la protagonista sulla terra si riflette nella vista della nuvola. Nella seconda tra 'uguale', 'universale' e 'naturale', - tre aggettivi tutti flessi con sostantivi maschili, due riferibili rispettivamente alla volta celeste e al vuoto e un terzo riferibile ad un volto²⁵² - 'universale' riferito al vuoto pare invece segnalare che il volto naturale e l'azzurro sempre uguale si confondano tra loro.

²⁵² Bachelard riflette sulla distinzione dei generi nella lingua mettendo in parallelo il maschile con il sogno e il femminile con la *rêverie*. Nella lettura della declinazione al maschile e al femminile delle due serie rimiche, può dare qualche spunto la seguente considerazione dello studioso: «Il sogno notturno può costituire una lotta violenta o astuta contro le censure. La *rêverie* ci permette di accedere a un linguaggio senza censura. Nella *rêverie*, possiamo confessare a noi stessi qualsiasi cosa. Manteniamo infatti un livello di coscienza sufficiente per renderci conto di essere noi stessi il nostro unico interlocutore», in Gaston Bachelard, *La poetica della rêverie*, Bari, Edizioni Dedalo, 1972, p. 64. A questa prima considerazione si può aggiungere la precisazione che la nuvola è per antonomasia una sostanza 'informe' e, come ricorda Porro, l'«informe (come il vago leopardiano in poesia) è un catalizzatore per la rêverie», in Michele Porro, *Nuvola*, documento digitale pubblicato nel portale della rivista «Doppiozero» (<http://www.doppiozero.com/rubriche/1276/201604/nuvole>).

Quanto alla prima serie rimica, ‘differenza’ del primo verso della sezione celeste e ‘partenza’ del primo di quella terrestre riecheggiano, una dentro l’altra, specchiandosi tra loro attraverso la ‘trasparenza’, il diafano, *medium* per eccellenza che, come scrive di nuovo Coccia, «*en tant qu’épaisseur invisible et sans couleur [...] peut recevoir la lumière et les couleurs*»²⁵³. Quanto alla seconda, ‘uguale’ della sezione celeste e ‘naturale’ della sezione terrestre, pur riecheggiando sonoramente uno dentro l’altro, sembrano invece mescolarsi in quanto ‘universale’ sembra assorbire nella sua totalità sia l’‘uguale’ sia il ‘naturale’. Le due serie di rime suggeriscono anch’esse, quindi, che l’*io* veda le proprie sensazioni nel cielo come oggettivate e le percepisca in soggettiva col corpo: alla vista della nuvola si identifica in quell’immagine speculare e alla vista del vuoto universale si figura le due visioni indistinte dell’azzurro sempre uguale in alto e del volto naturale in basso. Se l’*io* guarda alla trasparenza e all’universale ‘vedendovi’, come su uno specchio, prima l’immagine della nuvola, in cui lei stessa si riconosce, e poi la superficie vuota, che al contrario la confonde, si può allora concludere che la protagonista percepisca le immagini celesti, nella singolarità del proprio corpo fisico e mentale, e le esprima con la sensazione ora di una familiarità ritrovata, ora di una doppia mancanza.

In questa complessa poesia incipitaria il verso centrale sembra assolvere a una funzione programmatica. Posto nella parte più bassa della sezione celeste e immediatamente al di sopra di quella terrestre, vi restituisce in forma quasi ‘riassuntiva’, con la propria intima doppiezza, la peculiarità dello sguardo dell’*io*. Stretto a mezz’aria tra un ‘ma’ avversativo all’inizio e l’ambiguo punto fermo alla fine, il lungo verso doppio («ma per un po’ mi consola del vuoto universale»), sembra far sfilare davanti agli occhi dell’*io* dapprima la nuvola riflessa dallo specchio del cielo, che la conforta nella propria definizione, e poi il vuoto del cielo senza immagine riflessa, che la fa smarrire nell’universale.

Nell’ottonario iniziale del verso a metà strada tra sezione celeste e quella terrestre, l’*io* vede se stesso, per l’unica volta, insieme alla nuvola, l’*io* nella forma «mi», oggetto del verbo «consola», e l’immagine celeste in quella di soggetto. Nel settenario finale, unico segmento metrico del testo privo sia della nuvola, sia dell’*io*,

²⁵³ Emanuele Coccia, *La vie sensible*, op. cit. p. 52.

l'io vede soltanto il vuoto universale²⁵⁴. Tra apparizioni iniziali e dissolvenze finali, nel verso al centro della composizione, posto al limite tra il cielo e la terra, *l'io* vedrebbe la visione celeste sentendo se stessa prima come complementare all'immagine della nuvola, consolata per un po' dalla sua pur instabile presenza, e in seguito se stessa come confusa col vuoto, perso il riflesso dell'immagine nell'universale.

Nella penultima composizione della raccolta *l'io*, a sorpresa, rivela di spaziare con il proprio sguardo soltanto all'interno di uno spazio stretto tra cielo e terra. La protagonista spiega infatti di non poter vedere né in tutto il cielo, né in tutta la terra, ma solo in una regione posizionata a metà strada tra loro:

A metà strada tra grazia e disgrazia
il mio sguardo non spazia
oltre i tetti di ogni mattino,
oltre lo stupido celestino (IC, 66, 2-4).

Con i pochi versi della quartina, *l'io* pare dichiarare programmaticamente che lo spazio della raccolta sia una sorta di spazio metafisicamente doppio. Il raggio di azione dei suoi occhi è infatti costretto in una dimensione ibrida tra cielo e terra come quella del verso centro del componimento proemiale. La breve composizione, ne evoca precisamente la collocazione tra due 'oltre', l'oltre dello «stupido celestino» e l'oltre dei «tetti di ogni mattino». La penultima composizione del libro fa quindi pensare che, nella doppiezza programmatica della spazialità della silloge, *l'io*, come nel verso della poesia incipitaria, con lo sguardo 'veda' nel cielo le immagini non intenzionali delle proprie percezioni e con gli altri sensi ne 'avverta' il loro riflesso animato dall'andirivieni quotidiano del corpo della donna sulla terra.

Non sembrerebbe, d'altronde, affatto influente, per la composizione della raccolta, la confessione programmatica della protagonista nella penultima quartina. Da un lato la sua dichiarazione, quasi in chiusura di libro, delimita, coerentemente, dall'inizio alla fine, l'unità spaziale dell'intera silloge, Dall'altro, ne definisce il percorso di conoscenza. Se l'intera silloge è proiettata in una ambientazione unitaria,

²⁵⁴ A proposito del vuoto, come mancanza della forma, si ricordano, a mo' di suggestione, le ultime parole di Aracoeli, che il figlio vede come un «sacco d'ombra»: «Ma che fatica raggiungerti-raccattare quell'ultimo infimo residuo d'energia viva nella mia poca polvere-e produrla in questa forma senza forma- che poi dovrò pagarla-ogni forma è una merce che costa», in Elsa Morante, *Aracoeli*, op. cit., p. 307.

la natura metafisica di tale spazio segnala il carattere intrapsichico della riflessione dell'essere tra la vista, con cui guarda alle immagini oggettivate delle proprie percezioni, e gli altri sensi, che le soggettivano²⁵⁵.

7.3 Oltre i tetti di ogni mattino oltre lo stupido celestino

Lo spazio intermedio tra cielo e terra, in cui è ambientata la ricerca conoscitiva del libro, è tratteggiato dai due ultimi versi della penultima quartina de *Il cielo*. In essi si possono riconoscere i caratteri della sfera celeste fisicamente più vicina a quella terrestre, unica visibile agli uomini tra le altre ruotanti intorno al pianeta. Vi fanno riferimento non soltanto l'anafora tra l'«oltre» dei tetti e l'«oltre» del celestino, ma anche la stessa parola «celestino», che indica una consistenza sbiadita del colore celeste, come quella quasi incolore delle regioni dell'aria più vicine alla terra. In questa parte bassa del cielo che ospita le «fumose» nuvole dei filosofi²⁵⁶ si manifestano contemporaneamente nei grandiosi scenari delle variazioni della luce e dell'ombra tanto gli imperituri fenomeni dei cicli astronomici, quanto quelli occasionali delle improvvise variazioni meteorologiche. Aristotele la tratta nei quattro libri dei *Meteorologica*²⁵⁷ - e cioè alla lettera i fenomeni che avvengono nello spazio celeste «a mezz'aria» - separandola recisamente, in quanto regione terrestre del cielo, dalle «sfere celesti costituite di etere, e non soggette a processi di generazione e corruzione»²⁵⁸.

Lo spazio meteorico della raccolta è quello intrinsecamente contraddittorio del cielo abitato dalle nuvole, che sono sostanze «senza qualità»²⁵⁹ «[d]a cui, cosa notevole,» - come scrive Musil nel primo capitolo de *L'uomo senza qualità* - «nulla

²⁵⁵ A proposito della specularità tra cielo e terra istituita come delimitazione spaziale della raccolta si ricordano alcuni versi della *Canzone dei F. P. e degli I. M.* della Morante: «Forse/ nei cieli non significa un al di là, e nemmeno/ una regione altrui. Forse la doppia/ immagine così in cielo come in terra si può leggere capovolta/essendo una figura sola raddoppiata nel proprio specchio», in Elsa Morante, *Il mondo salvato dai ragazzini*, op. cit., p. 155.

²⁵⁶ Cfr. Michele Porro, *La nuvola*, op. cit.

²⁵⁷ Aristotele, *Meteorologica*, (a cura di Lucio Pepe), Napoli, Guida editori, 1982.

²⁵⁸ *Ivi*, p. 11.

²⁵⁹ Porro, riflettendo sull'astronomia come scienza della «luminosa verità» e sulla meteorologia come «campo fluttuante e instabile di quanto è al più probabile», scrive che ne *L'uomo senza qualità* di Musil, il I capitolo «ripropone il lessico delle meteore prima di quello dell'astronomia», in Mario Porro, *Nuvola*, op. cit..

segue»²⁶⁰: un territorio con caratteristiche del tutto in contrasto con quelle della visione hegeliana della luminosa verità, («il cielo della verità, le nuvole dell'errore»²⁶¹). Nel secondo libro della Cavalli la penultima quartina della silloge, che sposta a 'mezz'aria' l'indagine conoscitiva dell'*io*, dichiara dunque programmaticamente un significativo ribaltamento dell'orizzonte ermeneutico tradizionale. Rivela che l'ansia conoscitiva della protagonista è rivolta non verso l'etere, depositario di verità assolute, ma viceversa verso l'instabile regione meteorica a diretto contatto con la terra, attraversata dalle visioni mutevoli dei fenomeni atmosferici.

La fumosità dello spazio, in cui sono ambientati i componimenti de *Il cielo*, rovescia la prospettiva ermeneutica della silloge. Lo sguardo 'sliricato'²⁶² dell'*io* è rivolto non più dal basso della terra verso la luce di un cielo metafisico, ma verso una regione ora in luce, ora in ombra, posta a metà strada tra alto e basso. Il cielo meteorico verso cui sono rivolti gli occhi 'sliricati' dell'*io* ha gli stessi tratti di un cielo 'artificiale', come i cieli psichici della «conoscenza dagli abissi» di Michaux²⁶³, analoghi a quelli sperimentati anche da altri poeti e filosofi della modernità, come ad esempio Walter Benjamin²⁶⁴ e, in tempi assai più recenti, anche la Morante²⁶⁵ e Agamben²⁶⁶, entrambi molto vicini alla Cavalli. La Cavalli stessa parla di 'medicine'

²⁶⁰*Ibidem.*

²⁶¹*Ibidem.*

²⁶² Uso questo avverbio derivandolo dall'aggettivo 'sliricato' usato da Mengaldo, in Pier Vincenzo Mengaldo, op. cit., p.195.

²⁶³ In *Conoscenza dagli abissi* del 1961, Michaux raggiunge l'apice della propria esplorazione sugli allucinogeni, realizzata per oltre un decennio all'insegna della conoscenza, come chiarisce con la frase posta in epigrafe al primo capitolo del libro: «*Le droghe ci annoiano col loro paradiso. Ci diano, piuttosto, un po' di conoscenza. Noi non siamo un secolo da paradisi*», in Henri Michaux, *Conoscenza dagli abissi*, a cura di Jean Talon, trad. Mario Diacono, Macerata, Quodlibet, 2006, p. 23. Si ricorda, a tale proposito, il titolo dell'ultima raccolta della Cavalli, '*Datura*': il titolo rimanda infatti alla pianta della *Datura stramonium*, utilizzata in rituali sciamanici in quanto contiene sostanze allucinogene.

²⁶⁴ Verosimilmente interessato non allo stato di alterazione sensoriale in sé, quanto, piuttosto, all'analisi di una percezione del mondo "a sensi spalancati", tra il 1927 e il 1934, Walter Benjamin conduce degli esperimenti «sugli effetti delle droghe, e dell'hashish in particolare, sui sensi umani. Di tali esperimenti restano dei verbali che sono stati in seguito raccolti e pubblicati», in Angela Nese, *Benjamin e l'hashish: una questione di estetica*, documento digitale pubblicato sul portale «Zon» (reperibile all'indirizzo elettronico: <http://zon.it/benjamin-lhashish-questione-estetica/>).

²⁶⁵ Cfr. Silvia Ceracchini, *Le chiavi e le ispirazioni letterarie della Commedia Chimica*, in Enrico Palandri, Hanna Serkovska, *Le fonti in Elsa Morante*, Venezia, Edizioni Ca' Foscari, 2015, p. 85-92.

²⁶⁶ Scrive Agamben: «un pomeriggio in cui avevamo preso una giusta dose di LSD e vagavamo allucinati e leggeri nella nostra casa sul mare, Patrizia [Cavalli ndr.] apparve all'improvviso e non

per scrivere poesie: «Le medicine stupende che ricordo io erano semmai le anfetamine. Quando si trovavano, quando ancora ce le avevo. Quelle erano la meraviglia. Quali altre medicine ci sono se no per scrivere poesie? Non esistono»²⁶⁷. In un tale cielo, l'indagine dell'*io*²⁶⁸ pare quindi rivolta a rivelare la «'mediocre condizione umana'»²⁶⁹, dispersa dall'incessante movimento del pensiero in tutti gli interstizi percettivi di un corpo fisico, chimico e mentale.

Immaginato fisicamente in una regione 'a metà strada', analoga al meta-spazio de *Le mie poesie non cambieranno il mondo*, né del tutto cielo, né del tutto terra («non mi appartiene né il cielo / né la terra» (LMP, 50, 3-4), questo cielo 'abissale', come fosse uno spazio onirico, offre all'*io* tutte le angolature possibili per seguire il movimento del proprio pensiero su una complessità contemporanea di piani sensoriali. In una zona intermedia tra l'etere e la terra, una sorta di cielo psichico ospita la ricerca conoscitiva del soggetto, che registra in questa spazialità di soglia lo scarto irrisolvibile tra le immagini delle proprie sensazioni riflesse nello stesso tempo da una superficie oggettivante - quella celeste *in primis*, ma poi anche molte altre superfici analoghe- e da quella soggettivante del proprio corpo. In una poesia l'*io* descrive, per esempio, una morte lenta, elencando le immagini semanticamente liminari di un lenzuolo celeste, di una coperta bianca, della luce bellissima e del chiarore di una stanza che potrebbero insopportabilmente scomparire dalla superficie di 'scambio' o dei propri occhi o della propria memoria («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», IC, 56, 3-7).

Quasi disattendendo le promesse del titolo, il cielo dove si svolge l'andirivieni conoscitivo dell'*io* sembra un cielo analogo a quello delineato dalle estetiche dei poeti moderni, che viaggiano non alla ricerca della verità nella natura, ma perché hanno desideri a «forma di nubi»²⁷⁰. Come ai protagonisti de *Il viaggio di*

riusciva a capire che cosa ci rendesse così lontani e, insieme, beati», in Giorgio Agamben, *Autoritratto nello studio*, Milano, Nottetempo, 2017, p. 164.

²⁶⁷ Silvia Ronchey, *La signora della poesia*, op. cit., p. 2.

²⁶⁸ Cfr. Marco Filoni, *Il suo IO narrante è empirico e non autobiografico. Michaux nella stanza del buco, l'anti-Paradiso*, «Il riformista», 20 luglio 2006, documento digitale pubblicato sul portale «Quodlibet» (reperibile in rete all'indirizzo elettronico: <https://www.quodlibet.it/recensione/344>).

²⁶⁹ *Ibidem*.

²⁷⁰ Charles Baudelaire, *I fiori del male*, trad. di Giorgio Caproni, Bergamo, Armando Curcio Editore, 1967, p. 295.

Baudelaire²⁷¹, veri viaggiatori che partono sognando «Immense voluttà sconosciute, volubili / Di cui l'uomo ha ignorato perpetuamente il nome!»²⁷², lo scenario sempre mutevole delle meteore, ora pieno di nuvole, ora svuotato dalla luce, offre all'*io* de *Il cielo* non certezze su di sé, ma segni della propria dissociazione in innumerevoli figure dai contorni sempre incerti («e intanto guardare con sensi approssimati / scomparse e ricomparse / dentro e fuori e i minuscoli regali / della memoria inacidita / nelle scatole e nelle scatolette», IC, 57, 5-9). Se all'inizio de *Lo spleen di Parigi* lo Straniero baudelairiano prorompe dichiarando che ama «le nuvole che passano, laggiù, laggiù, le nuvole meravigliose!»²⁷³, per tutta la raccolta la protagonista rivolge lo sguardo alla regione meteorica de *Il cielo*, vedendo in alto le immagini delle proprie percezioni e sentendole nello stesso tempo animarsi in basso nella sua vita sospesa tra la baldanza di tornare a riempire il cielo con la propria forma e l'estasi dolorosa di cedere, come nella morte, all'assenza di una qualsiasi forma.

Il carattere metafisico della regione meteorica, a cui si rivolge lo sguardo dell'*io*, è sottolineato altresì dalla caratterizzazione non realistica della spazialità della silloge, posta esplicitamente «[a] metà strada tra grazia e disgrazia». A stare alla descrizione della protagonista pare, infatti, un territorio che, a dispetto della propria apparente vicinanza alla materia, è caratterizzato da una propria inaspettata rarefazione spazio-temporale. Nonostante ribalti, come si è già visto, tutti i canoni degli spazi, a cui si rivolge tradizionalmente la tensione conoscitiva dei filosofi e dei poeti, è anch'esso un 'oltre', proiettato in una spazialità irreali, riconoscibile *in primis* nella descrizione presente nella penultima quartina della silloge e *in secundis* nella copiosità di funzionali linguistici riferiti allo spazio intermedio e disseminati lungo tutto il libro.

Quanto ai quattro versi della penultima composizione, l'*io* descrive lo spazio, a cui si rivolgono i suoi occhi, sottolineandone oltre che la posizione «a metà strada» e tra due «oltre», anche quella poetica tra il «mattino» e il «celestino», messi in parallelo tra loro dall'anafora e dalla rima baciata, come fossero due mondi speculari, confusi tra loro nell'impalpabile soglia di un riverbero. Quanto per converso ai

²⁷¹Ivi, p. 293-303.

²⁷²Ivi, p. 295.

²⁷³Charles Baudelaire, *Lo spleen di Parigi*, (a cura di) Giovanni Raboni e Giuseppe Montesano, in Id., *Poesie e Prose*, Milano, Mondadori, I Meridiani 1991, p. 327.

funzionali linguistici dello spazio intermedio disseminati lungo tutta la raccolta, si può riconoscere nel libro un'insistenza significativa del ritorno non solo di 'oltre', ma anche di 'tra', 'fra' 'in mezzo', e 'a mezzo'²⁷⁴ che si aggiungono nelle poesie alla completa assenza di riferimenti a un contesto spaziale e temporale realistico²⁷⁵.

Tutti gli elementi che caratterizzano il cielo verso cui è rivolto lo sguardo dell'*io* fanno, quindi, pensare che si tratti del territorio 'metafisico' della finzione posto a mezz'aria tra due 'oltre', né chiuso né aperto, collocato nel riverbero tra i tetti illuminati quotidianamente dal celestino e lo stupido del celestino adagiato sopra i tetti di ogni mattino. La marca della rima, in particolare, sembra un sigillo apposto espressamente dalla Cavalli per segnalare l'artificiosità *metaspaziale* di questa regione in quanto la poetessa, dopo sette anni dalla pubblicazione de *Il cielo*, nella *Nota* alla sua traduzione in rima del *Sogno* shakespeariano (1988) parla di questo gioco sonoro come di un segno privilegiato dello spazio fantastico dell'irrealtà:

[a] parlare in rima-sempre- sono le creature del bosco (Puck e le Fate), perché spiriti fantastici, e quasi sempre gli innamorati, perché recitano le due forme estreme dell'irrealtà amorosa: la sdolcinata e stolta certezza del possesso e la dolente smania ossessiva della mancanza. Gli innamorati entrano ed escono dalla rima come se entrassero e uscissero da una parte. La rima li tiene nel teatrino d'amore [...] ²⁷⁶.

Proprio per la natura di artificiosa finzione, la regione terrestre del cielo in cui sfilano i sessantasette componimenti della silloge, offrirebbe all'*io* una possibilità di conoscere «dagli abissi», osservando il farsi del proprio pensiero nello stesso tempo su diversi piani. La finzione dello spazio permette infatti alla donna di vedere le proprie sensazioni su una superficie lontana, priva di intenzione, e di avvertire le medesime sensazioni riflesse sulla terra intenzionalmente dal proprio corpo, come se si muovesse contemporaneamente nella molteplicità spazio-temporale propria di un teatro. In una breve poesia del primo ciclo stagionale, che procede tutta d'un fiato con continue deviazioni e riprese del ritmo, la protagonista, per esempio, esordisce come su una scena teatrale, folgorata dall'improvvisa consapevolezza del fine ultimo

²⁷⁴ Per quanto riguarda la frequenza significativa di determinanti spaziali che rimandano all' 'oltre' e al 'tra', si consulti la voce 'determinazioni di spazio' (cfr. l'allegato «Spoglio lessicale per aree semantiche de *Il cielo*».

²⁷⁵ Non vi sono nelle poesie della raccolta riferimenti a un diverso contesto 'realistico', fatto salvo per quell'unico a «via delle Grotte» (IC, 7,6) nei pressi di *Campo de' Fiori* dove abita la poetessa che è comunque marcato dalla trasformazione di 'Vicolo' in 'via'.

²⁷⁶ Patrizia Cavalli, *Nota del traduttore*, in William Shakespeare, *Sogno di una notte d'estate*, a cura di Paolo Bertinetti, Torino, Einaudi, 2002, p. 253.

della sua nascita: non la dichiara però, ma la interpreta da attrice contemporaneamente su più piani dello spazio e del tempo, sia con un movimento quasi automatico sulla scena di una strada qualunque, come fosse costretta a muoversi «guidata dagli angeli», al di là della sua intenzione, sia con l'espressione intenzionale della propria percezione di beatitudine:

Per questo sono nata, per scendere
da una macchina dopo una corsa
in una strada qualunque e trafficata
e guidata dagli angeli piegarmi
attraverso il finestrino
sopra quei capelli e in silenzio
sentire l'odore di quel viso
dove poco prima avevo visto
come la bocca e gli occhi
si passavano un sorriso che non si apriva mai
e correndo veloce scompariva
in un attimo e tornava (IC, 15, 1-12).

Nei primi cinque versi la protagonista è spinta dalla percezione di una inconsapevole certezza, espressa con una misteriosa prolessi del dimostrativo («[p]er questo sono nata»), che apre il componimento. La 'automaticità' del suo agire è sottolineata dalla descrizione di movimenti, sia oggettivati dall'uso di due infiniti²⁷⁷ - 'scendere', 'piegarmi' -, sia coordinati tra loro in gradazione discendente dall'alto verso il basso, come ritmassero sulla strada i passi di una discesa priva di intenzione. Nella luce di un cielo, verosimilmente, già estivo e luminoso, l'*io*, che si muove quasi in volo, tra la macchina, da cui scende, e il luogo, verso cui va, è una aerea figurina 'guidata dagli angeli'. Nei due versi successivi qualcosa però cambia: con l'infinito 'sentire', la donna oltrepassa lo schermo trasparente tra sé e lo spazio di un'altra donna

²⁷⁷ Cfr. Christine Ott su quanto scrive Marinetti nel *Manifesto tecnico della letteratura futurista* «Si deve usare il verbo all'infinito, perché si adatti elasticamente al sostantivo e non lo sottoponga all'*io* dello scrittore che osserva o immagina. Il verbo all'infinito può, solo, dare il senso della continuità della vita e l'elasticità dell'intuizione che la percepisce», in *Manifesto tecnico della letteratura futurista, 11 maggio 1912*, in *Per conoscere Marinetti e il futurismo*, a cura di Luciano De Maria, Milano, Mondadori, 1977, pp. 77-78. Come ricorda ancora la Ott, va tenuto presente anche quanto scrive Marc Föcking riguardo all'uso dell'infinito che «significa soltanto l'abolizione grammaticale di un *io* lirico, ma nient'affatto l'abolizione di un soggetto che percepisce e che osserva» (trad. di Christine Ott da Marc Föcking, *Reden, Schweigen, Schreiben. Sprachvertrauen und Sprachkritik in der italienischen Lyrik des frühen 20. Jahrhunderts (D'Annunzio, Gozzano, Marinetti)*, in *Aspekte der italienischen Lyrik des 20. Jahrhunderts. Bilder, Formen, Sprache. Beiträge zum Deutschen Romanistentag 1995 in Munster*, a cura di Manfred Lentzen, Rheinfelden/Berlin, Schäuble, 1996, pp. 5-22), in Christine Ott, *Costruzioni e decostruzioni dell'io lirico. Il problema della soggettività in poesia*, documento digitale pubblicato sul portale «Le parole e le cose. Letteratura e realtà» (reperibile in rete all'indirizzo elettronico: <http://www.leparoleelecose.it/?p=20689>).

(«attraverso il finestrino») e dà nome alla percezione iniziale («quel viso») riconoscendo da vicino l'immagine vista da lontano, inizialmente solo un pronome privo della sostanza del nome²⁷⁸. I cinque versi seguenti, avvolti nella spirale sintattica dei quattro imperfetti -‘si passavano’, ‘apriva’, ‘scompariva’ e ‘tornava’- riconnettono in una sorta di immagine dialettica la percezione dei capelli e l’odore del viso presenti con la visione precedente («avevo visto») in una specie di salvifica epifania cittadina, ‘rinascita’ che sospende il tempo e lo spazio e ricongiunge l’attimo precedente inconsapevole della visione con il presente della percezione, l’impalpabilità sullo sfondo della vista con la fisicità in primo piano dell’odorato. Nella breve composizione l’*io*, dunque, proprio come fosse protagonista di un teatrino del sogno, sia vede in lontananza, pur senza riferimenti alla superficie riflettente del cielo, la visione oggettivata di una propria percezione, sia sente nel sommovimento del proprio corpo la beata sensazione del contatto fisico di un volto, sperimentando la sospensione conoscitiva tra la vista precedente del sorriso impendibile sul volto della donna, fugace come fosse un’ombra («un sorriso che non si apriva mai / e correndo veloce scompariva / in un attimo e tornava») e la percezione presente dei capelli e dell’odore del viso, «sopra quei capelli e in silenzio / sentire l’odore di quel viso / dove poco prima avevo visto».

La soglia spaziale e temporale, in cui l’*io* indaga le manifestazioni delle proprie sensazioni, induce a pensare che, in effetti, il cielo rarefatto della finzione meteorica sia caratterizzato non solo dalla sospensione metafisica della poesia, ma anche propriamente da una sospensione teatrale. A dirlo è innanzitutto la poetessa

²⁷⁸ Quanto al passaggio dal pronome ‘questo’, che muove inizialmente l’*io*, al nome ‘viso’, che si manifesta nell’immagine al momento epifanico, pare interessante una considerazione di Fabrizio Desideri sulla teoria benjaminiana dell’immagine dialettica: «La teoria benjaminiana dell’immagine dialettica-che come tale indica una percezione del differenziale del tempo attraverso il *discontinuum* dell’immagine- inizia da qui: da una resurrezione ottica della dialettica che, appunto, si differenzia da quella hegeliana per il suo carattere intimamente immaginale. Il nominare proprio del pensiero dialettico benjaminiano- la sua esperienza dei nomi- significa, allora, riconoscere il nome come un volto, accettarne lo sguardo nella viva presenza della cosa.», in Fabrizio Desideri, *La porta della giustizia. Saggi su Walter Benjamin*, Bologna, Edizioni Pendragon, 1995, p. 81. Quanto a una sorta di *mistica atea* novecentesca riconosciuta da Cioran, cfr. Emanuele Trevi, *Letteratura come conoscenza* in Henri Michaux, *Conoscenza dagli abissi*, op. cit., p. 15. Lollini fa un’interessante distinzione tra le scritture dei mistici e quelle dei lirici: «Come ha sostenuto Giovanni Pozzi la scrittura mistica rimane legata all’impellenza dell’oggetto dell’esperienza che, pur rimanendo inattingibile come quello del discorso lirico e poetico, viene tuttavia descritto nei due modi antitetici del nulla e del contatto fisico, “attraverso un gustare, un odorare che non è della memoria ma dell’attualità”», in Massimo Lollini, *Scrittura e alterità in Francesco Petrarca*, op. cit. p. 79.

che, in un'intervista ad Alessandro Bottelli, riferisce, a proposito della propria seconda raccolta, di 'teatri' ambientati in una scena fisicamente celeste: «[i]n questo cielo visibile, fortemente fisico, ho spostato gran parte dei miei primi e più semplici teatri, quelli che appaiono nel libro *Il cielo*»²⁷⁹. Lo ribadisce in secondo luogo anche Damiano Sinfonico, che nella sua analisi de *Il cielo*, individua puntualmente la presenza nel libro di un significativo immaginario teatrale, non solo osservandolo nel lessico delle poesie, ma riconoscendolo, oltretutto, nelle scelte retoriche, che talvolta mostrano, come si è già in parte osservato, significativi paralleli con la scrittura drammaturgica.

Quanto al piano lessicale, nei componimenti de *Il cielo*, il critico descrive una semantica della finzione, che complica quella della realtà e denota nei testi «una posa teatrale: “recitare”(IC, 3,1) e “simulare” (IC, 3,11); “prove” (IC, 11, 9); “trucco” (IC, 43,2); “abbellimenti” (IC, 38,7); “fingere” (IC, 8,2; 20,1; 26,11 [due volte]; 39,1)»²⁸⁰, a cui andrebbe aggiunta, per completezza, anche l'ulteriore occorrenza di «attori» (IC, 50,15). Quanto alle forme drammaturgiche della scrittura, il critico ha individuato in alcune poesie delle scelte retoriche, che farebbero pensare alla scrittura di testi adatti alla recitazione: «alcune poesie di due o tre versi - legate da rime bacciate e rivolte a un tu, con un ritmo da canzonetta - sembrano scritte per essere recitate sulla scena»²⁸¹. Ha notato inoltre andamenti da monologo in molti dei testi più lunghi, caratterizzati dalla costruzione paratattica e ritmati da pause e ripetizioni, come per esempio *Adesso che il tempo sembra tutto mio*²⁸², poesia costruita sulla ripetizione martellante di «adesso che» e conclusa da un colpo di scena finale, costituito dalla secca antitesi «vorrei improvvisamente la prigioniera» (IC, 41, 15). Lo stesso uso della rima, conclude Sinfonico, «intensifica la misura dell'artificio e della teatralità: i testi si sono espressione di un soggetto ripiegato su di sé, ma intenzionalmente dispiegato di fronte a un uditorio che deve saperne cogliere anche le pose e l'innaturalità»²⁸³.

²⁷⁹ Alessandro Bottelli, *Cavalli: scrivo poesie con il silenzio*, op. cit.

²⁸⁰ Damiano Sinfonico, *'Il cielo' di Patrizia Cavalli*, op. cit., 28-28.

²⁸¹ *Ivi*, p. 28.

²⁸² Cfr. in Damiano Sinfonico, *Il cielo di Patrizia Cavalli*, op. cit. p. 103.

²⁸³ Damiano Sinfonico, *'Il cielo' di Patrizia Cavalli*, op. cit.,31.

Della poesia citata dal critico, *Adesso che il tempo sembra tutto mio*», collocata nel secondo avvicendamento primaverile-estivo, si può, forse, sottolineare, oltre alla forte sprezzatura in clausola, anche la teatralità del movimento dell' *io*, che ricomincia ad ogni ripetizione di 'adesso'²⁸⁴: come fosse un movimento scenico, il movimento ripetitivo e non concluso rappresentato nel testo crea nella poesia la stessa sospensione spazio-temporale di una rappresentazione teatrale, che termina solo quando l'unico verbo principale del testo conclude il pensiero dell' 'adesso' e apre l'uscita di scena della protagonista:

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,
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
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
vorrei improvvisamente la prigionia (IC, 41).

Sul filo di uno straniamento tra interno ed esterno - analogo in questo a quello del teatro - nell' 'adesso' della sua casa la protagonista, all'ombra di una «nuvola» (IC, 41, 4), è avvolta dalla quiete dattilica del tempo, indefinitamente sospeso nella «sconfinata lunghezza di una notte» (IC, 41, 8) «senza che il mattino» (IC, 41, 12) abbia mai principio. L' *io* completa la pienezza di un tale denso 'adesso' - 'mi chiama', 'mi aspetta', 'mi aspetta', 'mi lascia' - ovvero è completata da una nuvola o da un gatto libera dalla tensione irresistibile a confondersi con l'accecante dolcezza di un altro corpo in attesa. Nel verso finale si scioglie il viluppo spaziotemporale dell' 'adesso' chiuso all'interno della casa e l' *io* conclude il pensiero rimasto in sospeso dall'inizio della poesia con il desiderio paradossale della prigionia («vorrei

²⁸⁴ A proposito del movimento che attraversa le poesie della Cavalli, nell'intervista rilasciata a Caterina Bonvicini si legge: «Non amo le poesie ferme benché ne abbia scritte alcune, quel che mi piace soprattutto è arrivare, anche in pochi versi, a una specie di colpo di scena che sorprenda pure me», in Caterina Bonvicini, *Altro che Twitter, questa è poesia*, «Fatto Quotidiano», 24 giugno 2013, (<http://www.ilfattoquotidiano.it/2013/06/24/patrizia-cavalli-altro-che-twitter-questa-e-poesia/635727/>).

improvvisamente la prigionia»). Il desiderio della prigionia, in una sorta di gioco del rovescio, segna nel finale l'uscita verso il 'fuori', abbandono al vuoto luminoso dell'estate, evocato forse nella poesia dalla luce accecante del corpo assente dell'altra («non c'è più ragione / di spogliarsi in fretta per riposare dentro / l'accecante dolcezza di un corpo che mi aspetta», IC, 41, 9-11).

È ben delineato nella composizione l'allestimento teatrale della scena psichica della silloge. In essa infatti traluce il movimento conoscitivo dell'*io*, simile a quello di un'attrice consumata. La donna sperimenta dinamicamente sulla scena della scrittura la soglia tra la necessità dell'oggetto della rappresentazione e la casualità della propria soggettività come costretta tra l'avvicendamento obbligato delle scene nel fondale e l'interpretazione ogni volta diversa in proscenio. In questo metaspazio artificioso resta emotivamente in bilico tra l'ordito del tempo, scandito meccanicamente nella raccolta dalla cornice sullo sfondo, e la trama del riflesso in soggettiva delle sensazioni, espressa dai propri movimenti sospesi all'inizio dentro la quiete del tempo catturato dall'ombra notturna di un interno, e protesi alla fine verso la prigionia della luce accecante del mattino all'esterno²⁸⁵.

Sul palcoscenico meteorico della raccolta, luogo 'metafisico' a metà strada tra grazia e disgrazia, l'*io* si muove, dunque, in una dimensione spazio-temporale doppia, come quella di una scena teatrale, a metà tra un retroscena su cui scorre la meccanica ripetizione del tempo e la scena in cui si apre il tempo intenzionale del soggetto. Verso la metà della silloge una poesia collocata al passaggio tra il primo equinozio autunnale e il secondo primaverile sembra recare un qualche conforto all'ipotesi di riconoscere nell'«oltre» della raccolta un territorio caratterizzato da una compresenza di tempi e di spazi qualitativamente diversi, come quelli del teatro. L'*io* vi appare come in una posizione intermedia tra le due strofe non isometriche del testo, intento ad osservare, nella prima, la superficie del proprio corpo impressionata

²⁸⁵ A proposito dell'immagine della tela per rappresentare la poetica della Cavalli si ricordino gli ultimi versi della sezione di *Datura* (2013) *Tessere è umano*, che prende il nome da una lunga poesia eponima i cui protagonisti sono Trama e Ordito, scritta per accompagnare una pubblicazione di *Isabella Ducrot*: «Straccio o broccato / ogni tessuto è dunque il risultato / di questo stringersi costretti insieme / da un progetto il cui concepimento è dato/ solo all'ingegno umano: un matrimonio/ che mai in natura potrebbe avere luogo. / Prendete il ragno, poveraccio. Imbroglia. / Il ragno mica tesse, il ragno imbroglia.», in Patrizia Cavalli, *Datura*, op. cit., p.95.

dal tempo e, nella seconda, quella di un tavolino tramato dai segni lasciati da un bicchiere:

Se di me non avessi memoria,
degli altri e del mondo,
potrei vedere il mio viso scomparire
ingigantito e 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 passaggi, 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. (IC, 35)

Nei tredici versi della prima strofa, l'*io* si abbandona a un pensiero avvitato a spirale intorno alla possibilità irrealistica di non avere addosso il peso della propria memoria. Immagina di riuscire ad osservare, senza riconoscerle, le metamorfosi del corpo investito dal tempo e di rimanere così per sempre, dimentica di sé, nella sospensione temporale di un «prossimo balletto / o saltarello». Nei quattro versi della seconda, l'*io* intesse, con la congiunzione «e», messa in prima posizione, il «potrei» irrealistico di quella precedente col «non dovrei» della seguente. In tal modo tiene lo sguardo rivolto contemporaneamente al peso impresso meccanicamente dal tempo sulla superficie del proprio corpo, come proteso in avanti sulla scena, e al peso impresso anch'esso meccanicamente da una mano sulla superficie del tavolino - analoga a quella del cielo - come arretrato nel fondale («nella densità dei cerchi / il peso involontario di una mano», IC, 35, 15-16). Posizionandosi nell'equilibrio precario della poesia, sottolineato dall'opposizione metrica, semantica e infine sintattica tra le due strofe, come messe una di fronte all'altra nel testo, l'*io*, che sta nello spazio intrapsichico, a metà tra la superficie intenzionale del corpo e quella neutra del tavolino, pare articolare il pensiero in una soglia tra due qualità del tempo, simile a quella della doppiezza spazio-temporale del teatro, ovvero tra il peso ineluttabile dei cicli astronomici sullo sfondo e quello soggettivo dell'esistenza individuale in primo piano.

La doppia tessitura del palcoscenico meteorico della raccolta, che mette in luce la duplicità dello sguardo dell'io, caratterizza la stessa scrittura poetica, oscillante continuamente tra la stringatezza delle immagini delle percezioni, che appaiono sulla superficie neutra dell'ordito, e la proliferazione di quelle riflesse intenzionalmente dal corpo, che appaiono viceversa sulla superficie immaginifica della trama. La scrittura delle poesie pare infatti una superficie con più strati, come quella di una tela, su cui si muove la protagonista. La donna vi sperimenta una duplice condizione, ora oggetto dell'esperienza conoscitiva, come un'umile marionetta, che si muove obbediente alle variazioni stagionali della luce sul fondale, ora soggetto dell'esperienza, come un'attrice consumata, che interpreta di volta in volta le variazioni della luce in prosenio.

A più di trent'anni dalla pubblicazione della seconda raccolta, la Cavalli, in occasione di una mostra di autografi delle proprie poesie, accompagnati da liste di incombenze quotidiane, *I miei splendidi giorni tutti uguali* (2013)²⁸⁶, fa un'interessante riflessione a proposito degli elenchi quotidiani. Scrive che ogni pezzetto di carta conserva impresso sulla propria superficie una doppiezza, come una sorta di stratificazione, che si produce, di volta in volta, in modo unico, nell'incontro tra l'intenzione e il caso:

[c]ome ci si può disfare di simili testimoni? Ma a conservarli mi ha convinto anche la loro fisica singolarità, prodotta, ancora una volta, dall'incontro dell'intenzione e del caso, grazie al quale ognuno di essi può vantare qualcosa che l'altro non ha: un certo colore e una certa misura della carta, il modo dello strappo – impaziente o meticoloso –, le sfumature dei diversi inchiostri, la scrittura a volte agitata e a volte piana, spesso illeggibile. Pezzi unici per giorni unici che sembrano uguali ma non lo sono, come sempre accade quando una materia, qualunque sia, accoglie i nostri gesti provvisori e nel trattenerli se ne impressiona rendendo

²⁸⁶ In considerazione di quanto Roland Barthes scrive di se stesso: «J'ai une maladie: je vois le langage», in *Roland Barthes par Roland Barthes* citato da Judith Cohen, in Judith Cohen, *Le gigantesque et l'intime* (<http://zone-critique.com/2015/06/14/roland-barthes-bnf/>), si è voluto, a proposito dell'esposizione della Cavalli, tra altri possibili riferimenti, ricordare l'antecedente della mostra del 1995 sulla scrittura di Barthes curata alla Bibliothèque Nationale de France da Eric Marty e Marie Odile Germain. Nel comunicato di presentazione della mostra, *Les écritures de Roland Barthes. Panorama*, in cui venne esposto tutto il materiale autografo concernente la stesura dei *Frammenti di un discorso amoroso*, i curatori ne illustrano le intenzioni scientifiche ed estetiche: «reconstituer 'l'empire des signes' par lequel son œuvre a dévoilé un imaginaire qui lui [di Roland Barthes, n.d.r.] est propre» e di mostrare attraverso la bellezza plastica della grafia di Roland Barthes che «c'est l'écriture à l'œuvre qui se donnera à voir, dans toutes ses dimensions, entre la vie, la lecture, l'enseignement et le livre, catharsis de la passion amoureuse. Un choix inédit de dessins et de peintures, réalisés par l'écrivain à la même époque, apportera sa ponctuation colorée à cet espace en retrait, propice à l'intimité d'une écriture du désir», (http://www.bnf.fr/documents/cp_expo_barthes.pdf).

visibile l'unicità di questo incontro, dove la volontà astratta si solidifica e la materia inerte si anima²⁸⁷.

Che la Cavalli nell'esposizione abbia accostato le liste del mattino ai manoscritti delle poesie, indurrebbe a pensare che per l'autrice la scrittura poetica ha una qualche relazione con i foglietti degli umili elenchi quotidiani. La sfilata delle composizioni de *Il cielo*, che sorgono di poesia in poesia anch'esse dall'incontro, stratificato in modo sempre diverso, tra l'intenzione e il caso, pare confermare tale somiglianza tra le liste e la scrittura poetica. La voce dell'*io* sorge, in primo luogo, sempre rinnovata e diversa in ogni componimento, poiché oscilla continuamente tra la vista di un'immagine oggettivata di sé e le sensazioni della sua instabile soggettività. Come nei biglietti, resi unici dall'incontro dell'intenzione e del caso, così la voce poetica sembra intessuta dall'incontro, ogni volta diverso, tra la ripetitività casuale dei cinque rivolgimenti astronomici, che determinano fisicamente e chimicamente l'andirivieni della protagonista, e l'arbitrarietà intenzionale delle percezioni riflesse dal suo corpo, che ne animano imprevedibilmente i percorsi quotidiani. In secondo luogo, sorge dall'incontro sempre vario tra l'arbitrarietà della scrittura intenzionale dell'autrice, che ne determina, coerentemente con la propria lingua poetica, lo spazio e il tempo, e la casualità riflessa dalla ripetitività della scrittura, che ne anima un'alterità irriducibile a ogni intenzione.

7.4 L'*io* corpo e l'*io* linguistico

Lo spazio de *Il cielo*, che nel procedere dell'analisi rivela una rarefazione via via più marcata - prima quello di regione meteorica, poi quello di spazio della finzione poetica e del teatro e infine quello di tessitura della pagina poetica - farebbe pensare che, anche nella seconda silloge, la riflessione sulla conoscenza, come già si è osservato nella prima, emerga attraverso la consapevolezza autoriale del carattere autoriflessivo della scrittura. L'*io*, che oscilla nella superficie doppia del testo tra immagini viste dagli occhi e percezioni riflesse dal corpo, sembra infatti figura di un

²⁸⁷ Patrizia Cavalli, *L'intenzione e il caso*, (<http://www.exibart.com/notizia.asp?IDNotizia=40026&IDCategoria=206>). Per la datazione dello scritto cfr. le righe che lo introducono: «La poetessa ha da poco inaugurato una mostra presso lo Studio Stefania Miscetti di Roma con, tra altre, un'installazione ricavata dai suoi appunti mattutini. Pubblichiamo il testo che ha scritto per la mostra romana».

pensiero impossibilitato a conoscere il mondo con gli strumenti tradizionali²⁸⁸. L'andirivieni insanabile dell'*io*, chiuso nella stratificazione della pagina poetica, rivelerebbe pertanto che la riflessione metalinguistica riguarda programmaticamente il compito assegnato dalla Cavalli alla poesia: non quello di enunciare delle verità, ma quello etico di far apparire la verità della finzione poetica, che senza infingimenti si addentra nella «mediocre condizione» del pensiero, confuso dalla molteplicità contemporanea di piani percettivi.

Poiché l'*io* non sembrerebbe interessato all'oggetto in sé della propria ricerca, ma - come scrive Emanuele Trevi a proposito dell'*io* di *Conoscenza dagli abissi* di Michaux²⁸⁹ - all'oggetto «accompagnato da tutte le ineguali avventure connesse alla sua percezione»²⁹⁰, bisogna concludere, parafrasando ancora il pensiero del critico sul poeta francese, che, «nulla di meno autobiografico»²⁹¹, la protagonista della raccolta è «libera da ogni vincolo di verosimiglianza psicologica, ipersensibile e insieme raziocinante, obiettiva e visionaria»²⁹². L'*io* della silloge sembra quindi coincidere, di poesia in poesia, con il soggetto linguistico dell'esperienza conoscitiva²⁹³, che esplora, in ogni testo, il differenziale spazio-temporale tra la continua variazione della trama e la costrizione dell'ordito²⁹⁴. L'*io* della Cavalli, scrive Agamben, è solo lingua:

²⁸⁸ Nell'intervista della Bonvicini alla Cavalli si può leggere a tale proposito: «L'occasione da cui nasce una poesia è un'incandescenza latente dove c'è già tutto quello che poi si andrà scoprendo, senza però saperlo prima. Sono sempre i primi versi che ti spingono all'avventura del conoscere. È per questo che si scrivono poesie, per vedere cosa succede quando i sensi della mente sanno accogliere le parole giudicandone la verità», in Caterina Bonvicini, *Atro che Twitter, questa è poesia*, op. cit.

²⁸⁹ Henri Michaux, *Conoscenza dagli abissi*, op. cit..

²⁹⁰ Emanuele Trevi, *Letteratura come conoscenza*, in Henri Michaux, *Conoscenza dagli abissi*, Macerata, Quodlibet, 2006, p. 11.

²⁹¹ Ivi, p.14.

²⁹² Ivi, p. 14-15.

²⁹³ Nel poemetto eponimo della terza raccolta, *L'io singolare proprio mio*, la poetessa scrive: «Se quando parlo dico sempre io / non è attenzione particolare e insana / per me stessa, non è compiacimento, / ché anzi io mi considero soltanto/ un esempio qualunque della specie, / perciò quell'io verbale non è altro / che un io grammaticale», in Patrizia Cavalli, *Poesie*, Torino, Einaudi, 1992, p.217.

²⁹⁴ A proposito del rapporto tra letteratura e filosofia nella rappresentazione della realtà, Italo Calvino scrive: «Il rapporto tra filosofia e letteratura è una lotta. Lo sguardo dei filosofi attraversa l'opacità del mondo, ne cancella lo spessore carnoso, riduce la varietà dell'esistente a una ragnatela di relazioni tra concetti generali, fissa le regole per cui un numero finito di pedine muovendosi su una scacchiera esaurisce un numero forse infinito di combinazioni. Arrivano gli scrittori e agli astratti pezzi degli scacchi sostituiscono re e regine [...] ecco un ordine diverso da quello dei filosofi che si lascia a poco a poco scoprire», in Italo Calvino, *Filosofia e letteratura*, Milano, Mondadori, 1995, p.182-183. A tale

Questo campo trascendentale, incompatibile dall'io, non è, infatti, altro che la lingua, una lingua che non è più né inno né elegia, né celebrazione né lamento, ma che, nel suo sonnambolico incedere, tocca e palpa i contorni esatti dell'essere²⁹⁵.

Il compito di delineare un tale profilo dell'io pare affidato nella silloge a due poesie in cui affiora una voce apparentemente del tutto priva di soggettività, mai ancora emersa ne *Le mie poesie non cambieranno il mondo*. Nella prima *Essere testimoni di se stessi*, la quartultima della raccolta, la scrittura procede, come in autonomia, priva di un soggetto e di un punto vista. L'esile componimento che avanza tutto d'un fiato e senza pause, scandito solo dagli appoggi ritmici dei versi, si srotola con un andamento da recitativo, proprio come se sorgesse, scomparsa improvvisamente qualsivoglia doppiezza dello scenario, da uno spazio caratterizzato da un'assoluta indefinitezza:

Essere 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 (IC, 64).

La poesia, che consta di un unico respiro avvitato a spirale, sembra sorgere dall'interno biologico di una sorta di «allucinato laboratorio»²⁹⁶ del pensiero. Rende testimonianza di un essere che affiora impersonalmente da un incessante movimento, fisico chimico e mentale della materia. Grazie ai due infiniti - «essere testimoni di se stessi» e «doversi ascoltare» - espressione di una pluralità contemporanea di sensazioni, il testo restituisce l'andirivieni percettivo di un tale 'essere', sottolineandone in particolare l'impossibilità a stare lontano da se stesso e da solo in leggerezza²⁹⁷. Il componimento si ferma solo quando giunge nel finale al climax ascendente: in esso si rivela che tutto quanto detto prima è la condizione di 'prova',

riguardo vale forse la pena ricordare un distico cavalliano: «Duro intendere e morbido sentire / il peggio che ci possa capitare», in Patrizia Cavalli, *Pigre divinità e pigra sorte*, op. cit., p. 67.

²⁹⁵ Giorgio Agamben, *L'antieleghia di Patrizia Cavalli*, in Id., *Categorie italiane*, Bari- Roma, Laterza,

²⁹⁶ Emil Cioran, *Michaux* (1973), in *Esercizi di ammirazione. Saggi e ritratti*, trad. it. di Luigia Zilli, Milano, Adelphi, 1988.

²⁹⁷ Viviana Verdesca parlando di *Aiôn* scrive, riferendosi a Deleuze, che «è il tempo della simultaneità del divenire, del suo andare in entrambi i sensi, il luogo degli eventi incorporei, dei verbi all'infinito», in Viviana Verdesca, *Il piano di immanenza deleuziano. Immagini e orientamento*, «Itinera, rivista di Filosofia, di Teoria delle Arti e della Letteratura»

(<http://www.filosofia.unimi.it/itinera/mat/saggi/?ssectitle=Saggi&authorid=verdescav&docid=deleuz&format=html>)

di ‘espiiazione’ e di ‘male’ dell’esistenza stessa. Sembrerebbe dunque che ne *Il cielo* la voce dell’*io* riproduca il continuo movimento di un ‘essere’, come un doloroso resoconto, quasi entomologico, del farsi del pensiero fisico, chimico e mentale, nel momento stesso in cui esso si fa²⁹⁸.

Questa composizione, quasi un sigillo etico ed estetico del libro, sembrerebbe riportare anche l’*io* della seconda silloge a un *io-corpo*, chiuso foucaultianamente²⁹⁹, in maniera analoga a quanto si osserva ne *Le mie poesie non cambieranno il mondo*, dentro la propria sostanza fisica chimica e mentale - «mai soli in leggerezza» e «sempre in propria compagnia». Ne è testimone anche il ritorno nel libro del centinaio di occorrenze che affollano il campo semantico del corpo³⁰⁰. L’*io-corpo* de *Il cielo*, a differenza di quello della prima raccolta, non si manifesta direttamente nell’andamento ritmico della scrittura sulla pagina poetica; vi si riflette attraverso l’oscillazione ritmica di un *io* che fa da spola, nella scrittura sulla pagina speculare alla superficie del cielo, tra l’ordito del proprio sentire riflesso dalla ciclicità necessità fisica, chimica e mentale del corpo e la propria trama sentimentale riflessa dalla casualità di improvvise variazioni.

Nella scrittura l’*io* linguistico si muove quindi continuamente dalla condizione di soggetto a quella di oggetto dell’esperienza conoscitiva: per un verso ne è infatti il soggetto che dà parola con la fantasia alle improvvise variazioni luminose riflesse dai soprassalti del proprio corpo e, per un altro, ne è l’oggetto che appare determinato meccanicamente dalle variazioni riflesse dal cielo. Quasi in apertura di libro, una poesia ambientata nella prima sezione primaverile ed estiva, mostra, ad esempio, la protagonista che oscilla col pensiero tra due superfici strofiche profondamente ineguali: la prima pare riflettere la soggettività dell’*io*, che si abbandona liberamente alla propria inventiva, la seconda la sua condizione di oggetto determinata meccanicamente da un soggetto speculare:

Per simulare il bruciore del cuore, l’umiliazione

²⁹⁸ Nella conclusione del saggio *Filosofia e letteratura*, Calvino scrive: «Una cultura all’altezza della situazione ci sarà soltanto quando la problematica della scienza, quella della filosofia e quella della letteratura si metteranno continuamente in crisi a vicenda», Italo Calvino, *Filosofia e letteratura*, op. cit., 187.

²⁹⁹ Cfr. Michel Foucault, *Utopie Eterotopie*, Napoli, Cronopio, 2006.

³⁰⁰ Per le attestazioni si consulti la voce ‘corpo’ (cfr. l’allegato «Spoglio lessicale per aree semantiche de *Il cielo*»).

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 (IC, 3, 12-16).

La prima strofa, molto più lunga dell'altra, è caratterizzata dalla continua ripetizione dell'*incipit*, lasciato in sospeso per sette volte e ogni volta di nuovo ripreso, una sorta di ritornello con un'estensione ritmica sempre diversa. La seconda, brevissima, è marcata da un'intonazione lucidamente aforistica, sostenuta da una cadenza imperiosa di tamburo. Nella prima delle due, la protagonista esordisce esplicitamente con la propria intenzione di simulare - «[p]er simulare» - accompagnata peraltro in questo intento anche dalla scelta di un evidente tono melodrammatico: prima si abbandona sentimentalmente a un vortice erotico, quasi mortale, a causa di una stella involontaria, e in seguito mette in atto un disperato tentativo di fuga. In questa parte della composizione, l'*io* pare avvitarci in una vertigine della scrittura, *congerie* in realtà calibratissima di accumulazioni, come in una montaliana 'strofe lunga', spirale testuale 'smetricata' dall'andamento mutevole, mai ferma, avvitata attorno alle ripetizioni martellanti del 'per' e di 'e', entrambi di volta in volta ritmicamente dislocati ora all'inizio, ora lungo i versi. Per sette volte il respiro dell'*incipit* resta sintatticamente in sospeso, fino all'ultima parola «morte» seguita dal punto fermo. Lungo i versi il fiato riprende solo sulle scansioni ritmiche, appoggiate ai due connettivi, ossessivamente ripetuti, e sull'unico punto e virgola, posto a dividere la strofa quasi a metà, in otto e nove versi. I primi otto versi sono occupati da forme del verbo tutte implicite e la seconda invece da una progressiva trasformazione dei

dodici infiniti in forme esplicite, che accompagna fino al distico finale il faticoso emergere di un *io* e di un *tu*, figura luminosa, umana e celeste a un tempo.

Se la cadenza della ripetizione del ‘per’ e della ‘e’ imprimono alla strofa una velocità variabile, attraversata da un progressivo rallentamento, proprio questo ritmo vischioso e mobile sembra far vorticare in essa le parole come in un labirinto fluido di contraddittorie percezioni del corpo: «per serbare castità / e per piangerla», «per escludere [...] e spingerla». Sul finale, mentre il movimento caotico rallenta ulteriormente, il languore dell’ultima complessa circonvoluzione di quattro versi molto lunghi introduce il colpo di avvio dell’accento di ‘perché’, annunciando il cambio di intonazione dei due congiuntivi «stingesse» e «scompigliasse». Nel suo procedere come a spirale, la strofa, introdotte dopo la metà le figure pronominali dell’*io* e del *tu*, mostra, negli ultimi due versi, la protagonista, che arriva a usare per la prima volta la prima persona e che supera il proprio abbandono alla stella involontaria: «ti rimando, tu stella involontaria / passaggio inaspettato che mi ricordi la morte» (IC, 3, 16-17).

Nei versi della prima strofa sembrano mulinare senza limiti le fantasie dell’*io* di fronte alla luce della «stella involontaria», che scompiglia il suo «cerchio» e rischia di stingere il suo sentiero in una centrifuga di immagini mentali, turbinò da un piano spaziale all’altro - le «cene»; i «piedi di un letto di una sedia o di una scala»; «il mio sentiero»; «il mio cerchio». Nella scrittura vorticano, in un andamento spiraliforme, che prima si espande e poi quasi si contrae per poi dilatarsi nuovamente, una vertigine di tempi e di oggetti avvitati intorno a una quiete sostanziale - «il mio sentiero» e «il mio cerchio» - come se tutta la poesia gravitasse intorno ad una specie di occhio del ciclone, «zona inerte»³⁰¹ in cui di fatto nulla succede.

Questa fantasmagoria ferma termina quando la strofa giunge di fronte al ricordo immemorabile della morte, dove l’*io* smarrisce la forma nell’incompiutezza sintattica. Nello spazio senza tempo tra la prima e la seconda strofa, l’*io* oscilla, come nella soglia tra i due strati della scrittura, la trama fantastica, abitata da due

³⁰¹Parlando della vorticosità della scrittura cavalliana, Testa parla della «zona inerte su cui insistono “due inaccessibili / passioni, che nulla si avvicini / veramente, che nulla se ne vada”», in Enrico Testa, *Dopo la lirica. Poeti italiani 1960-2000*, op. cit., p. 297-298.

personaggi sontuosamente immaginifici, e l'esile ordito, equilibrato meccanicamente dal contrappunto tra due figurette pronominali. Giunta nel distico finale, con un sorprendente colpo di scena, la protagonista tira il filo della forma smarrita nel vuoto luminoso. Il nuovo *incipit* ne rivela l'inconsistenza fantastica con un allucinato ragionamento dall'apparenza limpidamente cartesiano: spiega di aver consapevolmente ricercato, con la richiesta di un bacio che non sarebbe stato corrisposto, la simulazione di un tale travolgimento mentale («[p]roprio per questo»).

Solo simulata, la trama fantasmagoricamente melodrammatica della prima strofa è intessuta col nesso causale all'ordito della seconda, teso in perfetto equilibrio tra la richiesta di un bacio dell'*io* e il diniego del *tu* 'complice gentile'³⁰². Nel primo dei due versi del distico, l'*io* e il *tu* appaiono come «*io ti*», posti esattamente al centro di un ponderatissimo minuetto - entrambi con la possibilità di scomparire nella loro sostanza sillabica per la sinalefe - l'*io* soggetto della richiesta di un bacio e il *tu* oggetto. Nel secondo il *tu* «complice gentile» - «e tu» -, posto quasi all'inizio, oppone il proprio prezioso diniego dall'aria stilnovistica all'*io*, un «me» collocato nel finale, oggetto riflesso del soggetto di «non me lo hai dato».

Nella complessa composizione della poesia, l'*io* linguistico della prima strofa esperisce da soggetto la conoscenza: anima infatti la trama con un vortice di immagini fantasmagoriche suscitato nel suo corpo dalla luce accecante di un *tu*, mentre il suo pensiero resta sospeso in una sistole sintattica priva dell'espiazione della principale, come paralizzata in un respiro mozzato di fronte alla vertigine del vuoto. L'*io* della seconda, intrecciata intimamente alla prima dal nesso causale, esperisce da oggetto la conoscenza determinato dal *tu*, come fosse invece un punto individuato meccanicamente sulla superficie della scrittura, sorta di spazio cartesiano della corrispondenza meccanica tra il *tu* e il proprio riflesso.

³⁰²Osservando la tendenza della poetessa a fermare spesso l'azione drammatica con una clausola ironica, viene in mente ancora una volta Michaux e quanto ne scrive Cioran: «Vero mistico e, tuttavia, mistico irrealizzato. Lo comprendiamo nella misura in cui ha usato ogni mezzo per non riuscire, per conservare l'ironia anche negli esiti estremi cui lo hanno condotto le sue ricerche. Quando è giunto a qualche esperienza-limite, a un 'assoluto impuro' in cui vacilla, in cui non sa più a che punto è, non manca mai di ricorrere a un'espressione familiare o buffa, per mostrare chiaramente che è ancora se stesso, che ricorda di stare sperimentando, che non si identificherà mai interamente con nessuno degli istanti della sua ricerca. In tanti eccessi simultanei convivono gli abbandoni estatici di un'Angela di Foligno e i sarcasmi di uno Swift», in Emil Cioran, *Michaux* (1973), ora in *Esercizi di ammirazione. Saggi e ritratti*, op. cit., p. 158.

7.5 La fenomenologia della lingua tra corpo e luce

Nella seconda raccolta cavalliana, la «soglia che apre verso realtà altre»³⁰³ si mostra non nelle sfere eteree del cielo, ma nella doppiezza teatrale della pagina meteorica. L'*io* vi l'intesse la rarefazione di un oltre, oscillando continuamente nel riflesso tra un fondale scandito dall'ordito stagionale, e un proscenio animato dalle sue interpretazioni delle trame quotidiane. Costretta tra la condizione di oggetto delle immagini celesti e soggetto di quelle immagini nella sua vita sulla terra, l'*io* dà parola nelle poesie a un continuo andirivieni percettivo, che è sia spaziale, sia temporale. La superficie della pagina, come scossa dal suo tremore incoercibile, testimonia un tale andirivieni nel 'frattempo' tra due diverse verità, in quanto - come scrive Derrida a proposito dell'autonomia dell'*io* - chi la intesse «non ha più il controllo, perché quello che gli accade, e che lo sorprende, come a dire verticalmente, gli arriva dall'altro»³⁰⁴.

Illuminata da una gamma infinita di sfumature, che vanno dall'ombra alla luminosità accecante, la scena delle poesie fa sfilare una rassegna delle minute vicende quotidiane dell'*io*, come in una sorta di galleria fenomenologica del tremore ingovernabile sia della protagonista, sia della lingua, di fronte all'avvicendamento ineluttabile di ciò che ne governa l'esistenza. La pagina meteorica non racconterebbe quindi direttamente dell'*io*, ma ne rifletterebbe l'oscillazione senza requie tra obbedienza alla vista delle variazioni della luce e soggettività delle visioni come assecondando, in questo, la riflessione dantesca sulla luce e sull'artista: «ma la natura la dà [la luce] sempre scema / similmente operando a l'artista / ch'a l'abito de l'arte ha man che trema» (Paradiso, XIII, 76-78)

Durante il primo lungo passaggio stagionale (I-XXIV), contraddistinto dall'intensificarsi della luce primaverile ed estiva, ambientato da un lato nel movimento tra città e casa e dall'altro in luoghi naturali, nella poesia sfilava una fenomenologia del tremore, caratterizzata dall'oscillazione dell'*io* tra la vista del cielo vuoto e il sentimento della mancanza, nella forma di una bizzarra vicenda

³⁰³ «Le meteore (etimologicamente "quel che sta in alto nell'aria") sono luoghi di transito dal terreno al celeste, abitano un mondo di mezzo, stanno *tra*, sulla soglia che apre verso realtà altre», in Michele Porro, *Nuvola*, op. cit..

³⁰⁴ Jacques Derrida, *Come non tremare*, «Lettera internazionale», 111, 1° trimestre 2012, p. 22.

amorosa tra l'io e un *tu*³⁰⁵, ora dai contorni antropomorfi, ora indefinitamente naturali³⁰⁶. Nell'andirivieni cittadino durante una passeggiata nella stagione luminosa, ora l'io offre gli occhi all'epifania improvvisa di una donna, che, quasi fosse una figura stilnovistica («all'improvviso togliendosi gli occhiali», IC, 9, 6) le sorride, le fa perdere il suo «bene» (IC, 9, 51 del «tutto regolare» (IC, 9, 5), scaraventandola nel vortice di un'ininterrotta spirale sintattica; ora offre la vista a una successione di percezioni tutte staccate tra loro dal caldo insopportabile e dalla polvere, snocciolate in versi tutti separati tra loro e ordinati in misura decrescente, a piramide rovesciata fino alla scanzonata chiusa mozartiana («[l]a polvere a mezzo maggio diventa insopportabile», IC, 16, 1; «[l]a polvere sale a mezzo metro», IC, 16, 3; «[i]l primo caldo si assiepa, frantuma e fa cadaveri», IC, 16, 2; «[i]l caldo si sparge e produce lontananze», IC, 16, 4; «“E Susanna non vien”» (IC, 16, 6). Ora offre lo sguardo all'incanto prima della visione («lo sguardo[...]si incanta sulle cose ferme / e sul fermento e le immagini sono risucchiate / e scivolano dentro», IC, 19, 2-5); poi dell'udito («[i]rumori si sciolgono [...] e semplicemente sono», IC, 19, 7-8); di seguito l'odorato («[l]a tessitura sgranata/ degli odori riporta ogni lontananza», IC, 19, 9); dopo ancora della memoria («la memoria, inventando i suoni, fa cantare / alla voce una canzone che avanza / tra il traffico e le spinte», IC, 19, 10-12); e infine uno smarrimento rompe l'armonia, poiché «certo noi eravamo nati / per questa consonanza» (IC, 19, 13-14), ma la vita in città costringe sempre a «una qualche improvvisa puzza / di fritto che ti rimanda a casa» (IC, 19, 16-17).

Nella luce più soffusa della casa, l'io riconosce un'improbabile interezza fisica di fronte alla definitiva partenza dell'altra, ritmata dapprima dalle semplici rime grammaticali in 'ata' («lo devo riconoscere / non sono mutilata», IC, 7, 3-4) e poi conclusa, forse ironicamente, da «una passeggiata / fino a via delle Grotte» (IC,

³⁰⁵ Rispetto alla prima raccolta, ne *Il cielo* le attestazioni relative all'area semantica dell'«affettività» sono in numero assai maggiore (cfr. l'allegato «Spoglio lessicale per aree semantiche de *Il cielo*»).

³⁰⁶ A proposito della presenza di una vicenda amorosa con un *tu* a un tempo umano e natura, cfr. «Nella prima metà de *Cielo* si concentrano testi rivolti a una seconda persona singolare, di difficile identificazione perché spesso priva di attributi (a volte quando presenti, si può perlomeno identificare il genere femminile, ma nulla vieta di pensare che quel *tu* si riferisca a un corpo celeste o a un fenomeno meteorologico, come una nube, la luna, una stella», in Damiano Sinfonico, «*Il cielo*» di Patrizia Cavalli, op. cit., p. 25.

7, 5-6) distante in realtà pochi passi da Campo de' Fiori, dove ha casa la poetessa³⁰⁷; ora offre gli occhi alla visione orribile di «due corpi / che fanno all'amore» per la necessità del desiderio fisico e che «sfilacciati / da una soddisfazione» (IC, 18, 4-5) si ricompongono nelle proprie forme distinte, concludendo nel finale con la dichiarazione di preferire la visione di una lontananza oscura nello spazio e nel tempo («quel metro di distanza / dove vedevo l'eterno mare scuro / calmo silenzioso», IC, 18, 7-9); ora li offre a un'altra visione in cui l'*io* dapprima tenta di guardare «da lontano» (IC, 21, 9) a cose strabilianti, sporgendosi fuori dalla finestra e in seguito dichiara, come in una lucida follia, di non poter scendere perché «non ci sono scale; / né posso saltare perché dopo / mutilata storpia non potrei camminare. / Mi sforzo di vedere il mare» (IC, 21, 12-15); ora, come invitando il pubblico ad uno spettacolo da circo, «guardate», li volge alla gatta sempre in movimento dietro qualcosa: all'inizio la vede agitarsi per un «bastone che si muove», poi per la «minuscola mossa / d'ala di ogni mosca» e infine per il «rumore / d'ogni porta che si apre» (IC, 22, 2-4); a metà della poesia la sente appoggiata ad unghie conficcate, come fosse per sempre, sulle sue ginocchia; alla fine la guarda scomparire dietro un uccello passato davanti alla finestra («vola via. / E poi, forse, ritorna», IC, 22, 9-10).

Abbandonato agli scenari naturali, l'*io* ora offre gli occhi, in piena luce, alla visione surreale di un'altra, manifestando la propria sorpresa dapprima con un'esclamazione rapita dal tono operistico («O mio bel paesaggio / stanco e addormentato», IC, 6,1-2), in seguito con un incedere di fiaba («come sei grande/ e come ti ingrandisci!», IC, 6, 2-3), fino alla sensazione alterata della scomparsa progressiva della bocca («Ma la bocca / la bocca la svanisci», IC, 6, 3-4); ora li rivolge ad una amata distesa su un prato ameno, prima sentendo che «le fiaccature scure degli ingressi-» (IC, 11, 8) sono per l'altra le prove del suo «avanzare / contro

³⁰⁷ Per questo unico riferimento di sapore biografico, cfr. la nota 275. A proposito di questa incursione in un testo del tutto privo di riferimenti realistici si può ricordare una acuta riflessione di Emanuele Dattilo : «La minuziosa tessitura metrica, la lingua fluida ed esatta, le intricate architetture di rime, sono i ricercati strumenti che aprono il varco per questa liberazione, le chiavi e i “ferretti storti” che dischiudono l'ingresso a una superiore, impersonale e più beata natura del poeta (che, però, non differisce concretamente in nulla dalla sua esistenza quotidiana)», in Emanuele Dattilo, *Sulla poesia di Patrizia Cavalli*, op. cit.. E ad essa se ne può aggiungere una della poetessa che spiega che tra le tante virtù della poesia «c'è appunto quella di fare esistere per la prima volta quel che nomina fosse pure il letto dove dormo da vent'anni», in Pasqualina Deriu, *Patrizia Cavalli*, in Id., *Racconto di poesia*, op. cit., p. 25.

le perdite contro i cedimenti» (IC, 11, 9-10) e che per se stessa sono invece «i piccoli canali dell'ombra e della luce, / la geografia amorosa del riposo» (IC, 11, 11-12), e poi interrogandosi su quale estasi o scompiglio potrebbe mai portare la propria mano al concentrato di splendore del *tu* che invita in paradiso «[c]ircondata di grazie e bellezze naturali» (IC, 11, 13), mentre lei vede sulla propria pelle esplodere i disastri del sangue come «cespuglietti di erbe stravaganti / che tolgono piatezza al prato» (IC, 11, 15-16).

All'interno di una spazialità del tutto astratta, in una serie di brevi epigrammi tutti dal ritmo battente, l'*io* del primo ciclo stagionale, primaverile ed estivo, offre gli occhi a un *tu* stando in un equilibrio paradossale tra sé e l'altra; ora li incrocia con quelli dell'altra in un distico geometricamente bipartito («ti ho sfidato» / «tu mi hai risposto», IC, 2, 1 e 2 e «con una parolaccia» / «illesamente dama», IC, 2, 1 e 2); ora li incrocia di nuovo in una variazione dell'«*odi et amo*» catulliano («ti odio perché non ti amo più», IC, 4, 1); ora li incrocia infine in un gioco di emistichi («ti ho appena toccato» / «non incolpare me», IC, 10, 1 e 2 e «ti ho già tradito» / «incolpa il mio vestito», IC, 1 e 2).

Durante il secondo passaggio meteorico (XXV-XXXVI), più breve del primo, la luce autunnale e invernale spinge la donna a ripiegare in solitudine nello spazio domestico dando vita nei testi a un sentimento di ripiegamento. In questo secondo avvicendamento stagionale l'*io* offre gli occhi, ora all'arrivo delle nuvole seguite, in versi tutti embricati tra loro, dall'intenzione di «chiudere la finestra», «una domanda, un'insignificante assenza, uno spiffero d'aria, un leggero pericolo / nei piedi scoperti» (IC; 25, 4-5), e la definitiva necessità di «mettersi / le calze di lana»; ora li gira verso il gatto tornato «dalla fuga / che non ha smesso di saltare / per le mosche» (IC, 28, 8-10), che «ha preso un'aria strafottente / come chi ormai conosce altri mondi» (IC, 28, 12-14) e che comunque «seguita a togliersi le pulci» (IC, 28, 17), mentre la notte non le fa più «il solletico coi baffi» (IC, 28, 24); ora li offre ad una fantasia visiva sulla pioggia che «riporta i pezzi dispersi / degli amici, spinge in basso i voli / troppo alti» (IC, 30, 1-4) e «chiude / al di qua delle finestre finalmente il tempo» (IC, 30, 4-6); ora li rivolge ai foglietti spiegazzati in cui «scadenze, conti da pagare» (IC, 33, 2) continuamente rinviati servono a «distrarsi dal tempo» (IC, 33, 1), finché «tutto scade naturalmente inevitabilmente», cosicché «passano gli anni»

(IC, 33,7) e, accompagnati dalla sensazione di avere da fare qualcosa di «molto urgente, si resta sempre / in un eterno l'altro ieri» (IC, 33, 9-10); ora, in un epigramma brevissimo, li introflette in una sorta di *calembour* in cui si immagina «in dipendenza e in penitenza» (IC, 34,1) stretta nella confusione sonora della paronomasia tra il gelo e il trucco geloso («il trucco geloso / pieno di gelo», IC, 34, 2-3); ora, sentendo di nuovo l'impulso irrefrenabile di farsi colpire dalla piaga addormentata dello stupore, li rivolge prima al cielo che mostra dalla finestra il ritorno della luce, «nell'unico grandioso spiegamento della ripetizione», e poi al proprio corpo che si mostra «mutilo d'ogni geografia, / smemorato d'ogni inclinazione» (IC, 36, 14-15).

Al sopraggiungere del rinnovamento luminoso nella nuova stagione primaverile ed estiva (XXXVII-LI), la donna è di nuovo spinta verso l'esterno, dove va in scena la fenomenologia di una nuova turbolenza tra la vista del cielo e il sentimento della mancanza declinata soprattutto negli spazi urbani come sentimento della perdita del tempo. In questo terzo avvicendamento stagionale ora l'*io* offre gli occhi a un turbinio luminoso di cui dapprima snocciola la descrizione («il turbine sabbioso dell'incontro / il pulviscolo pazzo e infiammato / la latitudine degli occhi personali», IC, 37, 2-3) e di seguito esprime fulmineo il desiderio «[q]uest'anno [...] di un altro maggio» (IC; 37,6); ora alla trasformazione del proprio corpo, al momento di una passeggiata, descritta in un'insolita composizione spezzata da un verso costituito da una sola parola, 'ragazzo', in stretta sequenza con 'ragazza' di quello precedente e con 'strade' del seguente («Ecco ragazza / ragazzo / di nuovo, per le strade», IC, 38, 4-6), conclusa dalle «carezze, senza accorgermene» (IC, 38, 9) e dall'attesa senza soddisfazione condensata «[n]elle reni » (IC, 38, 11) nel momento dell'abbandono al ricordo del «languore della sedia, la nuvola della vista» (IC, 38, 8); ora a un volto su cui la propria finzione d'amore infiamma la vanità («[u]n rossore celato / il portamento nobile», IC, 39, 3-4) mentre con il proprio sguardo lo osserva («un collo un po' sciupato, / una certa curva delle labbra o una saliva / per un attimo dimenticata agli angoli della bocca / e poi subito ritirata», IC, 39, 8-11); ora allo stupore di un'alterazione della vista, per cui dapprima vede una grande città come fosse un villaggio («E rivedere la città e rivederla / come un villaggio domestico / tanta metropoli!», (IC, 42, 1-3) e poi una visione quasi infernale in un

«treno sotterraneo» (IC, 42, 4) nella «luce / che confonde a ogni ora sempre confonde / dritta negli occhi a frantumare / lo spettro» (IC, 42, 11-14), deflagrazione di immagini e di percezioni fisiche staccate spesso le une dalle altre dai trattini; ora a un'altra visione iniziata da tre puntini in cui i sintomi tutti fisici di «una morte lieve lieve» (IC, 44, 3), nella «bianca quadratura della stanza» (IC, 44, 2), vengono ricacciati indietro da «tre parole, che qui non posso dire» (IC, 44, 9-10); ora al cielo luminoso a cui domanda, ormai incenerita «in fretta come un mortaretto», in una sorta di titanico 'scontro' diretto, come difendersi dalla sua «folgore» (IC, 46, 3) e se lui non farebbe invece meglio a bagnarla «con acqua semplice, / magari piovana?» (IC, 46, 3); ora agli arredi frusti e sempre uguali del corridoio di casa in cui, ai ricordi dei giovanili percorsi notturni, che avvenivano quasi in sogno verso il gabinetto, si oppongono quelli da adulta, che avvengono al freddo e ad occhi spalancati «sull'estatico disordine» (IC, 48, 10) delle medesime piastrelle di allora, del medesimo muro screpolato e del medesimo secchio in mezzo al corridoio, come in «un codice / di piccoli sussulti» (IC, 48, 12).

La luce pastosa dell'autunno e dell'inverno riporta la protagonista generalmente negli spazi domestici, dove prende vita la fenomenologia di un viavai tra la vista del cielo nuvoloso e la sensazione di un nuovo ripiegamento. Lungo il quarto rivolgimento stagionale (LII-LVIII) l'*io* offre gli occhi ora al 'qui' di una piccola città, spazio immobile della «piramide ottusa della fecondità», avvolto per quattro giorni dalla nebbia impenetrabile, che ha impedito allo «sguardo / curioso e avido di altezze» (IC, 52, 2-3) di ricostruire, dapprima, le «geometriche / fattezze delle case delle piazze dei vicoli delle finestre», e, poi, le imposte «capaci di aprirsi in un attimo» (IC, 52, 5) al passaggio «nell'ora» (IC, 52,6) di una coppia clandestina; ora all'ordine geometrico della stanza, avvolta nel «buio della digestione» (IC, 53, 1), durante la dolcezza di un temporale in cui, con versi embricati gli uni dentro gli altri, «entra la fatica degli altri per le scale» (IC, 53, 5) e dalla finestra «la luce non furiosamente» (IC, 53, 7); ora a un'«acqua istupidita» (IC, 54, 3), come i propri «occhi ondeggiati e persi» di fronte alla visione di un lago e alla percezione dell'aria più fresca; ora all'«immensa fatica del sonno» (IC, 58, 2), che appena sveglia l'ha «lasciata rattrappita» (IC, 58, 4), «sbattuta e spiegazzata» (IC, 58, 7-8), cosicché

incalzata da «due grandi stanchezze» (IC, 58, 9) si accorge, se mai arriva a passeggiare, di diventare «ogni giorno più bassa» (IC, 58, 2).

Sopraggiunta la luce della nuova primavera e della nuova estate, (LIX-LXVII), l'*io* ritorna di nuovo ad un'esplorazione disordinata di ambienti sia aperti sia chiusi, riverberata da una fenomenologia del tremore declinata tra la vista del cielo e la perdita. Nell'ultima costellazione stagionale della raccolta la protagonista espone gli occhi ora a «ogni rovina, ogni disordine» (IC, 59,17) del proprio «universo stabile» (IC, 59,16), mentre, da un lato, sbaglia nel suonare «qualche nota prima qualche nota dopo» (IC, 59,5) e, dall'altro, vede le pulci «sui pantaloni» (IC, 59, 8) e sente l'«odore ad ogni altezza» (IC, 59, 12) della polvere; ora al cespuglio di margherite «lasciato / a arruffarsi nel suo umore / quasi al buio» (IC, 60, 3-5) e ai due ragni che ripetono la loro «marcia / illusa nel bianco sconfinato» (IC, 60, 8-9); ora alla luce troppo bianca «come se fosse una spanatura» (IC, 62, 1), ai «campi spelacchiati» (IC, 61, 6) e «colorati di albetta» (IC, 61, 7), al «padre, / la testa fuori dal cuscino [...] da non sembrare / proprio stabilmente al letto» (IC, 62, 9-13), pronto a trascinarsi in cucina per «bruciare nei centimetri quadrati / i movimenti adorati della vita» (IC, 62, 19-20); ora alla scoperta di «una banalità fresca e indigesta» (IC, 62, 3) dopo anni di «tormenti e pentimenti» (IC, 62, 1); ora alla «polvere intorno ai gambi delle sedie» (IC, 63, 4), ora infine a qualcosa o qualcuno, che non sa bene chi sia, ma di cui è invece innamorata, scossa da un irrefrenabile tremore («Due ore fa mi sono innamorata. / tremo d'amore e seguito a tremare, / ma non so bene a chi mi devo dichiarare», IC, 67, 1-3).

7.6 Il tempo

L'avvicendamento dei cinque cicli stagionali ordisce nella raccolta un puntuale determinismo astronomico-meteorologico che dal cielo scandisce l'esistenza della protagonista, sia lungo lo sviluppo della vita, sia nell'immediatezza della quotidianità. Il potere incontrastato del tempo, eluso del tutto ne *Le mie poesie non cambieranno il mondo*, ove le parole 'tempo' e 'memoria' sono addirittura assenti, ne *Il cielo* è segnalato con forza, non solo dalla cornice stagionale, ma anche

dalla presenza per tre volte della parola ‘tempo’ e da una sua doppia personificazione, «Tempo» e «Lui», nella XLIII composizione³⁰⁸.

La natura stratificata dello spazio, mostra tuttavia che nella silloge l’*io* fa un’esperienza conoscitiva in cui esplora sulla pagina poetica sia il vincolo temporale oggettivo, impostole dall’ordito stagionale, sia la profondità temporale aperta dalla propria soggettività, nelle tante trame della vita quotidiana. Nei componimenti la protagonista appare, infatti, da un lato costretta a muoversi secondo la cadenza dei rivolgimenti stagionali e, dall’altro, libera di riflettere una tale necessità con gli improvvisi soprassalti del suo cuore. Nello studio dell’architettura formale del libro è emersa, del resto, una differenza negli andamenti ritmici, riferiti ai medesimi cicli stagionali, che sembra illuminante rispetto alla libertà della protagonista: ovvero, parafrasando il lessico concertistico, si è osservato che il primo ciclo primaverile-estivo e il primo autunnale-invernale sarebbero entrambi riconducibili a un ‘allegro moderato’; il secondo ciclo primaverile-estivo a un ‘andante’, il secondo autunnale-invernale e il terzo primaverile-estivo ad un ‘allegro’.

Sul finale della raccolta ne *L’onda che si avvicina e si allontana* (IC, 49), la seconda delle due poesie senza *io*³⁰⁹, la presenza dell’immagine dell’onda sembra fare il punto sulla natura ambigua della voce poetica, sia soggetto prepotente, che plasma sulla pagina la profondità del proprio qui e ora, sia oggetto obbediente al tempo di un destino già scritto in un ‘*li*’ e in un ‘*allora*’. Nel componimento dapprima si descrive il formarsi di un’onda, i suoi movimenti e la sua uscita dal mare, in seguito il suo tornare immediatamente a confondersi dentro la totalità della distesa acquorea³¹⁰ attraversata dai suoi eterni movimenti ciclici:

«L’onda che si avvicina 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

³⁰⁸Per le attestazioni relative alla parola ‘tempo’ si consulti l’allegato «Spoglio lessicale per aree semantiche de *Il cielo*».

³⁰⁹ «Singolare è una poesia dedicata a un fenomeno inanimato, l’onda marina, osservata da un punto assoluto in cui il soggetto non compare», in Damiano Sinfonico, *Il cielo di Patrizia Cavalli*, op. cit., p. 26.

³¹⁰ Le attestazioni del campo semantico dell’acqua sono davvero molte (cfr. l’allegato «Spoglio lessicale per aree semantiche de *Il cielo*»).

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.» (IC, 49).

A fronte di un'unica e mobilissima arcata sintattica, costruita su ripetizioni e calibrati slittamenti -sia fonici, sia lessicali, sia ritmici -, la poesia sembra dividersi in una prima e in una seconda parte, segnalate, rispettivamente dalla cadenza del polisindeto, nella coordinazione tra opposti, e da quella dell'asindeto, una volta scomparsa la tensione oppositiva. Nella prima parte del componimento l'onda, come fosse un'attrice, fa «la sua uscita» dal mare, sollevandosi in proscenio sulla riva, nell'istante della propria esistenza singolare, senza sapere nulla del ritmo inarrestabile al quale invece appartiene («delle altre / che la precedevano e che la seguivano»). Nella seconda l'onda si abbandona invece alla sua consistenza cedevole, rientrando docilmente nella totalità indistinta della massa acquorea («ha perduto la superficie» e «si è confusa nel suo proprio corpo»), dove resta a preparare «nei millenni» la novità di un'«identica uscita», di un «identico crollo».

Immagine letteraria tradizionale, l'onda di questa poesia fa venire in mente, in particolare a proposito della Cavalli, il titolo dell'ultimo romanzo di Virginia Woolf, *Le onde*, immagine eletta dalla romanziera quasi a simbolo della sua poetica modernista per sottolineare una forma della scrittura in cui l'uomo appare sia nella precarietà del proprio movimento singolare, sia confuso contemporaneamente nel flusso trasformativo del ritmo della vita. Anche in questa poesia, avvicinandosi e allontanandosi, alzandosi e crollando, l'onda cavalliana pare sovrapporre il 'qui' e 'ora' di una precaria forma singolare con il 'lì' e l'«allora» del movimento incessante del tutto: per un istante l'onda assume la forma illusoria di una prepotente singolarità, sia di movimento, sia di ritmo, e immediatamente ritorna all'informe totalità dell'«essere», dove resta a preparare «attraverso i millenni» una nuova precaria manifestazione singolare. Come l'onda, l'*io-linguistico* della raccolta sorge dunque, di poesia in poesia, assumendo una forma singolare nel presente di ogni scena, che riflette nella scrittura l'oscillazione fisica, chimica e mentale dell'*io-corpo*

colpito dagli avvicendamenti del tempo, col quale, appena uscita di scena, torna subito a confondersi.

Se nella seconda raccolta la cornice dei cinque cicli cosmici pare mettere a fuoco il principio dell'eterno ritorno, che determina meccanicamente l'esistenza dell'*io-corpo*, la vasta area semantica delle determinazioni di tempo,- forte più di centotrenta occorrenze³¹¹ -, coniugata a quella altrettanto vasta delle determinazioni di luogo (160 circa), conferma che ad ogni sua uscita sulla scena l'*io-linguistico* esplora il presente nella sua profondità.

La materia lessicale che dà corpo alla percezione del tempo ne *Il cielo* non appare infatti molto diversa da quella de *Le mie poesie non cambieranno il mondo*, raccolta del tutto priva di riferimenti espliciti al tempo. Come in quel libro, l'*io* ne *Il cielo* si muove in un presente denso, fatto di 'ora' e di 'adesso', che guarda indietro al massimo a 'ieri' e 'ormai' e in avanti al più a 'prossimo' e a 'poi'. In questa seconda raccolta, a differenza di quanto si osserva nella prima, vi è però una ricca declinazione dell'aspetto ingressivo del tempo, realizzata con un'ampia varietà di forme diverse di 'improvviso'³¹². Non sorprende una tale differenza ma, anzi, essa conferma la duplicità della percezione del tempo ne *Il cielo* poiché la forma ingressiva indica la possibilità della lingua di aprire in un tempo ripetitivo e obbligato, come quello delle stagioni, quello puntuale e continuamente variato della singolarità dell'*io*.

Ne *Il cielo* l'addensamento lessicale tutto intorno al presente conferma che l'*io* linguistico si muove di fatto in uno spazio e in un tempo misurati all'interno del presente del corpo: ne esprime nei componimenti l'esperienza della durata, soprattutto come ricorsività indistinta con forme quali 'per un po' (1), 'due minuti' (1) / 'minuti' (1), 'in un attimo'(1) / 'per un attimo (1) / attimo (1), 'eterno'(2), 'per sempre' (2) / 'sempre più' (1) / 'sempre' (10) / 'quasi sempre' (1), 'stagionato' (1), 'intanto' (2), 'breve' (1), 'notte' (3) / mattino (2) / 'ore' (2) / 'giorni' (3) / 'di giorno' (1) / 'anni'(3) / quest'anno' (1) 'stagioni' (4) / 'mesi' (1) / 'settimane' (1) / 'maggio'

³¹¹ Per lo spoglio lessicale delle occorrenze si rimanda alla consultazione della voce 'determinazioni di tempo (cfr. l'allegato «Spoglio lessicale per aree semantiche de *Il cielo*»)

³¹² Sinfonico, parlando dell'instabilità della scrittura de *Il cielo*, sottolinea che i cambiamenti repentini sono segnalati da espressioni derivate dalla parola 'improvviso': cfr. Damiano Sinfonico, *Il cielo di Patrizia Cavalli*, op. cit., p.27.

(1) / primavera (2) / ‘estiva’(1) / ‘estate’ (1). Muovendosi nella profondità di un tale presente l’*io* percepisce, da un lato, il proprio passato, analogamente privo di riferimenti cronologici con forme indefinite quali ‘mai (5), ‘non più’ (4) / ‘più’ (1), ‘prima’ (29/ ‘prima ancora’ (1) e, dall’altro, il proprio futuro, nella stessa maniera indeterminata con forme quali ‘ancora una volta’ (1)/ ‘qualche volta (4) / ‘ a volte’ (1) / ‘altre volte’ (1) / ‘mille volte’ (1) / ‘questa volta’ (2), ‘dopo’ (1), ‘ogni momento’ (1), ‘spesso’ (2), ‘di nuovo’ (3)/ ‘da capo’ (1), ‘ancora’ (3), ‘ogni ora’ (1).

Nella raccolta, che è caratterizzata da una sovrabbondanza delle aree semantiche delle determinazioni di spazio e di tempo, di gran lunga le più ampie del libro, si può osservare che l’oscillazione tra vicino e lontano appare anche nella propensione dell’*io* a sovrapporre analogicamente le parole che si riferiscono al tempo a quelle dello spazio³¹³. Nella XVI poesia, per fare solo un esempio, «[l]a polvere a mezzo maggio» (IC, 16, 1) scivola due versi dopo in «[l]a polvere sale a mezzo metro» (IC, 16, 3), mostrando un *io* che ‘traduce’ parole usate per esprimere un’indicazione temporale in parole per esprimerne una di spazio. Un tale procedimento, alquanto frequente, dà spesso vita nelle poesie a prospettive vertiginose, poiché intesse la scrittura con una ridda inesauribile di sovrapposizioni: l’appena passato legato alla vista e alla lontananza risuona nello spazio presente sperimentato dagli altri sensi e dalla vicinanza, la luce e l’ombra delle variazioni atmosferiche, slittano nella rappresentazione di spazi esterni o interni, che possono essere indifferentemente ora luoghi, ora entità personificate.

Nella XLVII poesia si può osservare ad esempio come la descrizione del secondo ‘ingresso’ della primavera nella cornice celeste della raccolta scivoli, a circa metà del componimento, in un ‘ingresso’ della primavera personificata nell’interno domestico dell’*io*. Tale interno, non appena la stagione luminosa entra nella casa, si fa personificazione di un’interiorità indistinta di cui l’*io* e la primavera personificata sono contemporaneamente i protagonisti e lo spazio affrancati dal dispotismo del tempo e del cielo come in un sogno:

«Così arrivi, come sempre,

³¹³ L’area semantica del ‘passaggio’ conta all’incirca tredici occorrenze.

a spargere il sospetto del paradiso,
e prima ancora di aprire la finestra
ti riconosco dalla luce più lenta
dai pulviscoli sospesi e senza direzione
dalla replica ossessiva degli uccelli,
e se non fossero gli uccelli sarebbe un'altra cosa,
per ogni posto hai le tue specialità;
e quando entri e ti lascio i miei sensi
riabito case sconosciute e ho nostalgia
di cose mai avvenute. E attraverso i tuoi labirinti
sospingi addosso a me i continenti e le stagioni
e io divento la parete degli urti e dei rimbalzi
l'appoggio dove cominciano le fughe
fino al risucchio silenzioso dell'estate.» (IC, 47).

Avvitata ritmicamente intorno al solito, mobilissimo, cardine della «e», che per dieci volte fa riprendere in crescendo il movimento a spirale del testo, la poesia pare una ripresa topica dell'arrivo della primavera, mai nominata esplicitamente, ma evocata chiaramente dall'insistenza lessicale, -'luce', 'pulviscoli sospesi', 'replica ossessiva degli uccelli', 'risucchio silenzioso dell'estate'. La coesistenza del cambiamento stagionale del tempo e del ritorno di un'amata fa apparire sulla superficie della pagina, sin dal primo sguardo, l'oscillazione tra i diversi piani di 'verità' che attraversano il componimento. L'arrivo della bella stagione è salutato con l'apostrofe a un 'tu' -«arrivi»- e per questo motivo, di primo acchito, evoca un incontro amoroso, complici l'andamento ritmico prolungato dell'*incipit* elegiaco - «[c]osì arrivi, come sempre»- e la semantica erotica del componimento -'arrivi', 'paradiso', 'ti riconosco', 'ti lascio i miei sensi', 'case sconosciute', 'ho nostalgia', 'sospingi addosso a me', 'divento la parete', 'fughe', 'estate'.

Se, nella prima parte della composizione, l'*io* osserva, dal di qua della finestra, i segni dell'arrivo della primavera nell'aria, nella seconda, avviata da «e quando», col solito gioco del controcampo, vede una Proserpina entrare nel proprio spazio casalingo. Di fronte a tale miracoloso ingresso si abbandona - «ti lascio i miei sensi» - schiudendo la propria casa e il proprio corpo. Negli ultimi sette versi in cui l'*io* passa da soggetto a oggetto amato dalla primavera la 'parete' degli urti e dei rimbalzi e tre 'e' collocate all'inizio del nono verso, a metà dell'undicesimo e all'inizio del tredicesimo, sembrano segnalare il ritmo di tre respiri che imprimono alla composizione a spirale il ritmo dell'ultima parte fino al conclusivo «risucchio dell'estate».

All'inizio del primo respiro il 'quando' iniziale farebbe immaginare l'avvio di una narrazione, ma si scopre immediatamente che la determinazione di tempo ha invece il ruolo di una sorta di quinta di scena. La congiunzione temporale introduce infatti la primavera personificata nei sensi dell'*io* e l'*io* confusa nell'abbraccio della luce si abbandona a «case sconosciute» e «cose mai avvenute». Al secondo respiro, invece, la 'primavera', attraverso i propri labirinti temporali, sospinge addosso all'*io* continenti e stagioni, -ancora una coordinazione tra uno spazio e un tempo-, mentre al terzo respiro, con un nuovo controcampo, l'*io* ritorna soggetto del proprio 'qui', diventando la 'parete' degli urti e dei rimbalzi del *tu*, da dove «cominciano le fughe», che evocano tra l'altro, nel contesto ritmico e a spirale della poesia, quelle musicali, come se la donna, diventata una superficie piatta, facesse rimbalzare su di sé l'ultima trasformazione del tempo nel tempo della musica.

Questa breve composizione, che mostra plasticamente lo slittamento dalla necessità del tempo ciclico delle stagioni alla percezione visionaria di quello interiore dell'*io* simile forse a quello diversamente ciclico della fuga musicale, sembra compendiare, nella magnificenza tradizionale dell'arrivo della primavera, l'etica e l'estetica de *Il cielo*. Se l'*io-corpo*, determinato senza scampo dall'eterno ritorno delle stagioni, obbedisce agli inesorabili cicli astronomici, riflettendone le oscillazioni in maniera ogni volta diversa sulla pagina, l'*io-linguistico*, che sorge rinnovato ad ogni poesia, sembra per converso sanare le cieche e feroci sopraffazioni «producendo per virtù linguistica» -come dice la stessa Cavalli in un'intervista di molti anni posteriore- «figure che hanno un ordine e un limite»³¹⁴.

L'*io* chiude la raccolta 'tra grazia e disgrazia': confessa di tremare d'amore senza sapere però a chi si deve dichiarare. L'epigramma di chiusura, che in apparenza sancisce l'«irresponsabilità» della parola poetica, sembra nondimeno una solenne assunzione di responsabilità singolare del tremore irrefrenabile proprio del presente della poesia, stretta tra la casualità dell'innamoramento e l'impossibilità di conoscere chi lo suscita. In bilico tra ordito e trama della scrittura, l'*io*, come i Filippesi esortati da san Paolo³¹⁵, assume su di sé il compito della poesia cavalliana: tessere nell'artificio della pagina il teatro della inconoscibilità del 'mistero

³¹⁴ Alessandro Bottelli, Cavalli: *scrivo poesie con il silenzio*, op. cit.

³¹⁵ Cfr. Jacques Derrida, *Come non tremare*, op. cit., p.24.

tremendo', che altrove decide della vita e della morte, dando forma sulla scena all'irriducibilità dell'altro, che invece ne decide.

L'IO SINGOLARE PROPRIO MIO

1. Quella sorta di teatrino poetico

Undici anni dopo *Il cielo*, la terza raccolta della Cavalli, intitolata *L'io singolare proprio mio*¹, appare nel volume *Poesie (1974-1992)* pubblicato come i primi due da Einaudi nella collezione bianca di poesia. L'uscita del libro che riunisce nel 1992 le prime tre sillogi della poetessa segna la consacrazione di Patrizia Cavalli sulla scena poetica italiana. Tra il novembre del 1992 e il maggio del 1993 si possono contare quattordici interventi critici che segnano un significativo incremento della quantità e della qualità delle recensioni e dei contributi. Gli interventi che appaiono su quotidiani, supplementi letterari di quotidiani e riviste specializzate diffuse su tutto il territorio nazionale fanno generalmente il punto sul percorso poetico ventennale della Cavalli sottolineandone molte volte la virtù raziocinante. Ruggero Guarini apre su «Il Messaggero» con il riferimento a «una voce singolare e intelligente»²; Raffaele Manica, su «Il Mattino», segue a poca distanza con l'immagine del «cannocchiale che permette alla Cavalli di vedere da vicino quel che si allontana»³; Oreste Siciliano, sul «Corriere della Sera», conclude le recensioni dell'anno con la legittimazione dei versi 'corsivi' e 'quotidiani' della poetessa di Todi, capaci di far sentire «l'eco della nostra più illustre tradizione lirica (Dante, Petrarca)»⁴. A gennaio dell'anno seguente Luciano Comida, su «L'universo quotidiano, Il Meridiano - Supplemento di Trieste oggi», si sofferma su una poesia che «non avendo verità assolute da predicare vuole narrare il suo rapporto col mondo»⁵, e ricorda inoltre la notizia delle tremila copie del volume vendute che, a suo dire, «per un libro di poesia contemporanea e italiana sono un dato clamoroso»⁶.

¹ Patrizia Cavalli, *Poesie (1974-1992)*, Torino, Einaudi, 1992 (Da ora in poi ISPM; la prima sezione *Agosto* da ora in poi I a numero romano e i testi citati verranno indicati con numerazione da 1 a 44 seguiti dall'indicazione del verso; la seconda sezione *Ai divani! Ai divani!* da ora in poi II a numero romano e i testi citati verranno indicati con numerazione da 1 a 34 seguiti dall'indicazione del verso; la terza sezione *L'io singolare proprio mio* da ora in poi III a numero romano seguito direttamente dall'indicazione del verso del poemetto; la quarta sezione *Vado, ma dove?* da ora in poi IV a numero romano e i testi citati con numerazione da 1 a 20 seguiti dall'indicazione del verso poesie).

² Ruggero Guarini, *Aspra e comica ti canto, o vita*, «Il Messaggero», 23 novembre 1992.

³ Raffaele Manica, *Recensione a Poesie (1974-1992) di Patrizia Cavalli*, «Il Mattino», 5 dicembre 1992, p. 18.

⁴ Enzo Siciliano, *La cintura di Gibaud in versi*, «Il Corriere della Sera», 18 dicembre 1992.

⁵ Luciano Comida, *L'universo quotidiano*, «Il Meridiano - Supplemento di Trieste» oggi, 20 gennaio 1993, pp. 20-2.

⁶ *Ibidem*.

Mario Fortunato, nello stesso mese, su «L'Espresso» riferisce di «una poesia piana, leggera eppure controllata e raziocinante»⁷. Biancamaria Frabotta, il mese successivo su «La talpa libri», uscito con «Il Manifesto», si riferisce allo sguardo di un Narciso risorto dopo l'esperienza del lago:

Narciso, sembra chiaro, risorge dal fondo del lago che lo ha rapito, non tanto per farsi ammirare, quanto per levare la sua protesta contro chiunque da quello specchio voglia distoglierlo: la Storia, l'Ideologia e l'Impegno e così via⁸.

Maurizio Cucchi, su «il Giornale», fa un confronto tra le poesie della prima raccolta e la nuova prospettiva di *Poesie (1974-1992)*:

Ecco allora che i foglietti, come sparsi, veloci, delle poesie della Cavalli non bruciano più in un attimo: acquistano invece un peso insolito e una capacità di comunicazione netta e aggressiva. Ci dicono, -ancorché documento di un'esperienza singolare, personale -, qualcosa della *nostra* vita [...]⁹.

Ludovica Cantarutti, su «La Nazione», vede nella sequenza delle tre raccolte «"la giustificazione" della scelta definitiva del suo stile, del suo modo di rapportarsi, di sentire e di dire fra sentimenti (oggettivo) e costatazione (soggettivo)»¹⁰. Cosimo Ortesta, a marzo, su «L'Unità», parla di «quella sorta di *teatrino poetico* che anima l'intero volume»¹¹. Il tudertino Gianluca Prosperi, che si rifà alla comune origine con la poetessa, riflette su un'«epica del quotidiano»¹² in una recensione pubblicata dapprima su «Città viva», bimestrale di Todi, e poi su «Il corriere dell'Umbria», mentre Isabella Vincentini prosegue, su «Il Tempo», con una rassegna dei temi cavalliani più frequenti¹³. Daniela Attanasio, a maggio, scrive una recensione sulla rivista letteraria «Leggere», riconoscendo ne *L'io singolare proprio mio* l'interazione tra il corpo della poetessa e la testimonianza poetica di quel corpo: «il mondo ruota intorno al suo corpo poetico, il poeta, ne testimonia la presenza»¹⁴. Stefano

⁷ M. Fortunato, *Recensione a Poesie (1974-1992) di Patrizia Cavalli*, «L'Espresso», 31 gennaio, p. 99.

⁸ Biancamaria Frabotta, *Virate a bordo di un canzoniere d'amore sospeso tra fantasie e realtà*, nell'inserto culturale «La talpa libri» uscito con «Il Manifesto» del 5/2/1993, p. 2.

⁹ Maurizio Cucchi, *Recensione a Poesie (1974-1992) di Patrizia Cavalli*, «Il Giornale», 7 febbraio, 1993, p. 8.

¹⁰ Ludovica Cantarutti, *Recensione a Poesie (1974-1992) di Patrizia Cavalli*, «La Nazione», 24 febbraio, 1993, p. 1.

¹¹ C. Ortesta, *Recensione a Poesie (1974-1992) di Patrizia Cavalli*, «L'Unità», 15 marzo, 1993, p. 4.

¹² G. Prosperi, *L'io singolare di Patrizia Cavalli*, «Città viva», marzo 1993 e Gianluca Prosperi, *L'io singolare proprio mio*, «Il Corriere dell'Umbria», 5 maggio 1993, p. 42.

¹³ Isabella Vincentini, *Recensione a Poesie (1974-1992) di Patrizia Cavalli*, «Il Tempo», 19 aprile 1993, p. 3, inserto Lettere e Arti.

¹⁴ Daniela Attanasio, *Come una canzone*, «Leggere», a. IV, n. 50, maggio 1993.

Strazzabosco scrive, a fine anno, un'ulteriore recensione sulla rivista letteraria «Poesia», osservando nella terza silloge cavalliana «la storia segreta di un 'io' lirico che ama nascondersi dietro l' 'io' grammaticale, affiorando appunto qua, o là»¹⁵.

2. «Un pezzo di teatro di successo»

In *Poesie (1974-1992)*, la terza raccolta inedita intitolata *L'io singolare proprio mio* conclude un 'concerto' di scrittura in tre movimenti che, «distanti tra loro quasi un ventennio, si susseguono come tre parti di un'unica opera»¹⁶. Ne *Le mie poesie non cambieranno il mondo*, raccolta edita nel '74, la Cavalli fa risuonare un primo movimento con gli epigrammi e con le ariette, mentre ne *Il cielo*, edita nell' '81, intona un secondo movimento con gli epigrammi e con i più ampi e corposi recitativi. *L'io singolare proprio mio*, edita, invece, nel '92, è l'unica raccolta delle sei della poetessa rimasta fino ad ora priva di un'edizione propria; la Cavalli vi modula un terzo movimento diviso in quattro sezioni: tre in cui sfila una collezione frammentaria di epigrammi e recitativi e una in cui sfila la compiuta composizione di un lungo poemetto autoriflessivo¹⁷. La sequenza frammentaria di componimenti brevi che si snoda nella prima, nella seconda e nella quarta sezione è cadenzata in *Agosto* dalla luce degli esterni estivi («il cerchio caldo / della piazza dove la luce non vola», ISPM, I, 26, 4-5), in *Ai divani! Ai divani* dall'ombra degli interni autunnali («buio, / più lampadine metto e più fa buio», ISPM, II, 9, 5-6) e in *Vado, ma dove?* dalla luce degli 'interniesterni' «invernalprimaverili»¹⁸ («Mezzogiorno sbalordito », ISPM, IV, 11,1). La composizione autoriflessiva del lungo poemetto che si snoda

¹⁵ Stefano Strazzabosco, *Lo scaffale di poesia*, «Poesia. Mensile internazionale di cultura poetica», anno VI, n. 68, dicembre 1993.

¹⁶ Stefano Petrocchi, *Patrizia Cavalli*, in Simone Caltabellotta, Francesco Peloso, Stefano Petrocchi, *Ci sono fiori che fioriscono al buio*, Milano, Frassinelli, 1997, p. 235.

¹⁷ Si usa il termine 'recitativo' sulla scorta di Berardinelli per indicare un componimento di una certa ampiezza che esprime «un gusto del recitativo, ironicamente argomentante in tutta serietà», in Alfonso Berardinelli, *La poesia*, in *Storia della letteratura italiana*, op. cit., p. 163. Quanto al poemetto Marchesini parla di un «lungo racconto al confessionale», come una «didascalica esposizione di una poetica praticata da sempre in sordina». Precisa inoltre che «[n]ella terza raccolta, il poemetto eponimo dichiara apertamente le ragioni e la necessità di una strategia da sempre praticata»: Matteo Marchesini, *Fuori e dentro il «piccolo canone»*, *Gattopardi, vati e cronisti della prima generazione senza Storia*, in Giorgio Manacorda (a cura di), *Poesia 2004. Annuario*, Roma, Castelvecchi, 2004, p. 98.

¹⁸ ISPM, *Vado, ma dove?*, 6, 6.

nella terza sezione intitolata *L'io singolare proprio mio* è viceversa avvitata su se stessa dall'apparente stasi del sole nel solstizio¹⁹ («Se quando parlo dico sempre io», ISPM, III, ¹⁰).

Nelle ambientazioni dell'estate, dell'autunno e dell'inverno-primavera l'*io* appare nei panni della consueta figura femminile di viandante²⁰, mentre nella rarefatta ambientazione metalinguistica del solstizio appare in quelli insoliti della poetessa, come un attore senza maschera in una parabasi aristofanea²¹. In *Agosto* la figura femminile si confonde nello sfavillio fluttuante della luce («la città si solleva e veleggiando oscilla», ISPM, I, 16,18), in *Ai divani! Ai divani!* la figura femminile si invischia nella profondità delle ombre («non mi toglie al mio peso», ISPM, II, 1,8), ne *L'io singolare proprio mio* la poetessa si attorciglia nella spirale autoriflessiva dell'istante solstiziale («perciò quell'io verbale», ISPM, III, 15¹) e in *Vado, ma dove?* la figura femminile sta in bilico tra l'ombra della terra e la leggerezza di un'arietta mozartiana²² («Vado, ma dove? oh dei! », ISPM, IV, 3,1).

La terza raccolta, che alterna le tre sezioni di epigrammi e recitativi, speculari agli avvicendamenti stagionali, e quella del poemetto, speculare all'istante del solstizio, mette a punto sulla superficie della scrittura l'allestimento del teatro di parole già presente ne *Le mie poesie non cambieranno il mondo* e, in maniera ben più

¹⁹ «Il termine solstizio viene dal latino *solstitium*, che significa letteralmente “sole fermo”. Se ci troviamo nell'emisfero nord della terra nei giorni che vanno dal 22 al 24 dicembre possiamo infatti osservare come il sole sembri fermarsi in cielo, fenomeno tanto più evidente quanto più ci si avvicina all'equatore. In termini astronomici, in quel periodo il sole inverte il proprio moto nel senso della “declinazione”, cioè raggiunge il punto di massima distanza dal piano equatoriale. Il buio della notte raggiunge la massima estensione e la luce del giorno la minima. Si verificano cioè la notte più lunga e il giorno più corto dell'anno», in Martina Brusini, *Solstizio d'inverno: significato e tradizioni della notte più lunga dell'anno* (<https://news.leonardo.it/solstizio-dinverno-2013-dalle-antiche-celebrazioni-pagane-alla-cristianissima-festa-di-natale/>).

²⁰ Cfr. Petrocchi che scrive: «il soggetto dell'incessante autointrospezione nel frattempo non è cambiato», in Simone Caltabellotta, Francesco Peloso, Stefano Petrocchi, *Ci sono fiori che fioriscono al buio*, op. cit., p. 235.

²¹ La parabasi è un intermezzo nell'antica commedia attica posto «dopo la prima parte della commedia, cioè dopo l'agone. Allontanatisi gli attori, a scena vuota, i coreuti si toglievano la maschera e, rotta l'illusione scenica, sfilavano (di qui il termine) davanti agli spettatori rivolgendosi a essi in anapesti, difendendo l'opera del poeta ed esponendone le idee artistiche o politiche; non mancavano le beffe agli spettatori», cfr. la voce 'Parabasi' dell'Enciclopedia Treccani online: (<http://www.treccani.it/enciclopedia/parabasi/>).

²² Il titolo della quarta sezione *Vado, ma dove?*, ricalca il verso «Vado ma dove oh dei!» di Lorenzo Da Ponte, scritto per l'Aria del concerto K. 585 di Mozart, cfr. Patrizia Cavalli, *Mes poèmes ne changeront pas le monde*, Paris, Desfemmes, 2007, p. 491.

articolata, ne *Il cielo*²³. L'ordito delle parole in ognuno dei componimenti delle tre sillogi è cadenzato sempre come su una scena ciclica da una cornice, nella prima, *metapoetica*, e, nella seconda e nella terza, astronomica. Il farsi delle parole ne dipende 'meccanicamente' in quanto la voce poetica vi è sempre un *io* grammaticale riflesso nella scrittura dalle alterazioni dei cicli biologici di un corpo impressionato dagli urti del mondo esterno. Nella raccolta di esordio il ritmo e il contrappunto della cornice *metapoetica* riflettono il farsi del pensiero nella mente del soggetto nel farsi della lingua in un *metaspazio* della scrittura. Nella seconda raccolta, invece, i cicli stagionali e i soprassalti meteorologici della cornice astronomica riflettono di nuovo il farsi del pensiero nella mente nel farsi della lingua su una superficie come doppia

²³ Poiché nella scrittura della Cavalli la superficie poetica riflette autoreferenzialmente quella del corpo mentale dell'*io*, quando si usa l'espressione 'teatro di parole' si vuole intendere la riflessione del processo conoscitivo in atto nella mente scossa dalle improvvise variazioni dei ritmi biologici del corpo, operata dalla lingua mossa sulla superficie della scrittura da quelli speculari di una cornice. Non va dimenticato a tale proposito che il pensiero sorge nella mente in forma linguistica in quanto il legame tra linguaggio e mente è molto profondo. L'espressione 'teatro di parole' è di Martin Rueff. Il critico introducendo una breve antologia di componimenti di Patrizia Cavalli, a proposito del teatro, da tutti riconosciuto come un cardine della poesia cavalliana, ne parla specificando che si tratta di un vero e proprio 'teatro di parole': « S'il y a bien un théâtre de Patrizia Cavalli, il ne doit rien, où presque, au dialogue et au partage des voix: c'est le théâtre des mots, leur exhibition pour la grande comparution, celle du monde où défilent sous la lumière crue d'une langue acérée, les choses et les êtres, les êtres et leur récit», in Martin Rueff, *Patrizia Cavalli*, in Michel Deguy, Philippe Di Meo, Martin Rueff (a cura di), *30 ans de poésie italienne, 1975-2004*, «Po&sie», n. 110, p.328. Sinfonico parla di una «sceneggiatura ininterrotta a forte vocazione teatrale», in Damiano Sinfonico, *Il cielo di Patrizia Cavalli* (1981), in Sabrina Stroppa (a cura di), *La poesia italiana degli anni Ottanta. Esordi e conferme*, Pensa multimedia, Lecce, Rovato, 2016, p. 24. Strazzabosco si riferisce al lettore di *Poesie (1974-1992)* nei seguenti termini: «spettatore clandestino in mezzo a un pubblico di paganti», in Stefano Strazzabosco, *Lo scaffale di poesia*, «Poesia. Mensile internazionale di cultura poetica», a. VI, n. 68, dic. 1993, p. 63. Il teatro della lingua cavalliano potrebbe essere assimilato allo spazio abitato dal parlante che secondo Silvia Biancardi partecipa di una sorta di geometria lacaniana, priva di orientamento rispetto a quella euclidea in quanto in essa le tre dimensioni dell'Immaginario, del Simbolico e del Reale sono interscambiabili: «Lacan afferma di voler parlare di un altro tipo di spazio: cioè dello spazio abitato dal parlante. È questo secondo Lacan lo spazio che realmente abitiamo. In esso ci sono tre dimensioni (che Lacan chiama dit – mansion), che sono il Reale, il Simbolico e l'Immaginario, che sono altra cosa dalle coordinate cartesiane. Il suo spazio infatti è uno spazio nel quale i punti sono determinati in un modo diverso rispetto alla geometria classica. I "nuovi punti di Lacan" si ottengono dall'incastro dei suoi anelli di spago. Lacan dice: il mio spazio, i miei anelli di spago, proprio perché – come spiegherò nella Lezione IV – sono legati al suo dire. Ed è questo ciò che fa evento. Il punto dello spazio di Lacan è quindi diverso da quello della geometria euclidea, che egli definisce come nulla, vuoto. Il punto in essa infatti è ciò che non ha dimensione. Nel suo spazio invece è l'incastro tra i tre anelli e questa nuova concezione di punto deriva, ci ripete, da un nuovo modo di operare con lo spazio. E aggiunge: Se l'inconscio esiste. Perché questo punto possa esserci, è però necessario che le dimensioni siano tre: non solo l'Immaginario e il Simbolico, serve anche il Reale. Serve quindi questo terzo elemento, e Lacan dice: Io lo designo Reale. È solo se ci sono tutte e tre le dimensioni che il suo punto si può fare, ha consistenza», in Silvia Biancardi, *Il nodo borromeo e la geometria lacaniana* (<http://www.freud-lacan.it/?p=829>).

della scrittura. Il farsi della lingua oscilla qui tra un primissimo piano confuso dall'immaginazione, che sorge dall'accecamento generato dalla luce, e un secondo appesantito dal ragionamento, che sorge dalla nitidezza generata dall'ombra. Nella terza raccolta i cicli stagionali e la sospensione solstiziale della cornice astronomica riflettono il farsi e il disfarsi del pensiero nella mente nel farsi e nel disfarsi della lingua su una scena *metateatrale* della scrittura²⁴. Il farsi e il disfarsi della lingua appaiono qui implicati tra le tre sezioni stagionali, come su una scena del poetato, e l'unica solstiziale, come su una scena del vissuto. Sulla scena del poetato, il farsi del pensiero nella mente dell'*io*, impressionato dai sussulti dei ritmi biologici del corpo, speculari a quelli della luce nelle diverse stagioni, si riflette nella forma sempre diversa dei componimenti scanditi da un'intonazione spiccatamente performativa della voce della protagonista. Il farsi della lingua vi oscilla di sezione in sezione, come ne *Il cielo*, tra un primissimo piano e un secondo. Sulla scena del vissuto, il disfarsi del pensiero nel corpo mentale dell'*io*, da un lato libero dalle impressioni nell'apparente stasi solstiziale del tempo e dall'altro impressionato da impercettibili soprassalti, via via più intensi in vicinanza dell'ingresso nell'inverno, si riflette nel disfarsi progressivo della forma del poemetto. Il farsi della lingua vi oscilla tra il primissimo piano della composizione retorica, allestito dalla lingua autoriflessiva, e un secondo, allestito dal crescendo impercettibile del farsi performativo della lingua.

La compattezza di temi, di stile e di risultati di *Poesie (1974-1992)* non vuol dire che nel volume riassuntivo «manchi una storia interna, di maturazione stilistica e di approfondimento delle proprie ragioni»²⁵. L'*io*, che nella terza raccolta, ora voce poetica, ora voce autoriale, allestisce il *metadramma* del farsi della parola in atto nella propria mente, è l'emblema della dipendenza biologica della coscienza dai cicli ineluttabili del cosmo («ogni mia emozione / dipende da un vicino temporale», ISPM, IV, 5, 9). Il tempo che lo muove, come ne fosse il soggetto spinoziano, lo impegna tanto sulla scena del poetato, quanto sulla scena del vissuto, nei ruoli

²⁴ Il termine *metateatro* si riferisce al fatto che ne *L'io singolare proprio mio* non solo sulla superficie poetica si osserva il medesimo 'teatro di parole' presente su quella delle prime due, ma che la costruzione della raccolta è organizzata in forma *metateatrale* in quanto allestisce una scena in cui la voce poetica è implicata nell'interpretazione tanto della figura femminile, già presente nelle prime due raccolte, quanto nella figura della poetessa, impegnata in una complessa riflessione metalinguistica sul proprio 'io'.

²⁵ Stefano Petrocchi, *Patrizia Cavalli*, in Simone Caltabellotta, Francesco Peloso, Stefano Petrocchi, *Ci sono fiori che fioriscono al buio*, op. cit., p. 235.

contemporanei di spazio, regista, attore, produttore e spettatore di un proprio tautologico teatro²⁶ («che oltre a prima attrice e comprimaria / mi fa regista, agente e beneficiaria», ISPM, *L'io singolare proprio mio* «A tutti quegli amici e conoscenti», 114-15). Da un lato, i soprassalti luminosi del tempo ciclico generano nell'*io* l'intonazione performativa del personaggio femminile, alle prese, sulla scena del poetato, con il proprio incomprensibile sentire («Addio. Pazienza», ISPM, I, 36, 2); dall'altro, gli impercettibili sussulti del tempo nella sospensione solstiziale generano nell'*io* il disfarsi dell'iniziale intonazione autoriflessiva della poetessa, alle prese, sulla scena del vissuto, con la propria riflessione metalinguistica confusa dalle incursioni sempre più vivaci dell'intonazione performativa («allora è colpa mia / ogni mia disgrazia» ISPM, III, 89⁹⁰).

L'*io*, che sulla *metascena* della terza raccolta allestisce la scena riflessa del *metadramma* del farsi e del disfarsi della parola nella mente, ribalta ne *L'io singolare proprio mio* il teatro dell'anima platonico. Il teatro mentale cavalliano, che, come quello descritto dal Filebo, è spazio, interprete, spettatore, autore e impresario della rappresentazione²⁷, vi è allestito, al contrario di quanto accade nella messa in scena di Platone²⁸, dall'autoreferenzialità dell'*io* scandito dai quattro 'tempi' della silloge («quell'*io* verbale non è altro / che un *io* grammaticale», ISPM, III, 15-16). La sua lingua riflessa dalle impressioni della mente («Quello che è detto è detto. / Ma sarà

²⁶ Il determinismo esercitato dal tempo sull'*io* cavalliano richiama quello teorizzato da Spinoza, un riferimento fondamentale per la Morante. Agamben lo ricorda scrivendo che «la particolare venerazione di Elsa per Spinoza è testimoniata, come sapete, dalla sua situazione al sommo della croce-albero della *Canzone degli F.P. e degli I.M.*, in compagnia di Simone Weil, Giordano Bruno, Gramsci, Rimbaud, Mozart, Giovanna D'Arco, Giovanni Bellini, Platone e Rembrant», in Giorgio Agamben, *La festa del tesoro nascosto*, in Id., *Categorie italiane*, Roma-Bari, Laterza, 2011, p.131. Secondo Pelizzari, Spinoza «toglie all'uomo il suo presunto statuto ontologico di creatura "privilegiata" e afferma che la nostra specie costituisce una formazione naturale come tutte le altre, sottoposta alle comuni leggi dell'universo», in Stefano Pelizzari, *Spinoza e la libertà: tre piccoli insegnamenti morali*, p. 4 (<http://www.fogliospinoziano.it/articolispinoza/SPINOZA-3I.pdf>). Stefano Strazzabosco parla di una marionetta: «sottilissimi fili che muovono la marionetta dell'*io*», in Stefano Strazzabosco, *Lo scaffale di poesia, Patrizia Cavalli, Poesie (1974-1992)*, op. cit., p. 63.

²⁷ Lidia Palumbo, riflettendo sull'origine teatrale dell'immagine dell'anima introdotta da Platone nel pensiero occidentale, scrive: «l'anima è una scena, in essa il pensiero parla con se stesso e non c'è pubblico che stia lì a sentire. La scena stessa è spettacolo e pubblico, è una sorta di voce fuori campo, voce silente, in cui sono tutt'uno pronuncia e ascolto, immagine e visione dell'immagine», in Lidia Palumbo, *Pensare l'anima nello spazio iconico dei dialoghi di Platone, «χώρα»*, REAM, 9-10, 2011-2012, p. 18.

²⁸ Ancora la Palumbo sottolinea che i «discorsi di Socrate infatti – secondo una suggestione del Fedro – sono stati scritti dal maestro nell'anima dell'allievo e, da questa scrittura resi immortali», in Lidia Palumbo, op. cit., p.23.

poi vero? Io non ho accesso / al vero, il mio pensiero ha un andamento / incerto, è sottoposto al vento / di scirocco», ISPM, IV, 6, 1-4) non espone sulla superficie della scrittura l'immagine del cammino verso la verità, ma il proprio stesso *metadramma* tra il farsi e il disfarsi della verità²⁹. La decostruzione dell'*io*, allestita dai quattro 'tempi' de *L'io singolare proprio mio*, apre nella terza silloge il sipario su quella che Martin Rueff definisce «une phénoménologie amère, que le poète entend comme science rigoureuse de la déception»³⁰. La lingua dettata dal «Motore Immobile»³¹ dell'impianto astronomico della raccolta vi riflette il vuoto costitutivo di una condizione umana autoriferita di cui l'*io*, con la propria ariosa leggerezza di pronome, è l'interprete³². Nel *metadramma* del farsi e del disfarsi della parola, l'*io* rivela di volta in volta una condizione umana simile a quella del risveglio («Posso ancora svegliarmi al mattino / tardi e svogliata ritrovare per caso / il mio debutto», ISPM, IV, 9, 1-3), stretta tra la visione del sogno che, - come scrive Agamben in *Idea del risveglio* -, «non sogna più nulla»³³, e la vista del mattino che sta viceversa sul filo del dolore e della gioia di quel sogno («Ormai è sicuro, il mondo non esiste / la sua materia labile che si trasforma / in gioia o dannazione», ISPM, II, 26, 1-3).

²⁹ Sul rapporto tra identità e punto di vista Giacometti riflette sul fatto che un punto di vista sul mondo «è mediato dal "sistema nervoso" di un vivente o, meglio, dall'intero organismo dotato di tale sistema nervoso. Ma, in ultima analisi, in quanto anche l'organismo che permette all'universo di guardare se stesso non è che una configurazione – un involuppo, un vortice – che l'universo stesso assume a questo scopo, il punto di vista in questione è quello dell'Uno-tutto, su Se stesso, mediato da Se stesso – come in un nastro di Moebius – o, come si esprimono certi sufi, il punto di vista di un Universo (o di un Dio) che fa velo a se stesso (e pertanto non si riconosce come tale)», Giorgio Giacometti, *Il teatro dell'io*, (<https://www.platon.it/teoria/esserci-ovvero-essere-in-prospettiva/il-teatro-dellio/>).

³⁰ Martin Rueff, *Patrizia Cavalli*, in Michel Deguy, Philippe Di Meo, Martin Rueff (a cura di), *30 ans de poésie italienne, 1975-2004*, «Po&sie», n. 110, p. 328.

³¹ In una delle redazioni di *Tre risvegli* (2010) - il libretto d'opera inserito in *Datura* (2013) e analizzato nel capitolo successivo a questo - che mi sono state inviate da An Stevens del Muziektheater Transparant di Anversa la protagonista Innamorata dice: «No, lei non verrà se sono nel bisogno, / soltanto alla parola già si offende. / Lei crede che l'amore sia tutt'altro, / l'irresistibile cui si può resistere, un'interiorità, un bene al caldo. / Lei è il Motore Immobile, che agisce / il movimento, ma restando fermo. / Questo patire, questo perturbarsi / per lei è materia bassa, la disgiusta».

³² A proposito della rivisitazione dell'ontologia dell'*io* nella filosofia novecentesca, in Giacometti si legge: «dal fatto che c'è pensiero non si può ricavare che "dunque io penso" e meno che mai che "io sono una sostanza pensante, cioè un individuo separato», in Giorgio Giacometti, *Il teatro dell'io*, op. cit.

³³ Giorgio Agamben, *Idea del risveglio* dedicato a Italo Calvino, in Id., *Idea della prosa*, Macerata, Quodlibet, 2002, p. 123. La citazione proviene dalla conclusione di un pensiero sulla dottrina della vacuità che si riporta qui per esteso: «Colui che si desta, sa soltanto di aver sognato, sa soltanto della vacuità della sua rappresentazione, soltanto del dormiente. Ma il sogno, che ora ricorda, non rappresenta, non sogna più nulla».

L'immagine del riposo «in forma di sorriso sapienziale»³⁴ che appare nella 'quasi ottava'³⁵ di chiusura della raccolta e dell'intero volume del '92, pare un sigillo apposto dalla Cavalli sull'inesausto tentativo della propria poesia di rappresentare l'inafferrabilità della coscienza («si mostrava nella forma di un sorriso / che era di tutto il corpo non più diviso / luce e riflesso della luce d'ogni corpo», ISPM, IV, 20, 4-6). Il sorriso enigmatico che suggella la terza silloge e il volume riassuntivo, come fosse una cifra distintiva della poesia cavalliana, evoca l'impegno etico della poetessa: riflettere nel divenire dell'apparenza sonora e grafica delle parole sulla superficie della poesia il misterioso divenire della lingua nella mente³⁶ («Scialletto / delicato. Non era vero orrore, / era uno scherzo. Sul ciglio di un burrone / il prato», ISPM, I, 44, 5-8).

3. Senza un'edizione propria

Una scarna anticipazione de *L'io singolare proprio mio* (1992) appare nella sezione *Catalogo contemporaneo* del numero del maggio 1990 della rivista «Leggere». Come nel caso della cospicua anticipazione de *Il cielo*, così per l'anticipazione de *L'io singolare proprio mio* la Cavalli sceglie di pubblicare ancora una volta i propri inediti su una rivista del capoluogo lombardo. «Leggere», che ha sede a Milano ed è un mensile ideato nel 1988 da Rosellina Archinto e diretto dalla

³⁴ Valentino Cecchetti, *Patrizia Cavalli: Poesie (1974-1992)*, «Nuovi Argomenti», n. 46, aprile-giugno, 1993, p. 112.

³⁵ Bianca Maria Frabotta riconosce nelle forme della terza raccolta un recupero di quelle della tradizione, tanto che parla, ad esempio, di «quasi ottave»: in Bianca Maria Frabotta, *Virate a bordo di un canzoniere d'amore sospeso tra fantasie e realtà*, nell'inserto culturale «La talpa libri» uscito con «Il Manifesto» del 5/2/1993, p. 2.

³⁶ Il sostantivo 'sorriso' compare solo due volte in *Poesie (1974-1992)*, una volta ne *Il cielo* e una ne *L'io singolare proprio mio*, il verbo 'sorridere' una volta ne *Il cielo*, cfr. nell'allegato «Spoglio lessicale per aree semantiche» delle tre raccolte. Quanto al significato del termine greco 'mysterion' Agamben ricorda che si tratta di un «dramma sacro, la cui forma non può essere alterata, perché essa non rivela né rappresenta, ma semplicemente presenta. Che cioè, essa non rende visibile l'invisibile, ma il visibile», in Giorgio Agamben, *Opus Alchymicum*, in Id., *Il fuoco e il racconto*, Roma, Nottetempo, 2014, 133. La Cavalli, in un'intervista alla Deriu, dice qualcosa di simile: «questo triste vizio di rimandare sempre a un significato che sta accanto, senza il quale nulla ha diritto di esistere; questo non volersi mai fermare alla pura visione delle cose; questo chiedersi sempre cosa c'è sotto. Non c'è proprio niente sotto, o meglio ci può essere un intero universo, ma se non si rende visibile non è interessante, è inutile andarlo a cercare», in Pasqualina Deriu, *Patrizia Cavalli*, in Id., *Racconto di poesia*, Milano, CUEM, 1998, p. 26.

stessa Archinto insieme a Maurizio Ciampa e Franco Marcoaldi, resta attivo per circa un decennio, fino al 1997, ed è reso illustre dalle collaborazioni di Elémire Zolla, Gianfranco Contini ed Emilio Tadini³⁷.

Il *Catalogo contemporaneo* curato da Nadia Fusini traccia, in due pagine introduttive, un breve profilo di Patrizia Cavalli, Alda Merini, Christine Koeschel, Marina Mariani, Jolanda Insana, Bianca Tarozzi e Daniela Margheriti e pubblica, nelle otto successive, quattro testi della Cavalli, della Merini, della Koeschel e della Mariani, due della Insana e della Tarozzi, uno della Margheriti³⁸. Le quattro poesie della Cavalli, collocate in prima posizione nella parte, per così dire, antologica del *Catalogo*, sono *La giornata atlantica*, destinata a diventare la sedicesima composizione della futura prima sezione *Agosto* e la più lunga della terza raccolta oltretutto l'unica con il titolo³⁹, un testo breve, che non appare né nella nuova silloge, né nelle successive⁴⁰, due composizioni, anch'esse brevi, destinate a diventare la ventunesima e la ventiseiesima della futura seconda sezione *Ai divani! Ai divani!*⁴¹.

Solo per *La giornata atlantica* si possono riscontrare delle variazioni tra il testo edito in «Leggere» nel '90 e quello edito in *Poesie (1974-1992)* nel '92. Tra le due redazioni, dal punto di vista delle scelte di grafia si osservano due diverse forme della stessa parola: nel testo del '90 si trovano 'luccichio' e 'sventolio', scritti entrambi senza l'accento tonico sulla 'i', e in quello del '92 'luccichìo' e 'sventolio', scritti invece, entrambi, con l'accento. Dal punto di vista della costruzione metrico-sintattica si possono inoltre riscontrare due versioni differenti di due versi che mostrano entrambe la medesima volontà dell'autrice di spezzare un verso per

³⁷ «Leggere» nasce da un'idea di Rosellina Archinto il 9 maggio 1988 e, circa dieci anni dopo, nel 1997, termina le sue pubblicazioni con un attivo di novanta numeri. Cfr. «Leggere», *al laboratorio Formentini la sfida di Rosellina Archinto* a cura della Redazione Il Libraio, 13 settembre 2017, (<https://www.illibraio.it/leggere-laboratorio-formentini-rosellina-archinto-592286/>).

³⁸ Nadia Fusini, *Catalogo contemporaneo*, in «Leggere», III, 21 maggio 1990, p. 28- 31.

³⁹ Il testo appare in Nadia Fusini, *Catalogo contemporaneo*, in «Leggere», op. cit., p. 30 e in Patrizia Cavalli, *L'io singolare proprio mio, Agosto*, in Ea., *Poesie (1974-1992)*, Torino, Einaudi, 1992, p.150.

⁴⁰ Il testo in questione è il seguente: «Per quale errore di sensi e di memoria / mi sono fasciata dentro il tuo colore / scuro d'occhi e di pelle e scuro / di parole che si fermano in ombra / spaventate? Ero chiusa interrata in quella fossa / dentro il contorno umido e melmoso / delle tue labbra che vantano corrucci. / Per quale errore simile all'Errore / io riduco le grandi praterie all'erbetta / infelice che cresce nel tuo vaso / e riduco il teatro alla parrocchia?», in Nadia Fusini, *Catalogo contemporaneo*, in «Leggere», op. cit., p. 31.

⁴¹ I testi sono «Puro dolore è il tempo» e «Ormai è sicuro, il mondo non esiste», che appaiono in Nadia Fusini, *Catalogo contemporaneo*, in «Leggere», op. cit., p. 31 e in Patrizia Cavalli, *L'io singolare proprio mio, Ai divani! Ai divani!*, in Ea., *Poesie (1974-1992)*, Torino, Einaudi, 1992, p. 201 e 206.

inarcarlo sul successivo⁴². Se nella versione di «Leggere» l'ottavo verso è «ai visi di vecchi e di ragazze e innamorata casta» e il dodicesimo è «e si apre la distanza. Basta quel luccichio di latte», nella versione dell'edizione einaudiana l'ottavo inarcato sul nono diventa «ai visi di vecchi e di ragazze e innamorata / casta trovo ogni scusa per poter restare» e il dodicesimo inarcato sul tredicesimo diventa «e si apre la distanza. Basta quel luccichio / di latte alle persiane, quelle fessure d'ombra».

Nel 1991 appare nel libro d'artista *Faccia a faccia* del pittore Gianni Dessì la «poesia “L'io singolare proprio mio”»⁴³ come testimonia non solo il *colophon*, ma anche un articolo del 2013 su «Insideart». Il *colophon* di *Faccia a faccia* recita che le due litografie originali del pittore, realizzate dall'antica stamperia della famiglia Bulla, sono affiancate dalla 'poesia' di Patrizia Cavalli “L'io singolare proprio mio”, stampata a sua volta dalla storica tipografia dei Fratelli Palombi. L'articolo di «Insideart» riferisce che nel 2013 sia il libro di Dessì, sia la 'poesia' *L'io singolare proprio mio* della Cavalli, vengono esposti in formato elettronico nella mostra *Testi in opera. Stampatori romani* dedicata, nell'era degli *e-book* e dell'arte digitale, alla famiglia Bulla⁴⁴.

Nonostante le evidenze offerte da tali notizie, non vi è tuttavia traccia materiale della presenza di una poesia cavalliana né nella copia di *Faccia a faccia* conservata nella biblioteca *Quadriennale di Roma*, né, a quel che se ne è potuto sapere, in quella posseduta dallo stesso Dessì⁴⁵. Nella terza raccolta apparsa nel libro

⁴² Nel corso del suo intervento all'Istituto Italiano di Cultura di Parigi, Patrizia Cavalli, a proposito della versificazione, si sofferma a riflettere sul fatto che «a lungo andare sono anche noiosi i versi, a volte uno vorrebbe romperli», in *Patrizia Cavalli e Diana Tejera all'Istituto italiano di cultura di Parigi* (trascrizione mia) <https://www.youtube.com/watch?v=z3OoFBIgwU>.

⁴³ L'intero *colophon* recita: «“Faccia a faccia”, edizione composta da due litografie originali eseguite su pietra dall'autore e stampate su carta Japon Atsu-Shi e su carta Sicars con torchi a stella Eugène Brisset presso R. R. Bulla e dalla poesia “L'io singolare proprio mio” di Patrizia Cavalli stampata in Offset su carta Murillo Fabriano di 240 grammi dalla tipografia Fratelli Palombi. Esemplari firmati dall'artista al margine, da 1 a 75, di cui solo i primi 50 rilegati da Sergio Bertoni e recanti sul *colophon* la firma del poeta. Finita la tiratura le pietre sono state biffate in presenza dell'artista. Roma, 31 novembre 1991. Esemplare N.», in Gianni Dessì, *Faccia a Faccia. Due litografie di Gianni Dessì e una poesia di Patrizia Cavalli*, Roma, Arrigo Arte Contemporanea Messina, 1991.

⁴⁴ Nell'articolo, in cui si parla della mostra *Testi in opera, stampatori romani: i Bulla* tenutasi nel 2013 alla *Casa delle letterature di Roma*, si cita «un faccia a faccia tra Patrizia Cavalli e l'artista Gianni Dessì, due litografie originali unite alla poesia *L'io singolare proprio mio*», in Fabrizia Carabelli, *L'antica stamperia Bulla*, (<http://insideart.eu/2013/06/20/lantica-stamperia-bulla/>).

⁴⁵ Quanto al libro conservato alla quadriennale di Roma, chi scrive ha potuto accertarsi di persona della mancanza della poesia della Cavalli nel volume. Quanto invece a quello conservato dall'artista, si riporta qui una notizia riferita a voce dalla dottoressa Assunta Porciani, cortese responsabile della *Quadriennale di Roma*.

riassuntivo del '92, *L'io singolare proprio mio* non è d'altro canto il titolo di una poesia, ma è il titolo della terza sezione occupata interamente dal poemetto privo di titolo come conferma nell'indice il consueto uso del primo verso 'A tutti quegli amici e conoscenti' secondo la modalità comune a tutte le altre poesie, ad eccezione del titolo del sedicesimo componimento della prima sezione *Agosto* «La giornata atlantica», segnalato dall'uso delle virgolette.

Se questa è la prima volta, a quanto se ne può sapere, che la Cavalli anticipa in un libro d'arte un componimento destinato ad assumere una posizione di rilievo in una propria opera poetica, negli anni successivi, a questa prima ne seguono non poche altre⁴⁶. Nella cartella d'artista *Oltre frontiera* del 2003, la poetessa mette a fronte di una xilografia di Nunzio la poesia *Pigre divinità e pigra sorte*, destinata a diventare nel 2006 il testo eponimo della quinta raccolta e della sua terza sezione⁴⁷. In apertura del libro di testi e acquerelli *La matassa primordiale* di Isabella Ducrot del 2008 la Cavalli pubblica, fronte a fronte col primo acquerello, il poemetto *Tessere è umano*, destinato a diventare nel 2013 il poemetto eponimo della nona sezione della sesta raccolta, *Datura*. Nel catalogo della mostra *Eroi* del 2011 curato da Danilo Eccher, la poetessa pubblica infine *Datura*, futuro poemetto eponimo dell'ultima silloge del 2013 e della sua decima e conclusiva sezione⁴⁸.

Quanto alla veste editoriale, per *L'io singolare proprio mio* ci si deve riferire a quella di *Poesie (1974-1992)*, in quanto la veste della terza raccolta, priva di un'edizione propria, non può che coincidere con quella del libro riassuntivo. La copertina del libro del '92 espone una poesia tratta dall'ultima silloge ancora inedita e la quarta di copertina mostra sulla propria parte alta sia la novità di una breve introduzione all'intero volume, sia, subito sotto, una nota biografica ancora più

⁴⁶ La Cavalli ha pubblicato numerosi testi in libri d'artista che, a differenza di quelli qui ricordati, non sono entrati nelle sue raccolte. Per le notizie relative agli altri testi cavalliani presenti in libri d'arte si rimanda al capitolo *Per una cronologia di Patrizia Cavalli*.

⁴⁷ Nelle *Nota* della quinta silloge cavalliana *Pigre divinità e pigra sorte* si legge che «La poesia *Pigre divinità e pigra sorte* è comparsa, in prima stesura, a fronte di una xilografia di Nunzio per la cartella d'artista in 35 esemplari *Oltre frontiera*, Editore Canopio, Prato 2003», in Patrizia Cavalli, *Pigre divinità e pigra sorte*, Torino, Einaudi, 2006, p. 153.

⁴⁸ Nelle *Nota* della sesta silloge cavalliana, *Datura*, si legge che «*Tessere è umano* è apparsa come introduzione a *La matassa primordiale* di Isabella Ducrot (Nottetempo, 2008)» e che «*Datura* è stata pubblicata come introduzione in *Eroi*, a cura di Danilo Eccher (Allemandi, 2011), catalogo della Mostra allestita nel 2011 alla Gam di Torino» in Patrizia Cavalli, *Datura*, Torino, Einaudi, 2013, p. 117.

asciutta di quelle dei due volumetti precedenti. Il frontespizio del volume riassuntivo riporta in tondo maiuscolo unicamente il titolo del libro 'POESIE' seguito sotto dall'indicazione cronologica '(1974-1992)', mentre i due frontespizi de *Le mie poesie non cambieranno il mondo* e de *Il cielo* riportano in corsivo minuscolo sulla medesima facciata titolo e dedica. A differenza delle edizioni originali in cui il titolo è in tondo maiuscolo sulla prima pagina e la dedica si trova nella pagina successiva in corsivo minuscolo, la prima pagina de *L'io singolare proprio mio* riporta in corsivo minuscolo la sola iscrizione del titolo, senza né dedica né epigrafe, e i frontespizi delle sue quattro sezioni riportano in tondo minuscolo i titoli di ognuna di esse.

Inscindibile da quello de *L'io singolare proprio mio*, il paratesto di *Poesie (1974-1992)* mette l'accento, in maniera analoga a quello delle prime due raccolte, sulla teatralizzazione poetica del farsi della parola nella mente⁴⁹. La copertina di *Poesie (1974-1992)*, che espone il testo dal piglio madrigalesco⁵⁰, *Se ora tu bussassi alla mia porta* (ISPM, I, 8, 1), attira l'attenzione sulla decostruzione teatrale della voce dell'*io*, richiamandone da un lato il ruolo di interprete della scena della scrittura, come quello evocato già dal gioco dei rimandi scenici tra la poesia di copertina de *Le mie poesie non cambieranno il mondo* e quella de *Il cielo*, e mettendone dall'altro in luce, *ex novo*, il ruolo di macchina scenica totale. La poesia, che ha in clausola la parola 'teatro', *apax legomena* dell'intero libro riassuntivo e parola cruciale del successivo ventennio poetico cavalliano⁵¹, riflette sulla superficie poetica una fantasia barocca in atto nella mente dell'*io* come un *paraclausithyron* ribaltato:

⁴⁹ Sinfonico nota le scelte in particolare 'teatrali' di alcuni passaggi del paratesto sia della terza, sia della quarta raccolta: «È noto che nella poesia di Patrizia Cavalli è preponderante una componente teatrale: la poesia scelta per la copertina di *Poesie (1974-1992)* termina dicendo "sarebbe un pezzo / di teatro di successo"; il volume successivo si intitola *Sempre aperto teatro* (Einaudi, 1999) e porta in epigrafe un verso del dramma shakespeariano *Troilo e Cressida*», in Damiano Sinfonico, *Il cielo di Patrizia Cavalli (1981)*, in Sabrina Stroppa (a cura di), *La poesia italiana degli anni Ottanta. Esordi e conferme*, op. cit., p. 27

⁵⁰ Frabotta, riconoscendo tratti della metrica tradizionale nei testi della seconda e della terza silloge, parla di ritmo «meno sbarazzino, addirittura arreso a una specie di memoria metrica che restituisce così quasi sonetti, quasi madrigali», in Bianca Maria Frabotta, *Virate a bordo di un canzoniere d'amore sospeso tra fantasie e realtà*, op. cit., p. 2.

⁵¹ Il sostantivo 'teatro' compare una sola volta in *Poesie (1974-1992)* in questo testo, (Cfr. la voce 'Scenari pubblici' nell'allegato «Spoglio lessicale per aree semantiche»).

Se ora tu bussassi alla mia porta
e ti togliessi gli occhiali
e io togliessi i miei che sono uguali
e poi tu entrassi dentro la mia bocca
senza temere baci disuguali
e mi dicessi: «Amore mio,
ma che è successo?», sarebbe un pezzo
di teatro di successo (ISPM, *Agosto*, 8).

La lingua, avvitando nella spirale continua del testo, mette in scena, prima uno sdoppiamento tra la voce dell'*io* protagonista e quella di un identico *tu* comprimario, e poi, nella chiusa, il contrappunto della voce subitamente ricomposta dell'*io* spettatore di se stesso. L'*io* vi interpreta una molteplicità di ruoli, spazi e punti di vista riflessi contemporaneamente dal proprio inarrestabile teatro mentale. Sulla superficie del dettato, prima declama monologando al di qua della propria porta la propria fantasia amorosa sull'arrivo del *tu* alla porta stessa, poi fa parlare il *tu* entrato nella sua bocca che pronuncia amorevolmente la parola 'successo' di fronte alla sua luminosa epifania («Amore mio / ma che è successo?»), infine modula il controcanto acido al proprio sdoppiamento sentimentale con l'osservazione sul 'successo' di un suo eventuale allestimento teatrale⁵² («sarebbe un pezzo / di teatro di successo», ISPM, I, 8, 7-8).

La quarta di *Poesie (1974-1992)* riporta la breve introduzione adespota e l'esilissima nota biografica sulla propria metà superiore. Il breve testo introduttivo sottolinea che, nonostante la durata ventennale della scrittura, l'opera è il frutto di un'«esperienza poetica di ampia portata, segnata da un forte filo di continuità»⁵³. Ne richiama il «marchio di stile inconfondibile, fatto di ironia e di musicalità, ma anche di velocissima concentrazione di pensiero e di arguzia epigrammatica»⁵⁴. La nota biografica, ancora più scarna delle precedenti, ribadisce la finzione teatrale

⁵² A proposito della molteplicità contemporanea dei punti di vista presenti nella scrittura cavalliana Petrocchi riconosce nello specchio il cuore della rappresentazione: «questo specchio che è il cuore della rappresentazione, il punto da cui bisogna guardare per carpire il segreto della messa in scena: Patrizia Cavalli osserva il suo corpo, i suoi pensieri, le sue emozioni sempre come riflessi in uno specchio, cioè dall'esterno, quasi non le appartenessero: scrive di questo suo io riflesso, riflette questo suo io che scrive. Capita a volte di riconoscere un io in posa», in Simone Caltabellotta, Francesco Peloso, Stefano Petrocchi, *Ci sono fiori che fioriscono al buio*, op. cit., p.46.

⁵³ Dal testo introduttivo della quarta di copertina di *Poesie (1974-1992)*, in Patrizia Cavalli, *Poesie (1974-1992)*, Torino, Einaudi, 1992.

⁵⁴ Testo adespoto sulla quarta di copertina di *Poesie (1974-1992)*, in Patrizia Cavalli, *Poesie (1974-1992)*, op. cit.

aleggiante nel libro in quanto sottrae ancora una volta ai riflettori la vita empirica dell'autrice a favore della 'ricreazione' artificiosa di una vita riflessa⁵⁵:

Patrizia Cavalli è nata a Todi e vive a Roma. Oltre all'attività poetica si dedica a traduzioni per il teatro⁵⁶.

Il brevissimo testo biografico, alle notizie già note del luogo di nascita, di residenza e dell'attività poetica, aggiunge esclusivamente quella relativa all'attività di traduttrice di teatro.

A chiusura del primo ventennio di impegno poetico della Cavalli, lo stringatissimo paratesto di *Poesie (1974-1992)*, che coincide con quello de *L'io singolare proprio mio*, sembra dare definitivamente forma ad un 'io' riflesso sulla pagina, come in presa diretta, dal contraddittorio teatro dei processi conoscitivi in atto nella mente. Richiamando l'attenzione, come già nel paratesto de *Il cielo*, sulla mutevolezza fenomenologica della sua voce, l'esile apparato editoriale che è lo stesso per il volume riassuntivo e per la terza raccolta, tematizza il nucleo poetologico delle manifestazioni della coscienza del soggetto nel farsi della parola. Lo scarno testo biografico del '92, nella quarta di copertina della XVI ristampa del 2011 viene d'altronde ulteriormente ampliato con le notizie del titolo della nuova raccolta, *Sempre aperto teatro*, e della pubblicazione della traduzione shakespeariana del *Sogno di una notte d'estate*, come se proprio queste notizie di tono teatrale fossero necessarie a completarlo:

Patrizia Cavalli è nata a Todi e vive a Roma. Oltre a questo volume ha pubblicato per Einaudi la raccolta di poesie *Sempre aperto teatro* (1999) e la traduzione del

⁵⁵ Sulla possibilità della parola di ricreare una scena, sulla quarta di copertina di *Shakespeare in scena*, edizione delle quattro traduzioni shakespeariane pubblicata da Nottetempo nel 2016, si legge un testo senza firma in cui si dice che quelle traduzioni «non si limitano a traghettare le parole da una lingua all'altra ma ricreano la scena shakespeariana», in Patrizia Cavalli, *Shakespeare in scena*, Roma, Nottetempo, 2016.

⁵⁶ Testo proveniente dalla quarta di copertina dell'edizione del '92 di *Poesie (1974-1992)*, in Patrizia Cavalli, *Poesie (1974-1992)*, op. cit.. La Cavalli, nel 1992, ha al suo attivo la scrittura di tre radiodrammi per Radio2 (cfr. *Per una Cronologia di Patrizia Cavalli*, p. 13) e tre traduzioni per il teatro: l'*Amphytrion* di Molière, edito da Feltrinelli nel 1982, la *Tempesta* e il *Sogno* di Shakespeare ancora inedite. Nel risvolto della quarta di copertina di *Shakespeare in scena* la dicitura «ha tradotto per il teatro Anfitrione, poi uscito per Einaudi» potrebbe spiegare la mancanza della notizia della traduzione dell'*Amphytrion* nella nota biografica del '92 che appare per i tipi di Einaudi solo nel 1996, dopo essere stato pubblicato nell'81 da Feltrinelli. I due inediti escono in volume per i tipi di Nottetempo nel 2016.

Sogno di una notte d'estate di Shakespeare (1996; edizione con testo a fronte, 2002)⁵⁷.

Il paratesto di *Poesie (1974-1992)* da un lato rappresenta plasticamente il ventennio poetico della Cavalli appena trascorso e, dall'altro, apre quello a venire. Mutato nel corso degli anni, richiama l'attenzione sull'ispirazione teatrale della poesia cavalliana affinatasi nei due decenni di serrato impegno della poetessa con la scrittura drammaturgica, sia come autrice di tre radiodrammi, sia come traduttrice di Molière e Shakespeare⁵⁸. E suggella inoltre la teatralità poetica delle sue prime tre raccolte anticipando non solo la scansione in sezioni di tutte le successive, ma anche quasi il titolo *Sempre aperto teatro* (1999) della quarta. Il 'madrigale della porta'⁵⁹, che fa per la prima volta risuonare la parola 'teatro' accompagnata dal motivo dell'apertura su una copertina conclude il lungo percorso di ricerca esplorato per un ventennio dalla poetessa todina e inaugura il nuovo con le parole chiave del titolo della raccolta successiva in una sorta di piccolo manifesto poetico⁶⁰. La nota biografica che riferisce le notizie relative all'attività teatrale della Cavalli, progressivamente ampliate negli anni fino a comprendere il titolo della quarta silloge, ne riprende a sua volta la prospettiva come introducendo il nuovo ventennio poetico che verrà suggellato nove anni dopo dall'epigrafe shakespeariana del frontespizio della quarta raccolta «Well, well, 'tis done, 'tis past – and yet it is not»⁶¹.

⁵⁷ Dalla quarta di copertina dell'edizione del '92 di *Poesie (1974-1992)*, in Patrizia Cavalli, *Poesie (1974-1992)*, op. cit. *L'Otello* e la *Dodicesima notte* restano inedite fino all'edizione dello *Shakespeare in scena* di Nottetempo nel 2016.

⁵⁸ Cfr. la nota 42.

⁵⁹ «Madrigali della porta» è il nome di un gioco di riscrittura poetica lanciato da Giulio Mozzi sul blog *Vibrisse* che prende le mosse dalla poesia della Cavalli, in Giulio Mozzi, *Madrigali della porta*, «Vibrisse», <https://vibrisse.wordpress.com/?s=madrigale+della+porta>.

⁶⁰ La terza raccolta, che chiude il primo ventennio di ricerca poetica della Cavalli ed è protesa già verso il nuovo, mostra la propria apertura prospettica sulla raccolta successiva, in una visibile affinità tra i versi di una strofa del poemetto della terza sezione de *L'io singolare proprio mio*- «che oltre a prima attrice e comprimaria / mi fa regista, agente e beneficiaria» (ISPM, *L'io singolare proprio mio* «A tutti quegli amici e conoscenti»,¹¹⁴⁻¹⁵) - e i versi della raccolta successiva, *Sempre aperto teatro* (1999): «La scena è mia, questo teatro è mio, / io sono la platea, sono il foyer, / ho questo ben di dio, è tutto mio, / così lo voglio, vuoto, / e vuoto sia. Pieno del mio ritardo», in Patrizia Cavalli, *Sempre aperto teatro*, Torino, Einaudi, 1999, p. 59.

⁶¹ Patrizia Cavalli, *Sempre aperto teatro*, Torino, Einaudi, 1991, p. 1.

4. La decostruzione del soggetto

Il titolo della terza silloge, *L'io singolare proprio mio*, e quello di *Poesie (1974-1992)*, che appaiono insieme nell'edizione del volume riassuntivo del '92, non si possono studiare separatamente. L'uno esposto sul frontespizio della terza raccolta all'interno del libro e l'altro sulla copertina all'esterno sembrano contrapporsi tra loro come due poli di due prospettive radicalmente diverse di titolazione. Se il titolo del volume del '92, usato peraltro dalla Cavalli solo per l'edizione italiana⁶², evoca il nome generico di una *summa* poetica, il titolo assai specifico della terza silloge richiama per converso il nome di una tappa di un percorso poetico *in fieri*. In '*Poesie (1974-1992)*' la scelta del sostantivo 'Poesie' e l'indicazione dell'arco temporale '1974-1992', ricalcando il titolo tradizionale di una *summa* poetica, suscitano l'attesa di una voce singolare declinata in una molteplicità di opere. In '*L'io singolare proprio mio*' la specularità sonora e grafica tra la sostantivazione determinativa 'io' e l'attribuzione 'mio', insinuando il tema della dentologizzazione del soggetto come nel verso michelangiolesco «com'è possibile che io non sia più mio»⁶³, suscita invece l'attesa di una singola opera declinata dalla disarticolazione della sua stessa voce.

Se il titolo *L'io singolare proprio mio* si contrappone al titolo *Poesie (1974-1992)*, esso ne è tuttavia in qualche modo anche lo specchio. Entrambi rappresentano una novità nella pratica della titolazione della Cavalli. L'uno, che è il titolo di copertina di un volume riassuntivo, racchiude l'architettura interna dei titoli delle prime tre raccolte della poetessa contrassegnati, pur se in un arco di tempo ventennale, da una progressione della riflessione poetologica. L'altro, che è il titolo di copertina della terza raccolta, racchiude a sua volta l'architettura interna dei titoli delle sue quattro sezioni. In *Poesie (1974-1992)* l'architettura interna dei titoli fa

⁶² Per le successive traduzioni apparse in Canada, in Francia e negli Stati Uniti, a *Poesie (1974-1992)* la Cavalli preferisce il titolo molto amato della prima silloge. L'edizione canadese si intitola infatti *My poems will not change the world: selected poems, 1974-1992* (1998), quella francese *Mes poèmes ne changeront pas le monde* (2007) e quella statunitense *My poems won't change the world* (2013).

⁶³ Michelangelo Buonarroti, *Rime*, a cura di Enzo Noè Girardi, Roma-Bari, Laterza, 1967, p. 6. De Ceccatty cita anche Michelangelo tra le possibili ascendenze letterarie riconoscibili nella scrittura cavalliana: René de Ceccatty, *Préface*, in Patrizia Cavalli, *Toujours ouvert théâtre*, traduit de l'italien et présenté par René de Ceccatty, Paris, Éditions Payot & Rivages, 2002.

sfilare dapprima la dichiarazione di poetica in negativo de *Le mie poesie non cambieranno il mondo*, poi l'immagine della superficie riflettente de *Il cielo* e infine l'incerta ontologia del soggetto de *L'io singolare proprio mio*⁶⁴. Nell'*Io singolare proprio mio* l'architettura interna dei titoli fa sfilare di rimando l'estate di *Agosto*, l'universo domestico di *Ai divani! Ai divani!*, il titolo stesso della silloge de *L'io singolare proprio mio* e la parte iniziale di un verso dapontiano di *Vado, ma dove?*.

Il titolo di copertina *L'io singolare proprio mio*, che racchiude per la prima volta un'architettura interna di titoli, segna un passaggio tra la pratica di titolazione dei primi vent'anni di attività poetica della Cavalli e quella del ventennio successivo. *Le mie poesie non cambieranno il mondo* e *Il cielo*, che danno il titolo a una successione ininterrotta di poesie, rinvergono rispettivamente nella prima silloge dalla ricomposizione endecasillabica di due versi del componimento proemiale e nella seconda da un'area semantica molto estesa, all'origine di un immaginario poetico destinato a restare immutato nella poesia della Cavalli fino all'ultima raccolta, *Datura. L'io singolare proprio mio*, che dà per la prima volta il nome di copertina a una raccolta poetica scandita da un'architettura in quattro sezioni, ognuna corredata di un proprio titolo, rinviene dal titolo di una di esse come da questo momento in poi per tutti i titoli delle tre successive raccolte della poetessa. Il titolo della quarta silloge, *Sempre aperto teatro*, proviene dal titolo della prima delle sue cinque sezioni: tutte insieme costituiscono «un vero e proprio canzoniere con un andamento narrativo ciclico e una struttura in cui il fluire delle poesie brevi trova nodi di senso e di scansione ritmica in poesie di più lunga durata»⁶⁵. Il titolo della quinta silloge, *Pigre divinità e pigra sorte*, è il titolo della terza delle sue otto sezioni: insieme esse rappresentano un'indagine sulla conoscenza in cui «le poesie epigrammatiche diminuiscono a vantaggio di monologhi più ampi e ragionati»⁶⁶. Il titolo della sesta silloge, *Datura*, deriva dal titolo dell'ultima delle sue dieci sezioni: l'opera che non è «lieve, ma aspra e “petrosa”»; non è monodica e privata, ma corale e pubblica; non riguarda tanto l'amore quanto la fisiologia e l'etologia di un corpo

⁶⁴ Dell'ontologia dell'*io* cavalliano Agamben mette in rilievo che «l'io che percorre le scene implacabili del suo “sempre aperto teatro” parla, ad onta della sua consumata competenza psicologica, da un territorio ontologico ed etico affatto nuovo e remoto», Giorgio Agamben, *L'antiteologia di Patrizia Cavalli*, op. cit., p. 163.

⁶⁵ Testo adespoto presente sulla quarta di copertina di *Sempre aperto teatro*.

⁶⁶ Testo adespoto presente sulla quarta di copertina di *Pigre divinità e pigra sorte*.

primordiale»⁶⁷. Nel complesso sistema di titoli della terza silloge appare inoltre il titolo di un componimento ampio dai toni di recitativo, *La giornata atlantica*, unico e primo in assoluto dei ventidue titoli di componimenti poetici presenti in numero sempre crescente in ognuna delle raccolte successive. Ne *L'io singolare proprio mio*, *La giornata atlantica*, titolo del sedicesimo componimento della prima sezione *Agosto*, richiama una manifestazione meteorologica⁶⁸.

Il titolo *L'io singolare proprio mio*, che sul frontespizio della raccolta nomina l'intera silloge e su quello della terza sezione ne nomina una parte, allestisce nel paratesto del volume un dispositivo capace di evocare i «sottilissimi fili che muovono la marionetta dell'io»⁶⁹. La sua prospettiva doppia crea una vertigine della visione tra l'oggettivazione della voce poetica articolata dall'architettura unitaria delle quattro sezioni e la singolarità della voce intonata in una delle quattro. *L'io singolare proprio mio*, quando nomina la raccolta, preannuncia un 'io' che appare di volta in volta in una propria manifestazione singolare e, quando ne nomina una sezione, preannuncia un 'io' che dà viceversa parola alla singolarità di una propria manifestazione⁷⁰.

⁶⁷ Testo presente sulla quarta di copertina di *Datura* a firma di Giorgio Agamben.

⁶⁸ In *Sempre aperto teatro*, *Queste belle giornate*⁶⁸, titolo del ventinovesimo componimento della prima sezione eponima, e *Terapia*, titolo del quattordicesimo componimento dell'ultima, *Fra tante erbetto facili, qua e là*, richiamano sia una manifestazione meteorologica, sia un impegno curativo. In *Pigre divinità e pigra sorte*, *Via del Biscione*. *Notte*, *L'eden* e *La scuoletta delle carte*, titoli del quarto, dell'undicesimo e del tredicesimo componimento della prima sezione *Io li c'ero già stata*; *Aria pubblica*, titolo del poemetto eponimo della seconda, *Deniban*, *calmante maggiore* e *Le tasche*, titoli dell'ottavo e del dodicesimo componimento della sesta *In nessun modo mai spirituale* e infine *La Guardiania*, titolo del poemetto eponimo della settima, intessono tra loro complesse trame di corrispondenze. In *Datura*, *Il destino figurato*, titolo del terzo componimento della prima sezione eponima; *La maestà barbarica* e *La patria*, titoli dei due poemetti eponimi della seconda e della terza sezione; *Primo risveglio*, *Secondo risveglio* e *Terzo risveglio*, titoli delle tre scene del libretto musicale in un atto unico della quinta sezione *Tre risvegli*; *L'angelo labiale*, titolo del poemetto eponimo della settima sezione, *In alto fino al sonno*, titolo del secondo componimento eponimo dell'ottava sezione; *Tessere è umano*, *Conversando con le scarpe di McQueen*, *L'ernia sacrale* e *Fumare*, titoli del primo, del secondo, del quinto e dell'ottavo della nona sezione *Tessere è umano* e infine *Datura*, titolo del poemetto eponimo della decima sezione e dell'intera silloge, creano anch'essi tra loro una sorta di misterioso reticolo di invisibili corrispondenze.

⁶⁹ Stefano Strazabosco, *Lo scaffale di poesia*, «Poesia. Mensile internazionale di cultura poetica», anno VI, dicembre 1993, n. 68, p. 63.

⁷⁰ *L'io* della Cavalli sorge nel solco della tradizione 'antimoderna' che ne esplora le falsificazioni rispetto alla certezza dell'esistenza di una sua una volontà e di una sua unità. Sabini in uno scritto sull' 'io' di Nietzsche, Rimbaud e Buddha si esprime a proposito di Nietzsche in questi termini: «in *Al di là del bene e del male*, Nietzsche si interroga sul soggetto e sulla falsificazione relativa alla certezza dell'esistenza d'una volontà e di un'unità dell'io. Ciò significa porsi dei quesiti per comprendere chi abbia istituito la forma d'esistenza che viene definita soggetto (io) e, soprattutto, in quali circostanze, in quale campo di forze e con quali effetti. La ricerca filosofica di Nietzsche è in fondo, nient'altro,

Un'analoga doppiezza prospettica si può d'altronde ravvisare nell'«elenco di caratteri fortemente riconducibili ad un *io* “singolare, proprio suo”»⁷¹ che viene snocciolato nel poemetto della terza sezione culminando nel verso «fosse l'io singolare proprio mio » (ISPM, *L'io singolare proprio mio*, «A tutti quegli amici e conoscenti», 57) da cui giunge il titolo della terza sezione e, in definitiva, dell'intera silloge. Il lungo elenco di caratteri singolari dell' 'io', prima certi, poi eventuali e infine possibili, scandito con un ritmo sempre più incalzante lungo l'intera composizione, da un lato svela il profilo di un «ego», come scrive Agamben, «idiosincratico fino alla monomania»⁷² e, dall'altro, ne riflette, come in una rassegna etologica cadenzata a martello dall'anafora di 'e fosse', abbreviata alla fine in 'fosse', l'oggettivazione suscitata da «un campo trascendentale senza io né coscienza»⁷³.

Il titolo caratterizzato dal rimante 'io' tra l' 'io' all'inizio e 'mio' alla fine sembra far riflettere uno dentro l'altro lo 'je' soggetto della pulsazione-fallimento dell'inconscio lacaniano e il 'moi' della coscienza⁷⁴, da un lato qualcosa di non ben

che pratica filologica: una pratica che non può non restare sempre infinitamente aperta. Non vi è nulla al di fuori della pura interpretazione. L'insegnamento nietzschiano non mira alla vera conoscenza (verità), ma solo a una perpetua scempi di interpretazioni casuali senza fine. Nietzsche attua l'eclissi del soggetto attraverso la sua opera di genealogia. Egli de-centra l'io e lo decifra in quanto finzione, in quanto unità illusoria; infatti l'uomo è una pluralità che s'è immaginato unità. L'io è quindi una forma che riduce e imprigiona forze essenziali della vita: tutto ciò che è molteplice, in divenire, libero, corporeo, materiale, viene svalutato e negato in nome di valori superiori o trascendenti. Il fondamento e il principio gerarchico di questa unità immaginaria vengono sublimati in un ambito spirituale, definito come coscienza nettamente contrapposta al corpo e alla materia che a essa sono, erroneamente, subordinati. Infatti Nietzsche afferma che la nozione d'individuo si mostra fallace. Non c'è soggetto, non c'è io. «Io dici tu, e sei orgoglioso di questa parola. Ma la cosa ancora più grande, cui tu non vuoi credere – il tuo corpo è la sua grande ragione. Essa non dice io, ma fa io», in Gianmario Sabini, *La riflessione-La negazione dell'io. Un viaggio filosofico tra Nietzsche, Rimbaud e Buddha*,

(<http://www.quasimezzogiorno.org/news/la-riflessione-la-negazione-dellio-un-viaggio-filosofico-tra-nietzsche-rimbaud-e-buddha/>).

⁷¹Maddalena Bergamin, *Il corpo nella lettera. Le tracce del femminile nella poesia italiana contemporanea. Le voci di Anedda Cavalli e Gualtieri*, Tesi tesi di dottorato in co-tutela tra Paris Sorbonne e Università degli Studi di Bologna, 2017 (documento gentilmente offerto in lettura dall'autrice), p.241.

⁷² Giorgio Agamben, *L'antielegia di Patrizia Cavalli*, op. cit., p.163.

⁷³ *Ibidem*.

⁷⁴ Termino sottolinea che «nel Lacan del Seminario XI è lo stesso inconscio che trova una sua dipartizione, una nuova divisione: da un lato l'inconscio strutturato come un linguaggio e dall'altro l'inconscio come pulsazione. Se l'inconscio della legge del linguaggio può dar adito alle critiche che sono mosse verso l'impostazione strutturalista, approccio che ucciderebbe il soggetto riducendolo ad un puro funzionamento presoggettivo che opera tutto da solo, con l'inconscio come inciampo il soggetto viene reintrodotta diventando il referente di questa pulsazione-fallimento», in Nicola

afferrabile, come le leggi di linguaggio di uno spettacolo teatrale non precisamente individuabili e, dall'altro, l'azione intessuta dalla coscienza impegnata a risarcire con la finzione la mancanza generata al momento dell'inesplicabile presa di parola dell'altro. La specularità tra 'io' e 'mio' fa pensare d'altronde alla riflessione di Gadda sul «più lurido di tutti i pronomi!»⁷⁵ e a quella di Manganelli su gli «“io” confederati e rissosi che tutti insieme si fregiano del tuo nome e cognome, come di vanitosa e labile paglietta estiva»⁷⁶. Dal doppio punto di vista l'«io» che fa mostra di sé nel titolo pare «da un lato quello del linguaggio, ovvero del soggetto come rappresentato attraverso i significanti che lo determinano, dall'altro quello di un vuoto, di una parte non simbolizzabile che la poesia si adopera a ricoprire, pur consapevole dell'imbroglio che mette in atto»⁷⁷.

La doppia prospettiva del titolo *L'io singolare proprio mio* sembra emblematica dello statuto dell'*io* della silloge («tutti i miei sensi raccolti in uno / che era tutti e non era nessuno», *L'io singolare proprio mio*, IV, 20, 1-2), manifestazione ora de-personata e de-umanizzata come quella richiamata da Hugo Friedrich nel solco della poesia rimbaldiana e mallarmeana⁷⁸, ora «radicalmente soggettiva e intransitivamente personale»⁷⁹ come quella richiamata da Guido Mazzoni nel solco della poesia montaliana. Inverato nella prospettiva della visione totale della raccolta, il titolo richiama l'«io grammaticale» della linguistica strutturalista che nelle quattro

Terminio, *L'inconscio e la sovversione del soggetto*, (http://www.nicoloterminio.it/psicoanalisi-lacanianana#spunto_9).

⁷⁵ Gadda fa dire al protagonista del romanzo, Gonzalo Pirobutirro,: « Ah! il mondo delle idee! che bel mondo!... ah! l'io , io tra i mandorli in fiore ... poi tra le pere, e le Battistine, e il Giuseppe! ... l'io, l'io! ... Il più lurido di tutti i pronomi!...», in Carlo Emilio Gadda, *La cognizione del dolore*, Milano, Garzanti, 1999, p. 74.

⁷⁶ A proposito delle partenze Manganelli scrive nell'*Hylarotragoedia*: «E tieni d'occhio quanto sia per essere vario e discorde il contegno degli "io" confederati e rissosi che tutti insieme si fregiano del tuo nome e cognome, come di vanitosa e labile paglietta estiva », in Giorgio Manganelli, *Hylarotragoedia*, Milano, Adelphi, 1987, p.55.

⁷⁷ Maddalena Bergamin, *Il corpo nella lettera. Le tracce del femminile nella poesia italiana contemporanea. Le voci di Anedda Cavalli e Gualtieri*, op. cit., p. 244.

⁷⁸ La Ott, riflettendo sul carattere del soggetto nella lirica moderna, accosta alla riflessione realizzata da Mazzoni sulla lirica moderna italiana (Guido Mazzoni, *Sulla poesia moderna*, Bologna, il Mulino, 2005) quella di Friedrich: «A questa linea evolutiva senz'altro molto convincente – soprattutto per quanto riguarda la storia della lirica italiana – si potrebbero però opporre definizioni del tutto diverse della lirica moderna: sembra andare in senso opposto quella di Hugo Friedrich, che proprio nella de-personazione, nella dis-umanazione realizzata da autori quali Rimbaud e Mallarmé, scorge invece i tratti essenziali della lirica moderna», in Christine Ott, *Costruzioni e decostruzioni dell'io*, (<http://www.leparoleelecose.it/?p=23951>).

⁷⁹ Guido Mazzoni, *Sulla poesia moderna*, Bologna, il Mulino, 2005, p. 105.

sezioni parla per interposta persona nel ruolo del *medium* eliotiano del poeta dando di volta in volta vita alle sue diverse incarnazioni⁸⁰. Inverato invece nella prospettiva della visione individuale il titolo sottolinea la singolarità specifica e intransitiva di un *io* che in una sezione parla direttamente per conto della persona empirica della poetessa.

Se il titolo esprime con «L'io» il riferimento al soggetto dell'inconscio e con «proprio mio» quello al soggetto della coscienza, *L'io singolare proprio mio* esemplifica a un tempo nella propria doppia prospettiva tanto l'affermazione di Rimbaud, «È falso dire: Io penso: si dovrebbe dire io sono pensato. Io è un altro (*Je est un autre*)!»⁸¹, quanto quella di Scaligero, «multa sunt genera carminum [...] in quibus nulla extat imitatio, sed sola nudaque [...] enarratio aut explicatio eorum affectum, qui ex ipso proficiscuntur ingenio canentis, non ex persona picta»⁸². L'apertura del titolo con «L'io» mostra il soggetto *cosificato* in una sorta di soggetto neutro dell'esserci del pensiero come quello zanzottiano della Ecloga IX (1962) intitolata *Scolastica*:

io sia colui che "io"
"io" dire, almeno, può, nel vuoto,
può, nell'immenso scotoma,
"io", più che la pietra, la foglia, il cielo, "io"⁸³.

In quell' 'io' appare la natura universale del pronome, sostanza priva di statuto ontico, ma capace dello statuto etico del voler essere delle sensazioni. La chiusura con «proprio mio» ripiegata circolarmente per suono e senso su «L'io» mostra invece l'aggettivo riflessivo della proprietà e rivela nella natura particolare del possessivo la

⁸⁰ La Ott a proposito della spersonalizzazione del discorso riprende alcuni concetti cardine della poetica di di T.S. Eliot: «il poeta funge da puro *medium*, libero da qualsiasi partecipazione emotiva (per rafforzare questa sua tesi, Eliot si appoggia alla scoperta della persona multipla)», in Christine Ott, *Montale e la parola riflessa*, Milano, Franco Angeli, 2006, p. 48.

⁸¹ Arthur Rimbaud, *Lettera del veggente*, in Stefano Agosti, *Io semantico e io grammaticale: due esperienze della soggettività*, «Strumenti critici», nuova serie, anno XXVII, fascicolo 2, (n. 129), maggio-agosto 2012, p. 154.

⁸² «Molti sono i generi della lirica nei quali non è alcuna imitazione, ma la sola e nuda [...] narrazione o spiegazione di quelle affezioni che sorgono dalla mente stessa di chi canta, non da un carattere rappresentato», J.C. Scaliger, *Poetices libri septem* (1561), lib. VII, cap. II, Faksimile-Neudruck der Ausgabe von Lyon, 1561, p. 347, (traduzione mia).

⁸³ Andrea Zanzotto, *Poesie (1938-1986)*, a cura di Stefano Dal Bianco e Gian Maria Villalta, Milano, Mondadori, 1999, p. 257. 45. Agosti, riflettendo sulla polarità tra l' 'io' semantico e l' 'io' grammaticale, scrive che «all'etichetta della titolazione, "io semantico e io grammaticale" figurano dunque sottesi i nomi dei due massimi poeti italiano del secondo Novecento, e cioè, rispettivamente, Pier Paolo Pasolini e Andrea Zanzotto», in Stefano Agosti, *Io semantico e io grammaticale: due esperienze della soggettività*, op. cit., p. 153.

capacità della coscienza di registrare di volta in volta l'alterità del voler essere delle sensazioni⁸⁴. L'instabilità del punto di vista del titolo rende l' 'io', che ne è l'oggetto cruciale, «qualcosa di profondamente precario: il dire 'io' annuncia l'espressione di qualcosa di estremamente intimo ma, allo stesso tempo, l' 'io' risulta una formula vuota applicabile a chiunque»⁸⁵, come scrive Cristine Ott in *Costruzioni e decostruzioni dell'io lirico. Il problema della soggettività in poesia*, prendendo le mosse proprio da quest'io cavalliano.

«La realtà a cui si riferisce l'“io”», scrive ancora Ott nella sua disamina sull'io novecentesco, «non è dunque una realtà referenziale, empirica ma è la realtà del discorso»⁸⁶, in cui la parola, come nel *dhavni* ricordato da Lacan, «fait entendre ce qu'elle ne dit pas»⁸⁷. È la realtà del «Linguaggio stesso», come scrive Valéry riprendendo Mallarmé, «il Linguaggio generato dalla voce e, non la voce generata dal Linguaggio»⁸⁸. Tra il 1959 e il 1969, in una delle lezioni di Francoforte, Ingeborg Bachmann, affrontando il tema de «L'io che scrive», conclude la sua riflessione sul ruolo dell'io nella letteratura facendo ricorso alla suggestiva immagine di un 'io privo di garanzie', forse non troppo lontano dalla precarietà dell'io 'singolare proprio mio' della Cavalli:

Il miracolo dell'io è appunto questo: dovunque parli, l'io vive; non può morire- per quanto schiantato, o oppresso dal dubbio, non più credibile e amputato - questo io privo di garanzie! E se nessuno gli presta fede, e se non crede nemmeno più a se stesso, noi dobbiamo credergli, l'io deve credere in se stesso quando entra in scena, quando prende la parola e si stacca dal coro uniforme, dal gruppo di quelli che tacciono, deve credere in sé, non importa chi sia né che cosa esso sia. E finirà per trionfare, oggi come sempre è stato, in qualità di araldo della voce umana⁸⁹.

⁸⁴ Termino, che fa riferimento alla frase di Lacan «*Lo statuto dell'inconscio, che vi indico così fragile sul piano ontico, è etico*», si esprime in questi termini: «L'inconscio come pulsazione non ha dunque uno statuto ontico, «non è», non è qualcosa ben presente e individuabile nelle leggi del linguaggio, ma si manifesta piuttosto come un voler essere. È per questa ragione che Lacan dice che lo statuto dell'inconscio è etico e non ontico», in Nicola Termino, *L'inconscio e la sovversione del soggetto*, op. cit.

⁸⁵ Christine Ott, *Costruzioni e decostruzioni dell'io lirico. Il problema della soggettività in poesia*, (<http://www.leparoleelecose.it/?p=23951>).

⁸⁶ *Ibidem*.

⁸⁷ Isabelle Morin ricorda un racconto umoristico di Lacan per illustrare ciò che la tradizione indù insegna sul *dhavni*, in Isabelle Morin, *La phobie, le vivant, le féminin*, Toulouse, Presse Universitaire du Mirail, 2009, p. 24.

⁸⁸ Paul Valéry, *Quaderni-Vol. I*, trad. it. Ruggero Guarini, Milano, Adelphi, 1990.

⁸⁹ Ingeborg Bachmann, *Letteratura come utopia. Lezioni di Francoforte*, Milano, Adelphi, 1993, p. 79.

5. La *brevitas*, i ‘recitativi’ e il poemetto

È difficile fare un confronto tra il numero dei componimenti de *L'io singolare proprio mio* e quelli delle due raccolte precedenti. Se nella terza silloge le novantotto poesie di respiro per lo più epigrammatico segnano un incremento ulteriore rispetto alle cinquantaquattro de *Le mie poesie non cambieranno il mondo* e alle sessantasette de *Il cielo*, bisogna tuttavia considerare che da un lato si tratta di testi per lo più brevi e, dall'altro, che a quell'incremento va aggiunta la presenza del primo dei sette poemetti scritti finora dalla Cavalli. A fronte dei 365 versi de *Le mie poesie non cambieranno il mondo* e dei 735 de *Il cielo*, la terza raccolta conta 973 versi, 818 nelle composizioni generalmente brevi e 155 nel solo poemetto. La brevità delle novantotto poesie e l'ampiezza del poemetto, entrambe partecipanti della «stessa esperienza intermittente e lieta del linguaggio poetico»⁹⁰, non modificano l'impianto unitario della raccolta che resta immutato come quello delle prime due, seppure brevità e ampiezza disegnino per la prima volta nella terza silloge una scena ben articolata su due diversi piani formali. Una medesima attitudine «intellettuale e prosastica»⁹¹, come scrive Berardinelli della poesia cavalliana, è riconoscibile sia nei componimenti molto ampi e articolati, bisognosi di un respiro maggiore, sia all'interno delle poesie più brevi, gli uni e le altre caratterizzati entrambi da «quel tipico andamento sapientemente rallentato e dilatato che poi sbocca a sorpresa in conclusioni involontariamente epigrammatiche»⁹².

Nella terza raccolta la brevità è propria degli epigrammi e dei recitativi che si succedono come frammenti poetici nelle tre sezioni stagionali *Agosto*, *Ai divani! Ai divani!* e *Vado ma dove?* e l'ampiezza lo è invece del poemetto che impone la propria compatta articolazione retorica nella sezione solstiziale *L'io singolare proprio mio*. In *Agosto*, l'unico componimento un po' più ampio, *La giornata atlantica*, partecipa però della medesima apparente immediatezza della lingua degli altri più brevi, conta 33 versi, cinque componimenti ne contano da 25 a 12, quindici

⁹⁰ Emanuele Dattilo, *Sulla poesia di Patrizia Cavalli*, «Lo Straniero. Arte cultura scienza e società», 17 novembre 2015 (<http://lostraniero.net/1887-2/>)

⁹¹ Alfonso Berardinelli, *La poesia*, in *Storia della letteratura italiana*, diretta da Emilio Cecchi e Natalino Sapegno, *Il Novecento. Scenari di fine secolo*, vol. 1, Garzanti, Milano 2001, p. 164.

⁹² *Ibidem*.

da 10 a 7 ed altri ventitré da 6 a 2. In *Ai divani! Ai divani!*, tredici componimenti contano da 27 a 11 versi, tredici ne contano da 10 a 7 e otto da 5 a 2. In *vado, ma dove?* quattro componimenti contano da 20 a 12, cinque da 10 a 7 e undici da 6 a 2. Ne *L'io singolare proprio mio* il poemetto conta da solo 155 versi articolati in quattordici strofe di misure molto diverse tra loro, sei ne contano da 21 a 11 e otto ne contano da 9 a 5.

Le variazioni di estensione e di forma di epigrammi e recitativi nelle tre sezioni stagionali e la scansione retorica della composizione dell'unico poemetto solstiziale sembrano riflettere le impressioni generate nel corpo del soggetto da due diversi sussulti del tempo. Nella poesia cavalliana «tutte le circonvoluzioni del pensiero», scrive Marchesini, «urtano contro una realtà ottusa e troppo chiara; e d'altra parte il razionalismo più nitido non sa dar ragione di impercettibili ricombinazioni di atomi o cambi di atmosfera che si proiettano dalle dimensioni cosmiche a quelle neurovegetative»⁹³. Nella generale stabilità del clima estivo della prima sezione il corpo impressionato dagli improvvisi sussulti luminosi riflette nella lingua una certa violenza di contrasti, che rende più decise le variazioni dell'ampiezza dei componimenti, pochi recitativi molto ampi e una vasta gamma di brevi forme epigrammatiche. Nella generale instabilità del clima autunnale della seconda sezione, il corpo impressionato, invece, dalla profondità delle ombre riflette nella lingua la nettezza dei chiaroscuri, che rende più regolare l'ampiezza dei componimenti, un numero più alto di recitativi non molto estesi e una vasta gamma di forme epigrammatiche non troppo brevi. Nella rarefazione *metalinguistica* dell'istante solstiziale della terza sezione il corpo impressionato appena dai sussulti impercettibili della luce riflette nella lingua invisibili soprassalti che rendono immediatamente visibile lo straordinario sviluppo in ampiezza della composizione poetica e del tutto nascosto il gioco delle variazioni dell'ampiezza tra le sue diverse sezioni. Nella generale instabilità del clima 'invernalprimaverile' della quarta sezione il corpo impressionato dai repentini cambiamenti tra luce e ombra riflette infine nella lingua una leggerezza di contrasti, che rende le variazioni dell'ampiezza

⁹³ Matteo Marchesini, *Una pigrizia astuta*, in Id. *Poesia senza gergo. Sugli scrittori in versi del Duemila*, Roma, Gaffi, 2012, p.83.

dei componimenti poco incisive, un piccolo numero di recitativi poco estesi e un numero assai più ampio di forme brevi.

Nel corso dell'anno astronomico sdipanato nella terza raccolta lungo le tre sezioni stagionali e l'unica solstiziale la diversa intensità delle variazioni luminose, in parallelo ai repentini abbandoni amorosi e ai contrappunti comico-riflessivi, fa oscillare l'estensione dei componimenti tra la multiforme frammentarietà degli epigrammi e le ampie volute della composizione unitaria del poemetto, generando nella silloge, come sottolinea Marchesini, un'uniformità ribollente di contrasti:

un'uniformità compresa in sé eppure a tratti quasi stonata, su quell'inconfondibile falsetto del risentimento che dà alla stizza e al desiderio il tono di un frammento, nei componimenti più brevi, e in quelli più lunghi la forma di un poema a giambi, che finge da filastrocca senza cadervi, che ribolle senza gridare, che si gonfia senza esplodere⁹⁴.

Alfano sottolinea che il doppio movimento della lingua cavalliana, serpeggiante già nelle composizioni più ampie della seconda raccolta, ha le sue radici nel corpo. Esso affetto ora da immobilità, ora da fasi espansive⁹⁵, genera un 'io' antibiografico «votato alla coscienza di un persistere del mondo, di una fenomenica sovranità della natura»⁹⁶. Nell'*Io singolare proprio mio* tutti i componimenti riflettono, secondo quanto scrive Simonetti a proposito di *Pigre divinità e pigra sorte* (2006), la medesima «ambivalenza tra la spinta alla sublimazione del quotidiano e la rivincita del quotidiano stesso, che impone la sua finitudine»⁹⁷. La melodia leggera delle torsioni di improvvisi furori giambici, il procedere contraddittorio per «domande ironiche e accorate»⁹⁸ e infinite negazioni⁹⁹ fanno ogni volta risuonare la dipendenza

⁹⁴ Matteo Marchesini, *La luce riflessa del prisma*, in Giorgio Manacorda, *Poesia 98. Annuario*, Roma Castelvechi, 1999, p. 80.

⁹⁵ Alfano parla di «andamento che potremmo dire 'maniaco-depressivo', con fasi di immobilità alternate a fasi espansive», in Giancarlo Alfano, *Patrizia Cavalli*, in Id. (a cura di ...[e alt.]), *Parola Plurale*, Luca Sossella Editore, Roma, 2004, p.157-158.

⁹⁶ Valentino Cecchetti, *Patrizia Cavalli: Poesie (1974-1992)*, op. cit., p. 110.

⁹⁷ Gianluigi Simonetti, *Nuovi modi per andare a capo. Su alcune raccolte recenti della poesia italiana*, «Italianistica», XXXVII n.1, 2008, pp. 148. Nel contributo su *Pigre divinità e pigra sorte* Simonetti nota che tra i due poemetti della raccolta e le poesie brevi la novità «è tutta strutturale dal momento che entrambi – già a suo tempo pubblicati in *plaque* (La Guardiania, Nottetempo, 2005) – sono legati per umore, lessico e motivi, ad altri momenti di *Pigre divinità e pigra sorte* e in generale al taglio delle vecchie poesie della Cavalli», in Gianluigi Simonetti, *Nuovi modi per andare a capo. Su alcune raccolte recenti della poesia italiana*, op. cit., p. 147.

⁹⁸ Matteo Marchesini, *La luce rifratta del prisma*, in Giorgio Manacorda, *Poesia 98. Annuario*, op. cit., p. 8. Una rapida ricognizione sulla presenza di interrogative dirette e indirette in *Poesie (1974-1992)* ha portato a osservare che se ne possono contare 11 su 365 versi ne *Le mie poesie non cambieranno il mondo*, 20 su 735 versi ne *Il cielo* e 62 su 973 versi ne *L'io singolare proprio mio*.

biologica della mente dai soprassalti del tempo, sia negli avvicendamenti stagionali, sia nell'apparente stasi solstiziale del sole. Tanto le svagate intonazioni teatrali della sfilata frammentaria delle poesie, quanto i labirinti argomentativi del compatto impianto da epistola poetica dell'ampio poemetto scivolano, per così dire, tutti in regioni soggiacenti a quelle che vengono offerte allo sguardo¹⁰⁰.

La multiforme frammentarietà degli epigrammi e dei recitativi impasta tra loro «intenti descrittivi, impianto teatrale, io pervasivo e monologante»¹⁰¹ riflettendo sulla superficie della scrittura la dipendenza della lingua dalle impressioni del corpo mentale urtato dalle variazioni luminose del tempo nelle tre sezioni stagionali. La sfilata frammentaria degli infiniti ghirigori dell'azione e dei riferimenti scenici, priva di una qualsiasi regolarità retorica della forma, traccia nei distici, nelle terzine, nelle quartine e nelle composizioni un po' più ampie e strofiche l'ondivago farsi del pensiero impressionato dai soprassalti della luce¹⁰². Le modulazioni della lingua vi manifestano una gamma molto ampia di intonazioni («Mal di testa mal di testa, dov'è il furore?» ISPM, II, 4, 2), da quelle performative dell'interlocuzione colloquiale con il lettore, fino a quelle marcate da allusioni più o meno esplicite al melodramma («O ingombra nebulosa del mio cuore! O gelida pazienza», ISPM, I, 5, 7-8). Il lessico, specificatamente teatrale, non è amplissimo, ma sono tuttavia significativamente presenti deittici e determinazioni di spazio e di tempo che iscrivono sulla superficie poetica la spazializzazione di un complesso reticolo topografico¹⁰³. L'*io* vi trascorre («Eccoci qua. Qui torno. Qui esco e entro / qui, senza saperlo, senza volerlo davvero trascorro», ISPM, II, 10, 1-2) con continue

⁹⁹ Una rapida ricognizione sulla presenza di negazioni in *Poesie (1974-1992)* ha portato a osservare che se ne possono contare 41 su 365 versi ne *Le mie poesie non cambieranno il mondo*, 73 su 735 versi ne *Il cielo* e 125 su 973 versi ne *L'io singolare proprio mio*.

¹⁰⁰ Testa osserva nella poesia cavalliana una sfasatura di fondo che fa scivolare la scrittura al di sotto delle regioni frivole o "naturali" offerte con tanta abbondanza al lettore verso «forze e suggestioni d'altra origine», in Enrico Testa, *Patrizia Cavalli*, in Id., *Dopo la lirica. Poeti italiani 1960-2000*, Torino, Einaudi, 2005, p. 298.

¹⁰¹ *Ibidem*.

¹⁰² Intervistata da Alessandro Bottelli la poetessa spiega di subire fortemente le impressioni del cielo diurno: «le nuvole, l'azzurro, la trasparenza, il biancore, la foschia, il sole e tutti i gradi della luce. Quando cala la notte, cala anche la mia impressionabilità, il cielo notturno ha meno potere su di me, mi lascia in pace», in Alessandro Bottelli, *Scrivo poesie con il silenzio*, il 4 settembre 2012, (<http://www.avvenire.it/Cultura/Pagine/cavali-scrivo-poesie-con-il-silenzio.aspx>).

¹⁰³ Quanto alle occorrenze lessicali relative allo spazio e al tempo, ne *L'io singolare proprio mio* se ne possono contare rispettivamente 58 e 180. (Per lo spoglio si rimanda all'allegato «Spoglio lessicale per aree semantiche» alla voce 'determinazioni di spazio' e 'determinazioni di tempo').

entrate e uscite («[...] le solite parole ricucite, / che insomma basta con questo via vai / con queste false entrate e queste vere uscite», ISPM, II, 4, 9-11; «Io qui. Tu lì / Tu lì. Io qui», ISPM, II, 31) e nello stesso tempo ne è lui stesso il palcoscenico («e ferma anch'io faccio da piazzetta / a questi oggetti fermi, soli, raggelati», ISPM, II, 13, 8-9). Patinano teatralmente la lingua tecnicismi come 'recita' («era la recita meravigliosa e inutile» ISPM, I, 13, 4), 'recito' («Mi recito nel primo dormiveglia le scadenze» ISPM, IV, 4, 1), e 'debutto' («[...] e svogliata ritrovare per caso / il mio debutto» ISPM, IV, 9, 2-3), citazioni esplicite di testi drammatici e letterari poste talvolta in guisa di quinte teatrali di una sezione come all'uscita di *Agosto* in cui il commiato dell'*io* resta sospeso tra l'uscita drammatica di una tragedia e quella lieve di una commedia. Nella terz'ultima poesia l'*io* inizia a uscire di scena intonando melodrammaticamente nell'ultimo verso un verso del *Macbeth* di Verdi¹⁰⁴:

Ma qui perdiamo tempo e luce,
perdiamo corpo. Dormi!
Corpo mio, mia stagione, profumo.
A letto a letto, Macbetto, a letto! (ISPM, *Agosto*, 42).

Nell'ultima l'*io* esce infine definitivamente di scena con la sonorità lieve dello 'scialletto' di morantiana memoria facendo eco, come in una sorta di rima 'scherzosa', a quello tragico del 'Macbetto' verdiano¹⁰⁵:

Bello mattino bello,
hai visto che giornata?
Regalo vero che nasce da se stesso
senza messi né seguito.
Ci sono, questi giorni. Scialletto
delicato. Non era vero orrore,
era uno scherzo. Sul ciglio di un burrone
il prato (ISPM, *Agosto*, 44).

La serratissima spirale autoriflessiva dell'ampio poemetto impasta viceversa tra loro «intenti descrittivi, impianto teatrale, io pervasivo e monologante»¹⁰⁶ con le svolte infinite della «primaria attitudine argomentante»¹⁰⁷. Riflette sulla superficie della scrittura, non diversamente da quanto accade negli epigrammi e nei recitativi, la

¹⁰⁴ Il verso cavalliano proviene dal libretto del *Macbeth* di Verdi «A letto Macbetto a letto», cfr. Patrizia Cavalli, *Mes poèmes ne changeront pas le monde*, Paris, Desfemmes, 2007, p. 490.

¹⁰⁵ La delicatezza dello 'scialletto' sembra evocare l'altrettanto delicato 'sciale nero' della zingarella presente nella poesia morantiana posta in epigrafe all'*Isola di Arturo*: «come una zingarella nel suo sciale nero», in Elsa Morante, *L'isola di Arturo in Alibi*, in Ea., *Opere*, a cura di Carlo Cecchi e Cesare Garboli, Mondadori, Milano, 1988, p. 1397.

¹⁰⁶ Enrico Testa, *Patrizia Cavalli*, in Id., *Dopo la lirica. Poeti italiani 1960-2000*, op. cit., p. 298.

¹⁰⁷ *Ivi*, p.297.

dipendenza della lingua dalle impressioni del corpo urtato dagli impercettibili soprassalti luminosi nell'unica sezione solstiziale. L'articolata struttura strofica vi dà momentaneamente forma al pensiero appena smosso dagli invisibili soprassalti del tempo. Le sue modulazioni intonano una sorta di *epistola* in versi rivolta « [a] tutti quegli amici e conoscenti» (ISPM, III, 1) che sono critici nei confronti della poetessa impegnata a parlare continuamente di sé. La struttura retorica del poemetto si propone di giustificare metalinguisticamente il continuo dire 'io' della sua autrice come in una sorta di trattatello in versi che fa pensare alle epistole poetiche inaugurate da Orazio in età augustea e che avevano l'intento di trattare in modo colloquiale e intimo i temi della sua morale e in due casi argomenti letterari¹⁰⁸. Nelle quattordici strofe che passano progressivamente dall'interlocuzione a distanza con gli amici e i conoscenti a quella immediata con il lettore si possono intravedere quattro parti, come fossero un calco liberissimo di quelle di un discorso retorico: un *esordio* in cui vengono nominati i destinatari della lettera e dichiarato il tema, una *esposizione* in cui viene espressa la giustificazione metalinguistica dell'autrice sull'autoreferenzialità delle proprie parole, una *argomentazione* divisa in due sezioni in cui ne viene sostenuta la giustificazione e un fulmineo *saluto* finale in cui si prende piuttosto irrispettamente congedo dagli interlocutori. Nella prima strofa l'*esordio* nomina in apertura 'gli amici e i conoscenti' destinatari dell'*epistola* e dà parola alle loro rimostranze talvolta dolci, talora furiose, sull'onnipresenza dell' 'io' nelle parole della poetessa. Nella seconda strofa l'*esposizione* enuncia la giustificazione della poetessa che dichiara quell' 'io' verbale un «esempio qualunque della specie» (ISPM, «A tutti quegli amici e conoscenti», *Io singolare proprio mio*, 14), espressione di un 'io' grammaticale. Nelle successive dodici strofe

¹⁰⁸Piazzì, a proposito del particolare genere epistolare inaugurato in età augustea, ricorda che «Orazio e Ovidio ci hanno lasciato gli unici esempi di epistole in versi dell'antichità: si tratta in parte di lettere realmente inviate, in parte di epistole letterarie, i cui contenuti sono molto vari. È importante sottolineare che con questi due autori l'epistola si apre alle forme del trattato poetico e a quelle dell'elegia, mostrandosi uno strumento di scrittura duttile e versatile capace di accogliere in sé le più varie forme comunicative. Questa peculiarità consentirà al genere epistolare di sopravvivere nei secoli e di modificarsi, a seconda delle esigenze degli scrittori e della società, senza tuttavia perdere le proprie caratteristiche», in Francesco Piazzì, *Hortus Apertus. Autori, testi e percorsi*, Bologna, Cappelli, 2010, p. 8-9. Paolicchi, ad esempio, spiega nella *Nota introduttiva* all'*Arte poetica* di Orazio, come Quintiliano chiama l'epistola ai Pisoni, che, pur trattato sulle regole della poesia scritto da un poeta, «è piena di finezze, immagini piccoli racconti, quadretti comici, definizioni lampo che danno vita all'aridità delle norme», in Orazio, *Tutte le opere*, a cura di Luciano Paolicchi, Roma, Salerno editrice, 1993, p. 1061-1064.

l'argomentazione si divide in due parti: la prima in cui la poetessa ipotizza l'eventuale coincidenza tra l'‘io’ e il proprio ‘io’ carnale, e la seconda in cui la poetessa ipotizza dapprima l'eventuale coincidenza dell'‘io’ con il proprio ‘io’ singolare proprio suo declinato da quattro referenti sostanziali e poi la possibile coincidenza dell'‘io’ con quello stesso ‘io’ declinato da ulteriori sette referenti sostanziali¹⁰⁹. Le due strofe della prima parte dell'*argomentazione*, in cui la poetessa ipotizza la coincidenza dell'‘io’ verbale con il proprio ‘io carnale’, scandiscono il ragionamento con una sintassi coesa e un ritmo ben cadenzato. L'*incipit* «E se anche quest'io / fosse il mio carnale» (ISPM, III, 16 -17) della prima inaugura una sorta di spiegazione scientifica del funzionamento della pressione sanguigna nel corpo della poetessa dipendente da quella atmosferica e un punto fermo cadenza le due parti del ragionamento distribuite equilibratamente nelle due strofe. Nonostante questo apparente rigore della sintassi e dell'impianto retorico all'ipotesi espressa dalla protasi dell'eventualità non fa tuttavia seguito un'apodosi sul piano del ragionamento autoriflessivo, ma solo un'interiezione deittica «eccomi». Le dieci strofe della seconda parte divisa in due sezioni in cui la poetessa ipotizza la coincidenza dell' ‘io’ con il proprio ‘io’ singolare proprio suo, sempre mosso dallo stupore della luce («che sempre si stupisce del mattino / di quel lustro sparpiero che lo assale» ISPM, III, 58-59), scandiscono il ragionamento con una sintassi meno coesa e un ritmo sempre più incalzante. L'*incipit* della prima sezione, «e se anche quest'io / fosse l'io singolare proprio mio» (ISPM, III, 56-57), ripetuto per tre volte ad ogni *incipit* di strofa dall'anafora ellittica «e fosse pure » (ISPM, III, *L'io* 69; 80; 94), per una volta nell'*incipit* della prima strofa della seconda sottosezione dall'anafora ancora più ellittica «e fosse» (ISPM, III, 107), per sei volte ad ogni *incipit* di strofa della seconda sezione oltreché per due volte nel secondo verso dell'ultima strofa dall'anafora ridotta all'essenziale «fosse» (ISPM, III, 112; 121; 128, 151, 152), inaugura una serrata successione di dieci brevi ritratti della poetessa quasi teofrastei,

¹⁰⁹ L'indagine sulle proprietà e i referenti dell'‘io’ evoca naturalmente la celeberrima rappresentazione dell'*io* come un pidocchio in Gadda: «I pronomi! Sono i pidocchi del pensiero. Quando il pensiero ha i pidocchi, si gratta come tutti quelli che hanno i pidocchi... e nelle unghie, allora... ci ritrova i pronomi: i pronomi di persona», in Carlo Emilio Gadda, *La cognizione del dolore*, Milano, Garzanti, 1999, p. 74.

cadenzati dal punto e virgola alla fine di ognuna delle inquadrature strofiche¹¹⁰: quello innamorato («da quella faccia bella che passa in bicicletta» ISPM, III, 62), quello accidioso («quelle domande ostinate da demente» ISPM, III, 70), quello superstizioso («la sorte sposa mia che mi regala» ISPM, III, 83), quello pietoso («e fosse pure quella pietà sbagliata» ISPM, III, 94), quello megalomane («o il sogno megalomane che accumula» ISPM, III, 102), quello anarchico («anche se m'imbarbòno per le strade» ISPM, III, 111), quello perfezionista («fosse il perfezionismo solitario» ISPM, III, 113), quello letterato («fosse l'affanno delle mie parole» ISPM, III, 121), quello impressionabile («fosse il mio giudizio impressionabile» ISPM, III, 128), quello vuoto («fosse paura di perdermi nel niente / fosse mammerda e fosse anche cacazzo» ISPM, III, 151-152). Nonostante tale apparente coerenza del ritmo e dell'impianto retorico all'ipotesi espressa nella prima sottosezione da una protasi dell'eventualità e nella seconda da una della possibilità, non fa tuttavia seguito un'apodosi sul piano del ragionamento autoriflessivo, ma solo una domanda retorica rivolta al lettore come una sorta di contraccusa¹¹¹: «non è forse espiazione sufficiente / avere sempre addosso questa blatta?» (ISPM, III, 153-154). Il congedo limitato al verso finale dell'ultima strofa conclude infine l'*epistola* con un saluto acido rivolto a un 'voi' come di fronte a un generico pubblico.

¹¹⁰ Teofrasto, che succede ad Aristotele nella direzione del Peripato, scrive tra l'altro i *Caratteri morali*: «Molto interessanti sono poi i 30 *Caratteri morali* (Ἠθικοὶ χαρακτῆρες), superstiti in una redazione alquanto divergente dall'originaria e raffiguranti una serie di tipi umani, caratterizzati ciascuno da un certo difetto morale. L'opera si ricollega all'indirizzo dell'etica peripatetica, diretta a specificare sempre più minutamente, attraverso l'osservazione empirica della vita, gli schemi delle "virtù" e dei "vizi" già dedotti speculativamente da Platone e ripresi e approfonditi da Aristotele», in Teofrasto di Ereso, Enciclopedia Treccani, (<http://www.treccani.it/enciclopedia/teofrasto-di-ereso/>). De Ceccatty nota per primo il tenore alessandrino della poesia cavalliana nella *Préface a Toujours ouvert théâtre*, in René de Ceccatty, *Préface*, in Patrizia Cavalli, *Toujours ouvert théâtre*, traduit de l'italien et présenté par René de Ceccatty, Paris, Éditions Payot & Rivages, 2002, op. cit., pp. 7-17.

¹¹¹ La Bergamin osserva che dal principio di discolpa enunciato nella seconda strofa si giunge nel finale a una contro-accusa: «La strofa finale è pertanto un'energica contro-accusa che la poetessa rivolge ai propri interlocutori», in Maddalena Bergamin, *Il corpo nella lettera. Le tracce del femminile nella poesia italiana contemporanea. Le voci di Anedda Cavalli e Gualtieri*, op. cit., p. 244.

6. La varietas tra cadenze stagionali e stasi solstiziale CORRETTO

Se i libri di poesia possono essere strutturati, a detta di Claudio Giunta, secondo criteri per così dire intrinseci o estrinseci¹¹², *L'io singolare proprio mio* pare strutturato secondo entrambi i criteri. La terza raccolta è strutturata come già le prime due secondo il criterio intrinseco di una linea narrativa o ideale la quale fa sì che, «come suona la definizione canonica del canzoniere d'autore, l'intero significhi più della somma delle singole parti»¹¹³. Ed è strutturata in maniera del tutto nuova e peculiare secondo il criterio estrinseco della «forma retorica (per esempio, la separazione tra testi 'monologici' e testi 'dialogici')»¹¹⁴. Il criterio intrinseco dell'avvicendamento dei cicli celesti, analogo a quello de *Il cielo*, tira il filo narrativo di un anno astronomico scandito, nelle quattro sezioni, dall'estate, dall'autunno, da un istante intermedio tra l'autunno e l'inverno privo di riferimenti spaziotemporali e dall'inverno-primavera. Il criterio estrinseco della forma retorica fa per converso sfilare l'alternanza tra le novantotto poesie epigrammatiche con «un chiaro timbro mimetico»¹¹⁵ nella prima, nella seconda e nella quarta sezione stagionali e la «complessa meditazione»¹¹⁶ di un poemetto 'razional-illuministico' nella terza solstiziale¹¹⁷.

Quanto al criterio intrinseco del filo narrativo sviluppato da una rivoluzione astronomica completa del sole la prima sezione, *Agosto*, esposta all'estate, è marcata da una visione colpita dal violento splendore della luce, riflessa nei testi da un' indefinita estroversione degli scenari che scivolano «dal mare alla piscina» (ISPM, I, 1, 3), illuminano «quel punto dove la memoria / per troppa luce quasi si scolora» (ISPM, I, 3, 1-2), mostrano il «raggio / del mare mediterraneo abbagliante»

¹¹² Cfr. Claudio Giunta, *Sulla morfologia dei libri di poesia in età moderna* in «Liber», «Fragmenta», «Libellus» prima e dopo Petrarca. In ricordo di D'Arco Silvio Avalle, a cura di Francesco Lomonaco, Luca Carlo Rossi, Niccolò Scaffai, Firenze, Sismel Edizioni del Galluzzo, 2006, p. 446.

¹¹³ *Ivi*, p. 447.

¹¹⁴ *Ibidem*.

¹¹⁵ Stefano Strazzabosco, *Lo scaffale di poesia*, «Poesia. Mensile internazionale di cultura poetica», anno VI, dicembre 1993, N. 68, p. 63.

¹¹⁶ Alfonso Berardinelli, *La poesia*, in *Storia della letteratura italiana. Il Novecento, Scenari di fine secolo*, vol. I, diretta da Emilio Cecchi e Natalino Sapegno, Milano, Garzanti, 2001, p. 163.

¹¹⁷ Berardinelli, nella recensione alla *Guardiana*, usa espressioni come «intelletto poetico», «attività filosofica», «poemetto neoclassico o meglio illuministico», in Alfonso Berardinelli, *Non c'è una porta dietro la Guardiania, ma solo la vita che deve avvenire*, «Il Foglio», 6 maggio 2005, p. 2.

(ISPM, I, 5, 8-9), si aprono «agli angoli e alle piazze» (ISPM, I, 8), sono attraversati da un'«aria marina / musicchetta che m'abbraccia stretta» (ISPM, I, 22,1-2), svelano il «cerchio caldo / della piazza» (ISPM, I, 26,3-4) fino a «tornare a casa / e ritrovare pietosa freschezza di lenzuola» (ISPM, I, 43,4-5). La seconda, *Ai divani! Ai divani!*, esposta all'autunno, è marcata da una visione urtata dalla pesantezza delle ombre, riflessa nei testi dall'introversione domestica dello scenario dei testi che, sin dal primo componimento, «chiude a letto» (ISPM, II, 1, 6) e poi, «finita l'estate» (ISPM, II, 2, 3), porta «tutti all'inferno» (ISPM, II, 2, 1), trattiene a tavola «tra le pastasciutte [...] fino alla nuova notte e al panettone» (ISPM, II, 4, 3; 5), costringe nella «trappola / biologica» (ISPM, *Ai divani! Ai divani!*, 5, 7-8), opprime con «la noia, il cupore, / i gruppetti!» (ISPM, II, 7, 4-5), chiude nella «mia stanza» (ISPM, II, 8, 8) e nella «casa catastale» (ISPM, II, 9, 2), obbliga lungo «scale sudicie» (ISPM, II, 10, 3), posa sulle «architetture» (ISPM, II, 12, 4) e sugli «oggetti fermi, soli, raggelati» (ISPM, II, 13, 9), entra in una «bottega» (ISPM, II, 23, 3), imprigiona nella «rozza clausura, figura quotidiana / della morte» (ISPM, II, 28, 9-10) e conclude, «affacciata allo stretto cortile» (ISPM, II, 34, 1), sulla prospettiva di una nuova apertura. La terza sezione, *L'io singolare proprio mio*, esposta all'istante del passaggio tra la lunga oscurità dell'autunno speso a mangiare il «panettone / smollicando uvette» (ISPM, II, 4, 5) e l'improvviso arrivo dell'inverno col «Natale. La festa della luce» (ISPM, IV, 2,1), è marcata dall'assenza di riferimenti spaziotemporali, riflessa dallo scenario retorico delle quattordici strofe del poemetto attorcigliato intorno alla protasi di un periodo ipotetico ripetuta in anafora per tredici volte. La quarta sezione, *Vado, ma dove?*, esposta all'inverno-primavera, è contraddistinta da una visione urtata dalla trasparenza della luce, riflessa dall'indefinita vaghezza via via più in bilico tra interno ed esterno degli scenari dei testi che si aprono da subito «al tiepido pascolo» (ISPM, IV, 1, 1), si spingono fuori «alla macchia / al freddo» (ISPM, IV, 2, 11-12), arrivano fino «al bar, al ristorante, nei musei» (ISPM, IV, 3, 2), si mettono ad «attraversare i ponti» (ISPM, IV, 6, 8), entrano « nella piazza » (ISPM, IV, 8, 3), e annunciano «l'isola di Capri» (ISPM, IV, 17, 7).

Se la prima, la seconda e la quarta sezione testimoniano la successione delle quattro stagioni del ciclo astronomico, analoga a quella delle cinque de *Il cielo*, la terza, priva del tutto di riferimenti a fenomeni luminosi, testimonia viceversa la

novità di una sezione collocata tra la fine dell'autunno e l'inizio dell'inverno, ossia nell'attimo della stasi apparente del sole. Nelle tre sezioni in cui si succedono gli avvicendamenti astronomici delle quattro stagioni si genera una superficie testuale disseminata da riferimenti alle variazioni luminose del tempo, speculare, come nella seconda raccolta, a una scena della mente scomposta dalla contraddittorietà delle proprie sensazioni fisiche e sentimentali. Nella sezione solstiziale, in cui il tempo pare fermarsi, si genera la novità di una superficie testuale priva di riferimenti spaziotemporali, riflessa da una scena della mente ricomposta dal filo del pensiero lineare. La superficie testuale della sezione solstiziale seppure è del tutto priva di riferimenti al tempo come quella della prima raccolta è una radicale novità nella produzione poetica cavalliana. Questa è riflessa da una quasi completa assenza di alterazioni dei ritmi biologici del corpo pressoché liberi dalle impressioni della luce nell'istante solstiziale della stasi del tempo. Quella è viceversa riflessa dalle vivaci alterazioni dei ritmi biologici del corpo impressionati dai violenti urti del mondo speculari a quelli della cornice *metapoetica*.

La superficie testuale della prima sezione, *Agosto*, è disegnata dall'intreccio tra una fantasmatica vicenda amorosa («Ti avrò sempre presente, / avrò il pensiero pieno del tuo niente») ISPM, I, 14, 8-9) e un simmetrico abbassamento della pressione corporea («La mia materia evapora», ISPM, I, *La giornata atlantica*, 27), speculari l'una e l'altro agli scompensi ritmici del corpo impressionato dalla indefinitezza inafferrabile della luce alta dell'estate. La superficie testuale della seconda sezione, *Ai divani! Ai divani!*, è disegnata dall'intreccio tra l'angoscia misurata dello «spavento / del giorno e dei rumori» (ISPM, II, 1, 17-18) e il simmetrico «batticuore adulto del comprendere, senza / vera speranza di venire uccisi» (ISPM, II, 3, 4-6), speculari di nuovo l'una e l'altro alla pesantezza ritmica del corpo impressionato dalla definitezza della luce radente dell'autunno. La superficie testuale della terza sezione, *L'io singolare proprio mio*, è disegnata dalla spirale delle quattordici strofe del pensiero lineare scosso da impercettibili soprassalti speculari alla regolarità ritmica del corpo quasi per nulla impressionato dalle variazioni luce nel solstizio. La superficie testuale della quarta, *Vado, ma dove?*, è disegnata dall'intreccio tra la trasparenza del «sole infimo che annunzia svogliatezze» (ISPM, IV, 8, 2) dei giorni invernalmprimaverili e la simmetrica

consapevolezza dell'origine meteorologica delle emozioni («ma scopro sempre che ogni mia emozione / dipende da un vicino temporale» ISPM, IV, 5, 9-10), speculari entrambe alle nuove aritmie del corpo impressionato dalla trasparenza della luce.

Quanto al criterio estrinseco della forma retorica, le novantotto poesie, per lo più brevi, che in tre delle quattro sezioni fluiscono senza un ordine apparente, fanno risuonare i toni immediati di una quotidianità colloquiale. Il poemetto, che nella quarta sezione compone una struttura retorica unitaria, fa per converso risuonare la ricchezza dei toni riflessivi del trattatello. Le *nugae*, in cui i versi raramente superano la misura endecasillabica e si attestano per lo più sulle misure del novenario, del decasillabo e dell'endecasillabo, interrotti non di rado dalle sprezzature fulminee dei versi brevi, sono caratterizzate - come se l'*io* stesse fisicamente in proscenio - dalla sonorità delle rime, delle assonanze, delle consonanze e delle ripetizioni. L'*io* vi intona battute di discorsi diretti («mi dici "mi dispiace"», ISPM, I, 24, 1), apostrofi a personaggi immaginari («Mamma mia, dammi la virtù», ISPM, I, 14, 2) o a invisibili spettatori («Lasciamo stare, rinunzio, non è il caso», ISPM, IV, 13, 3), tirate monologanti («Eccoci qua», ISPM, II, 10, 1) e *a parte* segnalati dal trattino («Avanti con la vita, su coraggio!», ISPM, II, 32, 6). Ritornano continuamente forme interrogative¹¹⁸, di cui una è già presente nel componimento incipitario, («Come ho fatto a passare / dal mare alla piscina?», ISPM, II, 1, 2-3), i contrappunti delle esclamazioni rispondono alle continue domande¹¹⁹ («Quanti amori!» ISPM, I, 25,7), dilagano le negazioni che solo nei diciotto versi del primo componimento della seconda sezione sono addirittura sette¹²⁰ («Io dormo / ma non dormo; Non mi accoglie / io veglio; non mi stringe/ non mi chiude; non mi toglie; non sono suoni; non aprono al mattino», ISPM, II, 1, 1-2; 3-4; 5, 6, 8, 9, 15). Variano continuamente i registri, da quello comico-realista, («mio sesso», ISPM, I,17, 6; «pischiare», ISPM, I, 20, 5; «calzette», ISPM, I, 41, 1; «intruglio», ISPM, II, 5, 1; «mal di testa», ISPM, II, 4, 2; «pastasciutte», ISPM, II, 4, 3; «puzzolente», ISPM, II,10, 8), a quello espressivo familiare, («frutta appena comprata», ISPM, I, 24, 24; «corridoi», ISPM, II, 9, 11; «balconcino», ISPM, IV, 14, 5; «Lucia, Giovanna, Antonia, Giuseppina», ISPM, IV,

¹¹⁸ Cfr. nota n.98.

¹¹⁹ Una rapida ricognizione delle esclamazioni presenti ne *L'io singolare proprio mio* ne ha fatte contare circa una ventina.

¹²⁰ Cfr. nota 99.

13, 1; «peperoni buoni per tre quarti», ISPM, IV, 8, 16), a quello sentenzioso, («Pessimo esempio, pessimo riposo / pessimo pessimo è il dormire», ISPM, I, 21, 1-2; «Beato chi è padrone della casa», ISPM, II, 9, 1; «Meglio morire leggeri», ISPM, IV, 15, 1), alle onomatopée, («io non mi fido di dire bah o mah», ISPM, II, 14, 9; «Deeenng! Luccica. Fasto», ISPM, IV, 12, 1), a quello della tradizione letteraria alta, («di figura in figura trasmigrava amore», ISPM, I, 2, 5; «screzio delle tante stelle», ISPM, I, 5, 3; «luccichìo / di latte alle persiane»¹²¹, ISPM, I, 16, 13-14; «Qualcosa che all'oggetto non s'apprende»¹²², ISPM, II, 24, 1; «"con atti e con parole / studiasi farmi core"»¹²³; ISPM, I, 30, 6-7), a quello del melodramma, («"Vado, ma dove? oh dei!"»; ISPM, IV, 3, 1), e a quello infine della poesia corrente sui banchi della scuola elementare, («Il pensiero mi manca / il passo arranca»¹²⁴, ISPM, IV, 16, 3-4). Variano anche i temi, compare l'amore soprattutto nella prima sezione, («il peso immenso del tuo corpo assente», ISPM, IV, 3, 3), e poi diffusamente la malattia, («improvvisa debolezza», ISPM, I, 6, 2; «e mi risponde torvo a malattie», ISPM, I, 28, 7; «Un ibrido di attese / e mal di testa», ISPM, IV, 16, 2-3), la noia, («mi si impigliava un lembo nella noia», ISPM, I, 28, 7; «Ma la noia, il cupore», ISPM, II, 7, 4), e il sonno, («mio sonno a sentinella», ISPM, II, 29, 5; «Con la sua grande alberatura il sogno», ISPM, IV, 10, 1). Un esile filo di *iuncturae* simili a lievissime clausole capfinide, già osservate nella prima e nella seconda raccolta, collega spesso le forme epigrammatiche tra loro come per esempio nella prima sezione: «mare» (ISPM, I, 1, 3) e «mare» (ISPM, I, 2, 1); «Tu dormi» (ISPM, I, 9, 1) e «io dorma» (ISPM, I, 10, 2).

¹²¹ Questo verso evoca l'immagine iniziale de *Il sogno* leopardiano: «tra le chiuse imposte / Per lo balcone insinuava il sole / Nella mia cieca stanza il primo albore», in Giacomo Leopardi, *Canti*, a cura di Ugo Dotti, Milano, Feltrinelli, 1993, p. 308. Si possono inoltre ricordare i versi montaliani: «Raggiorna, lo presento / da un albore di frusto / argento alle pareti: / lista un barlume le finestre chiuse», in Eugenio Montale, *Ossi di seppia, Quasi una fantasia*, Milano, Mondadori, 1983, p. 20.

¹²² «Apprende» pare rifarsi all'«apprende» dantesco del verso «amor ch'al cor gentil ratto s'apprende», in Vittorio Sermoni, *L'Inferno di Dante*, V, v. 100, Milano, Rizzoli, 2001, p. 112, nel senso di qualcosa che si attacca come la bocca del bambino alla mammella per succhiare il latte.

¹²³ Citazione da Giacomo Leopardi, *Canto notturno di un pastore errante dell'Asia*, vv. 47-48, nel testo leopardiano si legge «Con atti e con parole / Studiasi fargli core», in Giacomo Leopardi, *Canti*, op. cit., p. 370.

¹²⁴ Il distico cavalliano pare riecheggiare dell'*Ultima ora di Venezia* di Arnaldo Fusinato: «Il morbo infuria / il pan ci manca», (<https://pistolato.wordpress.com/2008/03/16/ultima-ora-di-venezial/>).

Il poemetto, che ha i versi incapsulati «in un gioco battente di endecasillabi e rime»¹²⁵, interrotto dall'unica incursione di un quinario in clausola («ora rispondo», ISPM, III, 9) e dalla spezzatura di tre versi tra la fine di una strofa e l'inizio dell'altra («che un io grammaticale» / «E se anche quest'io», ISPM, III, 16; «ma non c'è più la banda» / «E se anche quest'io», ISPM, III, 56; «sono alle candelee» / «e fosse la sabbatica», ISPM, III, 107), è caratterizzato dall'andamento prosastico del ragionamento. Da un lato, lo sviluppo del pensiero è sostenuto da una linea continua di inarcature tese lungo le quattordici strofe, rispettivamente di nove, sette, ventuno, diciotto, dodici, undici, tredici, sette, sette, sei, diciassette, sette, ventidue e cinque versi; dall'altro è preso in un andirivieni tra l'oggettività autoriflessiva dell'indagine metalinguistica e la soggettività dell'interlocuzione diretta col lettore. Ordisce robustamente la linea della riflessione la cornice retorica dell'epistola poetica scandita dai tre punti fermi in quattro blocchi asimmetrici, i primi due assai ridotti rispettivamente di 9 e 6 versi più un emistichio, e i due seguenti di ampiezza crescente, rispettivamente di 38 versi più due emistichi e di 98 più un emistichio. Lungo i due blocchi finali dell'argomentazione si dipanano due linee lessicali molto diverse, quella fisiologica e quella sentimentale. Il lessico della fisiologia del corpo ha tratti del registro medico-scientifico («corpo primordiale, pressione, simile pressione, la salute, condizione, la materia, pressione bassa, la carne, atmosfera, la testa, cuore», ISPM, III, 16-56) e quello dei sentimenti ha tratti del registro comico-realistico («stupisce, faccia bella, anima mia, giostra, carrozza, parlottare, casa, gioco delle carte, amore, fortuna, colpa, disgrazia, cena, pietà, rovina e morte, gaie corrottele, illusione, m'imbarbòno, piacere, affanno, sensazione, trista cartapesta, cintura elastica Gibaud, mammerda, cacazzo, espiazione, blatta», ISPM, III, 56-155).

¹²⁵ Stefano Giovanardi, *Patrizia Cavalli*, in Maurizio Cucchi, Stefano Giovanardi (a cura di), *Poeti italiani del secondo Novecento*, Milano, Mondadori, 2004, p. 787.

7. Il terzo libro di poesia

7.1 Il farsi e il disfarsi della conoscenza nel farsi e nel disfarsi della parola

Nelle quattro sezioni della terza raccolta cavalliana appaiono per la prima volta due personaggi diversi: una figura femminile sulla scena del poetato nella prima, nella seconda e nella quarta sezione e la figura della poetessa sulla scena del vissuto nella terza. Sulla scena del poetato la figura femminile affaccendata nelle trascurabili vicende della propria esistenza quotidiana va e viene non diversamente dalle due analoghe figure de *Le mie poesie non cambieranno il mondo* e de *Il cielo*. Entra ed esce dalle tre sezioni di epigrammi e recitativi in cui snocciola il diario delle minute occasioni di un'esistenza scandita dai soprassalti della luce di quattro avvicendamenti stagionali. Mette inscena, nelle poesie della prima sezione, l'andirivieni estivo di un «ciondolare che ricerca i baci» (ISPM, I, 23,1), in quelle della seconda, la staticità autunnale di una «rozza clausura, figura quotidiana / della morte» (ISPM, II, 28, 9-10) e, in quelle della terza, un nuovo andirivieni invernalmprimaverile «tra i mucchi di foglie di carciofi / e i pomodori sfatti» (ISPM, IV, 8, 13-14). Sulla scena del vissuto la poetessa, impegnata a rispondere alle accuse di parlare sempre di sé mosseglia da amici e conoscenti, è del tutto diversa sia dalla protagonista femminile dei due libri precedenti, sia da quella delle altre tre sezioni dello stesso libro. Resta chiusa nell'unica sezione occupata dal poemetto in cui snocciola una serrata riflessione metalinguistica sull'origine della propria voce poetica. Prende le mosse dalla perentoria affermazione della mancanza di un referente del proprio 'io' scandita nell'istante del solstizio e lungo il poemetto trasforma l'affermazione iniziale nel suo contrario accumulando, in una serpentina di cinque quadri via via più sconnessi, un crescendo vertiginoso di eventuali e possibili referenti dell' 'io' («fosse paura di perdermi nel niente», ISPM, III,151).

Sulla scena del poetato, la protagonista, che interpreta la propria vita come su una scena teatrale, dà parola ai propri roveli sugli inspiegabili malesseri fisici e psichici da cui è afflitta. Nell'andirivieni della prima sezione prova a dare senso al proprio sentimento amoroso verso un *tu* inafferrabile come il vuoto del cielo estivo; nella costrizione domestica della seconda la protagonista si interroga sulla prigione della propria noia opprimente come il cielo autunnale; nel dentro e fuori della quarta

si sforza di collegare le proprie sensazioni in bilico tra leggerezza e pesantezza come il cielo ‘invernalprimaverile’. In *Agosto* i soprassalti della luce ancora alta dell’estate fanno da sfondo al suo svaporamento sentimentale nelle ebbrezze sognanti delle *flânerie* cittadine¹²⁶ («io trovo il cerchio caldo / della piazza, dove la luce non vola [...] che io neanche entro, sono già dentro», ISPM, I, 26, 3-4; 10); in *Ai divani! Ai divani!* le variazioni della luce calante dell’autunno fanno da sfondo alla costrizione negli angosciosi lambiccamenti della mente («quando nel male discosti da se stessi / si assiste a quel noioso funerale / dell’ora meridiana che s’impenna / e morta cade», ISPM, II, 21, 4-7); in *Vado, ma dove?* quelle della luce montante dei giorni invernalprimaverili fanno da sfondo ai continui cambiamenti di prosettiva in bilico tra svaporamenti e precipizi («Tra il profumo / che è dentro e la luce che è fuori / vola vola vola cado», ISPM, IV, 16, 2-3).

Sulla scena del vissuto, l’autrice, che riflette nell’istante del solstizio sull’origine della propria voce poetica, ragiona, nei cinque quadri del poemetto, sul suo referente cambiando più impetuosamente idea ad ogni quadro. Da un quadro all’altro la poetessa dà parola ad un graduale disfarsi del proprio ragionamento addentrandosi progressivamente in un inestricabile labirinto autoriflessivo. L’*io* esordisce con l’affermazione decisa che la propria voce poetica è un semplice pronome privo di qualsivoglia referente e proprietà e conclude affastellandone al contrario una sarabanda incontrollabile, prima di certi, poi di eventuali e infine di possibili. Nel primo quadro aperto dall’intestazione incipitaria dell’intera *epistola* poetica («A tutti quegli amici e conoscenti», ISPM, III, 1) e chiuso dall’unico quinario della composizione in clausola alla prima strofa («ora rispondo», ISPM, III, 9), l’*io* non attribuisce alcuna proprietà e referente alla voce poetica, semplice oggetto grammaticale del dire del ‘tu’ nelle parole degli amici riportate direttamente («"non fai nient’altro che dire io, io"», ISPM, III, 5). Nel secondo quadro aperto dall’*incipit* di un periodo ipotetico della realtà («Se quando parlo dico sempre io», ISPM, III, 10) e chiuso dalla spezzatura della prima parte del sedicesimo verso in

¹²⁶ La *flânerie* è considerata un momento di ebbrezza, come si legge ad esempio in Benjamin: «Chi cammina lungo le strade senza meta viene colto dall’ebbrezza» in Massimo Palma, *Percezioni alterate e moderne. Walter Benjamin e l’hascisc*, in Fabrizio Desideri, Giovanni Mateucci (a cura di), *Estetiche della percezione*, Firenze, Firenze University Press, 2007, p. 53. Al contrario, la stasi domestica si potrebbe configurare come il momento della perdita della visionarietà e un ritorno della vista consueta e della noia.

clausola alla seconda strofa («che un io grammaticale», ISPM, III, 16) l'*io* non attribuisce, dapprima, come in precedenza, alcuna proprietà e referente alla voce poetica nel ruolo, nell'*incipit*, di oggetto del dire, le attribuisce, poi, la proprietà della lontananza e della verbalità, nel ruolo, nel penultimo verso, di soggetto del dire («perciò quell'io verbale non è altro», ISPM, III, 15), e, infine, la proprietà della grammaticalità e dell'indeterminatezza, diventata, nella chiusa, oggetto del dire («che un io grammaticale»). Nel terzo quadro aperto dall'*incipit* della seconda parte della spezzatura del sedicesimo verso, anafora del periodo ipotetico precedente declinato nella variazione dell'eventualità e dell'inarcatura sul verso successivo («E se anche quest'io / fosse il mio io carnale», ISPM, III, 16-17), e chiuso dalla prima parte della spezzatura del cinquantaseiesimo verso posto in clausola alla quarta strofa («ma non c'è più la banda», ISPM, III, 56), l'*io* attribuisce dapprima la proprietà della vicinanza alla voce poetica nel ruolo, nell'*incipit*, di soggetto del dire («E se anche quest'io»), e poi, diventata, nel verso successivo, oggetto del dire, l'eventuale proprietà della propria stessa carnalità, («fosse il mio io carnale»). Nel quarto quadro aperto dall'*incipit* della seconda parte della spezzatura del cinquantaseiesimo verso, anafora del precedente periodo ipotetico dell'eventualità («E se anche quest'io / fosse il mio io singolare proprio mio», ISPM, III, 56-57), e dalla prima parte della spezzatura del centosettesimo verso usato in clausola della nona strofa («sono alle candele», ISPM, III, 107), l'*io* attribuisce dapprima la proprietà della vicinanza alla voce poetica nel ruolo, nell'*incipit*, di soggetto del dire («E se anche quest'io»), e poi, diventata, nel verso successivo, oggetto del dire, l'eventuale proprietà della propria singolarità proprio sua («fosse il mio io singolare proprio mio»). Infine, negli *incipit* delle quattro strofe seguenti, scanditi tutti da un'anafora brachilogica del precedente periodo ipotetico dell'eventualità («e fosse pure», ISPM, III, 69; 80; 94; 101), attribuisce alla voce poetica nel ruolo di ulteriore possibile oggetto del dire quattro referenti sostanziali accompagnati ognuno dalla proprietà della distanza e di una qualità specifica («quel parlottare fitto»; «quella pretesa insana»; «quella pietà sbagliata»; «l'ozio ipocondriaco»; ISPM, III, 69; 80; 94; 101). Nel quinto quadro aperto dall'*incipit* della seconda parte della spezzatura del centosettesimo verso, anafora del precedente periodo ipotetico modulata nella variante della possibilità («e fosse la sabbatica / illusione», ISPM, III, 107-108), e dal 'saluto' finale in clausola

alla quattordicesima strofa («Siate felici voi, se vi si stacca», ISPM, III, 155), l'*io* introduce ulteriori sette possibili referenti sostanziali della voce poetica nel ruolo di oggetto del dire («la sabbatica / illusione»; «il perfezionismo solitario»; «l'affanno delle mie parole»; «il giudizio molto impressionabile»; «paura di perdermi nel niente»; «mammerda», «cacazzo», ISPM, III, 108-109; 113; 121; 128; 151; 152) - uno alla volta in ognuno degli *incipit* di cinque strofe scandite da un'anafora brachilogica del periodo ipotetico della possibilità e due nel secondo verso dell'ultima («fosse», ISPM, III, 113; 121; 128; 151, 152), cinque accompagnati dalla proprietà della determinazione e di una qualità specifica e tre senza alcuna proprietà.

Il dettato dell'*io* è autoreferenziale sia quando l'*io* dà parola alla voce poetica sulla scena del poetato, sia quando l'*io* dà parola all'autrice sulla scena del vissuto¹²⁷. L'*io* è sempre riflesso sulla superficie della scrittura tanto degli epigrammi e dei recitativi, quanto del poemetto, dal farsi e dal disfarsi del pensiero nella propria mente scossa da un'improvvisa alterazione dei cicli biologici del corpo¹²⁸. In un epigramma quasi iniziale della seconda sezione autunnale l'*io*, mentre accumula nel discorso sensazioni disordinate, in un verso lamenta il vuoto della propria testa («Niente nella testa. Foresta chiusa inabitata», ISPM, II, 11, 1). L'*io* pare riflesso nel dettato performativo di questo verso dal farsi del pensiero nella mente come irrigidita da un'improvvisa compressione del corpo: il verso tutto nominale, non solo è spezzato a metà dal punto fermo, ma il punto fermo da un lato segna il passaggio tra

¹²⁷Emanuele Dattilo riflette a proposito di alterità e identità tra soggetto reale e fittizio nella poesia cavalliana riconoscendo che «[a]llo stesso modo, è importante notare come il soggetto di queste poesie non sia – come ovvio d'altronde per ogni opera poetica- l'io quotidiano del poeta Patrizia Cavalli, ma un soggetto impersonale, che il poeta Patrizia Cavalli non fa che *liberare* attraverso la propria poesia. La minuziosa tessitura metrica, la lingua fluida ed esatta, le intricate architetture di rime, sono i ricercati strumenti che aprono il varco per questa liberazione, le chiavi e i “ferretti storti” che dischiudono l'ingresso a una superiore, impersonale e più beata natura del poeta (che, però, non differisce concretamente in nulla dalla sua esistenza quotidiana)», in Emanuele Dattilo, *Sulla poesia di Patrizia Cavalli*, «Lo Straniero. Arte cultura scienza e società», 17 novembre 2015, (<http://lostraniero.net/1887-2/>).

¹²⁸ Per comprendere il 'teatro di parole' cavalliano può essere utile avvalersi delle riflessioni di Lidia Palumbo che osserva, in uno studio sui discorsi platonici, lo spazio iconico dei dialoghi. Da un lato le parole, nei discorsi, evocano epifanicamente immagini visive delle cose nominate che la mente immagina e, dall'altro, costituiscono con le parole stesse delle immagini verbali che la mente vede: «perché, se è vero che anche i discorsi stessi sono immagini, non soltanto quelli la cui capacità di espressione è costruita *dià eikonos*, come nel caso del passo citato di Leggi I 644c, ma tutti i discorsi sono per così dire epifanici, figurano cioè le cose che dicono, le fanno apparire in un modo o in un altro; se è vero che tutti, o quasi tutti, i discorsi sono da ascoltare ma anche da vedere, perché sono fatti di parole, sono essi stessi parole e le parole sono immagini –», in Lidia Palumbo, *Pensare l'anima nello spazio iconico dei dialoghi di Platone*, «χώρα», REAM, 9-10, 2011-2012, p. 22.

l'uso referenziale di 'testa' e quello connotativo di 'foresta' e dall'altro rompe la rima interna tra 'testa' e 'foresta' come lasciando un vuoto tra due parti prive entrambe della predicazione e di legami logici tra loro. Nel terzo quadro del poemetto, l'*io*, mentre riflette sull'eventuale coincidenza tra la propria carnalità e la propria voce poetica, si abbandona, nell'inarcatura tra due versi, ad una sorprendente interlocuzione a proposito delle proprie peculiarità fisiche («Ma quando / come me si ha la pressione bassa», ISPM, III, 29-30). L'*io* pare riflesso nel dettato autoriflessivo della strofa da un iniziale disfarsi del pensiero nella mente come turbata da un lievissimo sussulto del corpo: i due versi che introducono, con l'impersonale 'si ha', l'esempio della pressione bassa, sono, all'inizio dell'inarcatura del secondo sul primo, solo per un attimo interrotti dall'intonazione colloquiale di 'come me', quasi l'allocuzione di una voce scuotesse il flusso incorporeo della riflessione metalinguistica. Nel quarto quadro del poemetto l'*io*, mentre spiega l'eventuale coincidenza della propria 'pietà sbagliata'¹²⁹ con la propria voce poetica si concede una strana tirata sentimentale sulla propria singolarità psicologica. L'*io* pare di nuovo riflesso nel dettato autoriflessivo della strofa da un più intenso disfarsi del pensiero nella mente come agitata da un soprassalto ora più vivace del corpo: la riflessione in terza persona all'improvviso è interrotta dalla cadenza di una voce impegnata in un'affannata fantasticheria sull'uccisione preventiva delle persone amate («che è come farli fuori ancora in vita, / prima che muoiano, i morti miei futuri», ISPM, III, 97-98).

In *Poesie (1974-1992)*, l'*io* della terza raccolta, come anche l'*io* delle prime due, è riflesso autoreferenzialmente nella scrittura dai soprassalti del corpo impressionato dagli urti del mondo esterno. Ne *Le mie poesie non cambieranno il mondo* l'*io* è riflesso nella scrittura dai soprassalti dei cicli biologici del corpo speculari a quelli di una cornice *metapoetica*. Ne *Il cielo* l'*io* è di nuovo riflesso nella scrittura dai soprassalti dei cicli biologici del corpo speculari a quelli di una cornice astronomica. Nella complessa architettura paratestuale de *L'io singolare proprio mio*,

¹²⁹Si noti, a proposito di 'sbagliata', che etimologicamente il verbo 'sbagliare' nasce come intensivo di 'abbagliare'. Il Grande dizionario della lingua italiana ne riporta la seguente etimologia: «Comp. probabilmente dal pref. lat. ex-, con valore intens., e da [abbagliare (v.)], s.v. 'Sbagliare' in *Grande dizionario della lingua italiana*, diretto da Salvatore Battaglia e poi da Giorgio Barberi Squarotti, UTET, Torino 1961-2002, p. 625.

l'io è ancora una volta riflesso nella scrittura dai soprassalti dei cicli del corpo speculari a quelli di una cornice astronomica sospesa tra due esperienze del tempo qualitativamente diverse tra loro, i soprassalti luminosi degli avvicendamenti ciclici delle stagioni sulla scena del poetato e gli impercettibili soprassalti luminosi dell'istante solstiziale sulla scena del vissuto. Se ne *L'io singolare proprio mio* *l'io* non fosse riflesso nella scrittura dal proprio corpo impressionato da due esperienze del tempo qualitativamente diverse, *l'io* sulle due diverse scene della raccolta sarebbe l'interprete di due voci distinte di una stessa soggettività. La protagonista della scena del poetato interpreterebbe nelle tre sezioni di epigrammi e recitativi la retorica di una voce dai toni poetici privati, estranei – come scrive Mazzoni di un mottetto montaliano – «alle leggi del discorso pubblico e perciò capaci di rappresentare i dettagli nascosti della vita interiore»¹³⁰. La poetessa sulla scena del vissuto interpreterebbe nell'unica sezione del poemetto la retorica pubblica della voce dell'autrice, in una sorta di epistola in versi rivolta ai propri detrattori¹³¹. *L'io* che si manifesta sulla scena del poetato e su quella del vissuto è invece un 'io' generato sempre autoreferenzialmente da un corpo impressionato ora dalle variazioni della luce nei quattro avvicendamenti stagionali, ora dagli impercettibili sussulti luminosi nel solstizio.

Sulla scena del poetato, il corpo, impressionato dai soprassalti luminosi del tempo, riflette sulla superficie dalle forme sempre diverse degli epigrammi e dei recitativi il farsi del pensiero dell'*io* sulle sue incomprensibili affezioni fisiche e psichiche. Tra il solstizio d'estate appena trascorso all'inizio della prima sezione e il solstizio d'estate incipiente alla fine della quarta, il farsi del pensiero sorge dal corpo impressionato, in *Agosto*, dalle variazioni della luce altissima quasi senza ombre («la memoria / per troppa luce quasi si scolora», ISPM, I, 3, 1-2), in *Ai divani! Ai divani!*, dalle variazioni della luce declinante con ombre sempre più lunghe («che il sole non accende», ISPM, II, 27, 8-9), e, in *Vado, ma dove?*, dalle variazioni della luce

¹³⁰ Guido Mazzoni, *Sulla poesia moderna*, Bologna, il Mulino, 2005, p. 105.

¹³¹ Luperini riprende da una riflessione montaliana le categorie di 'io' empirico e 'io' trascendentale: «È Montale a distinguere, in vari scritti (il più noto è la *Intervista immaginaria*), l'io "trascendentale" che parla nei suoi testi dall'io "empirico" che li ha scritti», in Romano Luperini, *Voce e persona, soggetto empirico e soggetto trascendentale*, «laletteraturaenoi»: (<https://www.laletteraturaenoi.it/index.php/interpretazione-e-noi/304-voce-e-persona,-soggetto-trascendentale-e-soggetto-empirico.html>).

all'inizio ancora bassa con ombre lunghe («darsi alla macchia / al freddo», ISPM, IV, 2, 11-12) e poi in progressiva risalita con ombre sempre più corte¹³² («Deeenng! Luccica. Fasto», ISPM, IV, 12, 1). Sulla scena del vissuto, il corpo, impressionato come al rallentatore dall'impalpabile crescendo dei soprassalti impercettibili della luce nell'istante del solstizio, genera il progressivo disgregarsi del ragionamento dell'*io* sull'origine della voce poetica riflesso sulla superficie del poemetto dagli strappi del dettato autoriflessivo, lievissimi nel momento in cui nel cielo il sole pare fermarsi («la temprà, la pesadumbre, murata», ISPM, II,30, 6) e via via più incalzanti nel momento in cui la luce nuova dell'inverno sta per apparire («Natale. La festa della luce», ISPM, IV, 2, 1)¹³³.

In un epigramma estivo vicino al riequilibrio tra luce e ombra dell'equinozio d'autunno, l'*io* mentre interloquisce con un inafferrabile *tu*, protesta in un verso l'inaffidabilità della propria immaginazione («Non affidarti alla mia immaginazione», ISPM, I, 34,1). La forma del dettato costretto in un'allocuzione paradossale sembra riflessa dal corpo come imprigionato da un'opposta tensione. Se l'esclamazione è compiuta e coesa dal punto di vista sintattico, essa è viceversa del tutto indecidibile dal punto di vista semantico¹³⁴. Nel secondo quadro del poemetto,

¹³² Il sole compie un movimento apparente intorno alla terra ascendente e discendente tra il solstizio d'inverno e quello d'estate: «Nel giorno del solstizio d'inverno infatti il Sole, nel suo moto apparente rispetto alla Terra, smette di scendere rispetto all'equatore celeste dando l'impressione di fermarsi. Si tratta di un fenomeno ben noto agli antichi, che osservavano molto più di noi il moto dei pianeti e degli astri. Oggi, per chi non osserva il moto degli astri, si tratta di un fenomeno che può passare inavvertito. A partire da questo momento il moto del Sole, (più correttamente si deve parlare di "moto apparente", perché come sappiamo è la Terra a muoversi rispetto a questo astro), torna a cambiare, con relativo allungamento delle giornate», in Lorenzo Pasqualini, *Solstizio d'inverno, cos'è e perché si chiama così*, «ilmeteo.net» (<https://www.ilmeteo.net/notizie/divulgazione/solstizio-inverno-definizione-etimologia.html>).

¹³³ La festa cristiana del Natale deriva dalla festa pagana del *Sol invictus*: «La luce del sole e la festa di Natale. Di primo acchito sembrerebbero due estremi: lo splendore luminoso del giorno e il chiarore argenteo della luna d'inverno, il trionfo della natura illuminata dai raggi del sole e il silenzio freddo dell'Avvento, quello denso di timore sacro che accompagna la nascita divina. Eppure alle radici del Natale c'è proprio una festa dedicata al sole, al *Sol invictus*, l'astro invitto e quindi anche invincibile, quello che sempre sconfiggerà la tenebra, la luce della notte per gli iniziati ai misteri sacri. Da festa pagana del Sole a commemorazione della nascita di Gesù», in Sabrina Marineo, *Sol invictus, Mitra, ... da festa pagana del Sole a Natale*, «Storia...Controstoria», (<http://storia-controstoria.org/personaggi-emi/sol-invictus-mitra-da-festa-pagana-del-sole-natale/>).

¹³⁴ L'affermazione dell'epigramma richiama quella del cosiddetto paradosso del mentitore nato dall'affermazione del poeta cretese Epimenide che avrebbe dichiarato che tutti i Cretesi sono mentitori, affermazione contraddittoria in quanto pronunciata da un Cretese stesso. Nel corso dei secoli i filosofi hanno provato a risolvere l'antinomia. Beatrice Costantini riassume brevemente la questione nei seguenti termini: «Il problema di fondo è lo stesso anche se proposto in diverse versioni e consiste in un sistema autoreferente, cioè un qualcosa che si rifà a se stesso, e quindi abbiamo un

l'*io* mentre argomenta l'ipotesi sulla coincidenza tra il proprio 'io' verbale e il pronome 'io' si rivolge per un attimo a qualcuno. La forma del dettato interrotta all'improvviso da una minuscola allocuzione pare riflessa dal corpo colpito appena da un impercettibile soprassalto luminoso. Se il tessuto linguistico della riflessione sull'origine grammaticale dell' 'io' sembra integro, in un punto vi si manifesta l'impercettibile vibrazione dell'intonazione colloquiale («ché anzi io mi considero», ISPM, III,10).

Tra la fine della seconda sezione, tutta la terza e l'inizio della quarta si può ben osservare l'*io* implicato dal proprio corpo, sulla *metascena* della terza silloge, nel ruolo della protagonista e in quello della poetessa. Il farsi e il disfarsi del pensiero tra l'ultimo epigramma dell'autunno, il terzo e il quinto quadro del poemetto solstiziale e il primo epigramma dell'inverno riflettono rispettivamente dapprima la quasi completa remissione dei soprassalti del corpo, poi la loro lenta ripresa come al rallentatore e infine il loro nuovo incisivo prorompere. Nell'ultimo epigramma dell'autunno di *Ai divani! Ai divani!*, la protagonista, mentre sta affacciata nella soglia di un cortile ad ascoltare il suono della terra, ha lo sguardo ridotto alla visione, è protesa all'indietro, ferma, fuori e infine 'refusa' - 'riflessa da se stessa' se si considera l'accezione dantesca della parola¹³⁵ - pronta ad accogliere la 'confusione', - 'penombra' secondo l'uso del termine attestato da Galileo e Ungaretti¹³⁶:

risultato che non possiamo né confermare, né tantomeno confutare. Nel corso della storia esso è stato discusso ampiamente da diversi personaggi di rilievo che hanno tentato di risolvere il paradosso, ma la soluzione più accreditata risulta essere quella di Crisippo, il quale dice semplicemente che ci sono frasi delle quali «non si deve dire che esse dicono il vero e (neppure) il falso; né si deve congetturare in un altro modo, cioè che lo stesso (enunciato) esprima simultaneamente il vero e il falso, bensì che esse sono completamente prive di significato». Nel cercare una soluzione concreta Guglielmo di Ockham (1285-1350) introdusse la distinzione tra linguaggio e metalinguaggio, sostenendo che solo le frasi autoreferenziali mescolano i due livelli in uno solo», in Beatrice Costantini, *Il paradosso del mentitore*, «Foligno. Evocare il mondo» (<http://www.festascienzafilosofia.it/2018/02/il-paradosso-del-mentitore/>).

¹³⁵ In Dante si legge 'e indi l'altrui raggio si rifonde', in Vittorio Sermoni, *Il Paradiso di Dante*, II, 88, Milano, Rizzoli, 2010, p. 48.

¹³⁶ Di 'confusione' è attestato un uso astronomico in Galileo e in Ungaretti col significato di «Oscurità, penombra. - Anche: aberrazione (nei sistemi di lenti). Galileo, 174: La causa per la quale nel rimirar gli oggetti propinqui s'allunga lo strumento [il telescopio], è per rimuover la confusione nella quale esso oggetto ci si dimostra adombrato, la qual si toglie coll'allungamento. Ungaretti, IX-12: Sul pendio scagliionate / con i tetti rossi di tegole / le case più recenti/ e, / coperte di lavagna, / le più vecchie quasi invisibili / nella confusione dell'alba», s.v. 'Confusione', in *Grande dizionario della lingua italiana*, diretto da Salvatore Battaglia e poi da Giorgio Barberi Squarotti, op. cit., p. 542.

Affacciata allo stretto cortile
ascoltavo il suono dei continenti
lo sguardo ridotto alla visione
libera dalla dolce ingiustizia
che mi legava al mondo,
indietro ferma fuori refusa
accoglievo la confusione (ISPM, II, 34, 1-7).

L'ariosità della piccola spirale di sette versi, spinta pressoché del tutto fuori dall'attualità fisica e psichica dell'interlocuzione performativa del poetato, libera dalla 'dolce ingiustizia' del legame col mondo, riflette una sorta di stasi del pensiero nella mente quasi del tutto affrancata dalle impressioni del corpo. La strofetta come un corpo in stato di quiete è attraversata dalla cadenza regolare degli imperfetti, priva di cambi di punto di vista e interrotta appena dalla virgola prima dello slancio finale degli ultimi due versi proiettati nella dolcezza dell'allitterazione fruscante in 'f'. Nel terzo quadro del poemetto de *L'io singolare proprio mio*, la poetessa, mentre illustra un confronto tra la propria pressione bassa e la legge universale della pressione, si consente un'inaspettata interruzione colloquiale. Il tessuto autoriflessivo delle due strofe slabbrato in un punto riflette un subitaneo disfarsi del pensiero come impressionato da un piccolo sussulto del corpo. Il ragionamento nelle due strofe di misura quasi uguale tra loro, articolate al proprio interno da una chiarezza dei nessi logici e dalla perentorietà del punto fermo, sobbalza inopinatamente interrotto un deittico e un aggettivo dimostrativo usato anch'esso in funzione deittica che chiamano in scena il dolore («Ecco il dolore / questo restare fuori», ISPM, III, 53). Nella strofa finale del quinto quadro, la poetessa, mentre conclude la serrata serpentina dell'epistola poetica, si lancia in una inopinata allocuzione rivolta, come in proscenio, a un immaginario 'pubblico'. La tessitura del dettato autoriflessivo del tutto sgranato riflette la decostruzione definitiva del pensiero come impressionato da un forte sussulto del corpo. Le cinque strofe di misura molto diversa tra loro, cadenzate dall'anafora sempre più brachilogica del periodo ipotetico della possibilità e da un ritmo incalzante dei punti e virgola, sono concluse da una violenta invettiva che si rivolge agli spettatori con il 'voi' e il congiuntivo esortativo («Siate felici voi, se vi si stacca», ISPM, III,155). L'alterazione così forte del registro autoriflessivo sembra il segnale dell'uscita di scena della poetessa e del nuovo ingresso in scena della protagonista, pronta di nuovo a interrogarsi sulle proprie sensazioni

incomprensibili. Nel primo epigramma di *Vado, ma dove?*, la donna, mentre si porta fuori di casa come un animale al ‘tiepido pascolo’, pare dispersa fuori di sé nella grazia beata di una delicata *flanêrie* senza meta, ondeggiante tra un movimento automatico del proprio corpo e la sensazione della ‘turista persa’:

Mi porto al tiepido pascolo
spargendomi nella piazza mastico
il sapore dolce.
Invitata per poche ore dal mondo
mi informo dei prezzi e delle qualità
per rallentare il mio corpo
in una reticella di scuse,
turista persa, e non tornare a casa (ISPM, IV, 1-7).

Gli otto versi piuttosto irregolari dell’arietta tutta proiettata nella attualità fisica e psichica della scena del poetato paiono riflettere un farsi già contrastante del pensiero impressionato da un forte soprassalto del corpo colpito dalla nuova luce invernale¹³⁷. Sono scanditi dai sobbalzi casuali del corpo in movimento negli spazi aperti e nelle poche ore trascorse nel mondo ritmati prima dal punto fermo, dopo la sprezzatura del senario conclusivo dei primi tre versi inarcati l’uno sull’altro, e poi, nei cinque successivi, dalla sospensione della virgola dopo la cesura del primo emistichio dell’endecasillabo finale a minore, ricucita *in extremis* al secondo dalla congiunzione ‘e’.

L’*io*, implicato dal proprio corpo tra le due diverse manifestazioni del poetato e del vissuto, appare ne *L’io singolare proprio mio* in una soglia di indeterminazione tra la poesia e la vita¹³⁸. La poesia e la vita vi si rivelano indistinguibili in quanto il suo poetato e il suo vissuto sono entrambi riflessi autoreferenzialmente sulla superficie della scrittura dalle impressioni del corpo esposto a due diverse qualità del tempo. In un epigramma la protagonista dolorante, mentre lamenta la pesante staticità delle sensazioni ferme nella mente, evoca con una sorta di *exemplum fictum*

¹³⁷ Il movimento della luce va ricostruito considerando la ‘scenografia’ paratestuale delle tre sezioni stagionali. Si ricorda quindi che nell’epigramma successivo il primo verso recita «Natale. La festa della luce», ISPM, *Vado, ma dove?*, 2, 1.

¹³⁸ Affrontando il nodo problematico del rapporto tra poesia e vita, Agamben parla di indeterminazione tra vissuto e poetato a proposito delle *Poesie della fine del mondo* di Delfini spiegando che in questo autore: «vita è veramente soltanto ciò che si genera dalla parola», in Giorgio Agamben, *Il dettato della poesia*, in Id., *Categorie italiane, op. cit.*, p. 78. La Cavalli, che in questa raccolta sembra mettere a fuoco il medesimo nodo problematico, pare anch’essa rappresentare nella silloge la generazione della vita dalla parola attraverso il dettato riflesso dalla mente dell’*io* impressionato dai soprassalti del tempo.

la 'corsa' sgraziata di un carretto assai diverso da quello alato delle muse¹³⁹ («in una corsa povera e sghimbescia / finché il carretto o si ferma o si rovescia» ISPM, II, 32, 13). La forma del dettato sembra rifletterne la costrizione del pensiero bloccato, nella seconda sezione, su se stesso: il distico cantilenante inciampa sgradevolmente sulla rima in 'scia', costretto nel parallelismo appena variato della materia sonora e sintattica. Nella quinta strofa del quarto quadro del poemetto la poetessa, mentre spiega la coincidenza tra la propria voce poetica e il proprio 'sogno megalomane', si abbandona sorprendentemente alle proprie intonazioni megalomane per un momento in apparenza lunghissimo. La forma del dettato sembra rifletterne, alla fine del poemetto, il sensibile disgregarsi del pensiero: lo stacco forte dei trattini e il punto esclamativo accompagnato dal 'voi' di una vivace allocuzione dell'*io* ai propri amici disarticolano non solo il flusso del ragionamento, ma anche la composizione superficiale della scrittura («- non lavorate! io vi mantengo tutti / amici cari -»), ISPM, III, 105-106).

L'indeterminazione tra poetato e vissuto allestisce sulla superficie poetica della raccolta l'intricato *metadramma* del farsi e del disfarsi del pensiero tra poesia e vita. La tensione irrisolvibile tra il farsi del pensiero della protagonista nelle sezioni stagionali e il disfarsi del pensiero della poetessa in quella solstiziale ve lo genera da un intreccio simile a quello «inestricabile di amore, parola e conoscenza»¹⁴⁰

¹³⁹ L'immagine della 'corsa' che sospende il corpo tra la terra e il cielo è topica in *Poesie (1974-1992)*. Centrale nella prima raccolta insieme a quella della partenza, compare anche nella seconda e nella terza.

¹⁴⁰ Il *metadramma* del sorgere della parola tra la poesia e la vita sulla *metascena* della scrittura della terza raccolta cavalliana fa pensare al complesso quadro teorico illustrato da Agamben sul dettato della poesia. Nel saggio sul dettato della poesia il filosofo riflette sul rapporto tra poetato e vissuto, soffermandosi sulla differenza tra l'idea di *inventio* pagana e quella cristiana. L'*inventio* cristiana interpretata da Agostino secondo una figura etimologica come *in id venire quod quaeritur* ('venire in ciò che si cerca') presuppone che l'uomo trovi la parola solo attraverso «un desiderio amoroso, in modo che l'evento di linguaggio si presenta come un intreccio inestricabile di amore, parola e conoscenza: "cum itaque se mens novit et amat, iungitur ei amore verbum eius. Et quoniam amat notitiam et novit amorem, et verbum in amore et amor in verbo, et utrumque in amante et dicente («e mentre dunque la mente si ama e conosce, si congiunge ad essa attraverso l'amore la sua parola. E poiché ama la conoscenza e conosce l'amore, la parola è nell'amore e l'amore nella parola, e entrambi nell'amante e nel parlante»», in Giorgio Agamben, *Il dettato della poesia*, in Id. *Categorie italiane*, Roma-Bari, Laterza, 2010, p. 75. In molte occasioni la Cavalli ha del resto parlato del suo particolare rapporto amoroso con le parole. Ad alcune domande di Dina Dario Cresta ha risposto così: «Qual è il suo rapporto con le parole? "Ho per le parole un amore fanatico e superstizioso, fatto di ammirazione, rispetto e fiducia, diciamo insomma che le prendo molto sul serio". E ne è corrisposta? "Esse mi ricambiano accorrendo con prodigalità e straordinario tempismo, tanto da anticipare spesso i miei desideri. Io con loro non mento, non faccio prepotenze, sono l'innamorata ideale. Magari fosse così

richiamato da Agamben a proposito della concezione cristiana dell'*inventio* che rinnova nel Medioevo quella della tradizione retorica dei *loci*. Quando la mente impressionata sulla scena del poetato dai sussulti del corpo esposto alle variazioni della luce si interroga sulle proprie affezioni («si parte solamente, / si diventa singolari», ISPM, II, 13, 10-15), la parola vi sorge da un farsi del pensiero riflesso sulla superficie della scrittura dalla mancanza della forma del dettato performativo. Quando, viceversa, la mente, impressionata come al rallentatore sulla scena del vissuto dai sussulti impercettibili del corpo esposto a un crescendo di minime variazioni luminose («non fai nient'altro che dire io, io"», ISPM, III, 5), la parola vi sorge da un lento disfarsi del pensiero riflesso sulla superficie della scrittura dalla forma progressivamente più 'disarticolata' del dettato autoriflessivo. La parola che desidera la propria forma mancante riflessa dal dettato performativo, è generata, come Narciso illuso dall'*«imago formae»*¹⁴¹, dalla propria scissione dal reale causata dall'*impasse* insuperabile dell'amore, cioè paradossalmente dal desiderio di non-scissione¹⁴² («Fuori di me in amore, pura di me stessa», ISPM, II, 31, 1). La parola che desidera la propria origine riflessa dalla forma sempre più disarticolata del dettato autoriflessivo, è generata, come Eco risonante nell'*«imago vocis»*¹⁴³ («“ecquis adest?” et “adest” responderat Echo») ¹⁴⁴, dalla mancanza stessa, tentativo disperato di esistere non di riflesso «come Narciso, e nemmeno come un passivo riflettere, bensì come un riflesso imperfetto»¹⁴⁵ («Allora il corpo [...] non riesce più a entrare / nell'ariosa cadenza della vita», ISPM, III, 32- 36).

anche con gli altri miei amori!"», in Dina Dario Cresta, *Gli innamorati sono tutti uguali: questa è vera democrazia*, «La Repubblica», 6 agosto 2012.

¹⁴¹ Nelle *Metamorfosi* si legge l'espressione «visae correptus imaginæ formæ», (invaghitosi della forma che vede riflessa), III, 416, in Publio Ovidio Nasone, *Metamorfosi*, a cura di Piero Bernardini Marzolla, Milano, Einaudi, 1979, p. 112-113.

¹⁴² Scrive Bottirolì di Narciso: «Narciso che si riflette nell'acqua della fonte è la raffigurazione di un paradosso: la scissione dipende da un eccesso di vicinanza, la persona da cui siamo più divisi è la persona a cui siamo più uniti – noi stessi. Non solo: la *causa* della scissione è l'amore, cioè il desiderio di non-scissione. L'amore è causa di una *impasse* insuperabile», in Giovanni Bottirolì, *Narciso senza specchio. Un esercizio di tri-logica*, «La psicanalisi», 36, 2004, documento digitale (<http://www.giovannibottirolì.it/it/analisi-di-testi/narciso-senza-specchio9.html>).

¹⁴³ Nelle *Metamorfosi* si legge l'espressione «deceptus imagine vocis», (smarrito dal rimbalzare della voce), III, 380, in Publio Ovidio Nasone, *Metamorfosi*, op. cit., pp.110-111.

¹⁴⁴ «“C'è qualcuno?” e “c'è” aveva risposto Echo», *Metamorfosi*, III, 385, Publio Ovidio Nasone, *Metamorfosi*, op. cit., p. 110-111.

¹⁴⁵ Gian Luca Grassigli, *La voce, il corpo. Cercando Eco*, «Annali di archeologia e storia antica», nuova serie, n. 15-16, Napoli, 2008-2009, p. 212.

Il *metadramma* del farsi e del disfarsi della parola tra la poesia e la vita evoca nella terza raccolta cavalliana una soglia analoga a quella suscitata tra la poesia provenzale e le *razo del trobar*, sorta di impalpabile crogiuolo dove si genera la parola dal nulla¹⁴⁶. *L'io* de *L'io singolare proprio mio*, sospeso tra due desideri speculari tra loro, vi sorge nel ruolo della protagonista sulla scena poetica e nel ruolo della poetessa sulla scena del vissuto. *L'io* sorge nel ruolo della protagonista quando la mente, esposta alle impressioni del tempo durante le quattro stagioni di un anno solare è scossa dai violenti sobbalzi del corpo. Sorge nel ruolo della poetessa quando la mente, esposta come al rallentatore ai sussulti del tempo nell'apparente stasi del sole solstiziale, è quasi in uno stato di quiete¹⁴⁷. Se per Dante 'Beatrice', scrive ancora Agamben, è il «nome dell'amorosa esperienza dell'evento di parola che è in gioco nel testo poetico stesso»¹⁴⁸, l'amorosa esperienza dell'evento di parola senza altro nome («Lucia, Giovanna, Antonia, Giuseppina / neanche le conosco», ISPM, IV,13, 1-2) sembrerebbe ugualmente in gioco per la Cavalli nel *metadramma* della lingua riflesso da quello della mente sulla superficie della scrittura della terza raccolta. Nel solco della tradizione teologica, esso sarebbe, di nuovo secondo il pensiero di Agamben, una «dimora nel principio della parola, sorgere del verso dal

¹⁴⁶ I trovatori, scrive Agamben, vogliono «far esperienza dell'evento stesso di linguaggio come *topos* originale», in Giorgio Agamben, *Il dettato della poesia*, in Id. *Categorie italiane*, op. cit., p. 76.

Quanto alla presenza del modello della poesia duecentesca in quella cavalliana, Antonio Rossi, presentando la poesia della Cavalli, protagonista del primo incontro del ciclo di lezioni *Genealogie novecentesche. Tendenze della poesia degli anni 2000* organizzato dalla Fondazione Primoli, accenna proprio all'influenza della poesia duecentesca, in Patrizia Cavalli, *Lecture e dibattito*, (<https://www.youtube.com/watch?v=HNbC8-KFReI&t=578s>). La Cavalli stessa, nella prosa *Mal di testa*, presente nel libro appena pubblicato *Con passi giapponesi*, descrive il suo mal di testa come un'affezione in qualche modo legata ad un evento di linguaggio, suscitata secondo le sue ricostruzioni dalle alterazioni della pressione atmosferica, prima come una gioia lieve e incantata in cui «canta musiche che non erano mai esistite e in una lingua inventata, una musica che scaturiva senza intenzione quasi accompagnasse l'aria dei miei pensieri. Era il pensiero stesso che si faceva sensibile attraverso la musica e attraverso la musica la mi anima si scioglieva cantando. Questa musica era così inerente a me che nel canto piangevo di commozione, quasi che da una repressa scaturigine si liberasse finalmente la vita cantata. O meglio, non la vita, ma la voce della vita, o di quello che è il più misterioso dei nostri umani attributi, e cioè il sentimento, non un particolare sentimento, ma il sentimento», in Patrizia Cavalli, *Mal di testa*, in Ea., *Con passi giapponesi*, Torino, Einaudi, 2019, p. 65, e poi come una sorta di intossicamento suscitato da un inutile delirio: «E così mi dicevo che tutto il mio male nasceva dal fatto che ero nata fuori tempo, che se fossi nata nel Duecento o nel Trecento avrei visto semplicemente la Madonna o Gesù, o il nulla mistico», in Patrizia Cavalli, *Mal di testa*, in Id., Torino, Einaudi, 2019, p. 68.

¹⁴⁷ Delle *razo* Agamben precisa che non sembrano «né un evento biografico né un evento linguistico, ma per così dire, una zona di indifferenza fra vissuto e poetato», Giorgio Agamben, *Il dettato della poesia*, in Id. *Categorie italiane*, op. cit., p. 76.

¹⁴⁸ Giorgio Agamben, *Il sogno della lingua*, in Id., *Categorie italiane*, op. cit., p. 58.

puro nulla»¹⁴⁹. L'io, generato sintomaticamente dai violenti sussulti del tempo lungo gli avvicendamenti astronomici e dai sussulti impercettibili nell'istante solstiziale, sembra celebrare nel *qui e ora* de *L'io singolare proprio mio* proprio quel sorgere della parola dal nulla, quel sorgere della «paroletta da dire / magari per dire / che non c'è niente da dire» (LMP, 9, 7-10) che risuona la prima volta ne *Le mie poesie non cambieranno il mondo* del '74 e che fa riecheggiare lungo i vent'anni dell'arco temporale di *Poesie (1974-1992)* il «vers de dreit nien»¹⁵⁰ di Guglielmo IX di Aquitania.

7.2 La cornice metateatrale

L'implicazione tra il poetato epigrammatico e quello poematico disegna automaticamente nella silloge un'inusuale cornice *metateatrale*. Le impressioni della mente dell'io esposta, nelle tre sezioni stagionali e in quella solstiziale, ad una doppia qualità del tempo ve la disegnano generando senza intenzione nella scrittura il piano del vissuto e quello del poetato. Talvolta un tema, modulato dallo stesso corpo esposto a due diverse qualità delle variazioni luminose riecheggia sui due piani, tanto nel farsi del pensiero della protagonista, quanto nel disfarsi del pensiero della poetessa. Il tema della perdita dell'anima risuona per esempio sia nel farsi del pensiero dell'io sulla scena del poetato di un epigramma della seconda sezione autunnale, sia nel disfarsi del pensiero dell'io sulla scena del vissuto di un verso del poemetto della terza solstiziale. L'io epigrammatico dopo aver dichiarato musilianamente nel primo verso della poesia che «il mondo non esiste»¹⁵¹ (ISPM, II, 26, 1) lamenta negli ultimi due settenari la sensazione dell'anima che gli scivola via e che l'io stesso non trattiene¹⁵² («Mi scivola l'anima / e io non la trattengo», ISPM, II,

¹⁴⁹ *Ibidem*.

¹⁵⁰ Guillaume [duca d'Aquitania], *Poesie*, edizione critica a cura di Nicolò Pasero, Modena, STEM-Mucchi, 1973, p. 92.

¹⁵¹ Nella seconda parte de *L'uomo senza qualità*, tradotto da Anita Rho per Einaudi nel 1972, al momento del passaggio tra uno stato di coscienza e l'altro il protagonista si sofferma sulla nuova forma che prendono le cose, i sentimenti e i pensieri: «"Quale mondo?" - egli pensò, - "il mondo non esiste!"», in Robert Musil, *L'uomo senza qualità*, trad. it. di A. Rho, Torino, Einaudi, 1972, I, p. 643.

¹⁵² Il sostantivo 'anima' è un sostantivo raro in *Poesie (1974-1992)*. A fronte del più attestato 'animale', occorre esclusivamente nella terza silloge, una volta in questo testo della seconda sezione, una volta nei versi qui ricordati della terza e una volta nella quarta sezione (cfr. 'respiro' nell'allegato «Spoglio lessicale per aree semantiche» delle tre raccolte).

26, 7-8). La forma geometricamente bilanciata pare rifletterne nei due settenari il farsi nella mente del pensiero costretto in una doppia irrisolvibile tensione: da un lato vi appare il *legato* della sequenza sintattica del primo verso di ‘anima’ inarcato dalla congiunzione ‘e’ sul secondo di ‘io’ come a significare una compiutezza del pensiero e dall’altro il contrappunto tra i suoni dolci e indefiniti anticipati da quello arioso di ‘anima’ del primo e i suoni duri e cadenzati seguiti da quello angusto di ‘io’ del secondo come a significarne la spezzatura. Nella prima strofa del quarto quadro del poemetto l’*io* poematico, mentre ipotizza per l’‘io’ grammaticale il referente della propria singolarità proprio sua, si abbandona in un verso monologante ad un’allocuzione alla propria anima perduta («anima mia deposta, rinchiusa nei cortili», ISPM, III, 63). La forma monologante del verso sembra rifletterne nell’alessandrino il disfarsi nella mente del pensiero interrotto, nella riflessione metalinguistica, da un’inaspettata invocazione sentimentale dell’*io* alla propria anima ‘deposta’ teatralmente fuori di sé e ‘rinchiusa’ nella soglia dei ‘cortili’, né aperta né chiusa¹⁵³.

La cornice *metateatrale* della terza raccolta cavalliana, disegnata automaticamente dall’implicazione tra poetato e vissuto, mostra l’impossibilità di un’interpretazione a posteriori del poetato dal punto di vista del vissuto («Provavo a dire e mi si sfilacciava / non è né rete né mantello è solo schermo», ISPM, II, 24, 5-6). La parola dell’*io*, generata dalla mente impressionata dall’avvicendamento astronomico tra due diverse qualità dei soprassalti della luce, è priva di ogni possibile prospettiva finalistica, a differenza per esempio della parola della *Vita Nova* dantesca generata dalla mente illuminata da due diverse qualità dell’amore in due momenti temporalmente distinti¹⁵⁴. Nella cornice *metateatrale* del libello, Dante delinea un

¹⁵³ L’immagine topica del ‘cortile’ rinvia ad una condizione percettiva sospesa tra l’apertura e la chiusura.

¹⁵⁴ Picone, nella sua analisi del modello del prosimetro dantesco, si sofferma sui due distinti piani temporali della *Vita Nova*: «le poesie appartengono al passato della storia vissuta, le prose invece si situano nel presente della storia rammemorata e raccontata. Mentre le poesie si sviluppano lungo un arco di tempo novenario (si va dal maggio 1283 del primo sonetto al presumibile secondo "annovale" della morte di Beatrice alluso nell’ultimo sonetto, e dunque al giugno del 1292). Le prose, dal canto loro, sono il risultato dell’illuminazione puntuale successiva alla visione finale di Beatrice in gloria affabulata in questo stesso ultimo sonetto. Se pertanto le poesie rappresentano un avvicinamento graduale alla verità, le prose sono invece la rivelazione della verità definitiva sulla poesia e sulla vita», in Michelangelo Picone, *Il prosimetrum della Vita Nova*, in «Arzanà 7, 2001. Dante, poète et narrateur», p. 181. È interessante notare che in un passo di *Mal di testa* la Cavalli sottolinea la propria

percorso finalistico dell'*io* verso la verità sulla poesia e sulla vita in quanto il protagonista e l'interprete della scena poetica, illuminati nel passato dall'amore terreno, vi muovono gradualmente, e l'autore e l'esegeta, illuminati nel presente dalla rivelazione della grazia ultraterrena, vi giungono definitivamente¹⁵⁵. La cornice *metateatrale* de *L'io singolare proprio mio*, generata dalle manifestazioni del tempo lungo un anno astronomico, sospende per converso l'*io*, involontario protagonista, interprete, autore ed esegeta a un tempo, tra due poetati e due dettati riflessi autoreferenzialmente dalla sua mente sulla superficie della scrittura. Sulla scena del poetato, l'*io* riflette il farsi del pensiero nella forma sempre irregolare e diversa del dettato performativo degli epigrammi e dei recitativi. Sulla scena del vissuto, l'*io* riflette il disfarsi del pensiero nella complessa forma retorica del dettato autoriflessivo dei cinque quadri del poemetto.

La cornice *metateatrale* de *L'io singolare proprio mio* evoca una sorta di composizione tra la cornice de *Le mie poesie non cambieranno il mondo* e quella de *Il cielo*, come se la terza raccolta coronasse nel volume riassuntivo *Poesie (1974-1992)* la progressione della riflessione ventennale della Cavalli sulla relazione tra parola, desiderio e conoscenza¹⁵⁶. La terza sezione solstiziale della terza raccolta

mancanza di 'memoria' e di 'immaginazione': «In un certo senso non ho memoria né immaginazione, o meglio sono ambedue violentemente determinate dal presente sensibile. Così grande è la forza che un'impressione può esercitare su di me che tende a occupare lo spazio di tutto il passato e di tutto il futuro: un tempo indifferenziato che ha come centro irradiante la forte impressione che lo fa nascere», in Patrizia Cavalli, *Mal di testa*, in *Con passi giapponesi*, Torino, Einaudi, 2019, p. 64.

¹⁵⁵ Santagata, in *Dante arcipersonaggio*, *Introduzione* al volume *L'io e il mondo. Un'interpretazione di Dante*, introduce per l'*io* dantesco il concetto di arcipersonaggio: «Dante (in riferimento a Petrarca) è molto più radicale: azzerà la differenza tra realtà e finzione. L'intera *Commedia* si fonda su questo principio di indistinzione. Dal punto di vista tecnico egli può, anzi, quando l'impianto narrativo lo richieda, come in *Vita Nova* e *Commedia*, deve scindersi in *agens* e *auctor*, tra personaggio agente e personaggio narrante; ma nella sostanza l'*io* che parla in tutte le sue opere resta sempre lo stesso. Più che di un personaggio, Dante, forse sarebbe meglio parlare di arcipersonaggio, cioè di un'entità che a volte può assumere i contorni dei personaggi convenzionali, altre volte presentarsi come diretta proiezione dell'autore e altre ancora rimanere un'istanza autobiografica senza corpo strutturato. Questa entità che non coincide con l'autore ma che nemmeno ne tradisce la fisionomia, riconduce a sé, e quindi a un punto di vista unico, tutte le scritture nelle quali si manifesta, abolendo non solo le differenze di genere e di impianto discorsivo, ma anche quelle primarie tra storia e invenzione, verità e menzogna», in Marco Santagata, *L'io e il mondo. Un'interpretazione di Dante*, Bologna, Il Mulino, 2011, p. 10-11.

¹⁵⁶ L'intreccio tra 'parola, desiderio e conoscenza' nella poesia cavalliana sembrerebbe discendere dal convincimento della poetessa che sia la parola a generare la realtà e non viceversa. La Cavalli ne ha parlato più volte tra cui una in cui riflette su *Aracoeli* della Morante in occasione di un simposio sul romanzo tenutosi a Berlino nel 2008. In un incontro a margine del simposio la Cavalli, dopo aver fatto una rapida ricognizione del 'modo' linguistico del romanzo morantiano, esprime tale proprio convincimento: «Quindi questo modo di procedere, questa lentezza e questa festa della lingua che non

introflette lo sguardo dell'*io* in una visione autoriflessiva richiamando la prospettiva introflessa nella ritmicità atemporale della cornice *metapoetica* de *Le mie poesie non cambieranno il mondo*. Un disegno retorico affine ritorna d'altro canto tra la poesia incipitaria de *Le mie poesie non cambieranno il mondo* e l'*incipit* del poemetto della sezione solstiziale come se si richiamassero tra loro¹⁵⁷. Nella poesia inaugurale della prima raccolta, l'*io* della seconda strofa 'risponde' («Io rispondo che certo sì» LMP, 1, 4) a un qualcuno che nella prima le 'ha detto' che le sue poesie non cambieranno il mondo («Qualcuno mi ha detto», LMP, 1, 1). Nel poemetto della sezione solstiziale l'*io* della prima strofa 'risponde' anch'esso («ora rispondo», ISPM, III, 9) ad amici e conoscenti che le 'dicono' di smetterla di parlare solo di sé («A tutti quegli amici e conoscenti / che con dolcezza e spesso con furore / mi dicono: “Ma basta, smettila», ISPM, III, 1-3). Le tre sezioni stagionali della terza raccolta estroflettono lo sguardo dell'*io* sugli avvicendamenti ciclici della luce richiamando la prospettiva analogamente estroflessa della cornice stagionale de *Il cielo*.

La cornice *metateatrale* de *L'io singolare proprio mio*, seppure anch'essa introflessa nella stasi apparente del sole come quella atemporale de *Le mie poesie non cambieranno il mondo*, ed estroflessa sugli avvicendamenti ciclici del tempo come quella de *Il cielo*, disegna una superficie poetica profondamente diversa da quella tracciata dalle cornici delle prime due raccolte. L'impalpabile cornice *metapoetica* della prima e l'implicita cornice stagionale della seconda proiettano il

vuole mai recedere dall'oggetto, questa lingua che vuole usare tutte le possibili proprietà che le sono state date per far esistere una cosa più di quanto la cosa possa esistere in se stessa, perché a differenza di quello che Elsa dichiara, che è la realtà a produrre le parole e non le parole a produrre la realtà, in verità non è vero. Lei sa benissimo che non è così», in *Patrizia Cavalli-Im Gespräch*, incontro del 12 aprile 2008 di Patrizia Cavalli con Sara Fortuna e Manuele Gagnolati, svoltosi a margine del simposio «The power of disturbance: Around Elsa Morante's Aracoeli» (11-12 aprile 2008), organizzato dall'ICI Berlin, (<https://legacy.ici-berlin.org/videos/patrizia-cavalli-im-gespraech/part/2/>), (trascrizione mia).

¹⁵⁷ Petrocchi, riflettendo sulla prima silloge poetica della Cavalli, osserva che negli anni dell'impegno politico più estremo il titolo di esordio della poetessa sottolinea la sua presa di distanza dalla realtà, sin dal primo momento della sua vicenda poetica: «Il 1974 fu tra i più bui di quegli anni plumbei. In piazza cortei, bombe e sparatorie in cui morivano i “rossi”, i “neri” e chi non aveva opinioni precise. Ogni palazzo poteva nascondere un covo, in ogni matricola batteva il cuore di un rivoluzionario. Le ideologie alzavano muri fra le persone, la violenza esigeva l'ultima parola sulle questioni politiche e sociali. Intanto i rapporti umani si militarizzavano: amici o nemici, arruolati o fiancheggiatori, nessun diritto a chiamarsi fuori dalla lotta, nessun interesse per ciò che non aveva attinenza con essa. In quel 1974 di furia sovvertitrice, una poetessa all'esordio dichiarava di non potere, o volere, cambiare il mondo», in Stefano Petrocchi, *Patrizia Cavalli*, in Simone Caltabellotta, Francesco Peloso, Stefano Petrocchi, *Ci sono fiori che fioriscono al buio*, Milano, Frassinelli, 1997, p. 44.

poetato di entrambe in una spazialità *metafisica* su cui appare l'immagine riflessa del dramma del farsi della parola nella mente. La cornice *metateatrale* de *L'io singolare proprio mio* proietta il poetato in una *metascena* della scrittura su cui appare l'immagine riflessa del *metadramma* del farsi della parola nella mente sulla scena poetica e del suo disfarsi sulla scena del vissuto. Le immagini della scena del poetato riflesse dalla mente impressionata dagli avvicendamenti stagionali, vi sfilano come quelle del racconto di un sogno¹⁵⁸. Le immagini della scena del vissuto riflesse dalla mente impressionata dai soprassalti impercettibili del tempo nel solstizio, vi sfilano come quelle di una fantasticheria¹⁵⁹.

La parola, che sorge nella cornice *metateatrale* dal trascolorare delle due diverse prospettive della mente, genera il farsi sconnesso del pensiero negli epigrammi e il flusso continuo del disfarsi del pensiero nel poemetto. Il farsi

¹⁵⁸ Il motivo del 'sogno' che in *Poesie (1974-1992)* compare una volta sola nella prima raccolta e tre volte nella terza diventa nelle raccolte successive un referente importante dell'immaginario cavalliano, cruciale, ad esempio, nel libretto *Tre risvegli* del 2010. Può avere avuto un'influenza sulla stabilizzazione poetica del motivo la traduzione del *Sogno* shakespeariano realizzata dalla poetessa nel 1988 per il Teatro dell'Elfo (cfr. la voce 'sogno' nell'allegato «Spoglio lessicale per aree semantiche» delle tre raccolte).

¹⁵⁹ Penelope Bion, parlando della concezione del sogno di suo padre Wilfred, si sofferma sullo stato di incoscienza del pensiero comune al sogno e alla veglia riferendosi al concetto di 'mancanza di consapevolezza': «Il sogno non può essere enucleato dal suo contesto mentale, ma questo ci porta ad una delle idee di Bion, e cioè il sogno effettivamente fa sempre parte di un contesto mentale, non è mai una cosa a sé stante, non è mai un qualcosa inviato dagli dei per esempio. È sempre parte della vita mentale dell'individuo e Bion qui riprende un'idea che Freud esprime (*en passant*), credo, nel sesto capitolo dell'*Interpretazione dei sogni*. Freud parla del sogno come qualcosa che fa parte del pensiero notturno e, nello stesso contesto, parla anche del pensiero inconscio della veglia. Per Bion l'idea di pensiero inconscio della veglia era un'idea molto importante, perché permetteva di pensare a quello che James Joyce in *Ulisse*, e poi in tanti altri testi, descrive come un "flusso di coscienza". Bion aveva l'idea di un flusso di incoscienza, non nel senso di essere incosciente ma nel senso di non essere consapevole. Ci sono alcuni bambini che danno l'impressione di avere un flusso di incoscienza, nell'altro senso del termine, ma questo non ci riguarda. In realtà per Bion il sogno faceva parte del pensiero inconscio dell'individuo sempre! 24 ore su 24! Se si prende questo come punto di partenza si può dire che noi sogniamo sempre, ma non siamo sempre consapevoli dei nostri sogni. Una parte dei sogni notturni spiccano come cime delle montagne in mezzo ad una giornata nuvolosa, o come un iceberg nel mare: una grossa parte sommersa e le cime che si vedono. Sono i sogni. A rigor di logica si dovrebbe dire che si può anche sognare durante il giorno e forse qualche volta essere anche consapevoli dei nostri sogni. Questo credo sia qualcosa che di fatto succeda in psicoanalisi e credo che succeda anche durante l'analisi di gruppo; non necessariamente soltanto nella mente dell'analista o del conduttore del gruppo, ma anche nelle menti dei pazienti, soprattutto quando hanno più esperienza del lavoro terapeutico, di solito quando sono avanti negli anni. Bion ha teorizzato un concetto che ha mutuato da un'idea francese che è quello della "*revêrie*", cioè del pensiero che giracchia, ma non si pensa a niente in particolare. Ha utilizzato questo concetto legandolo all'idea dello stato d'animo, direi quasi di uno stato di grazia, della mamma che allatta, in cui la mamma non è lì consapevole di tutto quello che sta succedendo, ma si permette di rilassarsi molto e di avere un flusso di pensieri di cui in parte è consapevole in parte no», in Parthenope Bion Talamo, *Il sogno*, «Psycomedia» (<http://www.psychomedia.it/neuro-amp/97-98-sem/part-sogno.htm>), pp. 1-2.

sconnesso del pensiero fluttua oniricamente sulla scena stagionale del poetato e il flusso del disfarsi del pensiero è avvitato fantasticamente su se stesso sulla scena solstiziale del vissuto. Sette versi del terzo quadro del poemetto e cinque versi di un epigramma ‘invernalprimaverile’ sembrano ad esempio modulare entrambi la sintomatologia di una ‘vertigine’ sentimentale e fisica a un tempo, i primi con una fantasia esplicita come in una *revêrie* e i secondi con una scena surreale come in un racconto di sogno. Nei versi del poemetto, in cui la poetessa ipotizza per il proprio ‘io’ l’eventuale referente della propria carnalità, l’*io*, ancora lontano dagli sbalzi luminosi dell’inverno, illustra la sensazione della vertigine abbandonandosi a una *rêverie* sulla fisiologia del proprio corpo afflitto da una patologica pressione bassa scatenata dall’alta pressione celeste¹⁶⁰:

La testa, che sta in alto, è proprio l’ultima
e il sangue non si dà molto da fare,
fa giusto quel giretto di dovere
per farla testimone forestiera
e poi ricade giù nella sua guazza
lasciando il cuore come molle farcia
che al primo tocco si fa sentimentale (ISPM, III, 38-44).

Il dettato autoriflessivo riflesso dal corpo dell’*io* quasi del tutto affrancato dalle impressioni luminose rappresenta in maniera logicamente compiuta l’alterazione del funzionamento tra il cervello, la circolazione sanguigna e il cuore quando in cielo vi è la pressione alta. Nei versi distinti in tre parti tutte fisiologicamente collegate tra loro la lingua fluisce senza rotture: il primo verso riferito alla testa è compiuto sintatticamente, ma anche collegato dalla ‘e’ ai quattro sottostanti riferiti alla circolazione del sangue ridotto ad una ‘guazza’ e anch’essi sintatticamente

¹⁶⁰ Ne *L’io singolare proprio mio* appare per la prima volta, esplicitamente, il motivo del ‘mal di testa’ meteoropatico, destinato ad avere grande fortuna nella poesia cavalliana. Il mal di testa meteoropatico è il tema di *Tre risvegli* (2010), unico libretto d’opera scritto finora dalla poetessa e pubblicato nella sua ultima raccolta, *Datura* (2013). La poetessa ha spesso raccontato dei suoi mal di testa e nel recente libro di prose, dal titolo *Con passi giapponesi*, ne ha inserita una intitolata proprio *Mal di testa*. Nel lungo scritto la Cavalli, a proposito del ‘trasognamento’ definito per sua comodità ‘mal di testa’, si esprime in particolare sul rapporto tra trasognamento e pressione atmosferica: «Il sole soprattutto mi faceva soffrire. Era l’alta pressione circondata dalla bassa pressione che premeva per prendere il suo posto. Questa lotta risucchiava in una vertigine il mio cervello», in Patrizia Cavalli, *Mal di testa*, in Id., *Con passi giapponesi*, op. cit., p. 70 (cfr. la voce ‘malattia’ nell’allegato «Spoglio lessicale per aree semantiche» delle tre raccolte).

compiuti¹⁶¹; gli ultimi tre, riferiti al cuore rammollito e pronto a farsi sentimentale, dipendenti sintatticamente dal ‘sangue’, sono collegati ai precedenti da una seconda ‘e’. Nell’epigramma primaverile in cui la protagonista è impegnata nel racconto di una trasognata *flanêrie*, l’*io*, colpito da un violento sussulto luminoso, interpreta la vertigine stando oniricamente in bilico tra uno svaporamento sentimentale per la bellezza irraggiungibile del cielo e la sensazione di essere una casa proiettata col balconcino verso l’esterno¹⁶²:

Cosa potevo mai offrire alla giornata
che, così bella, mi trovava impreparata?
Io mi sentivo come quella casa
che in via del Pellegrino
offriva alle lesene il balconcino (ISPM, *Vado, ma dove?*, 16, 1-5).

Il dettato performativo, riflesso dal corpo dell’*io* scosso violentemente dalla luce rappresenta surrealmente una rottura tra il sentimento presente nella parte alta del testo come fosse la testa e la sensazione presente nella parte bassa come fosse il cuore. Nei cinque versi il distico superiore e quello inferiore protesi evidentemente l’uno verso l’altro si presentano spezzati tra loro. Li attrae reciprocamente il parallelismo tanto della ripetizione dell’inarcatura imperniata per due volte su ‘che’, quanto l’identica tensione a proiettarsi l’uno e l’altro fuori da se stessi: il primo vorrebbe offrire qualcosa alla bellezza della giornata e il secondo, nella similitudine

¹⁶¹ ‘Guazza’ significa rugiada e, nell’accezione oscena, anche sperma, s.v. ‘Guazza’ in *Grande dizionario della lingua italiana*, diretto da Salvatore Battaglia e poi da Giorgio Barberi Squarotti, UTET, Torino 1961-2002, p. 146. Una poesia di Pascoli si intitola *La guazza* e Enrico Tattasciore, recensendo uno scritto di Gianni Oliva, riporta che essa è il simbolo dell’intuizione attimale della verità: «L’inizio, "laggiù, nella notte, tra scosse / d’un lento sonaglio, uno scalpito / è fermo", sembra quasi parafrasare una famosa pagina dello Zibaldone. Il finale ci richiama alcune visioni di Previati: "riflette il tuo Sole, o mio Sole; / poi cade: ha veduto". Anche qui la lettura di Oliva muove dalla ‘descrizione’ della rugiada, dei biancori dell’alba, per scoprire che il testo semplice descrizione non è. La guazza si fa simbolo dell’intuizione attimale della verità per gli esseri destinati alla morte», in Enrico Tattasciore, *Recensione* a Gianni Oliva, *Pascoli. La mimesi della dissolvenza*, Lanciano, Carabba, 2015, «Rivista pascoliana», (27) 2015, Bologna, Patron Editore, 2015, p. 169.

¹⁶²La Cavalli stessa accosta la *flanêrie* alla vertigine del trasognamento: «il mio passo si fece così lento che quasi non sembrava più una passeggiata, ma un mobile trasognamento», in Patrizia Cavalli, *Mal di testa*, in Ea., *Con passi giapponesi*, op. cit., p. 75. Massimo Schilirò descrive una *flanêrie* ‘da manuale’ di Roger Caillois che sfocia in un sogno a occhi aperti: «Per anni Roger Caillois aveva passeggiato più volte alla settimana per il XV arrondissement. La sua era una *flânerie* da manuale. Passo dopo passo, lo scrittore-camminatore guarda il paesaggio, con le sue emergenze (i grattacieli sull’altra riva della Senna): la scena della città fisica. Guarda le vetrine: la scena erotico-feticistica della città capitalistica. Ascolta i passanti e le loro diverse lingue, gerghi, *argot*: la babele delle classi sociali e delle migrazioni. A poco a poco trae piacere dal disorientamento che sopravviene. E passa a uno stato ipnotico («Bighellonavo, sognavo»): la città è onirica, non per forza una scena notturna, ma scena del sogno a occhi aperti», Massimo Schilirò, *Un’introduzione*, «Le forme e la storia», n.s. V, 2012, 2, p. 7.

della casa, offre il balconcino alle lesene¹⁶³. Li separa recisamente il terzo verso, come fosse la circolazione sanguigna, che, messo in tensione al proprio interno dalla similitudine tra 'io' e 'casa' in posizione polare tra loro¹⁶⁴, isola la parte in alto - due versi spinti in se stessi dal gioco delle rime di 'impreparata' e 'giornata' e dal punto interrogativo - da quella in basso¹⁶⁵ - due versi spinti in se stessi dal gioco della rima tra 'Pellegrino'¹⁶⁶ e 'balconcino'.

Nella terza raccolta l'*io*, implicato tra il racconto da sogno della protagonista e il flusso della *rêverie* della poetessa, manifesta «un'intensità impercettibile della coscienza»¹⁶⁷. Il suo sguardo, proiettato nella doppia visione della cornice, vi schiude la soglia di una 'coscienza aurorale' in cui, come nel risveglio benjaminiano, «le contraddizioni svaniscono, non si annullano, ma vengono conciliate»¹⁶⁸. La mente dell'*io*, impressionata dal corpo esposto a due diverse esperienze del tempo, suscita nel *metadramma* una vivace costellazione di prospettive aperte e chiuse, concrete e astratte, verbali e visive. La specularità tra la protagonista e i soprassalti della luce

¹⁶³Sempre Bachelard, ne *La poetica dello spazio*, parla del balcone di Thoreau usando l'espressione «casa in espansione», in Gustave Bachelard, *La poetica dello spazio*, op. cit., p. 126. Nella prosa sul mal di testa la Cavalli descrive la frantumazione della forma del corpo: «il mio corpo, come uscito da una lotta, se ne stava lì ammaccato e dolorante, frantumato in tanti minimi dolori, non ancora ricomposto nella sua interezza, i sensi tutti in terribile dissonanza, trasformati in una sola immensa piaga che mi bruciava nel sesso. E il mio sesso, insieme alla mia mente, era l'unica cosa che ancora mi restasse, legato a questa da un ponte che escludeva tutto il resto del corpo, fatto di vuoto e di paura», in Patrizia Cavalli, *Mal di testa*, in Ea., *Con passi giapponesi*, op. cit., p. 68.

¹⁶⁴Bachelard, ne *La poetica dello spazio*, ricorda che la casa rinvia talmente all'identità che per gli uccelli, 'operai sprovvisti di utensili' secondo Michelet, «l'utensile, realmente, è il corpo dell'uccello stesso, il petto con cui comprime e serra i materiali fino a renderli assolutamente docili, li mescola, li assoggetta all'opera generale», in Gustave Bachelard, *La poetica dello spazio*, Bari, Dedalo, 2006, p. 130.

¹⁶⁵Nel saggio *Testo del sogno e testo poetico: il mottetto degli sciacalli*, Agosti, a proposito delle caratteristiche del sogno, sottolinea che i sogni, come in questo epigramma, pospongono la causa all'effetto: «caratteristica logica delle rappresentazioni del sogno: la posposizione della causa all'effetto. Il mottetto deferisce infatti il "commento" al testo del sogno o, meglio, l'inquisizione interpretativa del Soggetto al testo del sogno (prime due strofe) anteriormente all'esibizione del testo del sogno», in Stefano Agosti, *Testo del sogno e testo poetico: il "mottetto" degli sciacalli*, in Id., *Cinque analisi. Il testo della poesia*, Milano, Feltrinelli, 1982, p. 93.

¹⁶⁶Via del Pellegrino è una strada vicina a Campo dei Fiori dove si trova la casa della poetessa. Agosti ricorda inoltre che i sogni presentano indicazioni esatissime della scena: «Del testo del sogno esso [il mottetto montaliano] infatti detiene le seguenti caratteristiche: 1) l'indicazione esatissima della "scena" in cui si svolge la rappresentazione ("a Modena tra i portici"); 2) l'essenzialità di quest'ultima, a motivo di un'enunciazione di elementi che esclude ogni ridondanza;» in *Ivi*, p. 92.

¹⁶⁷Gianluca Minella riprende un'espressione di Giuseppe Sertoli che si riferisce in realtà alla sola *revêrie*, Gianluca Minella, *Gaston Bachelard: dal sogno alla rêverie come "coscienza aurorale"*, (<https://www.minella.info/gaston-bachelard/>).

¹⁶⁸Sandra Montecchio Nunez, *Dal sogno al risveglio: I passages di Walter Benjamin*, tesi di laurea 2014-2015 pubblicata sul sito «SISTEMA ETD», <https://etd.adm.unipi.it/etd-07282015-131551/>.

nel cielo pare introdurre nel mondo del sogno, riflesso dalle forme sempre diverse disegnate dalle immagini verbali del dettato performativo. La specularità sulla scena del vissuto tra la poetessa e i soprassalti impercettibili del tempo pare introdurre nel modo chiuso della *rêverie*, riflessa dal flusso avvitato su se stesso delle immagini verbali del dettato autoriflessivo.

La parola implicata nello sdoppiamento della visione dell'*io* ondeggia tra due immagini della *camera* dell'*io* di due epigrammi all'inizio della seconda sezione autunnale e la forma di due stanze poetiche del quarto e del quinto quadro del poemetto della terza solstiziale. In ciascuno dei due epigrammi, successivi l'uno all'altro, la parola 'stanza' evoca la *camera* dell'*io*, il luogo che «rende possibile l'appropriazione, in forma di visione e di parola, di ciò di cui altrimenti il soggetto mai potrebbe appropriarsi»¹⁶⁹. In ognuna delle due strofe del poemetto, non successive l'una all'altra, la superficie della scrittura evoca la stanza poetica dell'*io*, spazio che «“riassume” nel giro dei suoi versi la struttura metrica e formale (*tota ars*) che il complesso del componimento articolerà e finalizzerà all'espressione di un significato (*sententia*)»¹⁷⁰. Se l'immagine delle due *camere* dell'*io* autunnale evocata nelle due stanze poetiche dei due epigrammi privi di una forma traluce, in ordine inverso, nella forma delle due strofe dei due quadri del poemetto, la forma del dettato delle due stanze poetiche dell'*io* solstiziale traluce a sua volta in ordine inverso nella forma del dettato performativo delle stanze poetiche dei due epigrammi senza forma. Nell'ottava irregolare del primo epigramma autunnale appare l'immagine della prima *camera* dell'*io*: un luogo occupato disordinatamente dal tempo del pomeriggio e sovrastato da 'una perfezione di deserto' e da 'la grande luce'¹⁷¹. Qui la protagonista, dopo una *flanêrie* forse psichedelica, torna 'per pronunciare il vanto del deserto',

¹⁶⁹Angelo M. Mangini, *Stanza della scrittura*, in Gian Mario Anselmi, Gino Ruozzi (a cura e introduzione di), *Luoghi della letteratura italiana*, Milano, Bruno Mondadori, 2003, p. 342.

¹⁷⁰*Ivi*, p. 343.

¹⁷¹Michaux, nell'orizzonte psichedelico della mescalina sottolinea la presenza della luce: «Dopo un breve periodo di nausea e di malessere, cominciate a essere presi soprattutto dalla luce», in Henry Michaux, *Conoscenza dagli abissi*, Macerata, Quodlibet, 2006, p. 24. La Cavalli, parlando della visione suscitata dalla *flanêrie* che assimila, tra l'altro, al delirio suscitato dalle droghe o dall'ubriachezza, spiega come la ragione non ce la faccia a trovare un senso anche quando le sembra di vedere una «luce illusoria che per un attimo aveva illuminato la confusione», in Patrizia Cavalli, *Mal di testa*, in Id., *Con passi giapponesi*, op. cit., p. 67.

laddove 'vanto' potrebbe estendere la propria risonanza semantica fino a quella di 'parola'¹⁷²:

In una perfezione di deserto
involontaria com'è la perfezione
dove ogni gesto senza direzione
conduce al rischio della grande luce
involontaria com'è la vera luce,
per pronunciare il vanto del deserto
sono tornata al pomeriggio ingombro
della mia stanza (ISPM, II, 8).

Nella forma della terza strofa del quinto quadro del poemetto traluce l'immagine della prima camera dell'*io* autunnale: lo spazio del fare poetico è assai ristretto e sovrastato da quello molto più ampio della divagazione della mente:

fosse l'affanno delle mie parole,
avvocatesca smania che m'impone
di riprovare con nuovi verbi e nomi
la costruzione logica esteriore
–si ricomincia, su, ricominciamo–
che a dirlo meglio è come dar le prove,
se ci riesco poi passo la mano; (ISPM, III, 121-127).

Nel sonetto irregolare del secondo epigramma autunnale, legato al primo da una sorta di clausola capfinida suscitata dalla ripetizione della parola 'stanza'¹⁷³, appare l'immagine della seconda *camera* dell'*io*: un luogo occupato dalla semina cimiteriale di un catalogo di sue proprietà sovrastato da una sorta di monologo sulla 'beatitudine' di chi è proprietario del 'buio' della casa¹⁷⁴:

La casa. Beato chi è padrone della casa,
non dico della casa catastale, ma della casa,
della casa reale. Per quindici anni
io sono stata ospite della mia casa,
un'ospite indesiderata. Buio,
più lampadine metto e più fa buio.

¹⁷² 'Vanto' è un deverbativo di 'vantare', a sua volta risalente a 'vanità' e, infine, a 'vano', che tra l'altro significa qualcosa che ha un «valore esclusivamente nominale; che non trova corrispondenza alcuna nella realtà (una parola, un titolo onorifico)», s.v. 'vanto' in *Grande dizionario della lingua italiana*, op. cit., p. 660. 'Vanto' nomina tra l'altro anche la sfida a parole tra cavalieri o il componimento poetico medievale di carattere giullaresco, s.v. 'vanto' in *Grande dizionario della lingua italiana*, op. cit., p. 665.

¹⁷³ Ne *L'io singolare proprio mio* le occorrenze della parola 'stanza' sono in tutto quattro, una in *Agosto*, due in *Ai divani! Ai divani!* e una ne *L'io singolare proprio mio* (cfr. 'scenari domestici' nell'allegato «Spoglio lessicale per aree semantiche» delle tre raccolte).

¹⁷⁴ La Cavalli descrive un analogo sentimento nei confronti dei propri oggetti: «Ma perché questi mobili, quasi impauriti di occupare interamente una stanza, si ritrovano schiacciati contro una parete o messi agli angoli? Chi ce li ha messi? Io. E perché non li sposto? Perché non oso», in Patrizia Cavalli, *La casa*, in Id., *Con passi giapponesi*, op. cit., 23.

Beato chi non vede le curve, gli spigoli,
le ombre, beato chi, vero proprietario,
usa e abusa di quello che gli è dato.
Io sono in soggezione dei rigidi cuscini,
dei libri aperti, dei corridoi inutili
e feroci, dei quadri appesi, dei cimiteri
di camicie e sciarpe che in ogni stanza
io stessa ho seminato (ISPM, II, 9).

Nella forma prima strofa del quarto quadro del poemetto traluce l'immagine della seconda *camera* dell'*io*: lo spazio della fantasticheria dell'*io* sulla sua tomba è piuttosto contenuto e sovrastato dal suo inane parlottare con le cose padrone per sempre della loro forma:

e fosse pure quel parlottare fitto
quelle domande ostinate da demente
con cui intrattengo gli oggetti nelle stanze
perché sono i padroni e io la serva
che si ribella a quella loro tronfia
immobile presenza, e tanto vale allora
che io gli dia insieme a me una tomba,
ma la mia tomba li fa proprio immortali
perché se muoio io loro risuscitano
cambiano casa magari si disperdono
e però restano sempre tali e quali; (ISPM, III, 69-79).

Nel quinto quadro del poemetto il dettato autoriflessivo della terza strofa («fosse l'affanno delle mie parole», ISPM, III, 121-127) è diviso in due parti: in alto, l'ipotesi dell'*io* su 'l'affanno delle mie parole' come referente della sua voce poetica e, in basso, l'*io* che dà parola a un soliloquio, aperto da una sorta di *a parte* chiuso tra le linee e chiuso da un breve commento come pronunciato tra sé e sé. L'ipotesi della poetessa consta di quattro versi distinti tra il primo enunciativo e tre inarcati uno sull'altro, descrittivi del primo; l'*a parte* modula un tono esortativo nell'interlocuzione del primo verso («si ricomincia, su ricominciamo») e un prosaico commento nella chiusura sbrigativa. Nel primo epigramma autunnale il dettato performativo della stanza poetica senza forma («In una perfezione di deserto» ISPM, II, 8), come nella terza strofa del poemetto, è anch'esso distinto in due parti: nella parte superiore l'*extravaganza* del pensiero e nella parte inferiore un *io* impegnato sbrigativamente nell'interlocuzione scenica. L'*extravaganza* del pensiero consta di cinque versi endecasillabici inarcati uno sull'altro a spirale senza una principale; l'interlocuzione modula due versi e mezzo rapidissimi, richiusi a battente su se stessi dopo l'unica virgola, col penultimo verso inarcato sulla parola 'stanza' del quinario

in clausola¹⁷⁵. Il dettato autoriflessivo della strofa del quarto quadro del poemetto («e fosse pure quel parlottare fisso», ISPM, III, 69-79) è diviso ancora in due parti: in alto l'ipotesi a spirale dell'*io* su 'quel parlottare fisso' come referente della sua voce poetica e, in basso, l'*io* impegnato a intonare un'esortazione eroica a se stesso dopo la formula colloquiale 'e tanto vale allora'. L'ipotesi della poetessa modulata in cinque versi e mezzo avvitati a spirale si sofferma sulla propria abitudine a interloquire con la fissità degli oggetti; l'esortazione dell'*io* come in proscenio consta di cinque versi e mezzo, uno per l'esortazione e quattro per il commento sull'impossibilità di compiere l'impresa. Il dettato performativo della stanza senza forma del secondo epigramma autunnale («La casa. Beato chi è padrone della casa» ISPM, II, 9), come nella strofa poematica, è diviso in due parti: il 'monologo' delle beatitudini nella parte superiore e l'interlocazione scenica in quella inferiore. Il monologo consta di nove versi, un labirinto sintattico zigzagante tra i quattro gomiti dei punti fermi e delle ripetizioni di 'beato' e 'buio'; l'interlocazione scenica modula cinque versi scanditi regolarmente dalle virgole e compattati dalle inarcature, delineati in apertura e chiusura dalle due anafore di 'io'¹⁷⁶.

7.3 La metascena della mente

Ne *L'io singolare proprio mio* il dramma del farsi e del disfarsi della parola è un dramma modulato da due voci diverse dello stesso soggetto. La cornice *metateatrale* le fa risuonare specularmente tra loro sulla scena del poetato e su quella del vissuto. La voce della protagonista riflessa dal dettato degli epigrammi schiude sulla scena del poetato la visione del farsi del pensiero in continuo movimento nella mente scossa dalle impressioni del tempo stagionale. La voce della poetessa riflessa

¹⁷⁵ Il superamento della dicotomia dentro-fuori, che traluce in queste rappresentazioni cavalliane dello spazio, secondo Marotta rappresenta un'acquisizione anticartesiana della poesia tardomoderna: «La decostruzione della dicotomia fuori-dentro, inaugurata dai simbolisti, rappresenta una delle grandi acquisizioni (anticartesiana per eccellenza) della poesia tardomoderna, un frutto della "veggenza" preconizzata da Rimbaud», in Francesco Marotta, *Un magico transitare Michaux e Artaud*, «La dimora del tempo sospeso», (http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/4/46/Egon_Schiele_016.jpg).

¹⁷⁶ In un'intervista ad Annalena Benini la Cavalli racconta che della morte la spaventa il fatto che i suoi oggetti amatissimi le sopravvivranno: «io amo gli oggetti, se penso alla mia morte quasi quasi mi dispiace più per gli oggetti che per le persone», in Annalena Benini, *Le mie poesie sono respiri e io respiro per trovare le parole*, «Il Foglio Quotidiano», 19 e 20 agosto 2017, Anno XXII 195, p. VII.

dal dettato del poemetto schiude sulla scena del vissuto la visione del lento disfarsi del pensiero nella mente scossa da un impercettibile crescendo dei sussulti del tempo¹⁷⁷. L'*io*, implicato nella terza raccolta tra la protagonista e la poetessa, non vive nello spazio e nel tempo del mondo esterno, soggetti a regole e leggi della fisica. Vive nello spazio e nel tempo nella scrittura riflessi da quelli della mente che sono uno spazio e un tempo come quelli del teatro che «hanno la loro sede», secondo Rossi e D'Orta, «nel mondo interno, soggetti quindi a regole e leggi del funzionamento inconscio»¹⁷⁸. Il dettato performativo della protagonista, generato dal corpo dell'*io* impressionato dai soprassalti del tempo, ne riflette negli epigrammi e nei recitativi la visione del farsi del pensiero sempre diverso ad ogni stagione¹⁷⁹ («Ma qui perdiamo tempo e luce / perdiamo corpo. Dormi!» ISPM, I, 42, 1-2). Il dettato autoriflessivo della poetessa, generato dal corpo dell'*io* impressionato progressivamente dai soprassalti impercettibili del tempo, ne riflette nel poemetto il disfarsi del pensiero sempre più intenso ad ogni quadro¹⁸⁰ («fosse il giudizio molto impressionabile / sempre disposto a farsi abbindolare», ISPM, *L'io singolare proprio mio*, «A tutti quegli amici e conoscenti», 128-129).

La *metascena* del dramma del farsi della parola riflessa dal dettato della terza raccolta, nonostante sia preda dell'esterno, come scrive Marchesini della poesia

¹⁷⁷ A proposito dell'immagine topica della metafora della mente come teatro che diventa un *topos* in tutti gli studi di filosofia della mente nel secondo Novecento, Mecacci si sofferma sull'espressione «teatro della mente» ricorrente nella letteratura filosofica e religiosa (in quella di lingua latina: *theatrum mentis*) prima e anche dopo Cartesio», in Luciano Mecacci, *Cos'è il teatro della mente*, «Atque. Materiali tra filosofia e psicoterapia» 16 n.s., 2015, p. 154.

¹⁷⁸ Romolo Rossi, Isabella D'Orta, *Le streghe di Macbeth: spazio e tempo nel teatro e nel mondo interno* (<http://www.museoattore.it/sito/wp-content/uploads/2008/06/rossi-relazione.pdf>).

¹⁷⁹ La mancanza della forma lamentata dalla protagonista pare rimandare ad una espressione essenzialmente vocale del pensiero e, dunque, secondo quanto scrive Cuomo, della voce, a qualcosa che «non è solo *pathos* ma è anche, contemporaneamente, il gesto che *espone* la singolarità dell'esistere», in Vincenzo Cuomo, *La voce e gli scarti della trascendenza*, «Kainòs»

(<http://www.kainos.it/numero4/ricerche/cuomo.html>). La Cavalli stessa, riflettendo sulla perdita delle parole e dei pensieri generata dalla scrittura, parla della brevità delle sue poesie e dice che «sono come piccole uscite, piccoli sassi lanciati fuori, rotondi e chiusi. Nella brevità c'è meno rischio del vuoto, di quella frattura dove qualcuno potrebbe inserirsi. Ma il suono che producono questi sassolini è tutto mio, è insediato dentro di me e io ci sto seduta sopra con tutto il mio peso», in Patrizia Cavalli, *Immobilità e disordine*, in Ea., *Con passi giapponesi*, op. cit., 96.

¹⁸⁰ La mancanza della soggettività lamentata dalla poetessa pare per converso rimandare all'espressione essenzialmente insonora del pensiero che, come scrive la Cavalli, «nella sua esistenza segreta e privata si sente libero, può andare ovunque restando immobile, e solo a me si manifesta nel suo splendore o nella sua sconfitta: i suoi vizi e le sue virtù sono a mia disposizione, nessuno li vede e nessuno li giudica, nemmeno io, perché nel suo flusso infinito si corregge nella memoria e non trova mai ostacoli. Il suono interiore delle parole con le quali si formula un pensiero è dolcissimo e rassicurante», in Patrizia Cavalli, *Immobilità e disordine*, in Ea., *Con passi giapponesi*, op. cit., 95.

cavalliana, «resta ineluttabilmente introvertita»¹⁸¹. L'io vi allestisce nelle quattro sezioni della silloge il *metateatro* della propria mente ondeggiante tra la confusa espressione del farsi del pensiero negli epigrammi e il lento disfarsi del pensiero nella riflessione metalinguistica del poemetto¹⁸². Il dualismo della rappresentazione della mente, come scrive Luciano Mecacci di quello tra corpo e mente nel cosiddetto teatro cartesiano dell'anima, «non è tanto una scelta teorica quanto un dato di fatto, un fenomeno da indagare come strategia essenziale nella vita personale e relazionale degli individui umani»¹⁸³. L'io che negli epigrammi apre il sipario sul dinamismo del pensiero in movimento sulla scena della mente sta in bilico tra le immagini visive evocate dalla forma delle parole e la forma delle immagini verbali riflessa dal dettato performativo. L'io che nel poemetto apre il sipario sulla scena della mente occupata da un lento crescendo del dinamismo del pensiero sta in bilico tra la proliferazione delle immagini evocate dalla serpentina dei cinque quadri del poemetto e la forma delle cinque immagini verbali riflessa dal dettato autoriflessivo sempre più sgranato.

La circolarità degli avvicendamenti astronomici che muove la scena del *metateatro* della mente rivela l'intreccio senza soluzione di continuità tra il flusso di parole della protagonista e la riflessione metalinguistica della poetessa. L'io, preso nel meccanismo inarrestabile della ripetitività ciclica del tempo, nel punto in cui mette fine alla silloge, pare vertiginosamente darle nello stesso tempo inizio. Nel congedo quasi estivo dell'ultimo epigramma della quarta sezione, *Vado, ma dove?*, la protagonista sembra già fuori dal flusso di parole della scena del poetato come pronta ad entrare nella intonazione autoriflessiva della scena del vissuto nel momento di una nuova sospensione del tempo:

Tutti miei sensi raccolti in uno
che era tutti e non era nessuno.
Un impasto densissimo amoroso
che riassorbiva il mondo nel riposo.
Si mostrava nella forma di un sorriso

¹⁸¹ Matteo Marchesini, *Poesia senza gergo. Sugli scrittori in versi del Duemila*, Roma, Gaffi, 2012, p. 82.

¹⁸² Il *metateatro* della mente riflesso sulla superficie della scrittura della terza raccolta pare, come ricorda Mecacci, un coacervo di flussi e reflussi di pensieri e emozioni: «L'idea che la mente, in quanto rappresentata dal soggetto stesso che osserva se stesso, non fosse un teatro monolitico di emozioni e pensieri, ma un coacervo di flussi e reflussi, era stata già presentata nelle sue linee essenziali da Hume» in Luciano Mecacci, *Cos'è il teatro della mente*, «Atque. Materiali tra filosofia e psicoterapia», 16 n.s., 2015, p. 155.

¹⁸³ Luciano Mecacci, *Ivi*, p. 163

che era di tutto il corpo non più diviso,
luce e riflesso della luce di ogni corpo,
mi visitava tenerezza di nascosto (ISPM, *Vado, ma dove?*, 20, 1-8)

La strofa sembra riflessa da una mente in cui sono pacificati nel momento del solstizio imminente tutti i 'sensi raccolti in uno'. Il dettato vi inanella dall'alto verso il basso la rotondità sorridente della 'o' ripetuta alla fine di ciascuno degli otto versi. Dapprima due distici separati tra loro dal punto risuonano sonoramente entrambi per la rima e poi quattro versi tutti uniti tra loro, risuonano sempre meno sonoramente: i primi due inarcati uno sull'altro risuonano per la rima e i secondi due separati tra loro risuonano per una delicata assonanza. Nell'epigramma incipitario della prima sezione *Agosto*, come si trovasse subito dopo l'istante della stasi apparente del sole nel solstizio dell'estate, la protagonista dà sonoramente parola a un violento contrasto percettivo evocato dall'immagine visiva della difficoltà di distinguere cose e persone:

Eri così vicina.
Come ho fatto a passare
dal mare alla piscina? (ISPM, *Agosto*, 1, 1-3)

La strofa pare riflessa dalla mente attraversata da un soliloquio spezzato nettamente in due da un vuoto, come separato da una sorta di cesura orizzontale: una affermazione sentimentale isolata in alto - un unico settenario intonato affermativamente e chiuso dal punto fermo - e una parte percettiva conchiusa in se stessa in basso - due versi inarcati tra loro di un distico intonato interrogativamente.

L'io de *L'io* *singolare proprio mio*, sempre in bilico tra le immagini visive evocate dalle parole e dalla forma del dettato, evoca il libro della mente descritto nel *Filebo* platonico¹⁸⁴. Due tipi di 'immagini' linguistiche, secondo Platone, lo caratterizzano: quelle derivanti dalla modalità visiva del dire e quelle derivanti dalla

¹⁸⁴ Nel *Filebo* di Platone Socrate dice: «A me pare che l'anima nostra assomigli a un libro», Platone, *Filebo*, 39B e 39C, trad. it. di Claudio Mazzarelli, in *Platone. Tutti gli scritti*, a cura di Giovanni Reale, Milano, Bompiani, 2000, p.452. La Palumbo si sofferma sull'importanza della metafora del libro in cui lo scriba e il pittore danno vita al teatro della mente: «In altre parole, l'anima non è tanto un luogo ove si scrivono pensieri e immagini, ma è precisamente lo scriversi e il disegnarsi di pensieri e immagini. La metafora del luogo serve a rendere immaginabile, a teatralizzare, l'inedita figura dell'anima. Il teatro non è una scena materialmente allestita, ma un'atmosfera: ove ci sono attori che recitano, che fingono, lì c'è il teatro. La stessa cosa vale per l'anima, che non è fatta di elementi concreti: ove ci sono opinioni che vengono opinare, lì c'è un'anima», in Lidia Palumbo, *Pensare l'anima nello spazio iconico dei dialoghi di Platone*, op. cit., p. 26.

modalità verbale dell'immaginare¹⁸⁵. Se l'espressione 'teatro della mente' viene in generale applicata per delineare il complesso quadro teorico del cosiddetto 'teatro cartesiano', la metafora che ricorre lungo tutta la storia del pensiero occidentale sulla conoscenza a partire dal suo esordio viene in effetti inaugurata da Platone¹⁸⁶. Platone descrive lo spazio interiore che gli antichi chiamano *psyché* e i moderni 'mente' come un luogo che ha la natura linguistica «di una scena teatrale ed ha della scena teatrale la temporalità dialogica e la forma comunicativa specifica della mescolanza tra visività e linguaggio»¹⁸⁷. Se il libro descritto nel *Filebo* platonico e *L'io singolare proprio mio* cavalliano paiono analogamente riflessi dal teatro dell'anima, essi sono tuttavia profondamente diversi, poiché l'uno è un teatro dell'anima e l'altro ne è un *metateatro*. Nel libro platonico dell'anima, prima uno scriba, lungo il divenire della vita con «la memoria che si combina con le sensazioni e le affezioni che esistono in relazione ad esse»¹⁸⁸, quasi quasi scrive «dei discorsi»¹⁸⁹ e poi un pittore, «dopo lo scriba»¹⁹⁰, dipinge invece «immagini di ciò che è stato detto»¹⁹¹. Nel libro cavalliano della mente sono implicate tra loro in una *metascena* due scene, la scena del poetato e quella del vissuto. La protagonista sulla scena del poetato 'iscrive' i propri discorsi generati dalla mente stessa impressionata dai soprassalti del tempo, mentre il dettato performativo ne 'dipinge' la sfilata speculare delle forme sempre diverse degli epigrammi e dei recitativi. La poetessa sulla scena del vissuto 'iscrive' la propria riflessione generata dalla mente stessa quasi libera dalle impressioni del tempo,

¹⁸⁵ La Palumbo, che riflette sulla rappresentazione dell'anima nello spazio iconico dei dialoghi platonici, vi sottolinea la presenza di due tipi di immagini: «è pur vero che qui si specifica che nell'anima vi sono due tipi di immagini, quelle visive e quelle verbali. In questo passo del *Filebo*, allora, nel presentare l'anima, che è precisamente il luogo in cui tutte queste attività accadono, Platone riflette sulla modalità visiva del dire e sulla modalità verbale dell'immaginare e soprattutto sulla loro connessione, pensata come una successione del visivo al verbale», Lidia Palumbo, *Pensare l'anima nello spazio iconico dei dialoghi di Platone*, op. cit., p. 22.

¹⁸⁶ Mecacci ricorda la paternità platonica della metafora: «Sebbene l'espressione "teatro della mente" sia applicata correntemente per delineare il più ampio e complesso quadro teorico presente in Cartesio, tanto che si parla anche di "teatro cartesiano", questa metafora ricorre nella storia del pensiero filosofico occidentale fin dai suoi esordi. Platone descrisse uno scenario interno alla psiche che è il prototipo di tutte le rappresentazioni metaforiche successive», in Luciano Mecacci, *Cos'è il teatro della mente?*, op. cit., p. 161.

¹⁸⁷ Lidia Palumbo, *Pensare l'anima nello spazio iconico dei dialoghi di Platone*, op. cit., p. 16.

¹⁸⁸ Platone, *Filebo*, op. cit., p. 452.

¹⁸⁹ *Ibidem*.

¹⁹⁰ *Ibidem*.

¹⁹¹ *Ibidem*.

mentre il dettato autoriflessivo progressivamente sformato ne ‘dipinge’ la sfilata speculare della forma sempre più irregolare del poemetto.

Il teatro dell’anima platonico e il *metateatro* della mente cavalliano, che mettono entrambi in scena il ‘dramma’ del farsi del pensiero nel farsi della parola, rappresentano l’uno il processo per arrivare alla verità e l’altro il processo per arrivare alla verità dell’inesistenza di una sola verità. Se il ‘dramma dell’anima’ platonico e cavalliano presuppongono entrambi, secondo quanto scrive Lidia Palumbo di Platone, l’autocoscienza dell’anima attraverso la parola¹⁹², nell’*Alcibiade I* Platone presuppone che l’anima compia un solo processo di autocoscienza per giungere alla verità e ne *L’io singolare proprio mio* la Cavalli presuppone che l’anima ne compia due contemporanei, per arrivare alla verità dell’inesistenza di una sola verità. L’*Alcibiade I* spiega che la verità scaturisce dalla possibilità dell’anima stessa di accedere alla visione riflessa della propria parte essenzialmente linguistica in cui risiede la sua virtù¹⁹³. Le parole, da un lato vi fanno risuonare le voci del processo della conoscenza rendendolo sempre presente anche quando non lo è più e, dall’altro, vi disegnano l’alterità dell’immagine necessaria all’anima stessa per conoscere il proprio processo di conoscenza¹⁹⁴. *L’io singolare proprio mio* mostra viceversa che l’inesistenza di una sola verità scaturisce dalla possibilità della mente stessa di accedere a due visioni riflesse della propria parte essenzialmente linguistica in cui risiede la sua virtù: quando essa è impressionata dai sussulti del tempo sulla scena del poetato e quando essa è impressionata dai sussulti impercettibili del tempo sulla scena del vissuto. Le parole, nel processo di autocoscienza della mente impressionata dai soprassalti del tempo, da un lato fanno risuonare il farsi della

¹⁹²Cfr. «le parole sono l’unico modo per rappresentare la verità invisibile: l’inedita interiorità della coscienza psichica, le icone dell’anima e l’anima stessa come icona», in *Pensare l’anima nello spazio iconico dei dialoghi di Platone*, op. cit., p. 28.

¹⁹³ Cfr. «Dunque caro Alcibiade, anche l’anima, se vuole conoscere se stessa, deve guardare proprio ad un’anima, e in particolar modo a quella sua parte nella quale risiede la virtù propria dell’anima, la saggezza, o a qualcos’altro di simile», in Lidia Palumbo, *Pensare l’anima nello spazio iconico dei dialoghi di Platone*, op. cit., p. 30.

¹⁹⁴Scrive la Palumbo a proposito dell’*Alcibiade I*, che in esso si dice che per «conoscere se stessi c’è bisogno di un’alterità, di un’alterità che si situa nel cuore stesso dell’identità per comprenderla, e questa alterità, per così dire primordiale, è quella dell’immaginazione, dell’immaginazione del sé che - spazio indispensabile dell’autorappresentazione - è luogo di una scissione dell’essere con se medesimo, scissione che avviene anche solo con l’*onoma*, che è un’immagine, e che è indispensabile alla conoscenza dell’essere», Lidia Palumbo, *Pensare l’anima nello spazio iconico dei dialoghi di Platone*, op. cit., p. 28.

conoscenza rendendolo sempre presente anche quando non lo è più e, dall'altro, vi disegnano l'alterità dell'immagine verbale necessaria alla mente stessa per conoscere il proprio processo di conoscenza. Le parole, nel processo di autocoscienza della mente impressionata dai soprassalti impercettibili del tempo, da un lato fanno risuonare il disfarsi della conoscenza rendendolo sempre presente anche quando non lo è più e, dall'altro, vi disegnano l'alterità dell'immagine verbale del suo disfarsi, necessaria alla mente stessa per conoscere la momentaneità della conoscenza.

La *metascena* della scrittura che coincide con quella del *metateatro* della mente non si riferisce mai a niente fuori di se stessa. Il *metateatro* dell'anima della terza raccolta cavalliana espone, come scrive Agamben dell'opera di Rimbaud, «non l'opera scritta, ma la potenza della scrittura»¹⁹⁵, ovvero la contemplazione della lingua. La lingua, mossa nella terza raccolta da due diverse qualità delle impressioni della mente, fa affiorare sulla superficie della scrittura il tentativo di far coincidere la generazione dell'opera poetica e la rigenerazione dell'autore. Essa, come scrive Agamben a proposito della letteratura alchemica, «fonda la sua absolutezza attraverso il rimando –indecidibilmente fittizio e reale insieme– a una pratica extratestuale»¹⁹⁶.

La scrittura multiprospettica della terza raccolta sembra esporre sulla propria superficie la visione del «paese senza catene»¹⁹⁷ che sorge dalla perfetta coincidenza «fra la creazione di opere e la ricreazione dell'autore»¹⁹⁸. La riflessione della mente scossa dalle impressioni del corpo istituisce nella scrittura la assoluta corrispondenza tra il sorgere dell'«io» nella creazione poetica e il sorgere della riflessione metalinguistica sull'«io» nella vita. Lo spazio riflesso dalla *metascena* della superficie della scrittura si configura nella raccolta come l'epifania dell'inafferrabilità della coscienza che è il luogo dove tutto il tempo e lo spazio confluiscono in un unico punto. In essa si svuota il tempo e lo spazio della coscienza stessa come nel teatro laddove «il palcoscenico è il luogo dove confluiscono passato e futuro, spazi lontani e vicini, in un unico punto ove si svuota lo spazio e il tempo

¹⁹⁵ Giorgio Agamben, *Opus alchymicum*, in Id., *Il fuoco e il racconto*, Roma, Nottetempo, 2014, p. 141. La Cavalli, parlando di *Aracoeli* della Morante, usa un'espressione analoga: «se è un grande libro, si richiude come fossero sabbie mobili, e ricostituisce la sua superficie, la potenza della sua superficie», in *Patrizia Cavalli-Im Gespräch*, op. cit. (trascrizione mia).

¹⁹⁶ Giorgio Agamben, *Opus alchymicum*, in Id., *Il fuoco e il racconto*, op. cit., p. 129-130.

¹⁹⁷ *Ivi*, p. 139.

¹⁹⁸ *Ibidem*.

del teatro»¹⁹⁹. Se l'*io*, come scrive Shakespeare pochi versi dopo la citazione macbethiana della quarantaduesima poesia di *Agosto* è «*a poor player*»²⁰⁰, la coscienza dell'*io* sulla *metascena* mentale della raccolta «si può definire anche», utilizzando una felice espressione di Romolo Rossi, «sentimento di proprietà dei propri atti di conoscenza. È un *io* narrante con cui costruiamo e mettiamo a posto le cose in un set teatrale che è la nostra vita personale»²⁰¹. Come nei *passages* parigini studiati da Benjamin, strada e casa nello stesso tempo²⁰², l'indeterminazione tra il farsi luminoso della parola nel racconto del sogno e il farsi senza luce della parola nella *rêverie* espone sulla superficie della scrittura poetica *solo* la potenza della lingua, in quanto immagine riflessa della visione di una verità di volta in volta singolare messa in scena nella mente, per ogni atto di conoscenza, da un 'povero attorello'²⁰³:

Solo a sentire un verbo
 che mi sembri vero
 sento corrermi il sangue
 alla salvezza. Come tornare a casa
 e ritrovare pietosa freschezza di lenzuola (ISPM, *Agosto*, 43, 1-5).

7.4 L'io grammaticale

L'*io* implicato sulla *metascena* de *L'io singolare proprio mio* tra il ruolo della protagonista e quello della poetessa riflette il farsi del pensiero sulla scena del poetato e il suo disfarsi su quella del vissuto. La specularità tra le sue due diverse mancanze, riflesse dal farsi della parola nel *metadramma* della mente, ne definisce la

¹⁹⁹ Romolo Rossi, Isabella D'Orta, *Le streghe di Macbeth: spazio e tempo nel teatro e nel mondo interno*, op. cit..

²⁰⁰ William Shakespeare, *Macbeth*, atto V, scena V, testo inglese a cura di Stanley Welles, nota introduttiva, traduzione e note di Masolino D'Amico, in Id. *Tutte le opere*, Vol. I, *Le tragedie*, a cura di Franco Marengo, Bompiani, Milano, 2014, p. 1992.

²⁰¹ Romolo Rossi, Isabella D'Orta, *Le streghe di Macbeth: spazio e tempo nel teatro e nel mondo interno*, op. cit..

²⁰² Sandra Montecchio Nunez cita Benjamin sull' 'ambiguità' spaziale dei *passages*: «Ambiguità è l'apparizione figurata della dialettica [...] Un'immagine del genere sono i *passages*, che sono casa come sono strade», in Sandra Montecchio Nunez, *Dal sogno al risveglio: I Passages di Walter Benjamin*, Tesi di laurea magistrale, p. 114 (https://etd.adm.unipi.it/theses/available/etd-07282015-131551/unrestricted/TESI_.pdf).

²⁰³ Agamben, riflettendo sul tentativo dell'*opus alchymicum* di «far coincidere perfettamente lavoro su di sé e produzione di un'opera» (in Giorgio Agamben, *Opus Alchymicum*, in Id. *Il fuoco e il racconto*, p. 129), parla dell'*alchimie du verbe*, perseguita, a suo dire, alla lettera da Rimbaud e Cristina Campo, che avrebbe tentato di mantenere unite le due pratiche: «nella trasmutazione della parola, cercava la salvezza e nella salvezza, la trasfigurazione del verbo», in *Ivi*, p.130.

compiuta autoreferenzialità²⁰⁴. Se l'*io* della *Vita Nova* dantesca racchiude in un «progetto di scrittura totale sia la bellezza formale imitata dal modello antico, sia la verità cristiana scoperta dal commentatore moderno»²⁰⁵, l'*io* de *L'io singolare proprio mio* pare viceversa racchiudere in un progetto di totale scrittura l'apparenza della superficie poetica dettata da una lingua del tutto autoriferita in se stessa. L'*io* del libello dantesco accanto all'*io scriptor e compiler* è anche un *io commentator* che «non trascrive più *da* un libro, bensì scrive *dentro* il libro dell'*auctor*»²⁰⁶ realizzando in tal modo un secondo piano autoriale aggiunto al primo. L'*io* della terza raccolta cavalliana è viceversa un'«*io*-grammaticale», involontario *scriptor, compiler, auctor e commentator* a un tempo, riflesso autoreferenzialmente nel dettato dal proprio stesso corpo esposto ai soprassalti delle due diverse qualità del tempo. In un epigramma della seconda sezione autunnale la protagonista lamenta da un lato l'impossibilità della propria voce di risplendere nel dire e dall'altro la frammentarietà del proprio pensiero:

Qualcosa che all'oggetto non s'apprende
 un secchio vuoto che non mi raccoglie.
 Tenevo i mesi silenziosi in una trama
 che doveva risplendere di voce.
 Provavo a dire e mi si sfilacciava.
 Non è né rete né mantello, è solo schermo,
 io non catturo niente e non mi copre
 ma separa un silenzio dal silenzio.
 Quell'altro suono labirintico e interiore
 esercitavo in solitudine per strada
 e nei risvegli, non risultava,
 non mi si mostrava (ISPM, *Ai divani! Ai divani!*, 24).

La forma dell'epigramma articolata serratamente tra un primo e un secondo piano del dettato scandito in quattro sezioni divise tra loro da quattro punti fermi e intrecciate appena da un sottile gioco di anacoluti sembra riflessa dalla mente dell'*io* oppressa dall'incastro irrisolvibile tra due suoi piani. Il primo piano, strutturato in due sezioni

²⁰⁴ Quanto all'autoreferenzialità dell'*io*, dipendente dalle variazioni cicliche e momentanee del tempo, può essere interessante osservare che le persone soggetto espresse nelle diverse sezioni vi disegnano in ognuna una trama molto diversa: in *Agosto* tredici 'tu' e diciotto 'io', in *Ai divani! Ai divani!* diciassette 'io', sei 'noi', tre 'tutti', tre 'tu', due 'lei', ne *L'io singolare proprio mio* otto 'io', uno 'loro', uno 'voi', in *Vado, ma dove?* sette 'io' (cfr. l'allegato «Spoglio lessicale per aree semantiche» delle tre raccolte).

²⁰⁵ Michelangelo Picone, *La teoria dell'Auctoritas nella Vita Nova*, «Tenzone», N° 6, anno 2005, p. 176 (<http://webs.ucm.es/info/italiano/acd/tenzone/>).

²⁰⁶ *Ivi*, p. 178

scandite dal presente, mostra nella prima di due versi due oggetti privi di predicazione e nella terza quattro predicazioni prive di soggetto intervallate dal solo 'io' in posizione polare con 'niente'. I due versi della prima sezione sono collegati per asindeto; il primo dei tre versi della seconda è collegato agli altri due dalla virgola. Il secondo piano, strutturato anch'esso in due sezioni scandite dall'imperfetto mostra nella prima sezione di tre versi due predicazioni dell'*io* e una predicazione senza soggetto, come speculare a un oggetto rimasto nel precedente primo piano, e nella quarta di quattro una predicazione dell'*io* e due predicazioni senza soggetto, come speculare a un oggetto rimasto nel precedente primo piano. I primi due versi della seconda sezione sono separati dal terzo dal punto fermo; i quattro versi della quarta sono collegati dalla virgola a metà e alla fine del terzo.

Il tempo che tutto muove nella mente sembra nella raccolta il soggetto spinoziano del farsi e del disfarsi della lingua²⁰⁷. La lingua, libera dal dualismo cartesiano di pensiero ed essere, si configura nella silloge come espressione della «coincidenza tra l'atto produttore e il prodotto dell'atto»²⁰⁸. I soprassalti luminosi del tempo ciclico generano nella mente un *io* tutto preso, sulla scena del poetato, ad arrovellarsi sulle proprie incomprensibili sensazioni riflesse dalla forma irregolare del dettato performativo. Gli impercettibili soprassalti del tempo nel solstizio generano nella mente un *io* tutto preso, sulla scena del vissuto, ad arrovellarsi nella spiegazione della propria origine riflessa dalla forma del dettato autoriflessivo via via più strappato. In un epigramma della sezione autunnale questo *io* privo di un'identità si lamenta della troppa identità degli oggetti sempre fermi:

Ah smetti sedia di esser così sedia!
E voi, libri, non siate così libri!
Come le metti stanno, le giacche abbandonate.
Troppa materia, troppa identità.
Tutti padroni della propria forma.

²⁰⁷ A proposito del soggetto della conoscenza Scandella scrive: «Mi limito all'esempio di Spinoza, il quale sviluppando il pensiero che di subiectum, ossia di substantia, ve ne possa essere propriamente solo uno, giunge ad affermare che il «soggetto» della conoscenza è propriamente Dio, o il mondo, o la realtà nel suo insieme, in figura di modo. Ciò che normalmente penseremmo come oggetto di conoscenza (la natura), finisce per essere soggetto», in Maurizio Scandella, *Immagini del soggetto della conoscenza. Una nota a margine del saggio di Francesco Emmolo*, «Nóema», 4-1 (2013), p. 180-181 (<http://riviste.unimi.it/index.php/noema>).

²⁰⁸ Pelizzari usa questa espressione a proposito dell'essere immerso in una unità panteistica in cui Dio e natura coincidono, libero dal dualismo cartesiano, in Stefano Pelizzari, *Spinoza e la libertà: tre piccoli insegnamenti morali*, op. cit., p. 3.

Sono. Sono quel che sono. Solitari.
E io li vedo a uno a uno separati
e ferma anch'io faccio da piazzetta
a questi oggetti fermi, soli, raggelati.
Ci vuole molta ariosa tenerezza,
una fretta pietosa che muova e che confonda
queste forme padrone sempre uguali, perché
non è vero che si torna, non si ritorna,
al ventre, si parte solamente,
si diventa singolari (ISPM, II,13).

La forma dell'epigramma sembra riflettere il farsi del pensiero scandito nettamente in tre parti, una parte superiore irrigidita degli oggetti, una centrale spazializzata dell'*io* e una inferiore a spirale del movimento. Nella parte centrale vi è l'*io* che fa da 'piazzetta' agli oggetti 'solitari': tre versi inarcati uno sull'altro e scanditi dalla ripetizione per due volte di 'io' conclusa da 'questi oggetti'. In alto vi è l'interlocuzione rabbiosa con gli oggetti e la materia raggelata: sei versi tutti staccati dall'interpunzione forte, prima i due versi dei due vocativi 'tu / sedia' e 'voi / libri' suggellati ognuno dal punto esclamativo e poi i quattro sulla troppa materia e sulla troppa identità condannata alla solitudine dell'essere padrona di se stessa, spezzettati da sei punti fermi. In basso vi è una riflessione impersonale che si avvita sulla necessità del movimento: sei versi di un arioso flusso sintatticamente e sonoramente dondolante.

L'*io*, modellato da due diverse qualità del tempo, mette in scena un farsi e un disfarsi del pensiero partecipe del movimento continuo dell'universo. Il *metadramma* della lingua che intona ora la voce della protagonista, ora quella della poetessa, lo riflette sulla superficie della scrittura. Nella terza strofa del quinto quadro del poemetto solstiziale, la poetessa che ipotizza per la forma 'io' il possibile referente del proprio 'perfezionismo solitario' gli lascia inopinatamente la parola:

Fosse il perfezionismo solitario
che oltre a prima attrice e comprimaria
mi fa regista, agente e beneficiaria
- così perfettamente ti ho imparata
che per mia scienza ti ho sempre vicina,
più che vicina, uguale nel piacere,
doppio piacere che di te fa senza,
l'ultima volta è stato stamattina (ISPM, III, 113- 120).

La forma della strofa divisa in due parti staccate tra loro dal trattino pare riflettere una forma sempre più sgranata del pensiero. Nella parte superiore sta il pensiero

autoriflessivo e in quella inferiore una improvvisa interlocuzione dell'io. In alto i tre versi della protasi di un periodo ipotetico della possibilità sono lasciati in sospeso senza apodosi; in basso i cinque versi introducono, sull'inattesa scena *spaziotemporale* di 'stamattina', un *tu* silente, 'uguale nel piacere' all'io.

La complessità della composizione della terza raccolta pare fare il punto sull'impegno poetico della Cavalli che Agamben definisce come un campo trascendentale senza né 'io', né coscienza:

[...] il "c'è" di un'ontologia brutale e allucinata, qualcosa come un paesaggio etico primordiale dove nessuna psicologia e nessuna soggettività potranno mai penetrare e dove, sopravvissuto alla sua estinzione, pascola distratto il grande rettile giurassico della poesia²⁰⁹.

L' 'io singolare proprio suo' messo in scena dalla poetessa in chiusura di *Poesie (1974-1992)* sembra tratteggiare il profilo di quel soggetto grammaticale «(che opera la riflessione), ma non può mai essere esso stesso in posizione di soggetto»²¹⁰, richiamato ancora da Agamben a proposito di poeti quali ad esempio Rimbaud, impegnati a far coincidere la propria opera con la 'ricreazione' di se stessi²¹¹. L' 'io' grammaticale cavalliano allestisce il dramma del farsi della conoscenza nel farsi della parola, essendo generato lui stesso dal proprio seme linguistico e nello stesso tempo origine della generazione della lingua²¹². La superficie della scrittura che riflette il farsi della parola nella mente impressionata dal movimento ciclico del tempo, non ha altro fine nella terza raccolta che esporre la lingua, come scrive ancora

²⁰⁹ Giorgio Agamben, *L'antitelegia di Patrizia Cavalli*, in Id., *Categorie italiane*, op. cit., p. 163.

²¹⁰ Giorgio Agamben, *Opus alchymicum*, in Id., *Il fuoco e il racconto*, op. cit., 136.

²¹¹ *Ibidem*.

²¹² L'immagine del 'seme' collegata alle parole appare in un epigramma de *Le mie poesie non cambieranno il mondo*: «Non ho seme da spargere per il mondo» (LMP, 27, 1) e «Le parole / quelle moltissime» (LMP, 27, 6-7). Agamben riporta una riflessione di Simone Weil sull'antica credenza che nell'infanzia lo sperma circolasse mischiato al sangue, figura della potenza creatrice emessa non al di fuori dell'anima, ma nell'anima stessa: «La credenza che nell'uomo distaccato lo sperma circolasse di nuovo in tutto il corpo [...] è certamente legata alla concezione dello stato d'infanzia come identico allo stato d'immortalità che è la porta della salvezza. Lo sperma invece di essere emesso fuori dal corpo, è emesso nel corpo stesso; così come la potenza creatrice, della quale esso è a un tempo l'immagine e, in un certo senso, il fondamento fisiologico, è emessa da colui che è orientato verso il bene assoluto non al di fuori dell'anima, ma nell'anima stessa [...]». L'uomo che emette il proprio seme in se stesso, si genera da se stesso. Vi è qui certamente l'immagine e senza dubbio, in un certo modo, la condizione fisiologica effettiva di un processo spirituale», Simone Weil, *apud* Giorgio Agamben, *Opus Alchymicum*, in Id., *Il fuoco e il racconto*, op. cit., pp. 130-131. Dell'immagine cavalliana dello sperma ne ha scritto Rodini, ipotizzando un collegamento trasgressivo e postmoderno tra la mancanza del seme da spargere del testo della Cavalli e le rime sparse del sonetto proemiale del canzoniere di Petrarca, in Robert J. Rodini, *Avaro seme di donna. Patrizia Cavalli's transgressive discourse*, «The Romanic Review», Vol. 89 n. 2, marzo 1998, p. 269-283.

una volta Agamben a proposito dell'apparenza di un'opera poetica assimilabile a quella di un *opus alchymicum*:

Ciò che il poeta, divenuto "veggente", contempla è la lingua - cioè non l'opera scritta, ma la potenza della scrittura. E poiché, nelle parole di Spinoza, la potenza non è altro che l'essenza o la natura di ciascun essere, in quanto ha la capacità di fare qualcosa, contemplare questa potenza è anche l'unico possibile accesso all'ethos, alla "seità"²¹³.

L'*io* de *L'io singolare proprio mio*, che pare un *io* senza proprietà come quello musiliano, rende la superficie della terza raccolta lo specchio della propria mente ogni volta singolarmente impegnata a intrattenersi con il 'fratello superiore' di cui appaiono ora la «veloce forgiatura delle nuvole», ora i «fondali che mutano di mari altissimi» (ISPM, IV, 9, 4-6). Vive nel divenire continuo dell'esistenza impressionato dal continuo mutare del tempo nel cielo:

Meglio morire leggeri
senza proprietà,
che a essere proprietari
si è già morti da ieri (ISPM, *Vado, ma dove?*, 15).

7.5 La fenomenologia della lingua tra stagioni e solstizio

Nella sfilata degli epigrammi e dei recitativi della prima, della seconda e della quarta sezione l'*io* si manifesta, sulla scena del poetato, nella protagonista, tramandone il farsi delle sensazioni e dei sentimenti. Nei cinque quadri del poemetto della terza sezione l'*io* si manifesta, invece, sulla scena del vissuto, nella poetessa, tramandone il disfarsi della riflessione su proprietà e referenti della propria voce poetica. L'*io* che trama sulla superficie della scrittura il resoconto delle sensazioni e dei sentimenti, in *Agosto*, dà parola a un farsi del pensiero nella propria mente come se i sensi impressionati dai soprassalti del tempo nella luce altissima dell'estate svaporassero in una confusione sentimentale; in *Ai divani! Ai divani!*, dà parola a un farsi del pensiero nella propria mente come se i sensi impressionati dai soprassalti del tempo nella luce nitida dell'autunno precipitassero in una costrizione dei sentimenti e, in *Vado, ma dove?*, dà parola a un farsi del pensiero nella propria mente come se i sensi impressionati dai soprassalti del tempo nella luce invernaleprimaverile stessero sempre in un equilibrio tra l'abbandono e la costrizione sentimentale. La poetessa,

²¹³Giorgio Agamben, *Opus Alchymicum*, in Id., *Il fuoco e il racconto*, op. cit., p. 141.

che trama il vortice della riflessione sulle proprietà e sui referenti sempre diversi della propria voce poetica, ne *L'io singolare proprio mio* dà parola a un disfarsi del pensiero nella propria mente come se i sensi impressionati dal crescendo dei soprassalti impalpabili del tempo nel solstizio si attivassero in maniera sempre più intensa.

Nella prima sezione, *Agosto*, i soprassalti luminosi del tempo impressionano il corpo dell'*io* come confuso con la forma di un'alterità inafferrabile, dapprima celeste e poi, via via, più terrena²¹⁴. Nella declinazione della luce, dal massimo squilibrio tra luce e ombra nel solstizio d'estate fino al loro perfetto equilibrio nell'equinozio d'autunno, le sue percezioni paiono sperdersi nell'inintelligibilità delle forme, prima dell'amore («Di figura in figura trasmigrava amore / ora si posa e svela le sue forme», ISPM, I, 2, 5-6); poi della luce («O gelida pazienza insieme al raggio / del mare mediterraneo abbagliante!», ISPM, I, 5, 8-9); poi di un *tu* («mi elenchi le infinite meraviglie / di come tu saresti se tu fossi», ISPM, I, 10, 3-4); poi del viso del *tu* («il tuo viso ricomposto dalle ore», ISPM, I, 12, 4); poi del niente del *tu* («avrò il pensiero pieno del tuo niente», ISPM, I, 14, 9); poi della propria sostanza («io divento a me stessa marginale. / La mia materia evapora», ISPM, I, 16, 26-27); poi del proprio corpo («non ubbidisce più alle mie bugie / mi risponde torvo a malattie», ISPM, I, 28, 6-7); poi della propria città («farsi dimora dolce e poi straniera, / prima mezzana e poi carabinieri», ISPM, I, 32, 6-7); poi della propria essenza («nella tua presenza / assenza mia», ISPM, I, 40, 6-7); e infine della natura («Sul ciglio di un burrone / il prato», ISPM, I, 44, 7-8).

I soprassalti luminosi del tempo nella seconda sezione, *Ai divani! Ai divani!*, impressionano il corpo dell'*io* come distinto dall'alterità delle forme di tutte le cose²¹⁵. Nell'ulteriore declinazione della luce, dal perfetto equilibrio tra luce e ombra dell'equinozio d'autunno fino al massimo squilibrio tra ombra e luce del solstizio d'inverno, le percezioni della donna paiono chiuse come in una gabbia, nella gabbia biologica del corpo soprattutto («anche se ho il corpo steso / non mi toglie al mio

²¹⁴In *Agosto* le persone soggetto espresse sono tredici volte 'tu' e diciotto volte 'io' (cfr. 'Persone soggetto' nell'allegato «Spoglio lessicale per aree semantiche» delle tre raccolte).

²¹⁵In *Ai divani! Ai divani!* le persone soggetto espresse sono in *Ai divani! Ai divani!* diciassette volte 'io', sei volte 'noi', tre volte 'tutti', tre volte 'tu', due volte 'lei' (cfr. 'Persone soggetto' nell'allegato «Spoglio lessicale per aree semantiche» delle tre raccolte).

peso», ISPM, II, 1, 7-8; «che sia il corpo / a volerlo o sia il pensiero, lento o violento / è suicidio sempre», ISPM, *Ai divani! Ai divani!*, 3, 7-9; «la trappola biologica non costruita da noi, ma da noi / la servitù di quel miraggio», ISPM, II, 5, 8-10; «avanzi quadra / e buia muovi le gambe, anzi / butti i piedi», ISPM, II, 14, 2-3; «gambe accavallate / che rendono impossibile ogni abbraccio», ISPM, II, 17, 2-3; «mi preme gli occhi e mi circonda il cuore / questo vischioso liquame», ISPM, II, 20, 4-5; «il suo metallo opaco inossidabile, / questa rozza clausura», ISPM, II, 28, 8-9; «Ah, lei sta ferma, sì, lei non si muove», ISPM, II, 23,7); la gabbia dell'accidia («Ma la noia, il cupore / i gruppetti!»). ISPM, II, 7, 4-5; «nel punto fermo / senza distorsioni, tra due inaccessibili / passioni», ISPM, II, 18, 5-7); della stasi («Le scale sudicie per ogni gradino un orizzonte», ISPM, II, 10, 3; «tutto posa in posa e non si muove», ISPM, II, 12, 2-3); dell'identità («io sono bella, ma non sono tua», ISPM, II, 16, 2; «questo niente è titolato / pari di Francia, sapiente della Chiesa», ISPM, II, 5-6); della rigidità del pensiero («ora questo nuovo pensiero duro / che non s'apre e non decade», ISPM, II, 27, 5-6; «è un pensiero gelato», ISPM, II, 29, 3; «ha la certezza / del giusto e del buon gusto», ISPM, II, 30, 12-13).

Gli impercettibili soprassalti del tempo, nella terza sezione, *L'io singolare proprio mio*, impressionano il corpo dell'*io* come avviluppato nella spirale del pensiero autoriflessivo²¹⁶. Nell'istante dell'apparente stasi del sole nel solstizio d'inverno la spirale del pensiero appare spinta progressivamente a disfarsi nelle sensazioni e nei sentimenti delle proprietà e dei referenti sempre diversi della voce poetica: l'attualità del soggetto («ora rispondo», ISPM, III, 9); l'intenzionalità del soggetto («ché anzi io mi considero soltanto», ISPM, III,13); la fisicità del soggetto, («questo restare fuori / senza poter tornare», ISPM, III, 53-54); la singolarità del soggetto («ora carrozza ferma / dove si ferma il mio pensiero fermo», ISPM, III, 66-67); la singolarità di 'quel parlottare fitto' («perché se muoio io», ISPM, III, 77); la singolarità di 'quella pretesa insana' («la sorte sposa mia», ISPM, III, 82); la singolarità di 'quella pietà sbagliata' («i morti miei futuri», ISPM, III, 98); la singolarità de 'l'ozio ipocondriaco' («mentre di fatto / sono alle candele», ISPM, III,

²¹⁶Ne *L'io singolare proprio mio* le persone soggetto espresse sono otto volte 'io', una volta 'loro', una volta 'voi' (cfr. 'Persone soggetto' nell'allegato «Spoglio lessicale per aree semantiche» delle tre raccolte).

106-107); la singolarità de ‘la sabbatica illusione’ («anche se m’imbarbòno», ISPM, III, 111); la singolarità de ‘il perfezionismo solitario’ («che di te fa senza», ISPM, III, 119); la singolarità de ‘l’affanno delle mie parole’ («che m’impone / di riprovare», ISPM, III, 122-123); la singolarità de ‘il giudizio molto impressionabile’ («questa puzza che mi è funesta», ISPM, III, 143); la singolarità della ‘paura di perdersi nel niente’, ‘mammerda’ e ‘cacazzo’ («Siate felici voi, se vi si stacca», ISPM, III,13).

I soprassalti luminosi del tempo nella quarta sezione, *Vado, ma dove?*, impressionano il corpo dell’*io* in bilico tra la confusione e la distinzione con l’alterità di tutte le forme²¹⁷. In un crescendo luminoso, dal massimo squilibrio tra ombra e luce del solstizio d’inverno al massimo squilibrio tra luce e ombra dell’incipiente solstizio d’estate, le sue percezioni paiono in bilico, tra l’interno e l’esterno («darsi alla macchia / al freddo», ISPM, IV, 2, 11-12); tra gli affetti («a ciondolare anoressica o bulimica / sempre tra due madri», ISPM, IV, 2, 11-12); tra i momenti della giornata («vado di corsa verso il caffellatte», ISPM, IV, 4, 6); tra i luoghi («a me / non è concesso che attraversare i ponti», ISPM, IV, 6, 7-8); tra gli stati interiori («Forse era possibile / una corsa per prendere qualcosa», ISPM, IV, 8, 8-9); tra i desideri («Lasciamo stare, rinunzio, non è il caso», ISPM, IV, 13, 3); tra la mente e il corpo, («Il pensiero mi manca / il passo arranca», ISPM, IV, 16, 3-4); tra i sentimenti, («A quel dolore che aveva sottomesso», ISPM, IV, 17, 1).

7.6 Tempo e metateatro

Il tempo astronomico di Urano che ne *L’io singolare proprio mio* è il soggetto spinoziano conduce nella terza silloge l’esecuzione di volta in volta del concerto o dello sconcerto:

comincia lo sconcerto del dolore.
Sarebbe amore, se a concertarlo
avessi qui il Maestro (ISPM, II, 17, 7-9).

Se nella prima raccolta non occorre nemmeno una volta la parola ‘tempo’ e, nella seconda, occorre quattro volte, nella terza occorre undici volte, quattro nella prima

²¹⁷In *Vado, ma dove?* i soggetti espressi nella sezione sono sette volte ‘io’, (cfr. ‘Persone soggetto’ nell’allegato «Spoglio lessicale per aree semantiche» delle tre raccolte).

sezione e sette nella seconda, accompagnate nella prima sezione da due occorrenze di ‘memoria’ e da una di ‘sole’, nella seconda da una di ‘futura’ e una di ‘climi’, nella terza da una di ‘tempesta’, una di ‘brezza’, una di ‘futuri’ e una di ‘durata’, nella quarta da una di ‘temporale’, una di ‘vento’, una di ‘scirocco’ e una di ‘nuvole’²¹⁸. Il tempo determina sia la ripetitività ciclica del vissuto della mente, sia la sua singolarità, riflesse entrambe dai movimenti della lingua sulla superficie della scrittura. La lingua performativa degli epigrammi e dei recitativi riflette contrasti percettivi generati di volta in volta dai suoi sussulti luminosi («Era alla luce terribilmente sabato / quel sole infimo che annunzia svogliatezze», ISPM, IV, 8, 1-2). La lingua autoriflessiva del poemetto riflette un crescendo di percezioni generate di volta in volta dai suoi sussulti impercettibili della luce («mi manca il fiato, non respiro soffoco», ISPM, III, 142).

Il tempo di Urano esercita nella raccolta un determinismo implacabile sulla mente dell’*io* modellandone una visione priva del libero arbitrio. La scrittura tuttavia vi espone d’altro canto sulla propria superficie la libertà del farsi della lingua, riflessa, ad ogni momento della ripetizione ciclica, dalla profondità del vissuto singolare della mente²¹⁹. In una poesia della quarta sezione speculare all’inizio della primavera la protagonista, esposta alle incertezze stagionali del tempo, si arrovela sulle stranezze del proprio ‘cervello’, impegnata nelle finzioni quotidiane della propria ‘anima’ e dei propri ‘pensieri’:

Io scientificamente mi domando
 come è stato creato il mio cervello,
 cosa ci faccio io con questo sbaglio.
 Fingo di avere anima e pensieri
 per circolare meglio in mezzo agli altri,
 qualche volta mi sembra anche di amare
 facce e parole di persone, rare;
 esser toccata vorrei poter toccare,
 ma scopro sempre che ogni mia emozione

²¹⁸Per lo spoglio puntuale delle occorrenze si rimanda alla consultazione delle voci ‘Tempo’ e ‘Ricordare’ (Cfr. l’allegato «Spoglio lessicale per aree semantiche» delle tre raccolte).

²¹⁹Quanto alla relazione tra singolarità e libero arbitrio, a proposito di Spinoza, Di Fonzo scrive: «la filosofia materialista di un pensatore unico nella storia, poiché capace di concepire l’essere come principio espressivo e differenziante che dalla passività iniziale dell’immaginazione giunge a sviluppare se stesso su di un piano più potente, quello della conoscenza intuitiva intesa come amore attivo (*beatitudine*) tra le singolarità ed il tutto di cui fanno parte, ovvero conoscenza dell’essenza del tutto in quanto si esplica per mezzo delle essenze singolari», Rocco Di Fonzo, *Tre riletture del pensiero di Spinoza nella filosofia contemporanea: G. Deleuze, A. Negri, E. Balibar*, Tesi di laurea, p. 128, (<http://www.fogliospinoziano.it/articolispinoza/DeleuzeSpinozaDiFonzo.pdf>).

dipende da un vicino temporale (ISPM, *Vado, ma dove?*, 5).

La forma dell'epigramma, divisa tra un dubbio iniziale e una risposta secca in chiusura, sembra riflettere il rovello dell'*io* impressionato, nel mezzo del bel tempo primaverile, da un incipiente sussulto temporalesco. All'inizio appare la vibrazione di un dubbio, paradossalmente 'scientifico', sullo 'sbaglio' della creazione de 'il mio cervello', poi la dilatazione di una sospesa circonvoluzione del pensiero e infine l' 'esplosione' della secca risposta in clausola. Il dubbio è espresso da tre versi avvitati su due interrogative indirette chiuse senza risposta dal punto fermo; la sospesa circonvoluzione è espressa da cinque versi dilatati in un climax discendente di predicazioni dell' 'anima' e dei 'pensieri' ('fingo', 'mi sembra', 'vorrei poter'), sostenuta inoltre dalla rima 'amare/rare/toccare', e la risposta fulminea alla paradossale domanda iniziale dai due introdotti da 'scopro'.

La circolarità astronomica della cornice *metateatrale* della raccolta, che scandisce nella silloge il determinismo astronomico delle diverse manifestazioni dell'*io*, è punteggiata d'altro canto da continui riferimenti allo spazio e al tempo che ne costituiscono senza dubbio l'area semantica più sviluppata. L'ampiezza dell'area semantica delle determinazioni di tempo e di spazio, in linea con quella della prima e della seconda silloge, rivela che nel dettato determinato dai cicli astronomici di un anno solare l'*io* registra minuziosamente il riflesso delle impressioni singolari della propria mente impegnata sia nella puntualità, sia nella ripetitività, dei piani temporali del presente, del passato e del futuro. Ventitré determinazioni di spazio e sessantatré di tempo occorrono nella prima sezione, ventidue di spazio e cinquanta di tempo nella seconda, cinque di spazio e trentaquattro di tempo nella terza, otto di spazio e trentatre di tempo nella quarta²²⁰. Nella fisiologica stabilità stagionale della prima sezione estiva, la mente dell'*io*, abbacinata dai violenti soprassalti luminosi del tempo, sente soprattutto sul piano puntuale del presente assai impressionato dalle numerose occorrenze di 'ora' (5), 'adesso' (4), improvvisa (2), oggi' (2), 'undici e tre quarti' (1), rivolto appena nel passato, solo nella parte finale, dalle occorrenze più sporadiche di 'ormai' (3), 'appena' (2), 'già' (1), 'allora' (1) e nel futuro da quelle

²²⁰ Per lo spoglio puntuale delle occorrenze si rimanda alla consultazione delle voci 'Determinazioni di tempo' e 'Determinazioni di spazio' (Cfr. l'allegato «Spoglio lessicale per aree semantiche» delle tre raccolte)

piuttosto fitte di ‘poi’ (7), ‘subito’ (2), finalmente (1). Il piano del presente vi si svolge anche nella ripetitività, attestata dalle occorrenze di ‘sempre’ (3), ‘in questi giorni’ (1), ‘a lungo’ (1); rivolta alla discontinuità del passato, attestata dalle occorrenze di ‘mai’ (2), ‘non più’ (2), ‘più’ (1); e alla ciclicità del futuro, attestata dalle assai fitte occorrenze di ‘stagione’ (2), ‘mattino’ (2), ‘giornata’ (2), ‘ogni giorno’ (2), ‘ore’ (2), ‘notte’ (1), ‘qualche volta’ (1), ‘ogni giorno’ (1), ‘istante’ (1), ‘qualche giorno’ (1), ‘pomeriggi’ (1), ‘estate’ (1), ‘mattina’ (1), ‘di nuovo’ (1), ‘certi giorni’ (1), ‘sempre a quell’ora’ (1), ‘anni’ (1), ‘in pieno giorno’ (1), ‘estiva’ (1), ‘inverno’ (1), ‘giorni’ (1). Nella fisiologica instabilità stagionale della seconda sezione autunnale la mente dell’*io*, costretta ad una visione profonda dalla nitidezza dei soprassalti luminosi del tempo, sente poco sul piano puntuale del presente, impressionato dalle sporadiche occorrenze di ‘ora’ (2), ‘per il momento’ (1), rivolto nel passato dalle occorrenze, anch’esse sporadiche, di ‘ormai’ (2), ‘allora’ (1), ‘prima’ (1) e nel futuro, da quelle più dense di ‘poi’ (4), ‘tra un po’ ’ (1), ‘subito’ (1), finalmente (1). Il piano del presente, poco densamente impressionato nella puntualità, vi si svolge soprattutto nella ripetitività attestata dalle non poche occorrenze di ‘sempre’ (3), ‘quest’anno’ (1), ‘breve’ (1), ‘quasi sempre’ (1), ‘per un po’ (1); rivolta alla discontinuità del passato attestata dalle occorrenze di ‘mai’ (5), ‘non più’ (1); e alla ciclicità del futuro attestata dalle fitte occorrenze di ‘anni’ (3), ‘notte’ (3), ‘mattino’ (2), ‘stagione’ (2), ‘serata’ (2), ‘ore’ (1), ‘giorno’ (1), ‘estate’ (1), ‘qualche volta’ (1), ‘pomeriggio’ (1), ‘notturno’ (1), ‘ancora’ (1), ‘mattutina’ (1), ‘ora meridiana’ (1), ‘anno nuovo’ (1), ‘mesi’ (1), ‘giorni’ (1), ‘quotidiana’ (1). Nella sospensione solstiziale della terza sezione la mente dell’*io*, introflessa nella visione a spirale del proprio pensiero autoriflessivo scosso dal crescendo dei soprassalti impercettibili del tempo, sente poco sul piano puntuale del presente impressionato dall’unica occorrenza di ‘ora’ (1), rivolto nel passato dalle occorrenze di ‘allora’ (2), ‘prima che’ (1), ‘già’ (1) e nel futuro da quelle di ‘poi’ (4), ‘presto’ (1), ‘subito’ (1). Il piano del presente vi si svolge in maniera determinante nella ripetitività, attestata fittamente dalle occorrenze di ‘sempre’ (8), ‘spesso’ (1), ‘stamattina’ (1), ‘momentanea’ (1); rivolta alla discontinuità del passato, attestata anch’essa fittamente dalle occorrenze di ‘non più’ (7); e alla ciclicità del futuro attestata dalle scarse occorrenze di ‘ancora’ (2), ‘sera’ (2), ‘mattino’ (1), ‘istanti’ (1). Nella

fisiologica instabilità stagionale del tempo della quarta sezione la mente dell'*io*, in bilico tra una visione confusa e una profonda, sente appena sul piano puntuale del presente scandito dall'unica attestazione di 'oggi' (1), volto nel passato dalle occorrenze di 'già' (2), 'allora' (1), 'ormai' (1), 'ieri' (1) e nel futuro da quelle di 'poi' (4), 'tardi' (1). Il piano del presente vi si svolge piuttosto nella ripetitività del presente, attestata dalle occorrenze di 'sempre' (4), 'intanto' (1), 'dormiveglia' (1), 'prolungato' (1), 'ancora' (1); rivolta alla discontinuità del passato, attestata dalle occorrenze di 'mai' (1), 'non più' (1); e alla ciclicità del futuro, attestata densamente dalle occorrenze di 'ore' (1), 'Natale' (1), 'temporale' (1), 'giorni' (1), 'sabato' (1), 'settimana' (1), 'mattino' (1), 'di nuovo' (1), 'mezzogiorno' (1), 'giorno' (1), 'giornata' (1), 'notte' (1).

Nella prima sezione, la proiezione temporale della lingua, addensata sul piano puntuale del presente, si sviluppa in misura modesta nella ripetitività, come riflettendo la piattezza abbacinata della visione estiva della protagonista. Nella seconda sezione, la proiezione temporale della lingua, ondeggiante fuori dal piano puntuale del presente, scivola sul piano durativo della ripetitività del presente, rivolta sia verso la discontinuità del passato, sia verso la ciclicità del futuro, come riflettendone la profondità della visione autunnale. Nella terza sezione, la proiezione temporale della lingua, addensata fuori dal piano puntuale del presente, scivola insistentemente sul piano della ripetitività, rivolto verso la discontinuità del passato e la ciclicità del futuro come riflettendo la spirale autoriflessiva della visione solstiziale della poetessa. Nella quarta sezione la proiezione temporale della lingua, addensata tutta fuori dal piano puntuale del presente, scivola consistentemente sul piano della ripetitività, rivolta alla ciclicità del futuro, come riflettendo la prospettiva della visione 'invernalprimaverile' della protagonista.

Ne *La giornata atlantica* della prima sezione estiva, che è la più lunga delle composizioni brevi della terza raccolta e che esibisce un vistoso titolo meteorologico²²¹, il primo cavalliano in assoluto e l'unico della raccolta, il pensiero della protagonista appare modellato da un improvviso soprassalto del tempo in un momento di quiete della stagione. In una sorta di recitativo in tre strofe gli dà forma

²²¹ Il titolo pare rinviare all'alta pressione dell'area atlantica portata in Europa durante l'estate dall'anticiclone delle Azzorre.

prima il piano del presente ripetitivo, occupato dall'armonia del sé, poi quello del presente puntuale, occupato da un doloroso svaporamento fuori dal sé, e infine quello rivolto verso la ciclicità del futuro, occupato dalla preghiera di poter rientrare nel sé:

La giornata atlantica

Quando col mio giudizio mi dispongo
alla tiepida pace di ogni giorno,
ai pomeriggi docili, al sonno largo
e naturale, non più nemica al clima
che anzi fermo e uguale mi carezza
- si schiude il grumo delle voci e mi fa entrare
e mi corteggiano gli odori delle strade
e mi concedo agli angoli alle piazze
ai visi di vecchi e di ragazze, e innamorata
casta trovo ogni scusa per poter restare -
improvvisa ritorna la giornata atlantica.

La luce alta, i suoni alti della luce
e si apre la distanza. Basta quel luccichio
di latte alle persiane, quelle fessure d'ombra
dense e profonde, l'abbaglio di frescura,
lo sventolio dei rami dai balconi,
ecco l'estate e il cielo si fa mare.

La città si solleva e veleggiando oscilla
mossa dalle brezze. Chiamati dalle altezze
senza ancoraggio o pesi i miei sensi
non più raccolti ma vagabondi sciolti
soli e assoluti si perdono nell'aria
e a casa mandano notizie di terrore.

Notizie: mentre in casa ogni oggetto
ritrova il suo cassetto il suo scaffale
io divento a me stessa marginale.

La mia materia evapora.

L'isola scura e densa mi riappare.

Quella sostanza spessa, promessa di rimedio,
fammi entrare. Riportami al mio limite
circondami, con le carezze segna i miei contorni,
col peso del tuo corpo dammi corpo.

Ma è il rimedio che produce il male (ISPM, II, «La giornata atlantica»).

L'andamento ampio e cadenzato delle tre strofe, riflette pare tre trasformazioni del pensiero. Il dettato vi oscilla tra una forma fluida, sostenuta dal presente ricorsivo, una segnata dai repentini cambi di percezione, sostenuta dal presente puntuale, ed un'ultima marcata dal passaggio di tre intonazioni, innervata da un presente rivolto verso la ciclicità del futuro. Nella prima strofa di undici versi, il pensiero è modellato dal piano temporale della ricorsività che lo contiene in una propria identità definita dalle carezze della stabilità del clima e, poi, all'improvviso, su quello della puntualità, che la consegna al soprassalto del tempo. L'iniziale prima persona di 'mi dispongo' col 'mio giudizio', 'ogni giorno', diventa la terza del 'grumo delle voci',

schiuso amorevolmente verso l'*io* e nello stesso tempo ben contenuto in se stesso dai trattini, fino alla nuova 'improvvisa' terza persona della 'giornata atlantica' nella chiusa minacciosa dell'ultimo verso isolato da tutti gli altri. Nella strofa centrale di sedici versi, il pensiero è modellato dal piano temporale del primissimo piano del presente, abbacinato da un soprassalto luminoso, a picco e senza ombre, che ne schiaccia la visione. Dapprima la spirale a perdifiato delle terze persone ne modula la percezione straniata della 'luce' ('luce alta', 'suoni alti della luce' 'quel', 'quelle'); poi il fermo immagine di 'ecco l'estate' ne segnala l'inversione sensoriale tra alto e basso ('il cielo si fa mare'); la marginalità della prima persona 'io' nel penultimo verso ne rende infine lo sperdimento tra la coscienza della definizione degli oggetti, espressa nel distico precedente ('in casa ogni oggetto / ritrova il suo cassetto il suo scaffale'), e il dolore della dissoluzione, espresso nell'ultimo ('la mia materia evapora'). Nell'ultima strofa di sei versi, il pensiero è modellato ritorna, dapprima di nuovo dal piano del presente ricorsivo, poi da quello puntuale dell'interlocuzione e poi da quello gnomico del commento finale al piccolo dramma meteorologico. Inizialmente la visione della 'isola scura e densa mi riappare' ('quella sostanza spessa') ne esprime la percezione di un'alterità, poi la preghiera ('riportami', 'circondami', 'dammi corpo') ne significa la distinzione tra sé e l'altro e infine la sprezzatura ossimorica sul piano del presente gnomico ('rimedio che produce il male') ne attesta un ritorno in sé.

TRE RISVEGLI

1. Dramma di sentimenti e dramma di molecole

Nel 2009 Patrizia Cavalli scrive *Tre risvegli*¹, un libretto d'opera in un atto e tre scene che inserisce, quattro anni dopo, nella sua sesta raccolta poetica *Datura*², pubblicata da Einaudi nel 2013. Nelle numerose recensioni che salutano su quotidiani e riviste specializzate l'uscita di questa silloge, quasi sempre si trova uno spazio di riflessione dedicato alla presenza, nella raccolta, del piccolo dramma «tragicomicodiagnostico»³. Nessuno dei recensori sembra tuttavia davvero sorpreso di trovare un testo drammaturgico in una raccolta poetica della Cavalli e anzi, al contrario, tutti lo riconoscono come una parte essenziale del libro, di cui si ravvisa unanimemente il carattere teatrale della poesia. Ad agosto del 2013, sul «Corriere della Sera», Emanuele Trevi focalizza la propria riflessione critica sulla spiccata teatralità che caratterizza *Datura*, pur non nominando esplicitamente il libretto. Al critico sembra che nella raccolta la poesia abbia «l'aria di rivolgersi a un pubblico immaginato dal centro di una scena»⁴: assegna alla voce poetica il nome della protagonista di *Tre risvegli*, 'Innamorata', e ricuce le dieci sezioni del volumetto col filo conduttore della vicenda del libretto, una storia di annunci meteorologici e manifestazioni sintomatiche di ormoni, in bilico tra mal d'amore e mal di testa. La «figura centrale dell'opera della Cavalli»⁵ è quindi, secondo Trevi, l'Innamorata, «la malata immaginaria che immagina così bene i suoi mali da renderli più veri di ogni realtà»⁶. Luigi Carotenuto su «L'EstroVerso» sottolinea anche lui la natura teatralmente artificiosa della poesia di *Datura* e ne cita come espressione esemplare *Tre risvegli*. Egli associa l'artificiosità della scrittura della silloge ad un aforisma di

¹*Tre risvegli* scritto nel 2009, ora in Patrizia Cavalli, *Datura*, Torino, Einaudi, 2013. (Da ora in poi TR. Per i titoli delle tre scene, *Primo risveglio*, *Secondo risveglio* e *Terzo risveglio*, I, II, e III, seguiti dall'indicazione della pagina).

² Patrizia Cavalli, *Datura*, Torino, Einaudi, 2013.

³ La poetessa, in un'intervista rilasciata a Camilla Valletti, riflette su una possibile 'definizione' della propria poesia e conia il neologismo «tragicomicodiagnostica»: «le mie poesie spesso fanno ridere, anch'io faccio ridere, ma a volte penso che forse si rida un po' troppo. E se proprio ci tengono tanto alle definizioni, suggerisco di chiamarla poesia tragicomicodiagnostica», in Camilla Valletti, *op. cit.*

⁴Emanuele Trevi, *op. cit.*

⁵*Ibidem.*

⁶*Ibidem.*

Kraus, «“Nell’inautentico l’autentico si esalta”»⁷, e riconosce alla sua poesia una «dimensione sempre più poetica e pubblica»⁸, espressa da una «natura orale, cantabile, connessa alla dimensione filosofica, esplorativa»⁹, che trova vigore «in cori, voci, personaggi e proiezioni “costruite” per corrispondere con l’altro»¹⁰. Ne «La Repubblica» Mauri scrive che alla fine della lettura di *Datura* si ha l’impressione di aver assistito «a un concerto con voce recitante»¹¹. Il critico dedica tutta la prima parte del proprio scritto a spiegare la centralità di *Tre risvegli* nella raccolta: una drammaturgia che «rende omaggio al teatro antico e insieme all’opera buffa mettendo in scena, oltre al personaggio-chiave dell’Innamorata, un Messaggero e un Coro»¹². «Nuovi Argomenti», sempre nel 2013, pubblica una recensione di Luca Alvino che descrive *Tre risvegli* come «un suggestivo atto unico in tre scene composto sul modello del teatro antico»¹³. Il critico parla di un’opera al limite del grottesco, riferendo la trama del libretto in cui l’«innamorata analizza il proprio stato d’animo alternando la descrizione degli aspetti strettamente umorali dell’impulso amoroso a quelli di tipo più strutturato, che coinvolgono complessi ragionamenti ipotetici e strategie romantiche»¹⁴. L’ultimo contributo critico del 2013 è di Alida Airaghi, pubblicato nella rivista online «Critica Letteraria». La Airaghi ritiene che *Datura* offra «al lettore componimenti piuttosto eterogenei (dai poemetti di più ampio respiro, a un pezzo teatrale, a brevi poesie amorose, fino agli epigrammi)»¹⁵. Ma non manca tuttavia di fare cenno al carattere energicamente teatrale della sua poesia, «dimostrato anche dall’intermezzo drammatico dei *Tre risvegli*»¹⁶.

Sauro Damiani, che inaugura su «Soglie» le riflessioni del 2014 con una lettura distesa e attenta, non solo nota la centralità di *Tre risvegli* nell’architettura di

⁷ Luigi Carotenuto, Recensione a *Datura* di Patrizia Cavalli, «L’EstroVerso», Agosto - Ottobre, a. VII - n. 3, Poesia, 5 agosto 2013

(<https://www.lestroverso.it/datura-di-patrizia-cavalli-einaudi/>).

⁸ *Ibidem*.

⁹ *Ibidem*.

¹⁰ *Ibidem*.

¹¹ Paolo Mauri, *Quando la poesia canta sms d’amore e mal di testa*, «La Repubblica», 28 agosto 2013, p. 37.

¹² *Ibidem*.

¹³ Luca Alvino, Recensione a *Datura*, cit. (<http://www.nuoviargomenti.net/poesie/datura/>).

¹⁴ *Ibidem*.

¹⁵ Alida Airaghi, Recensione a *Datura*, «Critica Letteraria», 11 ottobre 2013

(<https://www.criticaletteraria.org/2013/10/datura-patrizia-cavalli-recensione-einaudi.html>).

¹⁶ *Ibidem*.

Datura, ma vi riconosce «un aspetto tipico, e notissimo, della poesia della Cavalli: la teatralità»¹⁷. Proseguendo, egli richiama l'attenzione sul fatto che «la poetessa ama allestire teatri e “teatrini”, tanto che la voce dell'io poetico talvolta si sdoppia, anche facendosi il verso»¹⁸. Nella recensione di Rossella Milone apparsa su «L'Indice» si legge, a proposito del libretto, di «un ritratto capillare di ciò che succede al sentimento, inteso come flusso di cellule e atomi, sprovvisto delle maglie emotive più tradizionali, nonostante conservi la bellezza e la portata struggente di un'umanità assoluta»¹⁹. In *Tre risvegli*, secondo la Milone, appare la summa dello sguardo chirurgico riflesso da *Datura*, «una specie di radiografia, anzi, un'autopsia dell'innamoramento, analizzato con lo scrupolo rigoroso della scienza, sostenuto dal setaccio impietoso della parola»²⁰. Ambra Zorat, nella rivista «Semicerchio», sottolinea che *Tre risvegli* «svolge, all'interno della raccolta, un ruolo essenziale di collegamento e mediazione»²¹. Nel testo «la Scienza, ossia la lucida analisi del comportamento e della natura umana»²², a detta della Zorat, diventa anche Teatro: vi sono infatti uniti «in modo originale la forma seria del teatro classico greco e il tema, in apparenza più lieve, della mutevolezza dei sentimenti in relazione a fenomeni atmosferici»²³.

2. Un dramma «tragicomicodiagnostico»

Nel libretto, a tratti comico e a tratti tragico come nei poemetti medievali²⁴, si compie un'indagine sulla fisiologia dell'amore. La quotidianità dell'ambientazione scenica, onnipresente nella poesia di Patrizia Cavalli, non deve trarre in inganno. Le

¹⁷ Sauro Damiani, op. cit., p. 69.

¹⁸ *Ibidem*.

¹⁹ Rossella Milone, op. cit.

²⁰ *Ibidem*.

²¹ Ambra Zorat, *Patrizia Cavalli, Datura*, cit. p. 124.

²² *Ibidem*.

²³ *Ibidem*.

²⁴ Parlando con Caterina Bonvicini la Cavalli dice della propria poesia che è una sorta di scienza dei sentimenti e che *Tre risvegli* è un dramma sulla fisiologia dell'amore come un poemetto medievale: «“La mia poesia non ha psicologismi”, ci tiene a sottolinearlo, “né sentimentalità, è piuttosto una specie di scienza dei sentimenti”. L'innamoramento meteoropatico descritto in *Tre risvegli*, un vero e proprio “dramma molecolare”, ne è la prova. Come nei poemetti medievali, l'amore ha sempre una spiegazione fisiologica», in Caterina Bonvicini, op. cit.

minute faccende di ogni giorno, che fanno da sfondo alle vicende della protagonista, sono la scena pulsante in cui prende vita il mondo delle percezioni in movimento nella mente della donna. In una «felice interruzione di ogni durata quotidiana»²⁵ lo si vede affiorare come un teatro nel teatro sulla superficie della scrittura. La composizione autoreferenziale della lingua nei 'numeri' d'opera ne proietta sulla pagina un'immagine riflessa mostrando che il libretto vuole «[f]are scienza di tutto ciò che la scienza trascura e ignora»²⁶. La vocazione 'antielegiaca' della poesia cavalliana, osservata analiticamente lungo la lettura di *Poesie (1974-1992)*, si dispiega del tutto nel «sonnambolico» incedere della lingua di *Tre risvegli* che «tocca e palpa i contorni esatti dell'essere»²⁷.

A differenza delle figure femminili delle altre raccolte, la protagonista dell'esperimento sull'amore allestito nel libretto ha un nome, e il suo nome è quello antonomastico di 'Innamorata'²⁸. All'inizio, a seguito di un abbassamento della pressione sanguigna scatenato dall'alta pressione atmosferica («la pompa per la quale il sangue gira / perde di colpo la sua giusta forza», Coro, TR, I, p. 45), è investita da una sintomatologia psicofisica tanto bizzarra quanto dolorosa. Da un lato la bellezza rarefatta della luce nel cielo («questa luce troppo tenera che chiama... », Innamorata, TR, I, p. 44) suscita in lei un desiderio tale da sentirsi all'improvviso travolta dall'amore e smaniante per l'assenza di un'amata («Se lei venisse qui / ora da me», Innamorata, TR, I, p. 46); dall'altro la sensazione della testa vuota e lontana le suscita una dolorosissima emicrania che la costringe a letto in camicia da notte («Cosa ci faccio con questo recipiente / vuoto che duole / e solo questo sente», Innamorata, TR, I, p. 45).

²⁵ Emanuele Dattilo, *op. cit.*. Dattilo riflette sull'oggetto della poesia cavalliana che non è, «come potrebbe sembrare a un primo sguardo, semplicemente il lieto rinnovarsi dello scialo quotidiano, scandito dagli amori e dal sonno; al centro di essa, piuttosto, è un esperimento conoscitivo di straordinaria portata».

²⁶ Alfonso Berardinelli, *Canto di amore e di musica*, cit..

²⁷ Giorgio Agamben, *L'antielegia di Patrizia Cavalli*, cit., p. 163. Il neologismo 'antielegia' è coniato dal filosofo per definire la poesia cavalliana.

²⁸ Si potrebbe dire, come scrive Emanuele Trevi, che il nome della protagonista del libretto compendia antonomasticamente il carattere della voce poetica della poesia cavalliana sempre presa a ragionare e a cercare di capire: «L'innamorata, che è la figura centrale dell'opera della Cavalli, è la malata immaginaria che immagina così bene i suoi mali da renderli più veri di ogni realtà», in Emanuele Trevi, *op. cit.*

Lungo le tre scene il flusso di pensiero dell'Innamorata, che alterna surrealmente tra loro da un lato il lamento del male, d'amore e di testa, e dall'altro la consapevolezza dell'origine celeste e biochimica dei propri mali, dà vita ora a toni da tragedia ora a toni da commedia. Vi si avvicendano senza un senso apparente talvolta il delirio irrefrenabile della sofferenza e talaltra la consapevolezza della sua origine. Alcuni versi traboccano di una dolorosa passione:

INNAMORATA
(alzandosi dal letto con impeto)

[...]
che mentre io trabocco
di liquido entusiasmo
mi toglie a me
e mi consegna all'aria... (TR, I, p. 44)

Altri di un'angosciosa coscienza impotente:

INNAMORATA
*(si alza dalla sponda del letto
e parlando cammina su e giù)*

Ieri ero calma e oggi disperata,
così, da un giorno all'altro,
di nuovo innamorata.
Ma sarà vero?
Come faccio a prendermi sul serio
quando so che il mio male finirebbe
se soltanto arrivasse la pioggia (TR, I, p. 48).

A desolata conferma dell'inconsistenza della sofferenza dell'Innamorata quando arriva l'oscurità delle nuvole e della pioggia, la dolorosa sintomatologia biochimica espressa del desiderio inappagato e dal mal di testa scompare repentinamente e la donna, libera da ogni affanno, recupera la propria gioiosa vitalità:

INNAMORATA
(lo sguardo rivolto in alto)

Giù,
vieni giù!
Di più!
E grazie.
Mia salute (TR, III, p.65)

In tono con quest'atmosfera da favola filosofica, anche i nomi degli altri due personaggi, il 'Messaggero' e il 'Coro dei sintomi', sono allegorie personificate come quello dell'Innamorata. Il Messaggero annuncia i soprassalti meteorologici dei

cicli climatici proiettando sulla scena, dalla volta celeste, visioni di paci e di guerre combattute tra il sereno e le nuvole:

MESSAGGERO

*(invisibile fino a questo momento,
viene illuminato di colpo da una luce abbagliante.
È sul ripiano più alto di una pedana a gradoni
posta sulla destra della scena)*

È una giornata splendida.
Non una nuvola, neanche un graffio bianco
osa sporcare il suo grandioso azzurro.
L'Alta Pressione domina regina (TR, I, p. 44)

Il Coro dei sintomi, costituito di tre 'sintomi' interpretati da tre figure femminili ispirate agli spiritelli medievali, annuncia di rimando le alterazioni ormonali dei cicli biologici proiettando sulla scena, dall'interno del corpo della donna, determinato meccanicamente dai bollettini celesti del Messaggero, visioni di scissioni tra testa e corpo:

CORO

Perché il corpo è uno stagno deserto
da cui sale alla nuca una nebbia
che separa la testa dal corpo
l'una e l'altro non più in compagnia
corpo e testa hanno nostalgia (TR, I, p. 44).

Poiché l'amore, secondo la Cavalli, «ha sempre una spiegazione fisiologica, è un teatro degli spiritelli governati dal 'dio ormonale'»²⁹, gli annunci meteorologici del Messaggero e quelli ormonali del Coro ne rivelano a un tempo la causa scatenante e la natura sintomatologica. Considerato che il Coro annuncia gli squilibri ormonali per mezzo della lingua la sua personificazione ricorda più il 'sintomo' psicanalitico che quello medico. Lacan, che riflette sulla distinzione tra i due sintomi, riconosce in quello psicanalitico l'appartenenza alla sfera metaforica del linguaggio e dell'interpretazione e a quello medico l'appartenenza alla sfera del segno³⁰.

²⁹Caterina Bonvicini, *op. cit.*

³⁰Antonio di Giaccia, allievo tra l'altro di Lacan, mette a fuoco la natura del sintomo psicanalitico: «Mentre il sintomo medico riguarda l'organismo, il sintomo analitico riguarda il soggetto. Mentre il sintomo medico è indice univoco, il sintomo analitico è ciò che "fa segno" al soggetto di un senso che rimane oscuro, un senso che rimane vago ed equivoco. Fondamentalmente, quindi, il sintomo di cui soffre il nevrotico "fa segno" al soggetto di un senso, di un senso oscuro. In modo non chiaro, chiaramente il sintomo "parla" al soggetto, si presenta come un messaggio, anche se per il soggetto il suo significato rimane ignoto, sconosciuto. Rimosso, dirà Freud. "Il sintomo qui è significante di un significato rimosso dalla coscienza del soggetto. Simbolo scritto sulla sabbia della carne e sul velo di

Della natura sintomatologica del sentimento amoroso l'Innamorata è tragicamente consapevole. Al culmine della sofferenza, riferendosi al Coro afferma: «mimano l'amore» (TR, II, Innamorata, p. 61). In questo dramma l'inconsistenza della vicenda sentimentale ha carattere esemplare. La ragione del poemetto drammatico –come anche quella delle tre raccolte di *Poesie (1974-1992)* – è la rappresentazione fenomenologica del processo conoscitivo che la lingua riflette dalla scena della mente a quella della scrittura. La plateale decostruzione della voce dell'Innamorata in quelle dei tre personaggi manifesta la disarticolazione in più punti di vista contemporanei del processo conoscitivo in atto nella sua mente, scatenata dagli annunci del Messaggero speculari a quelli ormonali annunciati dal Coro. La ricostruzione della voce protagonista in quella riarticolata *a solo* dall'Innamorata manifesta viceversa la ricomposizione in un punto di vista unitario del processo conoscitivo, spinta dalla pioggia finale che riduce infine al silenzio sia i soprassalti del cielo annunciati dal Messaggero, sia quelli speculari del corpo annunciati dal Coro:

(L'Innamorata va dal Messaggero e con un gesto della mano lo invita a scendere dalla pedana e a raggiungere il Coro. Il Messaggero ubbidisce docilmente. Raggiunto il Coro, questo si alza e lo fa entrare nel suo cerchio quasi inghiottendolo. L'Innamorata prende dal letto un lenzuolo tutto rigonfio con cui copre il Coro e il Messaggero. Da questo ammasso informe si sentiranno uscire piccole risate e suoni di mitezza.

L'Innamorata, che fino a questo momento si è aggirata sulla scena con movimenti calmi e trasognati, è presa da un'ebbrezza che si farà sempre più frenetica)

INNAMORATA

(ritmicamente)

Io vado, vado,

sì, mi vesto e vado.

Io vado, esco, sì,

mi vesto e vado (TR, III, pp.65-66).

3. Tre risvegli: tempo e teatro

Quasi quarant'anni intercorrono tra *Le mie poesie non cambieranno il mondo* del 1974 e *Datura* del 2013. Stretta tra due millenni, la poesia della Cavalli, lungo un

Maia, esso partecipa del linguaggio attraverso l'ambiguità semantica da noi già posta in rilievo nella sua costituzione. Ma si tratta di una parola in pieno esercizio, poiché include il discorso dell'Altro nel segreto della sua cifra", in Antonio Di Giaccia, *Il sinthomo*, «Intersezioni: modi di pensare la psiche. Rivista di psicologia analitica», n. 58, 1998, p. 31.

quarantennio senza mai cambiare prospettiva, galleggia in uno *spaziotempo* autoreferenziale del tutto estraneo alle vicende della storia. Il suo tempo è quello sospeso tra l'implacabile ciclicità di Crono e l'imprevista istantaneità di *Aiôn*, cosicché i versi scorrono in bilico tra un andirivieni ciclico e le sue istantanee interruzioni. Le passioni sono scatenate meccanicamente dal conflitto tra ciclicità e istantaneità che incombe ogni momento sulla mente dell'uomo. Non si rimane sorpresi, dunque, quando in *Datura* ci si imbatte nel destino umano che, impigliato nei movimenti ciclici delle meteore, prende la figura aggrovigliata di un «assurdo malloppetto sfatto»³¹. Se ne *Le mie poesie non cambieranno il mondo* il conflitto tra ciclicità e istantaneità riguarda gli invisibili ritmi del corpo, riflessi soprattutto dal ritmo della lingua sulla superficie della scrittura, ne *Il cielo*, ne *L'io singolare proprio mio* e in *Tre risvegli* esso riguarda gli invisibili ritmi del corpo, speculari a quelli del cielo, riflessi dal ritmo e dalla forma della lingua. *Il cielo*, la seconda silloge di *Poesie (1974-1992)*, che inaugura nella poesia cavalliana la rappresentazione della specularità tra ritmi del corpo e ritmi del cielo è, d'altronde, consacrata a Okapi Bandierina, la gatta siamese della poetessa: nello schermo del cielo figurato dagli occhi mai sentimentali della gatta, come in quello degli occhi dei gatti morantiani, il mondo appare in una propria immagine riflessa, libera dalla violenza della storia, paradiso terrestre intatto e intangibile come l'immagine speculare riflessa dalla superficie della scrittura poetica³².

La festiva sospensione del tempo, che è l'essenza della scrittura della Cavalli, si incarna spesso nella metafora del teatro, che fin dagli esordi, per dirla come Emanuele Trevi, «determina il senso profondo della sua immaginazione poetica»³³. Del teatro e del gioco la poesia cavalliana riproduce la ritualità del repertorio che si ripete ad ogni ciclico ripetersi delle giornate. Essa calca implacabilmente sempre le medesime scene³⁴: nelle città le piazze e le strade delle *flânerie* e dei lampi d'amore; nelle stanze domestiche i divani e i letti del mal di testa e del sonno. In un

³¹ Patrizia Cavalli, *Il destino figurato*, in Ea., *Datura*, cit., p. 7.

³² Cfr. il paragrafo *Il libro di Okapi Bandierina figlia del gatto Caruso Mandulino* nel II capitolo *Poesie (1974-1992): Il cielo*, pp. 194-195.

³³ Emanuele Trevi, «*Il dolore, uno spettacolo in rima*». *Patrizia Cavalli e l'arte di tradurre in versi la vita interiore*, op. cit..

³⁴ Giorgio Agamben, *L'antielegia di Patrizia Cavalli*, cit., p. 162.

epigramma di *Sempre aperto teatro* il teatro è il luogo ‘colmo del ritardo’, sospensione del tempo per eccellenza:

La scena è mia, questo teatro è mio,
io sono la platea, sono il foyer,
ho questo ben di dio, è tutto mio,
così lo voglio, vuoto, e vuoto sia. Pieno del mio ritardo³⁵.

Dedicandosi alla scrittura drammaturgica e all’impegno in prima persona sul palcoscenico sin dai suoi esordi poetici, la Cavalli sperimenta le forme dell’immaginario del teatro profondamente radicato nella propria poesia. Agli inizi dell’attività poetica scrive tre radiodrammi e nel corso degli anni traduce soprattutto Shakespeare, ma anche Molière e Wilde, con «parole pensate e costruite per essere dette»³⁶ durante la messa in scena. Coniugando questa sua attività di traduttrice con la passione per il melodramma condivisa con la Morante, in particolare nella comune predilezione per Mozart, la poetessa nel 2006 offre al teatro lirico una sorprendente traduzione ritmica dell’adattamento della *Carmen* di Bizet realizzato nel 1981 da Peter Brook per rappresentare l’opera sul piccolo palcoscenico del *Théâtre des Bouffes du Nord* di Parigi³⁷.

4. Genesi e vita del testo

Nel 2009 il libretto nasce da una commissione del *Music Theatre Transparant* di Anversa che programma di mandarlo in scena il 12 e 13 marzo dell’anno successivo³⁸. Il teatro belga, nonostante nel cartellone della stagione del 2010 ne annunci la rappresentazione col titolo di *Three Awakenings* e con i nomi della compositrice Annalieses Van Parys, della regista Catherine Petrick e dei cantanti lirici decide, per ragioni tuttora non chiare, di cancellarne l’allestimento³⁹. In sostituzione di *Three Awakenings* propone agli spettatori *An index of memories*, un

³⁵ Patrizia Cavalli, *Sempre aperto teatro*, cit., p. 59.

³⁶ Nicola Arrigoni (a cura di), *Il teatro? Un surplus ad essere, un surplus di realtà. Conversazione con Carlo Cecchi*, op. cit.

³⁷ Cfr. il capitolo *Per una cronologia di Patrizia Cavalli*, in particolare i paragrafi *Gli anni Ottanta: Roma, New York e Parigi* e *Gli anni Novanta*.

³⁸ Patrizia Cavalli, *Datura*, cit., p. 117.

³⁹ Intervista a Patrizia Cavalli, *Il mal di testa*, op. cit.

adattamento di frammenti di Saffo ad opera della stessa Van Parys⁴⁰. A distanza di quasi sette anni dal momento della composizione, *Tre risvegli* riappare nel cartellone del Festival dei Due Mondi che, nella primavera del 2016, ne preannuncia la messinscena a Spoleto per il 25 e 26 giugno dello stesso anno. Questa volta la regia è affidata a Mario Martone e la musica, composta da Silvia Colasanti, è eseguita dagli archi del Quartetto Guadagnini e dalle percussioni di Nino Errera. Le note dell'allestimento spoletino specificano che, diversamente da quanto era stato programmato dal teatro di Anversa, il testo del libretto non verrà cantato, ma affidato alla recitazione di tre attori: Alba Rochwacher nel ruolo dell'Innamorata, la Cavalli in persona nel ruolo del Coro dei sintomi e Roberto De Francesco in quello del Messaggero. Poiché il dramma si svolge nell'arco di tre notti e tre giorni, la musica darà vita sulla scena al sonno notturno e la recitazione ai risvegli delle giornate. Solo la poetessa nel ruolo del Coro dei sintomi sarà accompagnata durante la giornata dalla cadenza battente delle percussioni⁴¹.

Mentre al libretto accadono queste vicende teatrali, dal 2013 *Tre risvegli* vive nel cuore di *Datura* all'interno del *corpus* poetico della Cavalli, privato della partitura musicale e nella prospettiva della scrittura. Alla luce della sospesa teatralità della scrittura cavalliana e dell'impegno diretto della scrittrice nella drammaturgia e sulle scene, non sorprende la decisione della poetessa di inserire *Tre risvegli* nel proprio *corpus* di poesia. La decostruzione della voce della protagonista nelle voci dei tre personaggi pare un esito naturale della lunga ricerca etica ed estetica della poetessa impegnata per quarant'anni a tradurre 'chirurgicamente' la spazialità del proprio corpo mentale nello spazio grafico-linguistico dell'*io*. Molte recensioni notano del resto il ruolo strutturante assolto dal libretto in *Datura* che nella terza raccolta occupa una posizione quasi perfettamente centrale come quella di un architrave in una volta. Damiani, tra gli altri, scrive: «Notiamo intanto che *Datura* è diviso in tre parti. Il centro è costituito da *Tre risvegli* (con sottotitolo *Atto unico in*

⁴⁰ Le informazioni sulla produzione non più realizzata di *Tre risvegli* sono tratte da materiale di archivio inviatomi, con estrema cura, da An Stevens nella primavera del 2016, allora collaboratrice alla comunicazione e produzione del teatro belga.

⁴¹ Festival dei Due Mondi, *Note alla messa in scena di Tre risvegli*, 2016 (http://www.festivaldispoleto.com/2016/Teatro.asp?id_progetto=331&lang=).

tre scene), con tre personaggi, il terzo dei quali, *Coro dei sintomi*, è di tre componenti, un tre che contiene il tre che contiene il tre...»⁴².

Riguardo alla presenza del libretto d'opera nella silloge poetica si possono fare almeno due considerazioni. Si può innanzitutto osservare che nelle tre raccolte analizzate la voce dell'*io* presenta caratteri simili a quelli della voce dell'*Innamorata*, ovvero le due voci, seppure in maniera diversa, appaiono entrambe artificiosamente decostruite sulla superficie della scrittura come su una scena teatrale. In *Poesie (1974-1992)* la decostruzione della voce poetica, che si manifesta nel dinamismo delle forme della lingua, è mossa dai soprassalti di una quotidianità ciclica, quelli astronomici e quelli speculari biologici. In *Tre risvegli* la decostruzione della voce dell'*Innamorata*, che si manifesta nel dinamismo drammaturgico delle tre voci, è mossa anch'essa dai soprassalti di tre cicli giorno-notte, quelli astronomici e quelli speculari biologici. Si può inoltre osservare lo stretto rapporto tra il titolo della silloge *Datura* e quello del libretto *Tre risvegli* racchiuso al suo interno. Entrambi i titoli sono accomunati dalla visionarietà e dalla sospensione del presente⁴³. Qui è una visione trasognata che al risveglio sospende per tre volte la durata della giornata; lì è il titolo che rimanda alla visione e ad una temporalità sospesa: nella parola 'datura' si possono leggere, infatti, sia il nome di una pianta dai fiori allucinogeni⁴⁴ usati per suscitare visioni nei rituali sciamanici, sia il participio futuro latino di 'dare', usato per sospendere il presente nel gesto dell'imminenza.

⁴² Sauro Damiani, *op. cit.*, 67

⁴³ Emanuele Dattilo, a proposito del tempo evocato nella poesia della Cavalli, dice che esso è «*il domani*», come quello delle promesse dei bambini che «servono solo a rinviare i compiti e i doveri, ad aprire uno spazio di gioco e di ozio immediato», in Emanuele Dattilo, *op. cit.*

⁴⁴ Si è già osservato il ruolo degli allucinogeni nella poesia visionaria della Cavalli. La poetessa ne parla in una recente intervista a Silvia Ronchey: «Le medicine stupende che ricordo io erano semmai le anfetamine. Quando si trovavano, quando ancora ce le avevo. Quelle erano la meraviglia. Quali altre medicine ci sono se no per scrivere poesie? Non esistono», in Silvia Ronchey, *op. cit.*, p. 2. La presenza di un riferimento alle visioni procurate dagli allucinogeni sembra inoltre riecheggiare la *Commedia chimica* nel *Mondo salvato dai ragazzini* della Morante. *La Commedia chimica* è la *Parte seconda* del composito libro morantiano, divisa a sua volta in quattro sezioni: la seconda intitolata *La sera domenicale* e la terza, una drammaturgia, intitolata *Serata a Colono*. In *Le stanze di Elsa*, a proposito de *Il mondo salvato dai ragazzini*, si leggono queste notizie: «Comincia ad emergere, in queste poesie, l'idea di una letteratura sapienziale, come anche il gusto per gli enigmi, in una sorta di gara istituita tra l'autore e il suo pubblico. Il titolo della seconda poesia, ad esempio, "La sera domenicale", nel manoscritto presenta le lettere iniziali LSD vergate con un pennarello di colore diverso. Analogamente troviamo, in altre carte, un gusto spiccato per i messaggi "cifrati"», in *Le stanze di Elsa*, a cura di Simonetta Buttò e Giuliana Zagra, (<http://193.206.215.10/morante/msdr.html>)

5. Il teatro scientifico

Lungo tutto lo sviluppo del libretto la scena rappresenta una stanza occupata dal letto dell'Innamorata intorno a cui sono disposte a semicerchio le sedie del Coro (TR, I, p. 43). La luce del cielo che muove l'azione vi penetra lateralmente provenendo, come da una finestra, da una pedana fatta di tre gradoni su cui sta in piedi il Messaggero. In questa scenografia i tre personaggi, mossi meccanicamente dalle variazioni della luce, danno vita a un complesso intreccio scenico che si risolve in un finale a ritmo di Rap e di Jazz⁴⁵. L'intreccio vi si articola su due registri linguistici, uno in versi ed uno in prosa. I versi segnalano la compiuta decostruzione delle tre voci quando il Messaggero nel *Primo Risveglio* è sul gradone più alto della pedana e annuncia l'insediamento vittorioso dell'Alta Pressione nel regno del cielo. La prosa segnala, viceversa, la progressiva ricostruzione delle tre voci nell'unica dell'Innamorata quando il Messaggero nel *Secondo* e nel *Terzo Risveglio* scende da un gradone all'altro annunciando dal secondo l'avanzata della Bassa Pressione contro il regno dell'Alta e dall'ultimo la sua vittoria finale.

Nel registro dei versi la voce del Messaggero del cielo e quella del Coro dei sintomi sono ogni volta riecheggiate da quella dell'Innamorata. La donna lamenta il proprio mal d'amore e mal di testa facendo risuonare tanto i sommovimenti dell'Alta e della Bassa Pressione del cielo annunciati dal Messaggero, quanto i sommovimenti dei sintomi annunciati dal Coro. In un'intervista ad Alessandro Bottelli la poetessa parla di un cielo invisibile, aggiuntosi ai suoi primi e più semplici teatrini, e del proprio teatro poetico sdoppiato tra quello esterno e quello interno al corpo mentale⁴⁶. Nella poesia della Cavalli l'*io* è nello stesso tempo sia autore sia

⁴⁵ Nella penultima didascalia del *Terzo Risveglio* si legge: «(Come prima [l'Innamorata, ndr.] aveva elencato le parti dolenti del corpo, ora in una sequenza un po' parlata e un po' cantata tra il Jazz e il Rapp, elenca i vari indumenti con cui vestirà quelle stesse parti)», TR, III, p. 67.

⁴⁶ Nell'intervista a Bottelli la poetessa riflette sul cielo, che è sia quello che sovrasta la nostra vita, sia quello mentale: «Ma c'è un altro cielo, invisibile, che più tardi si è aggiunto al primo, e di cui sento la forza anche senza vederlo. Cito una poesia dalla mia ultima raccolta, *Pigre divinità e pigra sorte* (Einaudi, 2006, ndr): "Quando in mitezza il nostro agglomerato/ cede e lo spirito volatile/ non più tenuto insieme per coesione/ si stacca rapido e si scioglie vago, / quale illusione crederci singoli e reclusi/ noi così esposti al cielo, attraversati". Qui, e ancor più in altre poesie recenti, il teatro si complica, si sdoppia nel corpo mentale che diventa coprotagonista e al tempo stesso ricettacolo

protagonista, sia scena sia regista sia spettatore come si legge, ad esempio, nell'epigramma di *Sempre aperto teatro* appena citato⁴⁷. Nel fronteggiarsi simultaneo delle tre lingue, sul palcoscenico prende vita un immaginario teatro scientifico in cui allo spettatore è riservato lo stupore della visione inafferrabile di un «dramma molecolare»⁴⁸ riflesso come *in diretta* da quello in movimento nella mente. La moltiplicazione delle prospettive fisiche e psichiche impegnate contemporaneamente nel processo di conoscenza, affidata allo scarto tra la lingua dell'Innamorata, quella del Coro e quella del Messaggero, si realizza per tutto il libretto con effetti ora comici ora dolorosi, attraverso un serrato canto e controcanto. Mentre il Messaggero fa rimbombare i paurosi bollettini del cielo e la 'lagna' battente del Coro dà fiato sulla scena al contrappunto sintomatologico del corpo della donna, l'Innamorata si arrovella senza sosta sull'inspiegabilità del proprio speculare dolore, d'amore e di testa.

Dal registro della prosa il Coro è ovviamente assente e la sua assenza sembra restituire l'Innamorata e il Messaggero a un piano scenico in cui le parole scorrono opache sulla scena teatrale. Quando nel finale le nuvole oscurano la luce, amore e sofferenze svaniscono, il Coro si chiude a cerchio intorno al Messaggero e sulla scena risuona infine ricomposta la sola voce dell'Innamorata.

6. «Un sogno dormito in piedi»

Il libretto si dispiega in un arco temporale di tre giornate suddiviso in tre scene chiamate *Primo*, *Secondo* e *Terzo risveglio*. All'inizio di ogni giornata il risveglio prende le mosse dall'orchestra, che è disposta sul fondo della scena e rappresenta il «sonno» notturno, a un tempo «corpo sonoro» e «amalgama del sonno» (TR, I, Preludio, p. 43). Per tutta la durata del preludio e nei due interludi,

inerte di cieche e feroci sopraffazioni che solo la poesia può sanare producendo, per virtù linguistica, figure che hanno un ordine e un limite», in Alessandro Bottelli, op. cit..

⁴⁷ Patrizia Cavalli, *Sempre aperto teatro*, cit., p. 59. Già ne *L'io singolare proprio mio* si leggono dei versi dello stesso tenore, cfr. il IV capitolo *Poesie (1974-1992): L'io singolare proprio mio*.

⁴⁸ Caterina Bonvicini, op. cit.

l'Innamorata e le tre componenti del Coro, sedute nell'orchestra, dormono e alla fine della musica ogni volta si risvegliano ed entrano in scena.

La cornice di *Tre risvegli* suscitata dall'alternanza ciclica tra la musica durante la notte e le parole durante il risveglio non mostra uno sviluppo lineare ma circolare. Se le tre giornate passano dalla luce alle nuvole, mentre le notti vanno dalla dolorosa dissonanza alla ninna nanna estatica e i risvegli dalla sofferenza alla gioia, al riprodursi delle medesime condizioni astronomico-meteorologiche il medesimo sviluppo si ripeterà. Nello sviluppo sentimentale dei tre risvegli, sospinto dai mutamenti del tempo suscitati dalla guerra celeste tra l'Alta e la Bassa Pressione, i soprassalti meteorologici si fanno misura del sentire dell'Innamorata nel passaggio dall'adagio della visione, nel momento della gloria della luce, all'«ariosa cadenza della vita»⁴⁹, in quello della vittoria delle nuvole.

La decostruzione delle voci e lo sviluppo meteorologico dei risvegli realizzano nello spazio e nel tempo del dramma misteriose prospettive piranesiane prive di un unico punto di vista. Caroline Petrick, nelle note di regia approntate per l'allestimento del 2010 non più andato in scena, per descrivere i tre risvegli del libretto utilizza l'espressione «tre visioni di sogno»⁵⁰. Verrebbe da dire, pertanto, che ognuno dei risvegli del poemetto dà inizio, sia per lo spettatore-lettore, sia per la voce poetica, ad una giornata simile a «un sogno dormito in piedi»⁵¹, come Jean Cocteau definiva il cinema.

Ad ulteriore riprova di questa dimensione onirica del libretto nel *Primo risveglio* appare una scena molto particolare in cui si riproduce *in nuce* l'intero dramma molecolare come fosse un racconto nel racconto⁵². Riferendo quanto le accade al mattino dopo le notti agitate, l'Innamorata fa il resoconto di una visione ambientata nel proprio corpo essendone non solo la voce narrante, ma anche la spettatrice, lo spazio e l'attrice come, secondo Jung, accade nel sogno: «il sogno è un teatro in cui chi sogna è scena, attore, suggeritore, regista, autore, pubblico e critico

⁴⁹ Patrizia Cavalli, *Poesie (1974-1992)*, cit., p. 218

⁵⁰ L'informazione proviene dal materiale di archivio del teatro di Anversa inviati cortesemente da An Stevens.

⁵¹ Alessandra Corridore, a proposito del ruolo del gioco nello psicodramma, cita un pensiero di Cocteau: «Il gioco è come il sogno, un sogno dormito in piedi (Jean Cocteau). In esso il sognatore è invitato a recitare il suo sogno come se fosse una commedia» in Alessandra Corridore, «Lo psicodramma come teatro delle immagini», *Quaderni di cultura Junghiana*, a. 2, n. 2, 2013, p. 88.

⁵² Patrizia Cavalli, *Tre risvegli*, in Id. *Datura*, op. cit., p. 51-53

insieme»⁵³. Immagine speculare del dramma riflessa dal dramma stesso, tale visione conferma ancor di più l'impressione che le tre giornate del libretto siano la messa in scena di tre sogni, ovvero di tre sogni 'dormiti in piedi'.

Senza avere la pretesa di affrontare in questa sede la complessità della relazione tra sogno e risveglio, vale comunque la pena di accennare ad alcune suggestioni su questo tema. Nell'Ottocento, scrive Fausto Curi, il risveglio segna il passaggio della letteratura da una condizione mitica ad una soglia critica e interpretativa, ma il sogno non ne è del tutto respinto, quanto piuttosto, secondo l'espressione rimbaudiana, rifondato in una sorta di inquieta vigilia d'*étude*⁵⁴. L'ambientazione onirica non toglie quindi ai tre risvegli l'istanza conoscitiva propria della modernità. Anzi, a questa immagine del risveglio come inquieta vigilia di *étude*, si possono accostare alcune interessanti riflessioni lacaniane. In un libro di Catherine Millot, psicanalista e allieva di Lacan, si riferisce, testualmente, un pensiero dello studioso sul risveglio. Lacan, dapprima, precisa la categoria del risveglio nei termini di «*rêve de réveil*»⁵⁵ e, in conclusione, dice: «Ce désir de réveil n'est autre que le rêve de se noyer dans le savoir absolu, dont il n'y a pas trace»⁵⁶. Proprio perché il sogno dormito in piedi evoca il sogno del naufragio nel sapere assoluto di cui non v'è traccia, nel teatro scientifico di *Tre risvegli* la poesia trasforma la mancanza in un momento in cui toccare «ciò che sfugge, non la verità ma la cosa come è, mentre si forma e si trasforma»⁵⁷.

⁵³ *Ivi*, p. 83.

⁵⁴ Fausto Curi ritiene che ciò che possiamo chiamare approssimazione al risveglio è anche «la decisione, la volontà, così chiaramente individuabile in Rimbaud; è lo 'studio' che egli esplicitamente mette in relazione con la 'conoscenza': "La première étude de l'homme qui veut être poète est sa propre connaissance, entière; il cherche son âme, il l'inspecte, il la tente, l'apprend. Dès qu'il la sait, il doit la cultiver...". Una scienza e una 'coltivazione' che, quanto più chiedono 'studio', tanto più, sembra, escludono il sogno, o meglio lo ammettano appunto come *étude* [...]. Si capisce allora che il sogno non tanto sia respinto, quanto *rifondato* in una sorta di inquieta vigilia», in Fausto Curi, *La struttura del risveglio. Sade, Sanguineti e la modernità letteraria*, Bologna, Il Mulino, 199, p. 44.

⁵⁵ Catherine Millot, *La vie avec Lacan*, Paris, Gallimard, «L'Infini», 2016, p.68.

⁵⁶ *Ibidem*.

⁵⁷ Alfonso Berardinelli, *Canto di amore e di musica*, *op. cit.*

7. Senso e sentimento

Nel *corpus* poetico della Cavalli l'esperienza d'amore si nutre dell'assenza dell'oggetto amato, al modo della tradizione poetica dell'*amor de lonhe* della poesia di Guido Cavalcanti, il poeta che, secondo Emanuele Dattilo, «per sensibilità e fisiologia più somiglia a Patrizia Cavalli»⁵⁸. Anche in *Tre risvegli* la vicenda amorosa è caratterizzata dall'assenza, tanto più che qui l'amata sorge come un fantasma alla vista della luce, frutto delle alterazioni psicofisiche dell'Innamorata. La luce, che percuote i sensi della protagonista, ne scompiglia tanto violentemente i ritmi biologici che l'eroina, tormentata dalla necessità di capire cosa le succeda, immagina un amore, seppur irrimediabilmente inesistente.

In agguato fuori dalla stanza dell'Innamorata, con i caratteri della donna gentile, la bellezza paradisiaca della luce dà avvio alla vicenda. Riecheggiando la visione dell'amata, che nei versi di Cavalcanti ridesta la mente dell'amante attraversandogli gli occhi («Voi che per gli occhi mi passaste il cuore/ e destaste la mente che dormia»⁵⁹), la meraviglia della luce risveglia i desideri della donna che cerca, all'inverso, di non guardarla («Fuori neanche guardo. / Io so cosa c'è fuori», TR, I, p. 44). Trattenere il desiderio della luce non è, tuttavia, possibile. Nelle parole del Messaggero la luce «vibra» (TR, I, P. 44), «s'inebria» (TR, I, P. 44) ed è un'«aria lustra» (TR, I, P. 44), bellissima, come la donna cavalcantiana che «fa tremare di chiarezza l'aere»⁶⁰.

A ridosso di questo inizio sublime, la cantilena decasillabica del Coro dà voce alla sintomatologia del corpo mentale dell'Innamorata riconducendone il desiderio e il mal di testa ad uno sbalzo pressorio⁶¹

CORO
(alzandosi in piedi con attitudine teatrale)
Canzone del mal di testa

[...]

⁵⁸ Emanuele Dattilo, *op. cit.*

⁵⁹ Guido Cavalcanti, *Rime*, a cura di Domenico De Robertis, Torino, Einaudi, 1986, p. 17.

⁶⁰ Ivi, p. 17.

⁶¹ Come si è già osservato, il tema della pressione bassa diventa chiaramente un *topos* della poesia di Patrizia Cavalli ne *L'io singolare proprio mio* in cui si leggono questi versi: «Ma quando/ come me si ha la pressione bassa», in Patrizia Cavalli, *Poesie (1974-1992)*, p. 217.

e nel cervello, in alto,
 l'energia s'ingolfa
 e giù ricade
 nella parte bassa.
 La parte primordiale
 la più rozza
 -quella che nutre, accoglie
 e quando può ostenta
 paure e nostalgie
 stupori e ripugnanze-
 ora protagonista si approfitta
 Memoria consapevole e pensiero
 restano inermi
 di fronte a tanta ressa,
 ma senza questi il corpo
 non ha scorza e subito
 diventa una minestra
 Sì, cari miei,
 comincia il mal di testa (TR, I, pp.45-46).

In questi versi lo svuotamento del pensiero generato dalla scissione tra il cervello in alto e il cuore in basso («La parte primordiale / la più rozza», TR, I, p. 45) descrive una specie di vertigine del corpo rimasto privo della propria determinazione soggettiva («il corpo / non ha scorza», TR, I, p. 45).

L'Innamorata, non più «testimone di sé»⁶² e persa in leggerezza nelle vaghe altezze dell'aria, si scioglie in una comunione mistica col battito della sostanza luminosa del mondo («Sono lassù ormai nella centrifuga», TR, I, p. 44). Tale sensazione di comunione con il cielo suscita in lei un'esperienza di mancanza *alimentare* rivelata da un forte salto di registro. Diventata nella centrifuga delle altezze vertiginose del cielo «tutta di burro liscio emulsionato» (TR, I, 44), l'Innamorata si spalma su un *tu* pane, che però di lei non s'intride («mi spalmo su di te, tu pane duro / che non s'intride e graffia il mio palato» (TR, I, 44). Poiché la materia a cui l'Innamorata desidera ricongiungersi non è esattamente l'oggetto amato ma abita anche in lei stessa⁶³, nel graffio del pane duro che le nega il cibo desiderato, la donna patisce insieme all'esclusione dal *tu* e dal *sé*, anche quella dal

⁶² Alfonso Berardinelli, «Recensione a *Il cielo*», p. 72.

⁶³ Dattilo si sofferma sul continuo scarto tra il sé e l'altro della ricerca amorosa cavalliana: «Se da un lato dunque è la materia ciò che tocchiamo e desideriamo nei corpi, tuttavia essa non si esaurisce con la presenza fisica dell'oggetto d'amore, con la sua concreta tangibilità. La materia che l'amore cerca e tocca non coincide esattamente con l'oggetto che si ama ("Qualcosa che è tuo e non ti appartiene/che è in te in origine ma da te diviso"), e abita anche in noi stessi ("separata da me, da me dimenticata nel mio retrobottega"), in Emanuele Dattilo, *op. cit.*.

ricongiungimento ‘alimentare’ con la sostanza del mondo. Il risultato di tutto ciò è che il suo corpo, come ricadendo a terra, si frantuma in tante parti:

INNAMORATA

*(Si sdraia, e come in una cantilena, prima lenta
e poi velocissima, elenca le parti del corpo)*

Le mani... i piedi ... le gambe... i piedi le braccia le spalle... le braccia la schiena le mani... i piedi... i polsi le mani le unghie ... i piedi le braccia le spalle le gambe la pelle... la testa! (TR, I, p.45).

Con la *Canzone del mal di testa* (TR, I, 45-46), divisa in due sezioni da un distico del Messaggero («Uscite, andate! / Siate felici! Onorate la giornata», TR, I, Messaggero, p. 46), il Coro dà fiato alla sintomatologia dei colpi inferti dalla luce ai flussi del sangue e degli umori della donna. Nella prima parte i sintomi del Coro, che sembrano attingere al lessico realistico di Dante, cantano l’alterazione del pensiero causata dalla separazione tra cervello e cuore intonando una sorta di marcia cadenzata irregolarmente⁶⁴ («la pompa per la quale il sangue gira / perde di colpo la sua giusta forza; la parte primordiale [...] ora protagonista si approfitta; Memoria consapevole e pensiero/restano inermi; il corpo/non ha scorza; diventa una minestra; comincia il mal di testa», TR, I, pp. 45-46). Nella seconda i sintomi del Coro, vestiti degli abiti di Tosca⁶⁵, «si danno all’arte e inventano l’amore» (TR, I, p. 53), intonando in una vivace aria sentimentale lo sdilinquinamento del cuore separato dal cervello:

[...]
sento il profumo
inseguo la sua traccia,
raggiungo il troppo
ma il troppo non mi abbraccia (TR, I, 46).

Questa arietta intonata dal Coro - caso unico nel libretto - con la prima persona dell’Innamorata, ovvero in una specie di falsetto, dà voce all’amore e al desiderio negato dall’abbraccio con «il troppo». A riprova che tutto ciò è un’immagine riflessa dalla biologia psichica della protagonista, l’Innamorata intona a specchio l’aria *Se lei*

⁶⁴ ‘scorza’ compare in «per l’alber giù rompendo de la scorza», Dante Alighieri, *Purgatorio*, XXXII, 113; «sì di rodermi il core a scorza a scorza», Dante Alighieri, *Rime*, 46, 25. Della parola ‘corpo’ *Dante Search* attesta 125 occorrenze in 8 opere:

(<http://www.perunaenciclopediaadantescadigitale.eu:8080/dantesearch/>).

⁶⁵ In questo verso di *Tre risvegli* si sente come riecheggiare il «Vissi d’arte, vissi d’amore» di Tosca, in Victorien Sardou, Luigi Illica, Giuseppe Giacosa, *Tosca*, (a cura di Dario Zanotti), II atto, scena V, (<http://www.librettidopera.it/zpdf/tosca.pdf>).

venisse qui, un lamento dall'andamento ondulatorio per il desiderio delle «braccia scure» nella cui risacca potrebbe recuperare la propria misura:

INNAMORATA

(*seduta sulla sponda del letto e come ragionando tra sé*)

Eppure sarebbe così semplice...

(*Con enfasi visionaria*)

Se lei venisse qui,
ora, da me
se mi chiudesse
nelle sue braccia scure,
se mi prendesse
nella sua risacca,
riavrei quella che sono
–limite dolce
Solido corpo intero (TR, I, 46).

La prima sequenza della prima scena termina con un terzetto travolgente in cui, intervallandosi sempre tra loro, l'Innamorata e il Messaggero ricantano ognuno *a solo* alcuni versi già cantati e *all'unisono* col Coro il finale sentimentale della *Canzone* (TR, I, Coro, Innamorata e Messaggero, pp. 47-48). Solo in chiusura del libretto il finale della *Canzone* (TR, III, 66) sarà ricantato *a solo* dall'Innamorata. Il Messaggero e il Coro le si aggrediranno di soppiatto per gli ultimi versi uscendo per un attimo dal silenzio a cui l'Innamorata li ha infine ridotti. Tale gesto impertinente dei due personaggi sembra sottolineare che la ricomposizione della voce della protagonista è solo momentanea: ad una nuova bella giornata, ripetendosi il dramma molecolare, la voce si decostruirà nuovamente e ripeterà specularmente l'immagine riflessa di quello sentimentale. Il dio ormonale «è un imitatore, si ricopia» (TR, I, Innamorata, p. 5), dice a un certo punto l'Innamorata, così come, secondo Lacan, anche il sintomo insiste nella ripetizione⁶⁶. L'abbraccio, solo

⁶⁶ Di Giaccia riflette sulla teoria lacaniana del 'sinthomo' osservando che la sua natura linguistica consente di aggredirlo, ma non di evitarne la ripetizione: «Eppure Lacan incontra uno scoglio. Uno scoglio importante, tanto da dover fargli riconsiderare tutta la problematica del sintomo e che lo porterà a una specie di rimessa in questione della funzione del sintomo stesso. Questo scoglio consiste nella ripetizione in cui il sintomo insiste. Nella lettura che chiameremmo classica di Lacan, quella della struttura di linguaggio che è propria dell'inconscio, il sintomo e l'interpretazione sono omogenei. Ed è per questo che il sintomo può cedere di fronte all'interpretazione: perché tutti e due sono fatti della stessa pasta significante. Eppure, sebbene le parole curino, sebbene l'interpretazione abbia effetto sul sintomo, un ostacolo, un ostacolo insormontabile si presenta – spesso - proprio quando l'analisi è giunta a quello che chiameremmo il nocciolo del soggetto. Ostacolo che si presenta sotto la forma della ripetizione», Antonio Di Giaccia, *Il sinthomo*, op. cit., p. 33.

vagheggiato nella prima esecuzione, si realizza in chiusura: nel finale della *Canzone* ricantato *a solo* dall'Innamorata il desiderio non è più del 'troppo', ma del 'tutto' («tutto ora mi abbraccia», TR, III, Innamorata, p. 66). Il ritorno alla misura anticipa l'uscita di scena della protagonista, che prima di dileguarsi canta nella gioia della propria liberazione «quante dolcezze, / sparse nella piazza» (TR, III, Innamorata, p. 66), come riecheggiando gli incontri amorosi del Don Giovanni mozartiano⁶⁷.

Se il terzetto del finale della *Canzone* alla fine della prima sequenza del *Primo Risveglio* teatralizza in forma di *dramatis personae* il dinamismo mentale della protagonista esposta alla bellezza della luce, l'*a solo* alla fine del *Secondo risveglio*, quasi in chiusura del dramma, ne glorifica, invece, la pacificazione nella stretta oscura delle nuvole:

INNAMORATA

Venite rovine e nubifragi
riempite questo vuoto
che il cielo si faccia materia
e si unisca alla terra,
pesante, nero,
coltre nera mi stringa
[...] (TR, II, 64)

8. L'«ariosa cadenza della vita»⁶⁸

Come nell'Innamorata, materia attratta dal cielo, si genera l'amore per il corpo assente dell'amata, così nel libretto dall'attrazione per il cielo sorge la misura e la virtù della poesia che dà corpo e limite all'assenza e al desiderio. Se, nel *corpus* poetico della Cavalli, si considerano le coloriture polisemiche di 'aria', 'cedevole' e 'nuvola', sembra che nel libretto l'amore si trasfiguri e si consumi in parola poetica

⁶⁷ Ambra Zorat, riflettendo sulla rima tra 'ragazza' e 'piazza' in una scena di amore cittadino, ricorda che un'analogia rima è presente in alcuni versi del Don Giovanni «opera cara alla poetessa: "Se trovi in piazza qualche ragazza"», in Ambra Zorat, *op. cit.*, p. 294.

⁶⁸ Patrizia Cavalli, *Poesie (1974-1992)*, cit., p. 218.

proprio nel letto dell'Innamorata⁶⁹ fatto di «una materia cedevole e annuvolata» (TR, I, p. 43).

Nelle poesie della Cavalli le occorrenze di 'aria'⁷⁰, nella forma anche di 'arioso', 'arietta', 'aureola' e 'brezza', sono numerose, usate per significare sia l'aria, sia la forma musicale. L'aria del cielo a cui l'Innamorata si abbandona è la materia universale dove l'*io* cede la propria forma singolare e si lascia attraversare dalle forme, oggetto di un amore sacro, ora felice, ora doloroso. In *Datura* nell'aria si librano infatti angeli e demòni:

gli angeli e i demòni
certe nostre particelle insostanziali
-amore sciolto o soffioni di parole-
attratte dal vuoto si alzano
a cercare la propria erratica
sostanza cui devono riunirsi⁷¹.

Spesso collegato all'aria, l'aggettivo 'cedevole' indica proprio l'attitudine alla sospensione della soggettività dell'*io*. Ne *La guardiana*, un poemetto contenuto in *Pigre divinità e pigra sorte*, una bambina, in virtù della sua grazia infantile, è capace di un'armonia cedevole e può ascoltare il sorgere del suono chiuso nella materia così da scardinare porte con pochi ferretti storti. «[C]on quei ferretti storti, poi parole»⁷², chiosa la voce poetica, la bambina si esercita alla poesia. A conferma di tali osservazioni la poetessa spiega che per lei vi è un nesso tra l'aria, l'ispirazione

⁶⁹ Dattilo si sofferma sull'analogia tra gli amori fantasmatici della poesia cavalliana e l'*amor de lohn*: «Come per Guido, e d'altronde per tutta la tradizione poetica dell'*amor de lohn*, l'amore si nutre anche e soprattutto dell'assenza dell'oggetto amato ("Ti avrò sempre presente./ avrò il pensiero pieno del tuo niente", e anche "Che tu ci sia o non ci sia/ ormai è la stessa cosa/ comunque sia, io ho la nostalgia"); esso viene trasfigurato e consumato nella parola poetica. Il piacere erotico è posseduto e goduto in questa dimensione puramente verbale ("il mio piacere è nelle mie parole/ e quando posso ti parlo d'amore"), inseparabile da essa», in Emanuele Dattilo, op. cit..

⁷⁰ Per le occorrenze di 'aria' declinata nelle diverse forme, cfr. Patrizia Cavalli, *Poesie (1974-1992)*, cit., «Oggi, per via di quest'aria marina», p. 15; «nell'ariosa cadenza della vita», p. 218; Patrizia Cavalli, *Pigre divinità e pigra sorte*, cit., «l'aria odorava di fuoco appena spento», «non essere felici in quell'aria», p. 45; «che era tutta nell'aria sparsa, diffusa / come l'aria, aria di luce splendida», «particelle smarrite che ancora si riuniscono / in aureola», p. 47; «cosa racconto io? racconto l'aria / L'aria che cerco, quella che trovo», «un'aria semplice, composta, delicata / aria dimenticata, che sempre quando arriva / mi trova impreparata», p. 51; «arioso azzurro, io ti prego, accogliami! », p. 59; «perché l'aria ci assorbiva », p. 61; «percorso dall'aria troppo dolce e / stupefatta: aria dolce che minaccia », p. 95; «mi entrava arioso ridendo nella mente », p. 96; «perché il mio passo ormai / velocemente arioso », p. 101; Patrizia Cavalli, *Datura*, cit., «le singolari ariette che si levano / da altri protesi cuori incamminati », p. 78.

⁷¹ Patrizia Cavalli, *Datura*, cit., p. 83

⁷² Patrizia Cavalli, *Pigre divinità e pigra sorte*, cit., 112.

poetica e il mal di testa. Nelle belle mattine di luce prima dell'inizio di un'emicrania, come nella fase dell'aura, spesso si sorprende a cantare, tra sé e sé, *lieder* e arie d'opera che sorgono dal cedere alla felicità dell'aria e della luce⁷³.

Durante il *Secondo risveglio* le nuvole cominciano a riempire l'immensità sconfinata del cielo di immagini, ritmi e sensazioni, mentre l'Innamorata è ancora alle prese con la sua implacabile fisiologia sentimentale. Nel suo sguardo queste nuvole - un «simbolo poetico generale»⁷⁴ come dice Gadda - sono «Quelle grassone che giocano ai delfini!» (TR, II, 58). Se in *Tessere è umano* «grassona»⁷⁵ è la 'Trama', in *Tre risvegli* le nuvole sono la trama del cielo, forma e sostanza indefinitamente mutevole dell'aria, corpo basso da cui essere toccati, pane duro trasformato in morbida coperta che fa «il corpo e il pensiero, / arresi l'uno all'altro, intimi amici»⁷⁶.

Nel finale aperto da un verso che è il grido festivo dell'inizio di un gioco da ragazzini («Uno due e tre, pronti? Via!», TR, III, p. 67), l'Innamorata, un po' parlando, un po' cantando, enumera uno ad uno gli indumenti con cui riveste il proprio corpo tornato intero. I versi dell'*a solo* in chiusura del libretto sono intervallati da quelli di una lirica di Emily Dickinson in cui vi è l'immagine di una sorta di anoressia mistica che richiama l'iniziale mancanza alimentare dell'Innamorata: «Begone – my tooth has grown ... » e «And dine / without / Like God – »⁷⁷. Se la sofferenza per l'assenza dell'amata nasce nella psiche dell'Innamorata quando il pane si nega al suo palato, i versi dickinsoniani «And dine / without / Like God» risuonano come un altero sberleffo della poesia alle costruzioni

⁷³ Cfr. Intervista a Patrizia Cavalli, *Il mal di testa*, cit. In un'intervista rilasciata a Liza Ginzburg la Cavalli spiega con una certa precisione: «Io credo all'ispirazione, come a un'affezione biologica, una forma del patire, un essere esposti. Ma l'ispirazione da sola non basta alla poesia, bisogna saperla riconoscere e accoglierla. Come si manifesta? C'è qualcosa che percuote la mente e la commuove e forse la convince a sciogliersi, a uscire dalla sua compatta unità. E allora è come se la nostra sostanza si facesse volatile e staccandosi da quel che la tiene insieme esce dai propri margini per mischiarsi al mondo in uno spazio comune, perché anche il mondo si muove verso di noi: due empiti che s'incontrano a metà strada, né dentro né fuori, ma lì vicino o tutt'intorno, come un'aura. Ma nel vuoto che si crea per questo cedimento di sostanza resta scoperto un nucleo vibrante: lì stanno le parole, che bisogna andare a cogliere porgendo ascolto», in Liza Ginzburg, *Le parole che suonano. Intervista a Patrizia Cavalli*, op. cit..

⁷⁴ Federico Bertoni, *Nuvole*, «The Edinburgh Journal of Gadda Studies» (EJGS 2/2002) EJGS Supplement no. 1, (<http://www.gadda.ed.ac.uk/Pages/resources/walks/pge/nuvolebertoni.php>).

⁷⁵ Patrizia Cavalli, *Datura*, cit., p. 93.

⁷⁶ Patrizia Cavalli, *Pigre divinità e pigra sorte*, cit., p. 123.

⁷⁷ Emily Dickinson, *Tutte le poesie*, cit., p. 1287.

mirabolanti della mente. Il libretto, che termina al modo di un ‘gioco’ da ragazzini, sospende nella grazia misteriosa della poesia l’ordine implacabile del tempo, e con l’immagine poetica riflessa dall’orrore della mente sottrae «il soggetto al non senso del mondo»⁷⁸ ponendo un limite al dolore «che si gonfia dell’irrealtà»⁷⁹.

Il sentimento più forte che attraversa la poesia cavalliana è «il sentimento di esibirsi che è qualcosa di molto differente dall’umanistico, petrarchesco confessarsi»⁸⁰, scrive Emanuele Trevi. In *Tre risvegli* l’espressione dell’amor non è quindi nient’altro che l’occasione di mettere in scena, sulla pagina, questa profonda urgenza poetica radicata nell’opera intera della poetessa. La drammaturgia del libretto dà esplicitamente corpo, nel cuore di *Datura*, al teatro delle parole che rappresenta l’esibizione della mente del soggetto oppressa dalla tormentosa e vana ricerca del ‘vero’ attraverso il disvelamento tragi-comico della fisiologia dell’amore. L’atto unico che non accorda niente all’«io» lirico tradizionale è l’emblema della poesia della Cavalli, che mette in scena al posto della confessione d’amore la sua fenomenologia biologica, riflessa dalla fenomenologia testuale di «una inesausta immaginazione ragionante»⁸¹. L’amore che ‘ragiona’ senza sosta nella mente dell’Innamorata ne libera l’«io» dalla soggettività in modo che esso, colpito dallo splendore della luce, appaia sulla superficie della scrittura come un riflesso sulla scena di un teatro.

⁷⁸ Ambra Zorat, op. cit., p. 283.

⁷⁹ Caterina Bonvicini, op. cit., p.

⁸⁰ Emanuele Trevi, op. cit., p.?

⁸¹ Dina Dario Cresta, op. cit..

NON ERA VERO ORRORE ERA UNO SCHERZO

1. Un mistero esposto sulla superficie della scrittura

1.1 «Era uno scherzo»¹

A chiusura di una prima ricognizione analitica sulla poesia di una delle maggiori scrittrici viventi italiane, l'esito dell'esplorazione suggerisce non tanto di dare risposte alle considerazioni iniziali, ma di rivederle piuttosto alla luce delle osservazioni fatte durante la lettura sistematica del *corpus*. Ad ogni tappa della lettura il comune fondamento estetico del volume *Poesie (1974-1992)* e del libretto d'opera *Tre risvegli (2010)* si è manifestato in un'artificiosa indifferenza della lingua nei confronti della necessità di significare qualcosa al di fuori della propria stessa notazione. La superficie poetica delle due opere, illuminata spesso dall'equilibrio di un dettato quasi classico, espone un tale impenetrabile mistero di fronte a un qualsivoglia tentativo di cercarne le ragioni al di fuori della stessa, da sembrare la rappresentazione del convincimento estetico espresso tante volte dalla poetessa: come faceva il suo professore latinista e musicologo Franco Serpa, non rispondere mai alle domande davvero difficili per suscitare in ciascuno la commossa tensione a ricercare².

L'esito della lettura analitica testimonia che nelle due opere del *corpus* la superficie della scrittura è paradossalmente tanto il punto di partenza dell'indagine quanto quello di arrivo. L'indifferenza della lingua nei confronti della necessità di significare qualcosa di diverso rispetto alla propria realtà sostanziale rende impossibile sottrarre l'ermeneutica del testo a un tale serrato circuito autoriflessivo. La resistenza opposta dalla poesia, come da un haiku, ad ogni tentativo di penetrarne il dettato per riconoscervi un significato riposto in qualcosa al di fuori del suo corpo grafico, sonoro e sintattico, è l'architrave della sua verità tautologica, espressione di una 'modernissima' forma di resistenza al moderno. L'impenetrabilità della superficie poetica che si è imposta nel corso dell'analisi testuale come la cifra estetica del *corpus* non è un mistero da svelare, nascosto in un significato simbolico

¹ «non era vero orrore / era uno scherzo», in Patrizia Cavalli, *Poesie (1974-1992)*, Torino, Einaudi, 1992, vv., 6-7, p., 178.

² Cfr. Patrizia Cavalli, *Letture e dibattito*, documento audio-video pubblicato sul canale della Fondazione Primoli, op. cit.

o allegorico del codice. Al contrario, è il mistero dell'esistenza stessa della poesia da contemplare sulla superficie della scrittura. «Non è un mistero la fiducia quasi superstiziosa che i poeti hanno nel potere delle parole?»³, afferma durante un'intervista la poetessa, «Questa devozione alla lingua come fosse il fondamento della realtà? Questo irresistibile bisogno di dire, oltre ogni utilità?»⁴.

L'esito paradossale della ricerca, giunta a riconoscere l'esposizione del 'mistero' dell'esistenza della poesia sulla superficie della sua stessa scrittura, porta a rileggere alla luce di questa evidenza le tre considerazioni da cui si è mossa l'indagine. La lacuna critica relativa all'opera cavalliana, la coincidenza tra il ventennio di composizione di *Poesie (1974-1992)* e quello della fine del secolo breve e, da ultimo, la leggibilità del *corpus* analizzato, trovano un proprio comune *ubi consistam* nella prospettiva letteraria di un mondo generato mitopoieticamente da una lingua artificialmente autoreferenziale. Il mistero dell'esistenza di una realtà suscitata dalla materia sonora, grafica e sintattica del codice tende a sfuggire, per la sua stessa natura di mistero, all'interpretazione. La sua natura frontale rinvia ad un'intelligenza postmoderna, «che aderisce alle parole»⁵ come dice la Cavalli, «che se ne lascia impressionare, contemporanea alla lettura»⁶ e a una leggibilità oltre ogni prospettiva temporale in quanto «è la poesia stessa a pretendere questa intelligenza»⁷.

La ricostruzione apparentemente naturalistica che occhieggia dai quadretti del diario quotidiano delle tre raccolte e del libretto d'opera non vuole affatto interpellare l'intelligenza della ragione. È l'intelligenza dei sensi ad essere ogni volta sollecitata a percepire l'immagine del mondo generata da una lingua riflessa autoreferenzialmente sulla pagina dal suo stesso farsi nella mente. L'*io* la compone come sotto la dettatura del proprio dinamismo mentale esponendone nella poesia un'autonoma esistenza sensibile distinta dalla propria. Come in una notazione musicale l'immagine creata dalle parole sorge dal riflesso di un'esperienza estetica modellata nella scrittura, come scrive Benveniste di Baudelaire, «avec le système

³ Pasqualina Deriu, *Patrizia Cavalli*, in Id., *Racconto di poesia*, op. cit., p. 27.

⁴ *Ibidem*.

⁵ *Ibidem*.

⁶ *Ibidem*.

⁷ *Ibidem*.

général de la langue»⁸ e senza servirsi «d'éléments phoniques ni significques qui soient étrangers à la langue»⁹, ma nonostante ciò in un codice da considerare «à tous points de vue, un langage iconique»¹⁰.

Lo *scherzo* del verso cavalliano scelto come titolo di queste note conclusive vuole essere emblematico della prospettiva letteraria aperta dall'indagine testuale su *Poesie (1974-1992)* e *Tre risvegli*¹¹. Se il riferimento allo *scherzo* fa subito venire in mente lo *scherzo* della canzonetta edenica degli uccelli ne *La storia* della Morante¹², l'analisi realizzata da questo studio porta a credere ad una sua analogo valenza anche nella poesia della Cavalli. L'esposizione del mistero dell'esistenza della poesia sulla superficie della scrittura appare, come nella canzonetta morantiana la voce degli uccelli, quella di un esserci «senza io né coscienza»¹³, sollevato dalle ossessioni del pensiero impressionato dalla macchina biologica della natura¹⁴. La lingua dell'*io*, temporalizzata autoreferenzialmente dai cicli del corpo, speculari a quelli quotidiani e astronomici, da un lato dà origine al sentimento dell'«orrore» e, in generale,

⁸ Chloé Laplantine, op. cit., 6 f°5. Le parole di Benveniste sono citate anche nel capitolo di apertura «Ormai è sicuro il mondo non esiste», pp. 49.

⁹ *Ibidem*.

¹⁰ *Ivi*, 6 f°4.

¹¹ Lo *scherzo* del verso citato nel titolo di questo capitolo evoca la vitalità della musica mozartiana, un grande amore della Morante condiviso dalla Cavalli. Elisa Martínez Garrido, a proposito dello *'scherzo'* ripetuto nel romanzo morantiano ritiene che esso «rimanda alla musica allegra, divina e scherzosamente sublime di Wolfgang Amadeus Mozart», in Elisa Martínez Garrido, *La felicità e la musica nella Storia di Elsa Morante*, «Forum Italicum», vol. 48 (I), 2014, p. 59.

¹² Ne *La Storia* gli uccelli «in dialogo gioioso con Usepe (conoscitore della loro lingua), gli dedicano la famosa canzonetta: «'È uno scherzo uno scherzo tutto uno scherzo'»», in Elisa Martínez Garrido, *La felicità e la musica nella Storia di Elsa Morante*, op. cit., p. 49. Raboni, recensendo *La storia* di Elsa Morante parla di «mozartiana canzoncina degli uccelli» e scrive che si tratta di un libro sull'atroce non presenza di una felicità possibile, non la gioia concessa alle vittime e ai martiri oltre la vita ma esattamente all'opposto la gioia che esplode come risonanza altra delle parole, come musica: «la gioia che è loro negata, sempre, dalla macchina disumana della Storia (della Storia intesa come preistoria, contenitore dell'ingiustizia, burocrazia della sopraffazione) e che proprio a causa di questa negazione, e nel momento in cui questa negazione avviene, esplode nell'unico modo in cui un'assenza può manifestarsi: come tensione espressiva, risonanza "altra" delle parole, musica», in Giovanni Raboni, «Quaderni piacentini», nn. 53-54, dicembre 1974, p. 174.

¹³ Giorgio Agamben, *L'antilegia di Patrizia Cavalli*, op. cit., p. 163.

¹⁴ Durante l'incontro tenutosi all'ICI Berlin su *Aracoeli* della Morante, la Cavalli si esprime sulla maniera di usare la lingua di Elsa Morante, che crea una specie di altro mondo: «lei usando la lingua in questo modo, in realtà crea una specie di altro mondo rispetto alla morte, ma no per quell'idea banale dell'arte che salva dalla morte, ma crea effettivamente, di fatto, un altro mondo, fisicamente, linguisticamente, lì, in quel momento, un altro mondo che vince la morte, addirittura la abolisce, perché sospende il tempo», in *Patrizia Cavalli-Im Gespräch*, op. cit. (trascrizione mia).

all'oscurità della coscienza e dall'altro compone di riflesso sulla pagina la misteriosa gratuità del proprio *scherzo* poetico¹⁵.

Il riferimento al significato musicale dello *scherzo* non è casuale: rimanda sia all'amore della Cavalli per Mozart, sia all'autoreferenzialità del codice. In *Poesie (1974-1992)* il titolo di una sezione de *L'io singolare proprio mio* è tratto da un *lied* di Da Ponte musicato dal grande salisburghese che, secondo la Cavalli, è per il melodramma «sia il punto di partenza che l'ascolto più raffinato»¹⁶. Nella lingua poetica cavalliana come nello *scherzo* musicale non c'è proprio niente da capire, c'è la potenza vitale della lingua da contemplare in cui risuona l'*irrealità* della sofferenza dell'essere sfruttata surrettiziamente dall'oppressione violenta della storia. Il corpo mentale del soggetto, «coprotagonista e al tempo stesso ricettacolo inerme di cieche e feroci sopraffazioni»¹⁷, apparendo di riflesso nella partitura di parole della poesia si offre alla gioiosa contemplazione del soggetto stesso liberato infine dall'orrore della propria soggettività storicamente individuata. Se il soggetto non può sottrarsi alla sofferenza suscitata dal pensiero, la visione generata dal teatro del suo sentire che produce «per virtù linguistica, figure che hanno un ordine e un limite»¹⁸ gli mostra d'altro canto nel mistero dell'esistenza della poesia l'inconsistenza di ogni proprio sentimento e sensazione.

1.2 La lacuna critica: frammento e sistema

Già nel 1982 Berardinelli, recensendo *Il cielo*, lamenta con forza una mancanza di attenzione critica nei confronti della Cavalli:

La più nitida e forte intelligenza poetica allo stato puro delle “nuove generazioni” è ignorata dai recensori. Ahimè, anche nell'appartato terreno della poesia, la storia si ripete monotona, con i suoi brutti segni¹⁹.

¹⁵ Nella seconda puntata de *Le musiche della Vita* la Cavalli, chiacchierando con Emanuele Trevi, dice: «Il rapporto tra poesia e musica è senza dubbio una fonte di problematizzazione e ispirazione linguistica», in *Intervista a Patrizia Cavalli, Un grande desiderio inasaudito*, II puntata della trasmissione radiofonica di Radio3 condotta da Emanuele Trevi, *Le musiche della vita*, il 11 dicembre 2011 (trascrizione mia):

(<http://www.radio3.rai.it/dl/radio3/programmi/puntata/ContentItem-d4417cd0-57f1-413d-85ad-b2e787fb3c66.html>).

¹⁶ *Ibidem*.

¹⁷ Alessandro Bottelli, *Scrivo poesie con il silenzio*, op. cit.

¹⁸ *Ibidem*.

¹⁹ Alfonso Berardinelli, Recensione a *Il cielo*, op. cit. p. 73.

Proprio l'attenzione riservata dalla poesia cavalliana all'indagine sulla conoscenza sensibile pare al critico la causa della disattenzione dei recensori. Berardinelli lamenta che la scarsa considerazione mostrata dalla critica verso la poetessa todina dipenda dal suo «semplice coraggio delle emozioni: un coraggio leopardiano»²⁰. Se nella recensione a *Il cielo* il critico parla della «nitida e forte intelligenza poetica»²¹ della Cavalli, un'intelligenza «allo stato puro»²², va detto che nella scrittura della poetessa l'intelligenza «allo stato puro» si manifesta enigmaticamente nel mistero della poesia esposta sulla superficie della scrittura.

In *Poesie (1974-1992)* e *Tre risvegli* la scrittura appare nella forma frammentaria di una sorta di diario in pubblico. Vi sfilano una svagata disorganicità dei generi, che vanno dall'epigramma, al recitativo, al poemetto, al libretto d'opera, e un'inconsistenza delle tematiche quotidiane sempre ripetute, che passano dal mal di testa, agli amori inconsistenti, alla noia, alle *flanêrie* cittadine. Di fronte alla svagatezza dell'impianto formale e tematico della poesia, non se ne coglie immediatamente l'intelligenza all'opera nella tessitura di una lingua mossa sistematicamente nella scrittura da una estetica e una poetica viceversa cogenti. I recensori in molti casi trascurano di considerare l'antinomia costitutiva di frammento e sistema, essenziale nella scrittura della Cavalli. Si soffermano piuttosto sulle scelte tematiche e sulla mutevolezza delle forme intese come la manifestazione di un ripiegamento nella confessione intimista²³. Nel quarantennio di attività della poetessa il mistero dell'esistenza della poesia esposto sulla superficie della scrittura cavalliana, apparsa tra la fine del moderno e l'inizio del postmoderno, viene riconosciuto lentamente, seppure in verità, da alcune voci sporadiche, venga richiamato assai esplicitamente. Se ne ricordano in via esemplare delle testimonianze: Garboli nel 1973, Michelle Causse e Maryvaunne Lapouge nel 1977,

²⁰*Ivi*, p. 72.

²¹*Ivi*, p. 73.

²²*Ibidem*.

²³Durante la trasmissione condotta da Emanuele Trevi, la Cavalli stessa lamenta l'incomprensione dei critici: «La critica dei libri di poesia non somiglia neppure alla lontana a ciò che si ritiene sia la propria poesia. Poche volte succede di ritrovarsi in ciò che un critico dice», in Intervista a Patrizia Cavalli, *Poetessa*, I puntata della trasmissione radiofonica di Radio3 condotta da Emanuele Trevi, *Le musiche della vita*, il 4 dicembre 2011:

(http://www.radio3.rai.it/dl/radio3/programmi/puntata/ContentItem-bb4d6fbb-c123-4214-89a2-5d025030277c.html?refresh_ce).

Berardinelli, che continua a parlarne dal 1982 fino al 2013, e infine Agamben nel 2007²⁴.

L'avvicendamento dei generi e dei temi che fa sfilare nelle opere del *corpus* indagato una molteplicità apparentemente casuale di toni e sentimenti, porta il lettore a godere immediatamente della bellezza limpida e sonora della poesia, della sua arguzia e della velocità del ragionamento foriera ogni volta di esiti inaspettati. Non gli fa viceversa sospettare, nella molteplicità caratteristica dell'opera cavalliana, una successione di immagini 'radiografiche', proiettate nella poesia dalla coscienza del soggetto impegnato ogni volta ad essere da una pluralità contemporanea di prospettive. Solo nel momento dell'indagine analitica sorge, dall'inafferrabilità prospettica della voce poetica, il disorientamento e l'impotenza della ragione a trovare punti di riferimento per penetrare al di sotto della superficie dei testi. Il processo analitico, abituato a tradurre i segni della lingua in vicende della storia e del mondo, di fronte a una tale scrittura è costretto, dolorosamente, a rinunciare ai più consueti strumenti della ragione e ad affidarsi alla percezione della composizione iconica della lingua.

La poetica del frammento e del sistema emersa nel corso dello scavo filologico sul *corpus* indagato dà non solo conto delle rimostranze di Berardinelli sulla disattenzione critica nei confronti della Cavalli, ma anche del suo riferimento alla coraggiosa poetica delle emozioni assimilabile, a suo dire, a quella di Leopardi. L'analisi testuale restituisce l'impegno di codificazione di una lingua riflessa dal farsi del pensiero nella mente e conferma la presenza nella poesia della Cavalli di una sorta di sistema filosofico. Come la poesia leopardiana anch'essa indaga e riproduce la condizione del soggetto prigioniero di un pensiero determinato meccanicamente dai sensi impressionati dalla necessità dei cicli naturali e dalla casualità dei loro soprassalti a un tempo.

La sistematicità dell'indagine sulla prigionia dell'individuo oppresso dal proprio pensiero si esprime nella stessa sostanza frammentaria della composizione poetica. Il rigoroso impianto gnoseologico che ne disegna coordinate impenetrabili alla ragione è tutt'uno con la sfilata 'radiografica' dell'instabilità della coscienza,

²⁴Cfr. il paragrafo *Lo stato degli studi sulla poesia di Patrizia Cavalli* nel capitolo introduttivo «Ormai è sicuro il mondo non esiste».

riflessa di volta in volta sulla superficie della scrittura dal teatro della mente. L'instabilità della coscienza del soggetto messa sotto osservazione dal sistema gnoseologico cavalliano non viene tuttavia spiegata nella poesia da un edificio di teorie, ma al contrario come, secondo Carlo Ferrucci, in Leopardi, da «una loro musica»²⁵, dal «collegamento di nozioni e scoperte parziali lungo un “filo”, in un “legame”, formato da un insieme più mobile e aperto di rapporti, rimandi, echi»²⁶. Nel corso di una tavola rotonda dal titolo provocatorio *Dimenticare Leopardi?*, organizzata nel 1987 da «Rinascita» a centocinquant'anni dalla morte del poeta, la Cavalli parla di una propria lunga meditazione sull'opera del grande poeta recanatese. Al centro della riflessione della poetessa vi è non solo l'inscindibilità tra poesia e filosofia nella scrittura leopardiana, ma anche la sua fondamentale 'contemporaneità':

Anch'io ho creduto a lungo che il pensiero filosofico di Leopardi fosse una componente a sé, non risolta all'interno della poesia. Ho finalmente capito che pensiero e poesia in Leopardi fanno tutt'uno, e che non si può assolutamente parlare della sua poesia senza riferirsi costantemente alle idee che ne sono alla base [...] Secondo me Leopardi più di chiunque altro, è il poeta a cui bisogna oggi fare riferimento. Messo che abbia senso parlare di modernità, che non so bene cosa voglia dire, mi rendo conto che nel nostro tempo ci sono domande che non vengono più poste: non ci si chiede più cosa è la felicità e qual è il vero, oppure, se anche ci si chiedono queste cose, lo si fa in un modo un po' piccolo, sempre entro il limite di una fittizia idea di progresso che non soddisfa nessuno, certamente non soddisfa me. E Leopardi è un poeta che si chiede tutte queste cose, e se le chiede come qualcuno nato per la felicità, cui non si adatta per niente la stupida etichetta di pessimista, che oltre tutto non vuol dire nulla. Leopardi non è né un pessimista né un materialista né un illuminista; è un poeta con un'intelligenza totale - e non tutti i poeti sono intelligenti-, che avendo osservato l'indifferente macchinario della natura la quale non ci è amica perché diretta da un suo programma biologico di cui noi uomini siamo all'oscuro e con il quale non abbiamo niente a che fare, afferma che resta a noi la poesia²⁷.

Le affermazioni fatte dalla poetessa durante la tavola rotonda segnalano una sua particolare attenzione alle questioni estetiche e gnoseologiche che l'analisi del volume *Poesie (1974-1992)* rivela con chiarezza. Tale attenzione che ne è il filo conduttore, visibile sin dalla prima raccolta del '74, fa dell'opera del primo ventennio poetico cavalliano un compiuto macrotesto.

Tra il '74 e il '92 la complessa poetica cavalliana che affiora nella modulazione autoreferenziale della lingua del *corpus* indagato, «non così facile da

²⁵Carlo Ferrucci, *L'estetica integrale di Giacomo Leopardi*, in Raffaele Bruno, *Poesia e filosofia*, Milano, Franco Angeli, 2000, p. 142.

²⁶*Ibidem*.

²⁷Massimo Botta, Duccio Trombadori (a cura di), *Dimenticare Leopardi?*, op. cit., p. 16.

capire»²⁸, non viene generalmente colta. Se la prima fase dell'impegno poetico della scrittrice si conclude con la pubblicazione del volume riassuntivo, tale conclusione non è forse casuale. Sembra viceversa il segnale di una volontà tesa a comporre sulla pagina il quadro di un impegno poetico consapevolmente etico ed estetico. Nella scrittura l'impegno della Cavalli si inverte nella spietata indagine sull'ontologia della coscienza riflessa inscindibilmente dal lavoro linguistico²⁹. Si può dire, parafrasando le parole della Cavalli su Leopardi - unico poeta di cui si leggono alcuni versi tra virgolette in *Poesie (1974-1992)*³⁰ - che il volume riassuntivo espone sistematicamente sulla propria superficie poetica il mistero di «una specie di reinvenzione del reale, di restituzione del reale»³¹, capace di far vedere agli occhi di 'non rispondere alle domande' e di introdurre viceversa «in un mondo di visione e di domanda, di attesa e di incertezza»³².

Nel 2017 la sistematicità della poetica cavalliana sembra il fulcro della motivazione del premio "Antonio Feltrinelli" assegnato dall'Accademia dei Lincei alla Cavalli, prima poetessa ad averlo ricevuto dopo poeti grandissimi come Giudici e Zanzotto. I giurati, scrivendola, sottolineano che in tutta la produzione poetica cavalliana «si disegna un tormentato percorso di certificazione della propria esistenza per rispondere a quell'angoscioso *Che cosa sono io?* che ancora in uno degli ultimi testi (*Datura*, eponimo della silloge) risuona quasi a testimoniare l'inanità dello sforzo»³³. È proprio la domanda *Che cosa sono io?* a sostanziare l'impegno poetico sistematico e frammentario a un tempo della scrittrice. A stare agli esiti di questo studio, la domanda *Che cosa sono io?*, lungi dal suscitare nella poesia cavalliana la ricerca di una risposta, coincide con l'impegno della codificazione autoreferenziale della lingua generata ogni volta dal rovello conoscitivo del soggetto ogni volta riflesso iconicamente sulla pagina dalla contemporanea molteplicità prospettica della

²⁸Alfonso Berardinelli, *Patrizia Cavalli, Il cielo*, p. 73.

²⁹L'attenzione critica cresce sensibilmente dopo la pubblicazione di *Poesie (1974-1992)*. Se ne tratta distesamente nel paragrafo *Lo stato degli studi* dell'*Introduzione*.

³⁰Patrizia Cavalli, *Poesie (1974-1992)*, op. cit., p. 164.

³¹Massimo Botta, Duccio Trombadori (a cura di), *Dimenticare Leopardi?*, op. cit., p. 18.

³²*Ibidem*.

³³Relazione per il conferimento del Premio «Antonio Feltrinelli» riservato a cittadini italiani, destinato, per il 2017, alla Poesia. Commissione: Alfredo Stussi (Presidente e Relatore), Francesco Bruni, Carlo Delcorno, Marco Mancini e Maria Luisa Meneghetti (https://www.lincci.it/sites/default/files/documenti/Premi_Borse/486_esito.pdf).

sua stessa mente. Lungi dal suscitare l'edificio dell'impianto teorico di una risposta, la domanda è il fondamento estetico del 'antisistema' poetico cavalliano, fondato su una lingua in cui si riflettono l'uno dentro l'altro il farsi della conoscenza di sé e il sorgere della parola nella mente.

1.3 Il ventennio finale del Novecento: scienza e teatro in *Poesie (1974-1992)*

Tra la fine del secolo breve e l'inizio del nuovo millennio la Cavalli raccoglie nelle tre sillogi riunite in *Poesie (1974-1992)* tre rappresentazioni fenomenologiche dell'*io*. Le immagini frammentarie generate dalla lingua riflessa dal suo farsi nella mente ne palesano dalla superficie della scrittura l'alterità di un'esistenza senza coscienza. La scrittura cavalliana che investiga «sulla fisica della materia e dell'immateriale»³⁴, la mette in scena rivelando nella propria sostanza linguistica lo spettacolo di un *io* libero dal dualismo di corpo e pensiero e impegnato a fare di se stesso «Scienza e Teatro»³⁵. Da un lato l'*io* vi parla nel ruolo del soggetto impegnato nell'indagine sulla mutevolezza inspiegabile della propria coscienza. Dall'altro vi riflette autoreferenzialmente con le proprie stesse parole il farsi nella propria mente di un pensiero di cui non è mai il soggetto. La poetessa, descrivendo la propria esperienza di scrittura come un'esperienza estatica, indipendente dal proprio pensiero e dalla propria coscienza, prova a spiegarla come una forma non soggettivata della percezione:

In un certo senso, sì, sono posseduta, mentre scrivo c'è un tempo in cui non penso. Quando avevo le aure, quei grandi mal di testa, quasi preludi a crisi epilettiche, come li descrive Dostoevskij, con un'alterazione della percezione dei sensi precipitavo in una specie di visionarietà stando dopo malissimo. Prima una felicità incontenibile, qualcosa che ti alza, dove senti l'universo, i continenti, le stagioni, l'infanzia e all'improvviso BOM, come se ti arrivasse una botta in testa e questa forma estatica si trasforma in dolore, dolore, dolore. Era una concentrazione che mi faceva lievitare³⁶.

L'indagine su uno strato percettivo inteso tradizionalmente come pericoloso per l'affermazione di un *io* personale è nel 1989 anche il tema del libro di Elvio Facchinelli intitolato *La mente estatica*³⁷. Lo psicanalista ne ragiona nella *Premessa*

³⁴ Alfonso Berardinelli dalla quarta di copertina di *Datura*, in Patrizia Cavalli, *Datura*, cit.

³⁵ *Ibidem*.

³⁶ Annalena Benini, *Le mie poesie sono respiri e io respiro per trovare le parole*, op. cit., p. 7.

³⁷ Elvio Facchinelli, *La mente estatica*, Milano, Adelphi, 1989.

al volume laddove dichiara il proprio impegno a ‘frugare’ proprio in quegli strati, necessari, secondo lui, a completare la comune esperienza della percezione:

Frugo uno strato percettivo, emozionale, cognitivo, che è stato colto perlopiù come un’area di frontiera, pericolosa dal punto di vista dell’affermazione di un io personale, ben individualizzato. Uno strato che forse proprio per questo è stato messo da parte nel corso dell’evoluzione dell’uomo detto civile. Sarebbe assurdo criticare o irridere questo accantonamento, che è stato una necessità per la maggioranza degli esseri umani.

Si può dire, ora, che questa necessità viene meno? e che possiamo prendere in noi, che possiamo esercitare pienamente una disponibilità finora trascurata, ma non assente? Se si risponde di sì, allora l’estatico che nella nostra civiltà affiora di solito in esperienze liminari, facilmente ritenute insignificanti, o addirittura inesistenti, non è proprio di sperimentatori eccentrici, ma è ciò che manca alla nostra comune percezione³⁸.

La riflessione della Cavalli e quella di Facchinelli sull’esperienza estatica sorgono entrambe nel ventennio finale del secolo. Per Facchinelli si tratta di un tempo ormai maturo per l’esplorazione di una forma della percezione che, sostiene, può «contribuire a salvare questo stesso io dal rischio impellente di essere assorbito nella Ragione tecnica, scientifica, burocratica»³⁹. Per la Cavalli è il momento della visione, attraverso la scrittura, del teatro della mente in cui l’*io* è interprete di un individualismo senza proprietà, né universale, né particolare, suscitato di volta in volta da un’alterazione dei sensi. La coincidenza temporale di due riflessioni analoghe su una forma non soggettivata della percezione fa pensare che proprio nel ventennio di chiusura del Novecento avanzi l’attenzione nei confronti dell’esplorazione di strati percettivi considerati fino ad allora liminari. Se tali regioni della percezione sembrano foriere di un indebolimento della soggettività personale, esse richiedono paradossalmente come oggetto dell’esplorazione proprio la soggettività personale. Tanto Facchinelli, quanto la Cavalli parlano esplicitamente di una tale evenienza. Nell’89 Facchinelli precisa la necessità di doversi coinvolgere in prima persona nel processo di conoscenza della mente estatica:

In alcune parti di questo scritto, è sorta la necessità di coinvolgermi in prima persona; di dover insomma usare me, in alcuni territori, come unica bussola dell’esplorazione. Strumento imperfetto, fragile: non ne avevo altri. Sua verità: modesta. Suo uso: paziente e senza fine⁴⁰.

³⁸ *Ivi*, p. 11.

³⁹ *Ivi*, p. 12

⁴⁰ *Ibidem*.

Nel 2002 anche la Cavalli ritorna in un'intervista sulla questione del proprio coinvolgimento diretto nell'indagine conoscitiva laddove spiega la necessità di accedere a una materia meglio conosciuta tra tutte le altre possibili:

Non ho nessuna speciale predilezione per Patrizia Cavalli. Ai miei occhi non sono nient'altro che un oggetto di indagine che suscita in me sentimenti e considerazioni, come potrebbe farlo chiunque. La differenza è che avendomi giorno e notte tra i piedi, sono diventata di me conoscitrice esperta e forse mi sono un po' affezionata⁴¹.

Nell'analisi di *Poesie (1974-1992)* è del resto emersa la circostanza di un soggetto implicato tra vissuto e poetato, più evidente nella terza raccolta in cui la voce poetica si manifesta sia nella consueta figura femminile, sia in quella della poetessa.

In considerazione della sorprendente compiutezza estetica di *Poesie (1974-1992)* rilevata dalla ricognizione analitica, si può pensare che la specificazione del ventennio di composizione nel titolo del libro riassuntivo sottenda anche un richiamo al «vuoto di storia»⁴² comparso inopinatamente nella soglia tra Novecento e nuovo millennio. In quella soglia temporale in cui si fa capillare la diffusione delle immagini e l'esperienza ciclica del tempo, la Cavalli sostituisce, alla visione dell'*io* nella storia, una rassegna fenomenologica di immagini dell'*io* determinate dalla necessità ciclica degli avvicendamenti biologici e astronomici e, di volta in volta, dalla casualità dei loro soprassalti. L'*io* da un lato ne è l'autore e l'interprete che anima la sfilata delle immagini della propria coscienza. Dall'altro ne è il regista e lo spettatore che la mette in scena e la osserva riflessa dalla propria mente nella lingua. Portavoce dell'impegno estetico della poetessa il suo *io* grammaticale ne modula alla fine del Novecento l'implicazione tra il corpo mentale e il corpo linguistico: se l'*io* dà voce al continuo mutare della coscienza, esso offre nello stesso tempo se stesso nell'alterità dell'immagine riflessa dalla lingua sulla superficie della scrittura. L'implicazione di corpo e lingua, cruciale nella poetica della Cavalli, fa pensare alla considerazione, ancora una volta leopardiana, sulla «parola (che nella mente umana è inseparabile dalla cosa, è la sua immagine, il suo corpo, ancorché la cosa sia

⁴¹ Lisa Ginzburg, *Le parole che suonano*, op.cit..

⁴² Alfonso Berardinelli, *Tra il libro e la vita: situazioni della letteratura contemporanea*, p. 65.

materiale, anzi è un tutto con lei, e si può dir che la lingua, riguardo alla mente di chi l'adopra, contenga non solo i segni delle cose, ma quasi le cose stesse)»⁴³.

L'*io* cavalliano sorto in *Poesie (1974-1992)* alla fine del Novecento è lo strumento della rappresentazione fenomenologica di un 'esserci', autore della propria coscienza soggettiva e immagine riflessa in uno specchio libera da qualsiasi soggettività. Tra le tante virtù della poesia, spiega la Cavalli, «c'è appunto quella di fare esistere per la prima volta quel che nomina fosse pure il letto dove dormo da vent'anni»⁴⁴. Durante una puntata de le *Musiche della Vita* condotta da Emanuele Trevi la Cavalli, entrando ancor più nello specifico dell'impianto gnoseologico messo a punto dalla propria poesia, chiarisce ulteriormente quale sia per lei la relazione tra dire *io* e la soggettività autobiografica:

L'*io* non è l'indizio certo di una scrittura autobiografica[...] L'*io* proprio mio non è una confessione ma uno spazio linguistico⁴⁵.

Lo spazio linguistico generato dall'*io* in *Poesie (1974-1992)*, che alla fine del Novecento sostituisce la storia con la rappresentazione dell'indagine sull'ontologia del soggetto, mostra una propria complessa partitura. La lingua, sistematicamente deontologizzata, ne fa una vera e propria macchina scenica in cui l'*io* è tanto lo spazio scenico, quanto l'interprete della ricerca, quanto ancora l'oggetto dell'indagine, l'osservatore e infine anche il promotore. La lingua così accordata offre sulla superficie della scrittura la visione della messa inscena di un 'esserci' senza in nessun momento indulgere alla tentazione di una descrizione e di un'analisi psicologica. Nelle due opere studiate la poetessa, per tirare sistematicamente i fili delle infinite fantasticherie del gioco scenico rappresentato visivamente dalla lingua, utilizza nelle poesie l'*io* come soggetto singolare della propria ricerca conoscitiva e

⁴³ Giacomo Leopardi, *Zibaldone*, a cura di Giuseppe Pacella, Milano, Garzanti, 1991, [1701], 15 settembre 1821, p. 992.

⁴⁴ Le parole citate che provengono dall'intervista della Deriu concludono questo scambio tra le due: «D. Perché alcuni definiscono la tua poesia come poesia del quotidiano? R. E lo chiedi a me? È una grandissima sciocchezza. Cosa vuol dire quotidiano? Quel che succede tutti i giorni? E a chi?», in Pasqualina Deriu, *Patrizia Cavalli*, in Id., *Racconto di poesia*, op. cit., p. 25.

⁴⁵ Intervista alla poetessa, *Un grande desiderio inesaudito*, II puntata della trasmissione radiofonica di Radio3 condotta da Emanuele Trevi, *Le musiche della vita*, il 11 dicembre 2011(trascrizione mia): (<http://www.radio3.rai.it/dl/radio3/programmi/puntata/ContentItem-d4417cd0-57f1-413d-85ad-b2e787fb3c66.html>)

come una sorta di dispositivo fotografico insieme⁴⁶. L'io poetico, ricorda la Cavalli nel corso di un'intervista, è «uno strumento per conoscere il mondo, un microcosmo in continua dialettica e combutta con il macrocosmo»⁴⁷.

Nel ventennio di composizione di *Poesie (1974-1992)* la Cavalli, come scrive nel '90 Berardinelli, «ha preso atto di questo vuoto di storia. La sua poesia se ne mostra già consapevole»⁴⁸. Sin da *Le mie poesie non cambieranno il mondo* del 1974 la macchina scenica dell'io è mossa dall'impersonale necessità dei soprassalti dei cicli quotidiani riflessi da quelli del corpo. Non diversamente è mossa anche ne *Il cielo* del 1981, ne *L'io singolare proprio mio* del 1992 e in *Tre risvegli* del 2009. Nel corso degli anni lo spazio linguistico dell'io è governato ogni volta dall'impersonale necessità dei soprassalti dei cicli quotidiani speculari a quelli del corpo a cui si aggiungono via via simmetrie sempre più barocche. Se i soprassalti dei cicli quotidiani sono riflessi inizialmente solo dai soprassalti del corpo, essi sono riflessi nella seconda raccolta anche da quelli speculari del cielo, poi nella terza da quelli ulteriori delle forme della lingua e infine nel libretto da quelli del tutto nuovi di una polifonia. Nella prima raccolta del '74 l'io mette per la prima volta in scena la decostruzione fenomenologica della propria coscienza riflessa nella scrittura dai soprassalti ritmici del farsi del pensiero della «ragazza intemporale»⁴⁹. Nella seconda dell'81 l'io la allestisce per la seconda coi soprassalti dei punti di vista riflessi nella scrittura dal farsi del pensiero di una donna alle prese con il doloroso disorientamento dell'esperienza del tempo contemporaneamente ciclico e istantaneo. Nella terza del '92 l'io dà vita per la terza volta alla decostruzione della propria coscienza con i soprassalti dell'identità riflessi nella scrittura epigrammatica e poetica dal farsi e dal disfarsi del pensiero di due figure implicate tra loro dall'incomprensibile esperienza del tempo e delle forme della lingua poetica. Nel

⁴⁶ A Emanuele Trevi la Cavalli dice che per cogliere l'immagine «bisogna stare all'interno dei propri sensi» in Intervista a Patrizia Cavalli, *Un grande desiderio inesaudito*, II puntata della trasmissione radiofonica di Radio3 condotta da Emanuele Trevi, *Le musiche della vita*, l'11 dicembre 2011 (trascrizione mia), op. cit.

⁴⁷ Intervista a Patrizia Cavalli, *La canzone*, IVa puntata della trasmissione radiofonica di Radio3 condotta da Emanuele Trevi, *Le musiche della vita*, il 25 dicembre 2011 (<http://www.radio3.rai.it/dl/radio3/programmi/puntata/ContentItem-a01958a6-332e-4470-a33c-60d0caf071a3.html>).

⁴⁸ Alfonso Berardinelli, *Tra il libro e la vita: situazioni della letteratura contemporanea*, op. cit., p. 65

⁴⁹ Alfonso Berardinelli, *Canto di amore e di musica*, op. cit.

libretto del 2010 *l'io* mette ancora una volta in scena la propria scoppiettante decostruzione coi soprassalti delle voci dell'Innamorata, del Coro dei sintomi e del Messaggero del cielo riflessi nella scrittura drammaturgica dalla scomposizione e ricomposizione dei punti di vista del pensiero della protagonista.

1.4. La leggibilità di una scrittura sospesa tra cicli e sussulti

La scrittura del *corpus* che espone sulla propria superficie il miracolo dell'esistenza della poesia ha rivelato nel corso dell'indagine testuale una leggibilità generalmente indipendente da considerazioni relative alla sua distanza temporale dal momento della lettura. L'oscurità della scrittura che ne rende ardua la lettura non dipende da un'eccessiva vicinanza del momento analitico a quello della composizione, ma piuttosto dalla natura cifrata del suo codice. La misteriosa cifra della lingua appare determinata dal tempo battuto da una cornice ciclica stretta intorno alle tre raccolte e al libretto d'opera. Da questo punto di vista la poesia cavalliana tesa a dimorare ostinatamente nella propria temporalità letteraria fa pensare a una poesia antimoderna fuori tempo e fuori spazio⁵⁰, collocata ben al di là dell'usuale opposizione di modernità e tradizione. La prospettiva della poetessa di Todi sembra simile a quella antimoderna descritta da Compagnon a proposito della letteratura francese, da Baudelaire a Barthes: «passando per Baudelaire e tanti altri, il genio antimoderno si è rifugiato nella letteratura, e financo nella letteratura che noi qualificiamo moderna, nella letteratura che è diventata canone della posterità, letteratura non tradizionalista ma davvero moderna perché antimoderna, letteratura la cui resistenza ideologica è inseparabile dalla sua audacia letteraria»⁵¹. È curioso del resto che Benveniste riconosca in Baudelaire -il prototipo del letterato antimoderno secondo Antoine Compagnon⁵²- un uso iconico della lingua analogo a quello riconoscibile nella lingua della Cavalli.

⁵⁰ Antoine Compagnon parla di 'antimoderno' riferendosi alla letteratura francese, da Baudelaire a Barthes, in Antoine Compagnon, *Gli antimoderni. Da Joseph De Maistre a Roland Barthes*, Vicenza, Neri Pozza, 2017, p. 10.

⁵¹ Antoine Compagnon, *Gli antimoderni. Da Joseph De Maistre a Roland Barthes*, op. cit., p. 10.

⁵² Scrive Compagnon: «i veri antimoderni sono anche, allo stesso tempo, moderni, ancora e sempre moderni, o moderni loro malgrado. Charles Baudelaire ne è il prototipo», in Antoine Compagnon, *Gli antimoderni. Da Joseph De Maistre a Roland Barthes*, op. cit., p. 7.

L'audacia di una poesia liberata del tutto dalla relazione con lo spazio e il tempo della storia e definita autoreferenzialmente dalla propria spazialità metafisica è rivendicata con forza dalla Cavalli. In uno scambio dell'intervista rilasciata a Pasqualina Deriu nel 1998 la poetessa contesta "senza mezzi termini" l'idea di una poesia preoccupata di qualsiasi altra cosa al di fuori della propria sostanza linguistica, mentre l'intervistatrice conclude con una chiosa sull'orizzonte critico italiano permeato viceversa di una cultura dell'interpretazione:

(Patrizia Cavalli) Io lascerei perdere i temi. I temi ci sono solo quando non c'è proprio nient'altro di meglio. E poi mi fanno troppo venire in mente il compito in classe, sai, lo svolgimento. Non capisco queste smanie interpretative. Sembra quasi che si scrivano poesie per dimostrare o comunicare qualcosa o per nasconderla, o per fare tutt'altro. Beh, non è vero. La poesia è una forma linguistica che non deve dimostrare o comunicare niente al di fuori di se stessa⁵³.

Se per antimoderni si intendono solo i moderni che «hanno perso l'innocenza»⁵⁴ del moderno, la modulazione del tempo scandita dalla decostruzione fenomenologica del soggetto rivela il carattere in qualche modo antimoderno di entrambe le opere studiate. L'urgenza di rendere visibile un reale invisibile che i sensi percepiscono e la coscienza non vede porta la poetessa a escludere dal proprio spazio linguistico l' 'irrealtà' della rappresentazione naturalistica e a definire quale spazio della propria rappresentazione lo spazio metafisico della letteratura. Nei testi del *corpus* la superficie della scrittura non rimanda a nulla che sia al di fuori di se stessa e la sua temporalità scandita dall'avvicendamento dei cicli naturali muove coerentemente le manifestazioni dell'*io* in apparenza bizzarre e contraddittorie. Il rovello 'scientifico' sull'origine del pensiero non suscita affatto una scrittura tesa dal pensiero medesimo a comporre razionalmente l'indagine su se stesso. L'ossessivo ragionare del soggetto genera al contrario lo splendore della visione del suo farsi scandita dal tempo ciclico della natura nella sostanza stessa della lingua di entrambe le opere. In *Poesie (1974-1992)* e *Tre risvegli* la Cavalli non è nemmeno lontanamente sfiorata dal problema di dominare la molteplicità contraddittoria dell'essere. È strenuamente impegnata piuttosto a esporre alla contemplazione le immagini delle sue cicliche metamorfosi mosse dalla necessità e dalla casualità

⁵³Pasqualina Deriu, *Patrizia Cavalli*, in Id., *Racconto di poesia*, op. cit., p. 26. 'R)' indica risposta della Cavalli e 'D)' domanda della Deriu.

⁵⁴ Antoine Compagnon, *Gli antimoderni. Da Joseph De Maistre a Roland Barthes*, op. cit., p. 8.

dell'incessante flusso del tempo circolare, senza direzione e senza volontà. Lungo le due opere del *corpus* una commovente galleria di aeree figurette le fa sfilare in un avvicendamento di voci dell'*io* sempre diverse e sempre ugualmente ripetute, un *io* né vero, né falso, ma ogni volta 'autenticamente' determinato dalla sua sospensione tra la successione regolare dei cicli naturali e i loro improvvisi soprassalti.

L'impianto ciclico realizza nel mistero della poesia esposto sulla superficie della scrittura la coesistenza non contraddittoria di ogni antitesi. L'*io* riflesso dal farsi involontario della parola nella mente ne fa il fondamento del proprio mondo poetico «oscuro e lucente»⁵⁵ come il mondo di un mito cosmogonico. In *Poesie (1974-1992)* e *Tre risvegli* l'antitesi appare più visibilmente nel fluido intreccio tra forme della tradizione e della modernità⁵⁶, ma in realtà ne governa ogni vicenda⁵⁷. Agamben ha coniato un neologismo, 'antielegia', per nominare l'intrinseco «gesto antitetico»⁵⁸ che origina il mondo linguistico cavalliano:

nella lingua poetica della Cavalli, inno ed elegia si identificano e confondono senza residui (o, forse, il solo residuo è l'*io* del poeta). La celebrazione si liquidifica in lamento e il lamento si fa immediatamente innodia. Il Dio di questo poeta è, cioè, talmente ed esaustivamente presente che può solo essere rimpianto; la laude, apertamente francescana, delle creature è percorsa in controfuga da un intimo, buio, mugugno, è quel mugugno: miserere e osanna⁵⁹.

Berardinelli lo ha fotografato rilevandolo in una sorta di distratta doppiezza ermeneutica della poetessa: il tempo, scrive il critico, l'ha «spinta a diventare un filosofo per necessità, mistico-materialista o eroico-illuminista»⁶⁰.

⁵⁵ Cesare Garboli in Patrizia Cavalli, *Sei poesie*, op. cit. p. 73. Si ripete qui la notazione di Garboli già riportata poiché essa rende in pieno l'intima doppiezza della poesia cavalliana.

⁵⁶ In un incontro dedicato dalla Fondazione Primoli a Patrizia Cavalli, Roberto Antonelli presentando la poetessa in apertura di un ciclo di incontri sulla poesia novecentesca esordisce con una riflessione sulla modernità e la tradizione nella sua scrittura: «che lo apra Patrizia mi sembra anche dal punto di vista critico emblematico. Ma io non entrerei a dire perché lei rappresenta un nodo della poesia novecentesca tra tradizione e innovazione e altro», in *Geneologia novecentesche. Tendenze della poesia degli anni Duemila*, Patrizia Cavalli, *Letture e dibattito*, Fondazione Primoli 25 gennaio 2018, (<https://www.youtube.com/watch?v=HNbC8-KFReI>).

⁵⁷ Stefano Giovanardi sottolinea in particolare nella poesia cavalliana l'essenza antinomica: «È proprio tale antinomia interna a caratterizzare in positivo i versi della Cavalli, a conferire loro un'inafferrabilità tutta particolare e tanto più suggestiva, che nasce non da un ispessimento, bensì al contrario da un assottigliamento condotto fino alla trasparenza dei valori semantici della parola», in Stefano Giovanardi, *Patrizia Cavalli*, in Maurizio Cucchi, Stefano Giovanardi (a cura di), *Poeti italiani del secondo Novecento*, Milano, Mondadori, 2004, p. 786.

⁵⁸ Giorgio Agamben, *L'antielegia di Patrizia Cavalli*, in Id., *Categorie Italiane. Studi di poetica e letteratura*, op. cit., p. 162.

⁵⁹ *Ibidem*.

⁶⁰ Alfonso Berardinelli, *Canto di amore e di musica*, op. cit..

L'io, che è sempre un *io* grammaticale, compone la lingua non secondo la logica della significazione naturalistica, ma costretto dalle impressioni del proprio corpo mentale determinato dai cicli biologici e dai loro soprassalti. Il suo universo poetico pienamente compiuto in se stesso riflette di volta in volta nelle forme e nei temi la visione del loro stesso farsi determinata dal farsi automatico del tempo. L'andirivieni fisico e psichico del soggetto disegna inequivocabilmente i tratti di una poetica in cui coesistono, senza contraddirsi, uno scetticismo profondo sulle possibilità della ragione di spiegare la realtà e uno strenuo impegno della ragione a mostrare l'esperimento 'scientifico' sulla propria origine suscitata dalla vibrazione involontaria della mente. Sulle orme leopardiane⁶¹, la scrittura antinaturalistica di *Poesie (1974-1992)* e *Tre risvegli* manifesta l'antimodernità di «una reazione»⁶², come scrive Compagnon per qualificare l'epiteto *antimoderno*, di «una resistenza al modernismo, al mondo moderno, al culto del progresso»⁶³ rivendicando una poesia che non cambierà il mondo, ma ne rifletterà di volta in volta una 'verità'.

⁶¹ La meditazione della Cavalli sulla scrittura di Leopardi emersa più volte nel corso dello studio può essere compendiata da come si esprime in una recente intervista: «Quando leggi i veri poeti le parole ti vengono addosso, esistono, si aprono, non si chiudono. Mi succede con Dante, con Cavalcanti, con Leopardi: li leggo sempre con estasi, li imparo a memoria», in Annalena Benini, *Le mie poesie sono respiri e io respiro per trovare le parole*, op. cit., p. VII.

⁶² Antoine Compagnon, *Gli antimoderni. Da Joseph De Maistre a Roland Barthes*, op. cit., p. 8.

⁶³ *Ibidem*.

BIBLIOGRAFIA

I PARTE - L'OPERA DI PATRIZIA CAVALLI

Poesia

Sei poesie, «Paragone», n.282, agosto, 1973, pp.73-75.

Quattro poesie, «Nuovi argomenti», n.37 gennaio-febbraio 1974, pp.16-17

Le mie poesie non cambieranno il mondo, Torino, Einaudi, 1974.

Poesie, «Tabula», gennaio- marzo 1979, pp. 24-29.

Poesie, «Discorso diretto. Quaderno 2», Treviso, Canova, 1980, pp. 27-35.

Il cielo, Einaudi, Torino 1981.

Patrizia Cavalli, in Nadia Fusini, *Catalogo contemporaneo*, «Leggere», III, 21 maggio 1990, p. 28- 31.

Poesie (1974-1992), Torino, Einaudi, 1992.

Sempre aperto teatro, Einaudi, Torino 1999.

Che stiano ancora insieme corpo e pensiero, arresi l'uno all'altro, intimi amici, «Aut Aut», n. 318, 2003, pp. 188-192.

La guardiana, Roma, Nottetempo, 2000.

Pigre divinità e pigra sorte, Torino, Einaudi, 2006.

La patria, Roma, Nottetempo, 2011.

Datura, Torino, Einaudi, 2013.

Prosa

Racconti:

Racconto, «Paragone», n. 2 1975, pp.70-76, poi *Arrivederci Addio*, in *Il Pozzo Segreto: Cinquanta scrittrici italiane* presentate da Maria Cutrufelli, Rosaria Guacci, Marisa Rusconi, Firenze, Giunti, 1993, poi *Arrivederci anzi addio*, in *Con passi giapponesi*, Torino, Einaudi, 2019.

Ritratto, in Gianni Celati (a cura di), *Narratori delle riserve*, Milano, Feltrinelli, 1992, pp.75-85, poi *Con passi giapponesi* in *Con passi giapponesi*, Torino, Einaudi, 2019.

La colonna di porfido, «La Repubblica», 28 ottobre 2007, poi in *Con passi Giapponesi*, Torino, Einaudi, 2019.

Prose:

Dietro non c'è niente, in *Doppio ritratto* Frida Kahlo, Diego Rivera; a cura di Maria Cristina Secci con un testo di Patrizia Cavalli, Roma, Nottetempo, 2008.

Flighty matters, Macerata, Quodlibet, 2012.

Con passi giapponesi, Torino, Einaudi, 2019.

Prose sparse:

Nota a William Shakespeare, *Sogno di una notte d'estate*, Einaudi, Torino 1996.

Nell'allegria del bello immediato, 2008

(http://www.orsinasforza-luci.com/testi/catalogo_%20luci%202010.pdf).

L'intenzione e il caso, documento digitale pubblicato da Patrizia Cavallini col titolo *Parola d'artista* sul portale «Exibart.it», s.d. (2013?)

(<http://www.exibart.com/notizia.asp?IDNotizia=40026&IDCategoria=206>).

Radiodrammi, libretti d'opera, canzoni:

La Bella Addormentata, radiodramma per la Rai – Radio Televisione Italiana 1975.

Il Guardiano dei Porci, radiodramma per la Rai – Radio Televisione Italiana 1977.

Il circolo della sfinge, drammaturgia o radiodramma (inedito e senza data).

Tre risvegli, libretto d'opera commissionato dal Music Theatre Transparant di Anversa 2009; poi in *Datura*, Torino, Einaudi, 2013.

Al cuore fa bene far le scale, Roma, Voland, 2012 (testi per la musica di Diana Tejera).

Pranzo domenicale a casa mia, in *Al cuore fa bene far le scale*, Roma, Voland, 2012 (drammaturgia).

Poesia e arti visive

Una poesia, Osnago, Pulcinoelefante, 2006.

Una poesia di Patrizia Cavalli, in Gianni Dessì, *Faccia a Faccia. Due litografie di Gianni Dessì e una poesia di Patrizia Cavalli*, Roma, Arrigo Arte Contemporanea Messina, 1991.

Notturmo, personale di pittura di Orsina Sforza con una poesia di Patrizia Cavalli, Roma, Galleria Carlo Virgilio, 1995.

Personale di pittura, di Bice Brichetto, introduzione di Alfonso Berardinelli e una poesia di Patrizia Cavalli, Roma, Galleria Il Gabbiano, 1997.

Le forme della luce, di Maro Gorky, testi di Patrizia Cavalli e Giandomenico Semeraro, Pisa, Litografia Varo, 2001.

Quadri di città, di Milena Barberis, con poesie di Patrizia Cavalli, Giuseppe Conte, Maurizio Cucchi, Milo De Angelis, Sebastiano Grasso, Ermanno Krumm, Vivian Lamarque, Valerio Magrelli, Tiziano Rossi, Valentino Zeichen, testo di Gianluca Marziani, Como, Uniongraf, 2004.

Quattro Poesie dedicate a Nicola De Maria, in Achille Bonito Oliva, Danilo Eccher (a cura di), *Nicola De Maria. Elegia Cosmica*, Milano, Electa, 2004.

Una poesia, Osnago, Pulcinoelefante, 2006.

Una poesia, di Patrizia Cavalli con una fotografia di Anna Vivante, (a cura di) Enzo Eric Toccaceli, Osnago, Pulcinoelefante, 2007.

La notte di san Giovanni, di Patrizia Cavalli, con una fotografia di Enzo Eric Toccaceli, (a cura di) Enzo Eric Toccaceli, Osnago, Pulcinoelefante, 2007.

Vicini di strada, mostra personale Orsina Sforza, con una *poesia* di Patrizia Cavalli, testo di Mirta D'Argenzio, Roma, Galleria Maniero, 2008.

Tessere è umano, in Isabella Ducrot, *La matassa primordiale*, Roma, Nottetempo, 2008, pp. 9-11.

Datura, in Danilo Eccher (a cura di), *Eroi*, Torino, Allemandi, 2011.

Traduzioni edite

Molière, *Anfitrione*, prefazione di Giovanni Macchia, Feltrinelli, Milano, 1981.

William Shakespeare, *Sogno di una notte d'estate*, Torino, Einaudi, 1996.

William Shakespeare, *A midsummer night's dream*, (a cura di) Paolo Bertinetti, note al testo di Renato Rizzoli, Torino, Einaudi, 2002.

Wilde, *Salome*, Milano, Mondadori, 2002.

Molière, *Anfitrione*, Torino, Einaudi, 2009.

Patrizia Cavalli, *Shakespeare in scena. Quattro traduzioni*, Roma, Nottetempo, 2016.

Traduzioni inedite

Peter Brook, *La tragedia de Carmen*, tratta dalla Carmen di Bizet, 2006.

Traduzioni delle sue poesie

Recull, versió de Josep Ballester, Valencia, La Forest d'Arana, 1987.

My poems will not change the world: selected poems, 1974-1992, by Barry Callaghan and Francesca Valente, Toronto, Exile Editions, 1998.

Las tentaciones, trad. di Emilio Coco, Madrid, Nuévo Baztan, C. Morales, 2000.

Las tentaciones, trad. de Emilio Coco, Cuenca, Cuadernos del Mediterráneo, n. 9, El toro de Barro, 2000.

Toujours ouvert théâtre, trad. René de Ceccatty, avec collaboration de l'auteur et présenté par René de Ceccaty, Payot & Rivage, Paris 2002.

Mes poems ne changeront pas le monde, Préface G. Agamben, traduit per Daniele Faugeris et Pascale Janot, Des Femmes, Paris 2007.

Susan Stewart, Co-editor with Robert Pogue Harrison, *Contemporary Italian Poetry: TriQuarterly* 127, Spring 2007, 248 pp. Co-translator of selections from Edoardo Albinati, Antonella Anedda, Patrizia Cavalli, Milo De Angelis, Rosaria Lo Russo, Alda Merini, Edoardo Sanguineti, Patrizia Valduga and Paolo Valesio.

Tretze poemes, de Lluís Lucero Comas, *Revista de Girona*, 2008, Issue 184.

Diese schönen Tage. Ausgewählte Gedichte 1974-2006, trad. di Piero Salabè, mit einem Nachwort von Giorgio Agamben, Monaco, Lyrik Kabinett bei Hanser Verlag, 2009.

My Poems Won't Change the World: Selected Poems by Patrizia Cavalli, a cura di Gini Alhadef, New York, ed. Farrar, Straus & Giroux, 2013.

Interviste

Michelle Causse, Maryvonne Lapouge, *Patrizia Cavalli*, in Id., *Ecrits, voix d'Italie*, Parigi, Des femmes-Antoinette Fouque, 1977, pp. 184-193.

Pasqualina Deriu, *Patrizia Cavalli*, in Id., *Racconto di poesia*, Milano, CUEM, 1998, pp. 19-30.

Liza Ginzburg, *Le parole che suonano. Intervista a Patrizia Cavalli*, «L'Unità», 3 giugno 2002.

Intervista rilasciata a Guido Barbieri nell'ambito del programma radiofonico Radio3 suite il 7 agosto 2006
(<http://www.rai.it/dl/portaleRadio/media/ContentItem-8979adbb-2f92-4ed8-9499-b5deca99e810.html#>).

Camilla Valletti, *Il tempo nella valigia*, intervista a Patrizia Cavalli, «Indice», 11 novembre 2006.

Fiamma Satta su VANITYFAIR, *Intervista a Patrizia Cavalli* il 26 agosto 2011
(<http://ritornodifiamma.vanityfair.it/2011/08/26/minifestival-di-poesia-intervista-a-patrizia-cavalli/>).

Intervista a Patrizia Cavalli, *Poetessa*, I puntata della trasmissione radiofonica di Radio3 condotta da Emanuele Trevi, *Le musiche della vita*, il 4 dicembre 2011

(http://www.radio3.rai.it/dl/radio3/programmi/puntata/ContentItem-bb4d6fbb-c123-4214-89a2-5d025030277c.html?refresh_ce).

Intervista a Patrizia Cavalli, *Un grande desiderio inesaudito*, IIa puntata della trasmissione radiofonica di Radio3 condotta da Emanuele Trevi, *Le musiche della vita*, l'11 dicembre 2011

(<http://www.radio3.rai.it/dl/radio3/programmi/puntata/ContentItem-d4417cd0-57f1-413d-85ad-b2e787fb3c66.html>).

Intervista a Patrizia Cavalli, *Il mal di testa*, IIIa puntata della trasmissione radiofonica di Radio3 condotta da Emanuele Trevi, *Le musiche della vita*, il 18 dicembre 2011

(<http://www.radio3.rai.it/dl/radio3/programmi/puntata/ContentItem-c04622cd-a751-4a92-a508-8835302da43a.html>).

Intervista a Patrizia Cavalli, *La canzone*, IVa puntata della trasmissione radiofonica di Radio3 condotta da Emanuele Trevi, *Le musiche della vita*, il 25 dicembre 2011

(<http://www.radio3.rai.it/dl/radio3/programmi/puntata/ContentItem-a01958a6-332e-4470-a33c-60d0caf071a3.html>).

Intervista rilasciata a Luigia Sorrentino l'8 giugno 2012

(<http://poesia.blog.rainews.it/2012/06/08/patrizia-cavalli-video-intervista/>).

Dina Dario Cresta, *Gli innamorati sono tutti uguali: questa è vera democrazia*, «La Repubblica», 6 agosto 2012.

Intervista rilasciata a Rai Cultura, *L'incontro con Elsa Morante*, in occasione del centenario della nascita di Elsa Morante il 18 agosto 2012

(<http://www.letteratura.rai.it/articoli/lincontro-con-elsa-morante/20/default.aspx>).

Intervista rilasciata a Alessandro Bottelli, *Scrivo poesie con il silenzio*, il 4 settembre 2012

(<http://www.avvenire.it/Cultura/Pagine/cavali-scrivo-poesie-con-il-silenzio.aspx>).

Intervista, in due parti, rilasciata da Patrizia Cavalli e Diana Tejera a Francesco Piccolo in occasione dell'incontro concerto, *Al cuore fa bene far le scale*, il 15 dicembre 2012

(<https://www.youtube.com/watch?v=LgatNrP4fPU>)

(<https://www.youtube.com/watch?v=PYB0G5MidMk>).

Intervista rilasciata da Patrizia Cavalli e Diana Tejera *Al cuore fa bene far le scale* a Rai Cultura

(<http://www.letteratura.rai.it/articoli/patrizia-cavalli-e-diana-tejera-al-cuore-fa-bene-far-le-scale/19241/default.aspx>).

Caterina Bonvicini, *Patrizia Cavalli, altro che twitter questa è poesia*, «Il Fatto Quotidiano», 22 giugno 2013.

Intervista rilasciata a L'Arena.it, *Le opere di Shakespeare sono tragedie delle parole*, il 9 maggio 2015

(http://www.larena.it/stories/334_teatro_e_danza/776261_le_opere_di_shakespeare_sono_tragedie_delle_parole/).

Paula Jimenez Espana, Por amor a la musa, «Pagina 12», 30 aprile 2015
(<https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/soy/1-3971-2015-05-03.html>).

Leonetta Bentivoglio, *Patrizia Cavalli: «Io, la malattia e le mie pene d'amor perdute»*, «la Repubblica», 7 settembre 2016.

Giulia Belloni, *Patrizia Cavalli si racconta*, «Satisfaction» (s.d.).

Patrizia Cavalli, *La musica e il silenzio*, «Scrittori per un anno», Rai educational
(<http://www.scrittoriperunanno.raai.it/scrittori.asp?videoId=829¤tId=40>) (s.d.).

Patrizia Cavalli, *Non rispondere alle domande difficili*, «Scrittori per un anno», Rai educational
(<http://www.scrittoriperunanno.raai.it/scrittori.asp?videoId=829¤tId=40>) (s. d.).

Patrizia Cavalli, *Sono fuggita da Todi a Roma*, «Scrittori per un anno», Rai educational
(<http://www.scrittoriperunanno.raai.it/scrittori.asp?videoId=824¤tId=40>) (s. d.).

Patrizia Cavalli, *Il mio incontro con Elsa*, «Scrittori per un anno», Rai educational
(<http://www.letteratura.raai.it/articoli-programma/patrizia-cavalli-il-mio-incontro-con-elsa-morante/20/default.aspx>).

Patrizia Cavalli, *La vocazione e le prime poesie*, «Scrittori per un anno», Rai educational
(<http://www.scrittoriperunanno.raai.it/video.asp?currentId=826>).

Annalena Benini, *Le mie poesie sono respiri e io respiro per trovare le parole*, «Il Foglio Quotidiano», 19 e 20 agosto 2017, a. XXII 195, p. VI-VII.

Silvia Ronchey, *La signora della poesia*, «Robinson», supplemento de «La Repubblica», 28 aprile 2019, pp. II-V.

Interventi e reading

Massimo Botta, Duccio Trombadori (a cura di), *Dimenticare Leopardi?*, Tavola rotonda tra Patrizia Cavalli, Valerio Magrelli, Valentino Zeichen, «Rinascita», 4 luglio 1987.

Intervento in *Patrizia Cavalli-Im Gespräch*: incontro del 12 aprile 2008 tra Patrizia Cavalli e Sara Fortuna e Manuele Gragnolati, svoltosi a margine del Simposio «The power of disturbance: Around Elsa Morante's Aracoeli» (11-12 aprile 2008), organizzato dall'ICI Berlin
(<https://legacy.ici-berlin.org/videos/patrizia-cavalli-im-gespraech/part/2/>).

Reading, live performance all'Auditorium di Roma con Diana Tejera: «*Quando musica e poesia s'incontrano*» l' 8 aprile 2011
(<https://www.youtube.com/watch?v=yqIPbztUgoI>).

Intervento e *reading* il 3 settembre 2011 alla XIIa edizione del Festival della Mente di Sarzana
(<http://portale.festivaldellamente.it/it/node/3638>).

Reading in ricordo di Elsa Morante: «*L'incontro con Elsa Morante*» per il centenario della nascita di Elsa Morante (18 agosto 1912)
(<http://www.letteratura.rai.it/articoli/lincontro-con-elsa-morante/20/default.aspx>).

Reading: Datura, Reading musicale di Patrizia Cavalli, il 22 settembre 2013 a Pordenonelegge
(<https://www.youtube.com/watch?v=oV03BAekhy4>).

Intervento e concerto all'Istituto Italiano di Cultura di Parigi, gennaio 2015: *Patrizia Cavalli e Diana Tejera all'Istituto italiano di cultura di Parigi*
(<https://www.youtube.com/watch?v=z3OoFBIgwU>).

Patrizia Cavalli, *Lecture e dibattito*, Fondazione Primoli 25 gennaio 2018, documento audiovisivo pubblicato sul canale della Fondazione Primoli su «Youtbe»
(<https://www.youtube.com/watch?v=HNbC8-KFReI>).

Presenze multimediali

Conversazione italiana, lungometraggio, colore bianco e nero, di Fiorella Infascelli e Alberto Arbasino, 1999.

Francesca Comencini, *Elsa Morante (1912-1985)*, Documentario, Italia, 1997.

PATRIZIA CAVALLI stanze e versi, Roberto de Francesco, 2005
(<https://www.youtube.com/watch?v=MCBPiEkAwCk>).

I miei splendidi giorni tutti uguali. Manoscritti, liste e carte stagnole raccolte da Patrizia Cavalli, Roma, Studio Stefania Miscetti, 2013.

II PARTE - STUDI SULLA POESIA DI PATRIZIA CAVALLI

Giorgio Agamben, *L'antielegia di Patrizia Cavalli*, in Id., *Categorie Italiane. Studi di poetica e letteratura*, Roma- Bari, Editori Laterza, 2010, pp. 161-163.

Giancarlo Alfano, *Patrizia Cavalli*, in Giancarlo Alfano, Alessandro Baldacci, Cecilia Bello Minciocchi, Andrea Cortellessa, Massimiliano Manganelli, Raffaella Scarpa, Fabio Zinelli, Paolo Zublena (a cura di), *Parola plurale. Sessantaquattro poeti italiani tra due secoli*, Roma, Sossella, 2005, p.157-161.

Alida Airaghi, Recensione a *Datura*, «Critica Letteraria», 11 ottobre 2013 (<https://www.criticaletteraria.org/2013/10/datura-patrizia-cavalli-recensione-einaudi.html>).

Donatella Alesi, *Le mie poesie non cambieranno il mondo*, in *Letteratura italiana* diretta da Alberto Asor Rosa, *Dizionario delle opere*, vol. 2, Torino, Einaudi, 2000, p.54.

Geminello Alvi, *Recensione entusiasta delle poesie di Patrizia Cavalli da parte di suo cugino*, «Il Foglio quotidiano», 10 giugno 2006, p. 2.

Luca Alvino, *Patrizia Cavalli La Patria*, «Nuovi Argomenti» dicembre 2011, documento digitale pubblicato sul sito «Nottetempo» (<http://www.edizioninottetempo.it/media/news/files/13/leggi-recensione-d704.pdf>).

Luca Alvino, Recensione a *Datura*, «Nuovi argomenti», 2 settembre 2013 (<http://www.nuoviargomenti.net/poesie/datura/>).

Alberto Asor Rosa, Recensione a *Pigre divinità e pigra sorte*, «La Repubblica», 22 luglio 2006.

Daniela Attanasio, *Come una canzone*, a. IV, n. 50, maggio1993.

Angiolo Bandinelli, *La moralità del quotidiano nei versi di Patrizia Cavalli*, «Poeti e poetastri», 7 luglio 2006 (<http://www.poetastri.com/penna-sandro.html>).

Dario Bellezza, *Le poesie di Patrizia Cavalli. Narcisismo e malinconia*, «Paese Sera», 1974 (<https://annamariaortese.wordpress.com/2009/08/10/1224/>).

Dario Bellezza, *Uno scrittore, due poeti «Maledetti» ma non troppo*, «Paese Sera», 1980 (<https://annamariaortese.wordpress.com/2009/08/10/1224/>).

Alfonso Berardinelli, Recensione a *Il cielo*, «Incognita», 1 marzo 1982, p.72-73.

Alfonso Berardinelli, *Tra il libro e la vita: situazioni della letteratura contemporanea*, Torino, Bollati Boringhieri, 1990, pp. 65-66.

Alfonso Beradinelli, *La poesia*, in *Storia della letteratura italiana*, diretta da Emilio Cecchi e Natalino Sapegno, *Il Novecento. Scenari di fine secolo*, vol. 1, pp. 161-165, Milano, Garzanti, 2001.

Alfonso Berardinelli, *Non c'è una porta dietro la Guardiania, ma solo la vita che deve avvenire*, «Il Foglio», 6 maggio 2005.

Alfonso Berardinelli, *Ritratti incrociati*, «Il Sole 24 ore», 18 gennaio 2009, p. 26.

Alfonso Berardinelli, *Canto di amore e di musica*, «Il Foglio», 7 dicembre 2013 (<https://lombradelleparole.wordpress.com/2015/02/07/antologia-delle-poesie-di-patrizia-cavalli-da-la-maesta-barbarica-e-stanche-divinita-le-poesie-di-patrizia-cavalli-come-i-tableaux-parisiens-di-baudelaire-il-fascino-delle-rime-anarchiche/>).

Maddalena Bergamin, *Il corpo nella lettera. Le tracce del femminile nella poesia italiana contemporanea. Le voci di Anedda, Cavalli e Gualtieri*, tesi di dottorato in co-tutela tra Paris Sorbonne e Università degli Studi di Bologna, 2017 (documento gentilmente offerto in lettura dall'autrice).

Maddalena Bergamin, *Il soggetto contemporaneo nella poesia di Anedda, Cavalli e Gualtieri. Appunti per un rinnovamento dello sguardo critico*, «Ticontre -Teoria Testo Traduzione», n. VIII, a. 2017, pp. 109-132.

Roberto Bertoni, Clodagh Brook, Cosetta Veronese, *Novecento*, «The year's Work in Modern Language Studies», 1 January 2008, Vol.70, pp.512-539.

Antonello Borra, *Scommesse di Cavalli*, in Northeast Modern Language Association Italian Studies, Volume XVIII, Selected Proceedings of the Pittsburgh Conference, April 8-9, 1994, pp. 149-156.

Antonello Borra, *Considerazioni su una poesia di Patrizia Cavalli*, «Bollettino 900», agosto 2000.

Antonello Borra, *Roman Piazzas: Civic Poetry in a Text by Patrizia Cavalli*, «Annali d'Italianistica», a. 2010, n. 28, pp. 403-408.

Mario Buonfiglio, *Sull'«endecasillabare» di Patrizia Cavalli o il fiore di Datura*, «Il Segnale», a. XXXII, n. 96, ottobre 2013, pp.76-78.

Ludovica Cantarutti, Recensione a *Poesie (1974-1992) di Patrizia Cavalli*, «La Nazione», 24 febbraio, 1993, p. 1.

Luigi Carotenuto, Recensione a *Datura di Patrizia Cavalli*, «L'EstroVerso», Agosto - Ottobre, a.VII - n. 3, Poesia, 5 agosto 2013 (<https://www.lestroverso.it/datura-di-patrizia-cavalli-einaudi/>)

Valentino Cecchetti, *Patrizia Cavalli: Poesie (1974-1992)*, «Nuovi Argomenti», n. 46, aprile-giugno, 1993, 109-112.

Paolo Cherchi, Joseph Parisi, *Some Notes on Post-War Italian Poetry*, «Poetry», 1 October 1989, Vol. 155 (1/2), pp. 161-168.

Walter Chierigin, *Pigre divinità e pigra sorte*, Trieste Arte & Cultura, Mensile di cultura, arte, lettere, musica e spettacolo, n. 105. 2006, p. 6.

Franco Cordelli (a cura di), *Patrizia Cavalli*, in *Schedario in Alfonso Berardinelli*, Franco Cordelli (a cura di), *Il pubblico della poesia*, Cosenza, Lerici, 1975, p. 284-285.

Franco Cordelli (a cura di), *Patrizia Cavalli*, in *Schedario in Alfonso Berardinelli*, Franco Cordelli (a cura di), *Il pubblico della poesia*, Roma, Alberto Castelvechi Editore, 2004, pp. 116-128.

Maurizio Cucchi, Recensione a *Poesie (1974-1992) di Patrizia Cavalli*, «Il Giornale», 7 febbraio, 1993, p. 8.

Stefano Crespi, *Freddi ironici amori*, «Il Sole 24 ore», 6 dicembre 1992.

Sauro Damiani, *Recensione a Datura*, «Soglie», a. 2014, XVI,1, p. 66-74.

Emanuele Dattilo, *Sulla poesia di Patrizia Cavalli*, «Lo Straniero. Arte cultura scienza e società», 17 novembre 2015
(<http://lostraniero.net/1887-2/>).

René de Ceccatty, *Préface*, in Patrizia Cavalli, *Toujours ouvert théâtre*, traduit par l'italien et présenté par René de Ceccatty, Paris, Éditions Payot & Rivages, 2002, pp. 7-17.

Mauro Fabi, *Davanti alla porta o al centro di una piazza*, «Conquiste del Lavoro», 14 maggio 2005, p. 10.

Bianca Maria Frabotta, *Virate a bordo di un canzoniere d'amore sospeso tra fantasia e realtà*, nell'inserto culturale «La talpa libri» uscito con «Il Manifesto» del 5 febbraio 1993, p. 2.

Bianca Maria Frabotta, Recensione a *Pigre divinità e pigra sorte*, Diario critico del 2006, «Almanacco dello Specchio», a. 2007, p.226-228.

Nadia Fusini, *Catalogo contemporaneo*, «Leggere», III, 21 maggio 1990, p. 28- 31.

Nadia Fusini, *Shakespeare e l'incantesimo dell'amore*, «La Repubblica», 20 febbraio, 1997.

Luciano Comida, *L'universo quotidiano*, Il Meridiano - Supplemento di Trieste oggi, 20 gennaio 1993.

Fulvio Cortese, *La patria*
(<http://fulviocortese.it/?p=229>).

Maurizio Cucchi, Stefano Giovanardi (a cura di), *Poeti italiani del secondo Novecento 1945-1995*, Milano, Mondadori, 1996, pp.842-843 e pp. 1076-1077.

Maurizio Cucchi, Stefano Giovanardi (a cura di), *Poeti italiani del secondo Novecento*, Milano, Mondadori, 2004, pp.786-787 e pp.1142-1143.

Roberto Deidier, *Nota*, in Elio Pecora, *La chiave di vetro*, Roma, Empirìa, 2016.

M. Fortunato, Recensione a *Poesie (1974-1992) di Patrizia Cavalli*, «L'Espresso», 31 gennaio, p. 99.

Cesare Garboli, *Nota*, in Patrizia Cavalli, *Sei poesie*, «Paragone», n.282, agosto, 1973, pp.73-75.

Giuseppe Grattacaso, *Al cuore fa bene far le scale di Patrizia Cavalli e Diana Tejera*, (<http://giuseppegrattacaso.it/al-cuore-fa-bene-far-le-scale-di-patrizia-cavalli-e-diana-tejera-voland-libro-cd/>).

Ruggero Guarini, *Aspra e comica ti canto, o vita*, «Il Messaggero», 23 novembre 1992.

Raffaele Lacapria, «*Di cosa parliamo quando parliamo di Patria*», recensione a *La patria*, «Corriere della sera», 20 febbraio 2011.

Giorgio Linguaglossa, *Il minimalismo romano-milanese, l'alleanza funesta* (http://www.larecherche.it/testo.asp?Id=39&Tabella=Proposta_Saggio).

Giorgio Linguaglossa, *Dopo il Novecento. Monitoraggio della poesia italiana contemporanea*, Firenze, Società Editrice Fiorentina, 2013, p. 148.

Giorgio Linguaglossa, *La poesia normale della secondarietà: due letture a confronto* (<http://www.giorgiolinguaglossa.com/index.php/giorgio-linguaglossa-critica49>).

Niva Lorenzini, *La poesia italiana del Novecento*, Bologna, Il Mulino, 1999, p. 166.

Margherita Loy, *Poesia: una lettura di 'Datura' di Patrizia Cavalli*, «Il Fatto Quotidiano», 11 settembre 2013.

Stefania Lucamante, Sharon Wood, *Under Arturo's Star. The cultural Legacies of Elsa Morante*, Indiana, Purdue University Press, 2006.

Giorgio Manacorda, *Patrizia Cavalli. Gli inferi di tutti i giorni*, in Id., *Per la poesia. Manifesto del pensiero emotivo*, Roma, Editori Riuniti, 1993, p.70-73.

Giorgio Manacorda, *Patrizia Cavalli*, in Id. *La poesia Italiana oggi. Un'antologia critica*, Roma, Castelvecchi, 2004, pp.116-120.

Raffaele Manica, Recensione a *Poesie (1974-1992) di Patrizia Cavalli*, «Il Mattino», 5 dicembre 1992.

Matteo Marchesini, *La luce rifratta del prisma*, in Giorgio Manacorda, *Poesia 98. Annuario*, Roma, Castelvecchi, 1999, p. 80-81.

Matteo Marchesini, *Fuori e dentro il piccolo Canone. Gattopardi, vati e cronisti della prima generazione senza Storia*, in Giorgio Manacorda (a cura di), *Poesia 2004. Annuario*, Roma, Castelvecchi, 2004, pp. 96-98.

Matteo Marchesini, *Poesia senza gergo. Sugli scrittori in versi del Duemila*, Roma, Gaffi, 2012, p. 81-85.

Matteo Marchesini, *Quel che resta della poesia*, «Il Foglio», 16 marzo 2013 (<https://lombradelleparole.wordpress.com/2015/07/31/matteo-marchesini-quel-che-resta-della-poesia-la-poesia-del-corpo-la-pseudopoesia-la-mutazione-genetica-dei-poeti-italiani-la-poeticita-privatistica-e-lautor/>).

Matteo Marchesini, *Da Pascoli a Busi. Letterati e letteratura in Italia*, Macerata, Quodlibet, 2014.

Lucio Marini, *Nota*
(<http://www.poiein.it/autori/C/cavalli.htm>).

Paolo Mauri, *Patrizia Cavalli la poetessa che fa marameo*, «La Repubblica», 11 agosto 1999.

Paolo Mauri, *Quando la poesia canta sms d'amore e mal di testa*, «La Repubblica», 28 agosto 2013, p. 37.

Barbara Marras, *Le sue poesie non cambiano il mondo. Frintendimenti e derive-appunti incerti sulla poesia di Patrizia Cavalli*, 2014
(<http://www.archivioflaviobeninati.com/2014/03/le-sue-poesie-mi-cambiano-il-mondo/>).

Nicola Merola, *Vecchie fedi e nuovi credenti in alcuni esemplari della recente poesia italiana*, «Filologia antica e moderna», n. 8, a. 1995, pp. 217-229.

B. C. Merry, *Novecento*, in «The year's Work in Modern Languages Studies», 1 January, 1990, vol.52, pp.501-523.

Rossella Milone, *Patrizia Cavalli Datura*, «L'Indice», gennaio 2014.

Silvia Morotti, Recensione a *Patrizia Cavalli. Sempre aperto teatro*, «Soglie», n. 1, a. 2000, pp.69-73.

C. Ortesta, Recensione a *Poesie (1974-1992) di Patrizia Cavalli*, «L'Unità», 15 marzo 1993, p. 4.

Christine Ott, *Costruzioni e decostruzioni dell'io. Il problema della soggettività in poesia*, (<http://www.leparoleelecose.it/?p=23951>).

Marco Pacioni, *L'opera di Michele Ranchetti and contemporary poetical theory in the context of the second half of the twentieth century Italian poetry*, Ph.D., Indiana University, 2007, p.195-198.

Enrico Palandri, *La poesia è femmina. E seduce cantando*, «L'Unità», 30 marzo 2001, p. 29.

Gianfranco Palmery, *Quella tenace salvezza*, «Il Messaggero», 15 luglio 1981, p. 4.

Monica Pavani, *Tradurre uomo donna: William Shakespeare, sogno di una notte di mezza estate nella traduzione di Patrizia Cavalli*, «Leggere donna: bimestrale di informazione culturale», nuova serie, n.71 (1997), pp. 16-17.

Patricia Peterle, *Na trama da Urdidura Poética de Patrizia Cavalli*, in «Estudios Románicos», Vol. 24, 2015, pp. 57-65.

Stefano Petrocchi, *Patrizia Cavalli*, in Simone Caltabellotta, Francesco Peloso, Stefano Petrocchi (a cura di), «*Ci sono fiori che fioriscono al buio*», Milano, Frassinelli, 1997, pp. 235-237.

Daniele Piccini, *Un gatto che dorme*, in Id., *Con rigore e passione. Viaggio fra le letture del nostro tempo*, Porretta Terme, Quaderni del Battello Ebbro, 2001, pp. 223-224.

Giancarlo Pontiggia, *Patrizia Cavalli*, in Ermanno Krumm e Tiziano Rossi (a cura di), *Poesia italiana del Novecento*, Milano, Skyra, 1995, pp.937-938.

Gianluca Prospero, *L'io singolare di Patrizia Cavalli*, «Città viva», marzo 1993 e Gianluca Prospero, *L'io singolare proprio mio*, «Il Corriere dell'Umbria», 5 maggio 1993, p. 42.

Giovanni Raboni, *Patrizia Cavalli*, in «Tabula», n. 2, aprile-giugno 1979, p.24.

Gianluigi Ricuperati, *La poesia della moda secondo Patrizia Cavalli*, «La Repubblica», 6 maggio 2012.

David Rivard, *Foreign Bodies: Gottfried Benn, Patrizia Cavalli, and the Situation of Translation*, Magazine, Poetry, vol. VI, n.1, January 2015
(<http://numerocinqmagazine.com/2015/01/07/foreign-bodies-gottfried-benn-patrizia-cavalli-and-the-situation-of-translation-david-rivard/>).

Robert J. Rodini, *Avaro seme di donna. Patrizia Cavalli's transgressive discourse*, «The Romanic Review», vol. 89, n. 2, marzo 1998, p. 269-283.

Martin Rueff, *Patrizia Cavalli*, in Michel Deguy, Philippe Di Meo, Martin Rueff (a cura di), *30 ans de poésie italienne, 1975-2004*, «Po&sie», nn. 109-110, Paris, Belin, 2004 p.328.

Gino Ruozi, *La felicità di essere inavvertitamente*, «Il Domenicale», supplemento de «Il Sole 24 Ore», 23 giugno 2019.

Mira Rosenthal, *The languor and airy tenderness Patrizia Cavalli's My poems won't change the world*, «The Kenyon Review», 2015
(<http://www.kenyonreview.org/kr-online-issue/2015-fall/selections/my-poems-wont-change-the-world-by-patrizia-cavalli-738439/>).

Anna Ruotolo, *Patrizia Cavalli La patria*, «Poesia», novembre 2011
(<http://www.edizioninottetempo.it/media/news/files/8/leggi-recensione-d714.pdf>).

Maria Teresa Sapegno, *L'Italia dei poeti. Immagini e figure di una costruzione retorica*, Roma, Aracne, 2013, cap. XV, p. 137.

Enzo Siciliano, *La cintura di Gibaud in versi*, «Il Corriere della Sera», 18 dicembre 1992.

Damiano Sinfonico, *Il cielo di Patrizia Cavalli (1981)*, in Sabrina Stoppa (a cura di), *La poesia italiana degli anni Ottanta. Esordi e conferme*, Lecce, Pensa multimedia, 2016, p. 21-34.

Gianluigi Simonetti, *Patrizia Cavalli*, inedito, 1998 (il dattiloscritto delle parti elaborate da Gianluigi Simonetti è stato gentilmente fornito dall'autore).

Gianluca Simonetti, Geoffrey Brock, *Italian Poetry Today: New Ways to Break the Line*, in «Poetry», 1 December 2007, vol. 191(3), pp.235-240.

Gianluigi Simonetti, *Nuovi modi per andare a capo. Su alcune raccolte recenti della poesia italiana*, «Italianistica», XXXVII n.1, 2008, pp. 145-156.

Gianluigi Simonetti, *Mito delle origini, nevrosi della fine. Sulla poesia italiana di questi anni*, «Ulisse. Rivista di poesia, arti e scritture», a. XI, (2008), pp. 51-56.

Elena Stancanelli, *Patrizia Cavalli, Shakespeare in scena*, «La Repubblica», 28 agosto 2016.

Monica Straniero, *La poesia indie di Diana Tejera e Patrizia Cavalli a New York*, «La voce di New York», 28 settembre 2014
(<http://www.lavocedinewyork.com/arts/musica/2014/09/28/la-poesia-indie-di-diana-tejera-e-patrizia-cavalli-a-new-york/>).

Stefano Strazabosco, *Lo scaffale di poesia*, «Poesia. Mensile internazionale di cultura poetica», a. VI, Dicembre 1993, n. 68, p. 63.

Giovanni Tesio, *Il mestiere del poeta è perdere tempo*, «La Stampa», 5 agosto 2006.

Enrico Testa, *Patrizia Cavalli*, in Id., *Dopo la lirica. Poeti italiani 1960-2000*, Torino, Einaudi, 2005, pp. 297-301.

Emanuele Trevi, *Patrizia Cavalli e l'arte di tradurre in versi la vita interiore*, «Il Corriere della Sera», 1 agosto 2013.

Nicola Vacca, *Patrizia Cavalli alla ricerca delle chiavi «celesti» del sogno*, «Il Secolo d'Italia», 6 settembre 2005, p. 13.

Chiara Valerio, *La patria ... una madre fiera o una pazza*, «L'Unità», 13 febbraio 2011, p. 30-31.

Chiara Valerio, *Patrizia Cavalli. L'«umano»*, «L'Unità edizione nazionale», 9 giugno 2013.
Isabella Vincentini, Recensione a *Poesie (1974-1992) di Patrizia Cavalli*, «Il Tempo», 19 aprile 1993, p. 3 (inserto Lettere e Arti).

Ambra Zorat, *La poesia femminile italiana dagli anni Settanta ad oggi*, tesi di dottorato in cotutela tra Université Paris Sorbonne e Università degli Studi di Trieste, 2007-2008.
(https://www.openstarts.units.it/dspace/bitstream/10077/3771/4/Zorat_phd.pdf).
Ambra Zorat, *Patrizia Cavalli, Datura*, «Semicerchio», LII, gennaio 2015, p. 124.

III PARTE – OPERE A CARATTERE GENERALE

Antologie di poesia contemporanea in cui è presente Patrizia Cavalli

Giancarlo Alfano, Alessandro Baldacci, Cecilia Bello Minciocchi, Andrea Cortellessa, Massimiliano Manganelli, Raffaella Scarpa, Fabio Zinelli, Paolo Zublena (a cura di), *Parola plurale. Sessantaquattro poeti italiani tra due secoli*, Roma, Sossella, 2005, p.157-171.

Maria Pia Ammirati, Ornella Palumbo (a cura di), *Femminile Plurale. Voci della poesia italiana dal 1968 al 2002*, Catanzaro, Abramo, 2003, p. 111-116.

Alfonso Berardinelli, Franco Cordelli (a cura di), *Il pubblico della poesia*, Cosenza, Lerici, 1975, p. 284-285.

Alfonso Berardinelli, Franco Cordelli (a cura di), *Il pubblico della poesia. Trent'anni dopo*, Roma, Castelvecchi, 2004.

Mariella Bettarini (a cura di), *Donne e poesia*, «Poesia», 1999.

Simone Caltabellotta, Francesco Peloso, Stefano Petrocchi, «*Ci sono fiori che fioriscono al buio*», Milano, Frassinelli, 1997, pp. 43-47; 235-237.

Michelle Causse, Maryvonne Lapouge (a cura di), *Ecrits, voix d'Italie, Des femmes*, Paris, Antoinette Fouque, 1977, pp. 184-193.

Maurizio Cucchi, Stefano Giovanardi (a cura di), *Poeti italiani del secondo Novecento 1945-1995*, Milano, Mondadori, 1996, pp. 842-843; 1076-1077.

Maurizio Cucchi, Stefano Giovanardi (a cura di), *Poeti italiani del secondo Novecento 1945-1995*, Milano, Mondadori, 2004 (ed. accresciuta), pp. 786-787; 1142-1143.

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

Michel Deguy, Philippe Di Meo, Martin Rueff (a cura di), *30 ans de poésie italienne, 1975-2004*, «Po&sie», nn. 109-110, Paris, Belin, 2004, pp.328-333.

Fabio Doplicher, Umberto Piersanti, *Il pensiero, il corpo. Antologia degli ultimi venti anni della poesia italiana*, Avezzano, Quaderni di Stilb, 1986, pp. 140-143; 364-365.

Bianca Maria Frabotta (a cura di), *Donne in poesia. Antologia delle poesie in Italia dal dopoguerra ad oggi*, con una nota critica di Dacia Maraini, Roma, Savelli, 1976, 76-77.

Ermanno Krumm, Tiziano Rossi (a cura di), *Poesia italiana del Novecento*, Milano, Banca Popolare di Milano-Skira, 1997, pp. 1069-1070.

Franco Loi Davide Rondoni (a cura di), *Il pensiero dominante. Poesia italiana 1970-2000*, Milano, Garzanti, 2001, pp. 105-106.

Giorgio Manacorda (a cura di), *La poesia italiana oggi. Un'antologia critica*, Roma,

Castelvecchi, 2004, pp. 116-118.

Edoardo Manuel Salvioni, Davide Tartaglia (a cura di), *Sulla scia dei piovaschi. Poeti italiani tra due millenni*, Milano, Archinto, 2015, 109-114.

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

Studi sulla poesia del Novecento

Stefano Agosti, *Io semantico e io grammaticale: due esperienze della soggettività*, «Strumenti critici», nuova serie, a. XXVII, fasc. 2, (n. 129), maggio-agosto 2012, p.153-169.

Andrea Afribo, Claudia Crocco, Gianluigi Simonetti (a cura di), *La poesia italiana dal 1975 a oggi. Ricostruzioni e interpretazioni del contemporaneo*, «Ticontre», n. 8, novembre 2017.

Giorgio Agamben, *Categorie Italiane. Studi di poetica e letteratura*, Roma-Bari, Laterza, 2010.

Alfonso Berardinelli, *La poesia*, in *Storia della letteratura italiana. Il Novecento, Scenari di fine secolo*, vol. I, diretta da Emilio Cecchi e Natalino Sapegno, Milano, Garzanti, 2001.

Federico Bertoni, *Nuvole*, «The Edinburgh Journal of Gadda Studies» (EJGS 2/2002) EJGS Supplement no. 1
(<http://www.gadda.ed.ac.uk/Pages/resources/walks/pge/nuvolebertoni.php>).

Italo Calvino, *Filosofia e letteratura*, in Id., *Una pietra sopra*, Milano, Mondadori, 1995.

Cesare Catà, *La poesia saltata. Per una definizione coerente di 'neolirismo'*, febbraio 2006
(<http://www.italy.it/articolo/la-poesia-saltata-una-definizione-coerente-di-neolirismo>).

Emil Cioran, *Michaux (1973)*, in *Esercizi di ammirazione. Saggi e ritratti*, trad. it. di Luigia Zilli, Milano, Adelphi, 1988.

Andrea Cortellessa, *Valerio Magrelli, Il partito preso degli eventi*, «Poesia. Mensile internazionale di cultura poetica», a. XII, n. 131, settembre 1999, pp. 31-36.

Claudia Crocco, *La poesia italiana del Novecento*, Roma, Carocci, 2015.

Claudia Crocco, *La poesia italiana del Novecento. Il canone e le interpretazioni*
(www.leparoleelecose.it/?p=18439).

Fausto Curi, *La poesia italiana del Novecento*, Roma-Bari, Laterza, 1999.

Roberto Deidier, *Nota*, in Elio Pecora, *La chiave di vetro*, Roma, Empirìa, 2016.

Filippo Donini (a cura di), *Quattro quartetti*, in Thomas Stearns Eliot, *Opere*, a cura di Roberto Sanesi, Milano, Bompiani, 1961.

Paolo Febraro, Giuliano Manacorda, *Poesia 2006. Annuario*, Roma, Castelvecchi, 2006.

Giulio Ferroni, *Dopo la fine. Una letteratura possibile*, Roma, Donzelli, 2010.

Carlo Ferrucci, *L'estetica integrale di Giacomo Leopardi*, in Raffaele Bruno, *Poesia e filosofia*, Milano, Franco Angeli, 2000, p. 142.

Marco Filoni, *Il suo IO narrante è empirico e non autobiografico. Michaux nella stanza del buco, l'anti-Paradiso*, «Il riformista», 20 luglio 2006 (<https://www.quodlibet.it/recensione/344>).

Stefano Giovannuzzi, Beatrice Manetti, *Poesia '70-'80* (<http://www.leparoleelecose.it/?p=2544>).

Giorgio Linguaglossa, *Ezra Pound e l'imagismo americano* (lombradelleparole.wordpress.com/2015/06/04/ezra-pound-e-limagismo-americano-h-d-hilda-doolittle-ezra-pound-richard-aldington-d-h-lawrence-james-joyce-allen-upward-amy-lowell-j-g-fletcher-w-c-williams-f-s-flint-hueffer/).

Niva Lorenzini, *La poesia italiana del Novecento*, Bologna, Il Mulino, 1999.

Niva Lorenzini, *La poesia italiana del Novecento*, Bologna, Il Mulino, 2005 (ed. rivista ed accresciuta).

Valerio Magrelli, *Ora serrata retinae* (1980), commento a cura di Sabrina Stroppa e Laura Gatti, Torino, Ananke, 2013.

Giorgio Manacorda (a cura di), *Poesia '98: annuario*, Roma, Castelvechi, 1999.

Giorgio Manacorda, *Per la poesia. Manifesto del pensiero emotivo*, Roma, Editori Riuniti, 1993.

Giorgio Manacorda (a cura di), *Poesia 2004. Annuario*, Roma, Castelvechi, 2004.

Matteo Marchesini, *Quel che resta della poesia* (<https://lombradelleparole.wordpress.com/2015/07/31/matteo-marchesini-quel-che-resta-della-poesia-la-poesia-del-corpo-la-pseudopoesia-la-mutazione-genetica-dei-poeti-italiani-la-poeticita-privatistica-e-lautor/>).

Guido Mazzoni, *Sulla poesia moderna*, Bologna, il Mulino, 2005.

Guido Mazzoni, *Sulla storia sociale della poesia contemporanea in Italia*, «Ticontre. Teoria Testo Traduzione», n. 8, novembre 2017.

Pier Vincenzo Mengaldo, *Il Novecento*, Bologna, Il Mulino, 1994.

Claudio Milanini, *Da Porta a Calvino. Saggi e ritratti critici*, a cura di Martino Marazzi, Milano, Led Edizioni Universitarie di Lettere Economia Diritto, 2014.

Romano Luperini, *Modernismo e poesia italiana del primo Novecento*, «Allegoria», numero 63 (<http://www.allegoriaonline.it/PDF/427.pdf>).

Christine Ott, *Montale e la parola riflessa*, Milano, Franco Angeli, 2006.

Christine Ott, *Costruzioni e decostruzioni dell'io lirico. Il problema della soggettività in poesia*, documento digitale pubblicato sul portale «Le parole e le cose. Letteratura e realtà» (<http://www.leparoleelecose.it/?p=20689>).

Sergio Pautasso, *Gli anni Ottanta e la letteratura. Guida all'attività letteraria in Italia dal 1980 al 1990*, Milano, Rizzoli, 1991.

Giovanni Raboni, *Il libro di Elsa Morante*, «Quaderni piacentini», nn. 53-54, dicembre 1974, p. 173-177.

Silvio Ramat, Recensione a, Milo De Angelis, *Biografia sommaria*, «Poesia. Mensile internazionale di cultura poetica», a. XII, n. 130, luglio-agosto, 1999, pp. 21-28.

Aldo Rosselli, *Presentazione*, «Tabula», a. I, n. 1, gennaio/marzo 1979, p. 5-7.

Sabrina Stroppa, *La poesia italiana degli anni Ottanta. Esordi e conferme*, Lecce, Pensa, 2016.

Enrico Testa, *Il libro di poesia. Tipologia e analisi macrotestuali*, Genova, Il melangolo, 1982.

Enrico Testa, *Per interposta persona. Lingua e poesia nel secondo novecento*, Roma, Bulzoni, 1999.

Emanuele Trevi, *Letteratura come conoscenza in Henri Michaux, Conoscenza dagli abissi*, Macerata, Quodlibet, 2006.

Paul Valery, *Quaderni-IV [1973-1994]*, a cura di Judith Robinson-Valery, trad. Ruggero Guarini, Milano, Adelphi, 1990.

IV PARTE- ALTRE OPERE DI RIFERIMENTO

Opere letterarie consultate

Charles Baudelaire, *I fiori del male*, trad. di Giorgio Caproni, Bergamo, Armando Curcio Editore, 1967.

Dario Bellezza, *Tutte le poesie*, a cura di Roberto Deidier, Milano, Mondadori, 2016.

Jorge Luis Borges, *Tutte le opere*, Milano, Mondadori, 1984.

Peter Brook, *La tragédie de Carmen*, adattamento di Marius Constant, Jean-Claude Carrière, Peter Brook da Georges Bizet, Prosper Mérimée, Meilhac e Halévy, Roma 1986.

Michelangelo Buonarroti, *Rime*, a cura di Enzo Noè Girardi, Roma-Bari, Laterza, 1967.

Pedro Calderón de la Barca, *La vita è sogno*, Torino, Einaudi, 1980.

Giorgio Caproni, *L'opera in versi*, a cura di Luca Zuliani, Milano, Mondadori (coll. «I Meridiani»), 1998.

Guido Cavalcanti, *Rime*, a cura di Domenico De Robertis, Milano, Ledizioni, 2012.

Paul Celan, *Dodici Microliti*, in Id., *Microliti*, a cura di Dario Borso, Rovereto, Zandonai, 2010.

Maurizio Cucchi, *Poesie 1963-2015*, a cura di Alberto Bertoni, Milano, Mondadori, 2016.

Milo De Angelis, *Tutte le poesie (1969-2015)*, postfazione e nota bibliografica di Stefano Verdino, Milano, Mondadori, 2017.

Emily Dickinson, *Le stanze di alabastro*, introduzione di Nadia Campana, Feltrinelli, Milano, 1983.

Emily Dickinson, *Tutte le poesie*, a cura di Marisa Bulgheroni, Milano, Mondadori, 1997.

Emily Dickinson, *Poesie*, a cura di Massimo Bacigalupo, Milano, Mondadori, 2004.

Thomas Stearns Eliot, *La terra desolata*, a cura di Alessandro Serpieri, Milano, BUR, 1982.

Thomas Stearns Eliot, *Opere*, a cura di Roberto Sanesi, Milano, Bompiani, 1961.

Thomas Stearns Eliot, *Opere*, a cura di Roberto Sanesi, Milano, Bompiani, 2005.

Gustave Flaubert, *L'opera e il suo doppio: dalle lettere*, a cura di Franco Rella, Fazi, Roma, 2006.

Carlo Emilio Gadda, *La cognizione del dolore*, Milano, Garzanti, 1999.

Galileo Galilei, *Le opere di Galileo*, vol. V, Firenze, Tipografia Barbera, 1895.

- Guillaume [duca d'Aquitania], *Poesie*, ed. critica a cura di Nicolò Pasero, Modena, STEM-Mucchi, 1973.
- Hans Werner Henze, *Cantata della fiaba estrema*, Mainz, Schott, 1965.
- John Keats, *Poesie*, a cura di Silvano Sabadini, Milano, Mondadori, 1986.
- Giacomo Leopardi, *Canti*, a cura di Ugo Dotti, Milano, Feltrinelli, 1993.
- Giacomo Leopardi, *Operette morali*, Milano, Feltrinelli, 1976.
- Valerio Magrelli, *Ora serrata retinae*, a cura di Sabrina Stroppa e Laura Gatti, Torino, Ananke, 2013.
- Giorgio Manganelli, *Hilarotragoedia*, Milano, Adelphi, 1987.
- Eugenio Montale, *Tutte le poesie*, Milano, Mondadori, 1990.
- Elsa Morante, *Opere*, a cura di Carlo Cecchi e Cesare Garboli, Milano, Mondadori, 1988.
- Elsa Morante, *Il mondo salvato dai ragazzini*, Torino, Einaudi, 2012.
- Elsa Morante, *Aracoeli*, Torino, Einaudi, 1982.
- Robert Musil, *L'uomo senza qualità*, trad. it. di A. Rho, Torino, Einaudi, 1972.
- Orazio, *Tutte le opere*, a cura di Luciano Paolicchi, Roma, Salerno editrice, 1993.
- Publio Ovidio Nasone, *Metamorfosi*, a cura di Piero Bernardini Marzolla, Milano, Einaudi, 1979.
- Sandro Penna, *Poesie*, prefazione di Cesare Garboli, Milano, Garzanti, 1989.
- Sandro Penna, *Il viaggiatore insonne*, a cura di Roberto Deidier, Genova, San Marco dei Giustiniani, 2002.
- Platone, *Simposio*, Milano, Adelphi, 1979.
- Platone, *Tutti gli scritti*, a cura di Giovanni Reale, Milano, Bompiani, 2000.
- Ezra Pound, *Opere scelte*, a cura di Mary De Rachewiltz, introduzione di Aldo Tagliaferri, Milano, Mondadori, 1981.
- Arthur Rimbaud, *Opere complete*, a cura di Antoine Adam, Torino, Einaudi-Gallimard, 1992.
- Edoardo Sanguineti, *Storie naturali*, introduzione di Niva Lorenzini, conversazione dell'autore con Claudio Longhi, Lecce, Manni, 2005.
- Vittorio Sermoni, *L'Inferno di Dante*, Milano, Rizzoli, 2006.
- Vittorio Sermoni, *Il Paradiso di Dante*, Milano, Rizzoli, 2006.

William Shakespeare, *Macbeth*, atto V, scena V, testo inglese a cura di Stanley Welles, nota introduttiva, traduzione e note di Masolino D'Amico, in Id. *Tutte le opere*, Vol. I, *Le tragedie*, a cura di Franco Marengo, Bompiani, Milano, 2014, p. 1992.

Lev Nikolaevic Tolstoj, *Guerra e pace*, Milano, Mondadori, 1979.

Andrea Zanzotto, *Poesie (1938-1986)*, Milano, Mondadori, 1993.

Strumenti di lavoro e riferimenti teorici

Pierpaolo Antonello, Giuseppe Fornari (a cura di), *Identità e desiderio. La teoria mimetica e la letteratura italiana*, Massa, Transeuropa, 2009.

Gérard Genette. *Soglie. I dintorni del testo*, Torino, Einaudi, 1989.

Algirdas J. Greimas, *Semantica strutturale*, Milano, Rizzoli, 1968.

Francesco Lomonaco, Luca Carlo Rossi, Niccolò Scaffai (a cura di), «*Liber*», «*Fragmenta*», «*Libellus*» prima e dopo Petrarca. In ricordo di d'Arco Silvio Avalle, Firenze, Sismel, 2006.

Pier Vincenzo Mengaldo, *Il Novecento*, Bologna, Il Mulino, 1994.

Pier Vincenzo Mengaldo, *Prima lezione di stilistica*, Bari-Roma, Laterza, 2001.

Leo Spitzer, *Critica stilistica e storia del linguaggio*, (a cura e con presentazione di Alfredo Schiaffini), Bari, Giuseppe Laterza, 1954.

Vocabolari

Grande dizionario della lingua italiana, diretto da Salvatore Battaglia e poi da Giorgio Barberi Squarotti, Torino, UTET, 1961-2002.

Grande dizionario italiano dell'uso, diretto da Tullio De Mauro, Torino, UTET, 1999.

Dizionario della lingua italiana, a cura di Francesco Sabatini, Vittorio Coletti, Firenze, Sansoni, 2008.

Vocabolario online, «Treccani. La cultura italiana»
(www.treccani.it/vocabolario/co)

Repertori e concordanze

Daniele Maria Pegorari, *Vocabolario dantesco della lirica italiana del Novecento*, Bari, Palomar, 2000.

Giuseppe Savoca, *Vocabolario della poesia italiana del Novecento*, Bologna, Zanichelli, 1995.

Enciclopedia dantesca, Istituto dell'Enciclopedia italiana, Roma 1996.

Le opere di Dante sono disponibili per ricerche e spogli lessicali sul sito www.danteonline.it realizzato con la consulenza scientifica della Società dantesca italiana.

«Dante search» è una risorsa di ricerca curata dal Professor Mirko Tavoni dell'Università di Pisa. Attraverso questo motore di ricerca è possibile interrogare il corpus delle opere volgari e latine di Dante Alighieri lemmatizzate e annotate grammaticalmente e, per quanto riguarda le *Rime*, il *Convivio* e la *Commedia*, sintatticamente (<http://www.perunaenciclopediaadantescadigitale.eu:8080/dantesearch/>).

Enciclopedia Treccani online, «Treccani. La cultura italiana» (<http://www.treccani.it/enciclopedia/>).

Grammatiche italiane di riferimento

Maurizio Dardano, Pietro Trifone, *La nuova grammatica della lingua italiana*, Bologna, Zanichelli, 1997.

Luca Serianni, *Grammatica italiana: italiano comune e lingua letteraria, suoni, forme, costrutti* con la collaborazione di Alberto Castelvechi, Torino, UTET, 1988.

Manuali di metrica italiana

Pietro G. Beltrami, *La metrica italiana*, Bologna, Il Mulino, 2011.

Mario Pazzaglia, *Manuale di metrica italiana*, Firenze, Sansoni, 1990.

Altri studi letterari consultati

Luigi Baldacci, *Libretti d'opera e altri saggi*, Firenze, Vallecchi, 1974.

Laura Barile, *Il ritmo del pensiero*, Macerata, Quodlibet, 2017.

Roland Barthes, *L'impero dei segni*, Torino, Einaudi, 1984.

Gaston Bachelard, *La poetica della rêverie*, Bari, Dedalo, 1972.

Ingeborg Bachmann, *Letteratura come utopia. Lezioni di Francoforte*, Milano, Adelphi, 1993.

Charles Batteux, *La frase*, a cura di Fernanda Bollino, Modena, Mucchi, 1984.

Alfonso Berardinelli, *Garboli & Raboni: due maestri di stile, così simili, così lontani*, «Avvenire.it», 7 febbraio 2014 (https://www.avvenire.it/rubriche/pagine/garboli-e-raboni-due-maestri-di-stilecosi-simili-br--cosi-lontani_20140207).

Alberto Bertoni, *Dai simbolisti al Novecento. Le origini del verso libero italiano*, Bologna, Il Mulino, 1995.

Ilaria Bonomi, Edoardo Buroni, *Il magnifico parassita. Librettisti, libretti e lingua poetica nella storia dell'opera italiana*, Milano, Franco Angeli, 2010.

Claude Cazalé Bérard, *Morante e Weil. La scelta dell'attenzione e la verità della fiaba*

(<http://www.cristinacampo.it/public/attenzione%20e%20la%20verit%C3%A0%20della%20fiaba%20di%20claud%C3%A9%20cazal%C3%A9%20b%C3%A9nard.pdf>).

Pérette-Cécile Buffaria, Paolo Grossi (a cura di), *I drammi per musica di Pietro Metastasio. Atti della giornata di studi*, Quaderni dell'Hotel de Galiffet, Parigi, Edizioni dell'Istituto Italiano di Cultura, 2008.

Italo Calvino, *Visibilità*, in Id., *Lezioni americane*, Milano, Garzanti, 1988.

Italo Calvino, *La penna in prima persona (Per i disegni di Saul Steinberg)*, in Id., *Una pietra sopra*, Milano, Mondadori, 1995.

Cristina Campo, *Gli imperdonabili*, Milano, Adelphi, 1987.

Patrizia Carrano, *Un ossimoro in lambretta. Labirinti segreti di Giorgio Manganelli*, Roma, Gaffi Editori, 2016.

Silvia Ceracchini, *Tu sei la fiaba estrema: le poesie di Alibi*, Cuadernos de Filologia Italiana, a. 2013, n. 20, pp. 73-98.

Silvia Ceracchini, *Le chiavi e le ispirazioni letterarie della Commedia Chimica*, in Enrico Palandri, Hanna Serkowska, *Le fonti in Elsa Morante*, Venezia, Edizioni Ca' Foscari, 2015, p. 85-92.

Andrea Cortellessa (a cura di), *Lo «Zibaldone» di Leopardi: struttura dell'opera e teoria della «doppia vista»*, documento digitale pubblicato sul sito «Oilproject», (<http://www.oilproject.org/lezione/zibaldone-di-leopardi-struttura-dell-opera-e-teoria-della-doppia-vista-1283.html>).

Fausto Curi, *Struttura del risveglio. Sade, Sanguineti, la modernità letteraria*, Bologna, Il Mulino, 1991.

Fausto Curi, *Struttura del risveglio. Sade, Sanguineti, la modernità letteraria*, Milano, Mimesis, 2013.

Giulia Dell'Aquila, *Un Edipo novecentesco, La serata a Colono di Elsa Morante in Il principe e le scene. Metafore del potere fra antico e moderno*, a cura di Monia De Bernardis, presentazione di Grazia Distaso, Bari, Stilo Editrice(e-book), 2014, pp. 132-134.

Walter Deonna, *Il simbolismo dell'occhio*, a cura di S. Stroppa, introduzione di Carlo Ossola, Torino, Bollati Boringhieri, 2008.

Giuseppe Di Giacomo, *Estetica e letteratura. Il grande romanzo tra Ottocento e Novecento*, Roma-Bari, Laterza, 2003.

Rossella Di Rosa, «*Divenire Animale*»: *divenire Elisa. La centralità del gatto Alvaro in 'Menzogna e Sortilegio' di Elsa Morante*, in «Carte italiane», vol. 10, 2015, pp. 89-105.
Thomas Stearns Eliot, *Ezra Pound. Metrica e poesia*, a cura di Laura Caretti, Milano, All'insegna del pesce d'oro, 1967.

Paolo Fabbri, *Metro e canto nell'opera italiana*, Torino, EDT, 2007.

Sergio Falcone, *Intervista ad Amelia Rosselli* (<https://lapresenzadierato.com/2014/07/12/intervista-di-sergio-falcone-ad-amelia-rosselli/>).

Paolo Fedeli (a cura di), *Cuore senza fine*, Torino, Paravia, 1975.

Maria Teresa Giuliani, *Il vocabolario delle lettere (1853-1864) di Emily Dickinson*, «Studi Americani», n. 12, 1966.

Claudio Giunta, *Sulla morfologia dei libri di poesia in età moderna* in Francesco Lomonaco, Luca Carlo Rossi, Niccolò Scaffai (a cura di), «Liber», «Fragmenta», «Libellus» prima e dopo Petrarca. In ricordo di D'Arco Silvio Avalle, Firenze, Sismel, 2006, p. 447.

Emilio Mattioli, *Ritmo e traduzione*, Modena, Mucchi, 2001.

Gina Lagorio, *Aracoeli: vita contro storia*, in «La Nazione», 30 novembre 1982.

Andrea Landolfi, Giovanna Mochi (a cura di), *Poeti all'opera: sul libretto come genere letterario*, Roma, Artemide, 2013.

Chloé Laplantine, *Emile Benveniste : poétique de la théorie. Publication et transcription des manuscrits inédits d'une poétique de Baudelaire*, ANNEXES-Fascicule 1, (<https://hal.archives-ouvertes.fr/tel-01228022/document>).

Filippo La Porta, Giuseppe Leonelli, *Dizionario della critica militante. Letteratura e mondo contemporaneo*, Milano, Bompiani, 2007.

Filippo Laporta, *Jazz e letteratura italiana: tutte le promesse di un incontro mancato (almeno finora...)*

(www.vicolocannery.it/2012/01/17/jazz-letteratura-italiana-tutte-le-promesse-di-incontro-mancato-almeno-finora%E2%80%A6/?utm_source=rss&utm_medium=rss&utm_campaign=jazz-letteratura-italiana-tutte-le-promesse-di-incontro-mancato-almeno-finora%25 e <http://www.vicolocannery.it/2012/01/29/jazz-letteratura-seconda-parte/#more-1206>).

Giacomo Leopardi, *Zibaldone*, Milano, Garzanti, 1991.

Romano Luperini, *Voce e persona, soggetto empirico e soggetto trascendentale*, «laletteraturaenoi»

(<https://www.laletteraturaenoi.it/index.php/interpretazione-e-noi/304-voce-e-persona,-soggetto-trascendentale-e-soggetto-empirico.html>).

Angelo M. Mangini, *Stanza della scrittura*, in Gian Mario Anselmi, Gino Ruozi (a cura e introduzione di), *Luoghi della letteratura italiana*, Milano, Mondadori, 2003.

Elisa María Martínez Garrido, *La felicità e la musica nella Storia di Elsa Morante*, «Forum Italicum», vol. 48 (I), 2014, pp. 47-66.

Elisa María Martínez Garrido, *Il bosco de La storia*, «Cuadernos de Filología Italiana», a. 2014, Vol. 21, Núm. Especial, 143-155.

Paola Guidetti, *La fortuna di Emily Dickinson in Italia (1933-1962)*, «Studi Americani», n. 9, 1963.

Massimo Lollini, *Scrittura e alterità in Francesco Petrarca*, «Annali d'Italianistica», vol. 19, Literature, Criticism, and Ethics (2001), pp. 71-91.

Stefano Luchetta, *Le suggestioni dello Haiku nella poesia occidentale* (<http://nucleokublakhan.it/le-suggestioni-dello-haiku-nella-poesia-occidentale/>).

Elsa Morante, *Pro e contro la bomba atomica*, Milano, Adelphi, 1987.

Michelangelo Picone, *Il prosimetrum della Vita Nova*, in «Arzanà» 7, 2001. Dante, poète et narrateur.

Michelangelo Picone, *La teoria dell'Auctoritas nella Vita Nova*, «Tenzzone», n. 6, a. 2005 (<http://webs.ucm.es/info/italiano/acd/tenzone/>).

Ezra Pound, *Saggi letterari, a cura e introduzione di Thomas Stearns Eliot*, trad. di Nemi D'Agostino, Milano, Garzanti, 1957.

Ezra Pound, *Rose rampicanti*, Pistoia, Via del vento, 2008.

Francesca Pagani, *Dal cielo stellato di Mallarmé alle bolle d'inchiostro di Reverdy. L'immaginario del libro magico nella poesia francese della modernità*, «Paragrafo» II (2006).

Antonio Prete, *Introduzione*, in Giacomo Leopardi, *Pensieri*, Milano, Feltrinelli, 1994.

Antonio Prete, *Il cielo nascosto. Grammatica dell'interiorità*, Torino, Bollati Boringhieri, 2016.

Antonio Prete, *Negli occhi tuoi ridenti e fuggitivi*, documento digitale pubblicato sul portale «Doppiozero» (<http://www.doppiozero.com/rubriche/4177/201611/negli-occhi-tuoi-ridenti-e-fuggitivi>).

Donatella Ravanella, *Tempo verbale e metafora temporale nei romanzi di Elsa Morante*, «Il contesto», 1980, n. 4-5-6, pp. 329-343.

Giorgio Rimondi, *La scrittura sincopata. Jazz e letteratura nel Novecento italiano*, Milano, Mondadori, 1999.

Roberto Redaelli, *L'essenza poetica del linguaggio in Martin Heidegger* (<http://www.pensierofilosofico.it/articolo/Lessenza-poetica-del-linguaggio-in-Martin-Heidegger/60/>).

Aldo Rosselli, *Presentazione*, «Tabula», a. I, n.1, (gennaio/marzo 1979), p. 6.

Carmelo Samonà, *Elsa Morante e la musica*, «Paragone - letteratura», a. 37, n. 432 (feb. 1986), p. 13-20.

Marco Santagata, *L'io e il mondo. Un'interpretazione di Dante*, Bologna, Il Mulino, 2011.

J.C. Scaliger, *Poetices libri septem* (1561), lib. VII, cap. II, Faksimile-Neudruck der Ausgabe von Lyon, 1561.

Edoardo Sanguineti, *Il realismo di Dante*, Firenze, Sansoni, 1966.

Siriana Sgavicchia, *L'alibi della musica nella poesia di Elsa Morante*, 2014 (<http://poesia.blog.rainews.it/2014/04/poeti-da-riscoprire-elsa-morante/>).

Enrico Tatasciore, Recensione a Gianni Oliva, *Pascoli. La mimesi della dissolvenza*, Lanciano, Carabba, 2015, «Rivista pascoliana», (27) 2015, Bologna, Pàtron, 2015.

Laura Toppan, *Per una «poetica del dolore». I versi di Vera Lucia de Oliveira e Francisca Paz Rojas. Zone di contatto e divergenza*, «P.R.I.S.M.I.», n.15, autunno 2016, pp. 287-311.

Emanuele Zinato, *Note su spazio, corpo e percezione in Aracoeli di Elsa Morante*, «Cuadernos De Filología Italiana», a. 2013, vol. 20, 37-48.

Luca Zuliani, *Poesia e versi per musica. L'evoluzione dei metri italiani*, Il Mulino, Bologna, 2009.

Altri studi consultati di carattere non letterario

Giorgio Agamben, *Idea della prosa*, Macerata, Quodlibet, 2002.

Giorgio Agamben, *Il fuoco e il racconto*, Roma, Nottetempo, 2014.

Giorgio Agamben, *Pulcinella ovvero Divertimento per li ragazzi*, Roma, Nottetempo, 2016

Gustave Bachelard, *La poetica dello spazio*, Bari, Dedalo, 2006.

Valentino Bellucci, *Descrizioni fenomenologiche nei Cahiers di Paul Valéry* (<http://isonomia.uniurb.it/vecchiaserie/bellucci.pdf>).

Marco Belpoliti, *La società facciale*, documento digitale pubblicato sul portale della rivista «Doppiozero» (<http://www.doppiozero.com/materiali/commenti/la-societa-facciale>).

Silvia Biancardi, *Il nodo borromeo e la geometria lacaniana*, documento digitale pubblicato sul portale della «Associazione lacaniana internazionale in Italia» (<http://www.freud-lacan.it/?p=829>).

Parthenope Bion Talamo, *Il sogno*, «Psycomedia» (<http://www.psychomedia.it/neuro-amp/97-98-sem/part-sogno.htm>).

Renato Boccali, *Dipingere l'assenza. Edward Hopper e le annunciiazioni senza messaggio*, «Studi di estetica», a. XLIII, IV serie, 1/2015.

Giovanni Bottirolì, *Narciso senza specchio. Un esercizio di tri-logica*, «La psicanalisi», 36, 2004, documento digitale (<http://www.giovannibottirolì.it/it/analisi-di-testi/narciso-senza-specchio9.html>).

Martina Brusini, *Solstizio d'inverno: significato e tradizioni della notte più lunga dell'anno*

(<https://news.leonardo.it/solstizio-dinverno-2013-dalle-antiche-celebrazioni-pagane-alla-cristianissima-festa-di-natale/>).

Paolo Cappelletti, *L'inafferrabile visione. Pittura e scrittura in Paul Klee*, Milano, Jaca Book, 2003.

Fabrizia Carabelli, *L'antica stamperia Bulla*, documento digitale pubblicato sul sito «Insideart» (<http://insideart.eu/2013/06/20/lantica-stamperia-bulla/>).

Tonino Ceravolo, *Storia delle nuvole. Da Talete a Don De Lillo*, Soveria Mannelli (Cz), Rubbettino Editore, 2009.

Emanuele Coccia, *La vie sensible*, Parigi, Édition Payot & Rivages, 2013.

Emanuele Coccia, *La vita sensible*, documento digitale pubblicato sul portale «Le parole e le cose» (<http://www.leparoleelecose.it/?p=3759>).

Judith Cohen, *Le gigantesque et l'intime*, documento digitale pubblicato sul portale «Zone Critique» (<http://zone-critique.com/2015/06/14/roland-barthes-bnf/>).

Antoine Compagnon, *Gli antimoderni. Da Joseph De Maistre a Roland Barthes*, Vicenza, Neri Pozza, 2017.

Bettrice Costantini, *Il paradosso del mentitore*, «Foligno. Evocare il mondo» (<http://www.festascienzafilosofia.it/2018/02/il-paradosso-del-mentitore/>).

Alessandra Corridone, *Lo psicodramma come teatro di immagini*, «Quaderni di cultura junghiana, a. 2, n. 2, 2013, pp.82-91.

Stefano Crisante, *L'icona che delira. Esplorazione del Trittico delle delizie di Hieronymous Bosch*, H-ermes. Journal of Communication H-ermes, J. Comm. 4 (2015).

Vincenzo Cuomo, *La voce e gli scarti della trascendenza*, «Kainòs» (<http://www.kainos.it/numero4/ricerche/cuomo.html>).

Roberto D'Agostino, *Gli anni dell'Edonismo Reaganiano*, «La Stampa» (<http://www.lastampa.it/2011/02/06/cultura/opinioni/editoriali/gliannidelledonismoreaganianonyTjF8TIXFob2xzg8sP8gM/pagina.html>).

Hubert Damish, *Teoria della nuvola: per una storia della pittura*, Genova, Costa & Nolan, 1984.

Gilles Deleuze, *Logica del senso*, Milano, Feltrinelli, 1975.

Pina De Luca, *Per una pietà a venire. Derrida e Zambrano*, «Aurora», n. 14, 2013, pp. 34-42.

Jacques Derrida, *La farmacia di Platone*, Milano, Jaca Book, 1985.

- Jacques Derrida, *Come non tremare*, «Lettera internazionale», 111, 1° trimestre 2012.
- Georges Didi-Huberman, *Beato Angelico. Figure del dissimile*, Milano, Leonardo, 1991.
- Rocco Di Fonzo, *Tre riletture del pensiero di Spinoza nella filosofia contemporanea: G. Deleuze, A. Negri, E. Balibar*, Tesi di laurea
(<http://www.fogliospinoziano.it/articolispinoza/DeleuzeSpinozaDiFonzo.pdf>).
- Fabrizio Desideri, *La porta della giustizia. Saggi su Walter Benjamin*, Bologna, Edizioni Pendragon, 1995.
- Antonio Di Giaccia, *Il sinthomo*, «Intersezioni: modi di pensare la psiche. Rivista di psicologia analitica», n. 58, 1998, pp. 25-35.
- Massimo Donà, *Filosofia della musica*, Milano, Bompiani, 2007.
- Danilo Eicher (a cura di), *Eroi*, Torino, Allemandi, 2011.
- Eraclito, *I frammenti e le testimonianze*, a cura di Carlo Diano e Giuseppe Serra, Milano, Fondazione Lorenzo Valla, 1980.
- Graziella Federici-Vescovini, *Le teorie della luce e della visione ottica dal IX al XV secolo*, Perugia, Morlacchi Editore, 2003
- Franco Ferrucci, *L'assedio e il ritorno. Omero e gli archetipi della narrazione*, Milano, Mondadori, 1991.
- Marco Focchi, *L'inconscio e le mappe neuronali*, 2012
(<http://www.marcofocchi.com/il-buon-uso-dellinconscio/linconscio-e-le-mappe-neuronali6>).
- Michel Foucault, *Il corpo utopico*, in Id., *Utopie Eterotopie* a cura di Antonella Moscati, Napoli, Cronopio, 2006.
- Diego Fusaro (a cura di), *Martin Heidegger*
(<http://www.filosofico.net/heid105.htm>).
- Enrico Galavotti, *Storia della RAI-TV*, documento digitale pubblicato sul sito «Homolaicus» (reperibile in rete all'indirizzo elettronico <http://www.homolaicus.com/linguaggi/tv.htm>).
- Luigi Ghirri, *∞Infinito*, Roma, Meltemi editore, 2001.
- Giorgio Giacometti, *Il teatro dell'io*, documento digitale pubblicato sul sito «Platone 2.0- La rinascita della filosofia come palestra di vita»
(<https://www.platon.it/teoria/esserci-ovvero-essere-in-prospettiva/il-teatro-dellio/>).
- Luisa Giorgetti, *Eraclito nella filosofia di Friedrich Nietzsche: il divenire come gioco dell'Aion*, 2008
(<https://etd.adm.unipi.it/t/etd-05142008-111415/>).
- Antonio Gnoli, *Giorgio Agamben: «Credo nel legame tra filosofia e poesia. Ho sempre amato la verità e la parola»*, «la Repubblica», 15 maggio 2016

(www.repubblica.it/cultura/2016/05/15/news/giorgio_agamben_credito_nel_legame_tra_filosofia_e_poesia_ho_sempre_amato_la_verita_e_la_parola_-139833519/).

Gian Luca Grassigli, *La voce, il corpo. Cercando Eco*, «Annali di archeologia e storia antica», nuova serie, nn. 15-16, Napoli, 2008-2009.

Eric J. Hobsbawm, *Il secolo breve. 1914-1991*, Milano, BUR Rizzoli, 2014.

Anna Longo, *Viaggio sulla linea dell'Aiôn. La spazializzazione del tempo in Robert Smithson*
(<http://www.fupress.net/index.php/aisthesis/article/view/11469/10967>).

Sabrina Marineo, *Sol invictus, Mitra, ... da festa pagana del Sole a Natale*, «Storia...ControStoria»,
(<http://storia-controStoria.org/personaggi-e-miti/sol-invictus-mitra-da-festa-pagana-del-sole-natale/>).

Francesco Marotta, *Un magico transitare: Michaux e Artaud*, «La dimora del tempo sospeso»
(http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/4/46/Egon_Schiele_016.jpg).

Alberto Martinengo, *Parlare per immagini. Linguaggio, visione, metaforizzazione*, «La Deleuziana», n. 0/ 2014 – Critica della ragion Creativa.

Riccardo Martinelli, *Tremore e sensazione. Il suono nell'estetica musicale di Hegel*, in «Intersezioni», a. XIX, n. 1, aprile 1999, pp. 74-92.

Eric Marty, Marie Odile Germain, *Les Écritures de Roland Barthes. Panorama*, documento digitale pubblicato sul portale della Bibliothèque nationale de France
(http://www.bnf.fr/documents/cp_expo_barthes.pdf).

Luciano Mecacci, *Cos'è il teatro della mente*, «Atque. Materiali tra filosofia e psicoterapia» 16 n.s., 2015, pp. 153-166.

Gianluca Miligi, *Una filosofia dell'intuizione: Bergson*.
(http://www.parodos.it/filosofia/una_filosofia_dellintuizione.htm).

Catherine Millot, *La vie avec Lacan*, Paris, Gallimard, 2016.

Gianluca Minella, *Gaston Bachelard: dal sogno alla rêverie come "coscienza aurorale"*
(<https://www.minella.info/gaston-bachelard/>).

Sandra Montecchio Nunez, *Dal sogno al risveglio: I passages di Walter Benjamin*, tesi di laurea 2014-2015 pubblicata sul sito «SISTEMA ETD»
(<https://etd.adm.unipi.it/t/etd-07282015-131551/>).

Isabelle Morin, *La phobie, le vivant, le féminin*, Toulouse, Presse Universitaire du Mirail, 2009.

Giulio Mozzi, *Madrigali della porta*, «Vibrisse»,
(<https://vibrisse.wordpress.com/?s=madrigale+della+porta>).

Angela Nese, *Benjamin e l'hashish: una questione di estetica*, documento digitale pubblicato sul portale «Zon» (<http://zon.it/benjamin-lhashish-questione-estetica/>).

Massimo Palma, *Percezioni Alterate e Moderne. Walter Benjamin e l'Hashish*, in Fabrizio Desideri, Giovanni Mateucci (a cura di), *Estetiche della percezione*, Firenze, Firenze university press, 2007.

Lidia Palumbo, *Pensare l'anima nello spazio iconico dei dialoghi di Platone*, «χώρα», REAM, 9-10, 2011-2012, pp. 13-31.

Lorenzo Pasqualini, *Solstizio d'inverno, cos'è e perché si chiama così*, «ilmeteo.net» (<https://www.ilmeteo.net/notizie/divulgazione/solstizio-inverno-definizione-etimologia.html>).

Stefano Pelizzari, *Spinoza e la libertà: tre piccoli insegnamenti morali*, documento digitale pubblicato sul portale «Foglio spinoziano», p. 4 (<http://www.fogliospinoziano.it/articolispinoza/SPINOZA-3I.pdf>).

Andrea Peverelli, «*Il miglio fabbro*» -*Considerazioni sull'attività di teorico dell'arte e della poesia di Ezra Pound*. (noxinfecta.wixsite.com/kerberos/single-post/2014/10/30/Il-miglior-fabbro-considerazioni-sullattivit%C3%A0-di-teorico-dellarte-e-della-poesia-di-Ezra-Pound-di-Andrea-Peverelli).

Stefano Pelizzari, *Spinoza e la libertà: tre piccoli insegnamenti morali*, p. 4 (<http://www.fogliospinoziano.it/articolispinoza/SPINOZA-3I.pdf>).
Giovanni Piana, *Il problema di una fenomenologia della percezione*, Milano, Mondadori, 1966.

Francesco Piazzi, *Hortus Apertus. Autori, testi e percorsi*, Bologna, Cappelli, 2010
Michele Porro, *Nuvola*, documento digitale pubblicato nel portale della rivista «Doppiozero» (<http://www.doppiozero.com/rubriche/1276/201604/nuvole>).

Redazione del «Corriere della sera», *Oggi Montale pubblicherebbe su Internet*, documento digitale pubblicato sul portale del «Corriere della Sera.it» (http://www.corriere.it/Primo_Piano/Spettacoli/2006/08_Agosto/05/montale.html)

Redazione de «Il Libraio», «*Leggere*», *al laboratorio Formentini la sfida di Rosellina Archinto*, 13 settembre 2017 (<https://www.illibraio.it/leggere-laboratorio-formentini-rosellina-archinto-592286/>)

Redazione de «Le parole e le cose», *Classifiche Pordenonelegge-Dedadulus ottobre 2011* (<http://www.leparoleelecose.it/?p=1688>).

Redazione di «Pordenonelegge», *Pordenonelegge-Dedadulus sui libri più belli di poesia*, (<https://www.pordenonelegge.it/salastampa/260-2001-2011-I-libri-piu-belli-di-poesia>).

Redazione Il Libraio (a cura di), «*Leggere*», *al laboratorio Formentini la sfida di Rosellina Archinto*, 13 settembre 2017

(<https://www.illibraio.it/leggere-laboratorio-formentini-rosellina-archinto-592286/>).

Andrea Rocci, *La modalità epistemica tra semantica e argomentazione*, Milano, I.S.U. Università Cattolica, 2005.

Romolo Rossi, Isabella D'Orta, *Le streghe di Macbeth: spazio e tempo nel teatro e nel mondo interno*

(<http://www.museoattore.it/sito/wp-content/uploads/2008/06/rossi-relazione.pdf>).

Gianmario Sabini, *La riflessione-La negazione dell'io. Un viaggio filosofico tra Nietzsche, Rimbaud e Buddha*

(<http://www.quasimezzogiorno.org/news/la-riflessione-la-negazione-dellio-un-viaggio-filosofico-tra-nietzsche-rimbaud-e-buddha/>)

Oliver Sacks, *Emicrania*, Milano, Adelphi, 1992.

Michela Sbalchiero, *La Vergine Maria e l'angelo Gabriele. Studio iconografico dell'Annunciazione*, Tesi di laurea,

([file:///C:/Users/hp/Downloads/806512-1188003%20\(1\).pdf](file:///C:/Users/hp/Downloads/806512-1188003%20(1).pdf)).

Domenico Scalzo, *La città e il pensiero. Benjamin con Valéry: un sogno parigino intorno al millenovecentotrenta.*

(http://www.cosmopolis.globalist.it/Detail_News_Display?ID=60969).

Maurizio Scandella, *Immagini del soggetto della conoscenza. Una nota a margine del saggio di Francesco Emmolo*, «Nóema», 4-1 (2013).

(<http://riviste.unimi.it/index.php/noema>).

Massimo Schilirò, *Un'introduzione*, «Le forme e la storia», n.s. V, 2012, 2, pp. 7-24.

Peter Szendy, *À coup de points. La ponctuation comme expérience*, Paris, Les Éditions de Minuit, 2013.

Eros Tarditi, *Dal concetto di durata all'inconsistenza del presente*

(http://www.voxnova.altervista.org/tempo_bergson.html).

Nicola Terminio, *L'inconscio e la sovversione del soggetto*,

(http://www.nicoloterminio.it/psicoanalisi-lacanianana#spunto_9).

Gianluca Ustori, *Considerazioni fenomenologiche sul tempo: Husserl e oltre.*

(<http://www.hieros.it/ustori.htm>)

Jean Pierre Vernant, *L'universo, gli dei, gli uomini. Il racconto del mito*, Torino, Einaudi, 2000.

Viviana Verdesca, *Il piano di immanenza deleuziano. Immagini e orientamento*, «Itinera, rivista di Filosofia, di Teoria delle Arti e della Letteratura»,

(<http://www.filosofia.unimi.it/itinera/mat/saggi/?ssectitle=Saggi&authorid=verdesca v&docid=deleuze&format=html>).

Paolo Vinci, *Walter Benjamin e la memoria*, «Quaderni di cultura junghiana», a. 2, n. 2-2013, pp.28-32.

Lecture per la ricostruzione del profilo biografico della Cavalli

Giorgio Agamben, *Autoritratto nello studio*, Milano, Nottetempo, 2017.

Nicola Arrigoni (a cura di), *Il teatro? Un surplus ad essere, un surplus di realtà. Conversazione con Carlo Cecchi*,
(<http://www.sipario.it/attualita/dal-mondo/item/9300-il-teatro-un-gioco-ad-essere-un-surplus-di-realta-conversazione-con-carlo-cecchi-a-cura-di-nicola-arrigoni.html>).

Luca Beatrice, *Sesso, arte e rock'n'roll. Le imprese di Schifano tra Wharol e le borgate*,
(<http://www.ilgiornale.it/news/cultura/sesso-arte-e-rock-n-roll-imprese-schifano-warhol-e-borgate.html>).

Graziella Bernabò, *La fiaba estrema. Elsa Morante tra vita e scrittura*, Roma, Carocci, 2016.

Francesca Comencini, *Elsa Morante (1912-1985)*, Documentario, Italia, 1997.

Silvia De March, *Intervista su Amelia Rosselli*, rivolta a Elio Pecora,
(<http://www.eliopecora.it/intervista-su-amelia-rosselli>)

Rodolfo Di Giammarco, *Né leggiadrie, né incantesimi in questa austera tempesta*, «La Repubblica», 2 agosto 1984,
(<http://ricerca.repubblica.it/repubblica/archivio/repubblica/1984/08/02/ne-leggiadrie-ne-incantesimi-in-questa-austera.html>).

Paolo Di Stefano, *Letteratura stupefacente. Intervista a Ginevra Bompiani*, «Il Corriere della Sera», 2 ottobre 2015,
(<http://www.rebeccalibri.it/articolo-pinl/letteratura-stupefacente-intervista-a-ginevra-bompiani/>).

Chiara Donn, *The Years of Malanga*
(<http://www.vogue.it/uomo-vogue/people-stars/2014/12/gerard-malanga>).

Sergio Falcone, *Intervista ad Amelia Rosselli*,
(<https://lapresenzadierato.com/2014/07/12/intervista-di-sergio-falcone-ad-amelia-rosselli/>).

Pico Floridi, *Sceglieva per me gli autori da portare in scena*,
(<http://ricerca.repubblica.it/repubblica/archivio/repubblica/2002/03/26/sceglieva-per-me-gli-autori-da-portare.html>).

Goffredo Fofi, Adriano Sofri (a cura di), *Festa per Elsa*, Palermo, Sellerio, 2011.

Mario Fortunato, *Quelli che ami non muoiono*, Milano, Bompiani, 2010.

Gaetana Marrone (a cura di), *Encyclopedia of Italian Literary Studies*, Patrizia Cavalli, New York, Routledge, 2007.

Daniele Morante (a cura di), *L'amata. Lettere di e a Elsa Morante*, con la collaborazione di Giuliana Zagra, Torino, Einaudi, 2012.

Franco Quadri, *Elfo Shakespeare Quel "sogno" come una festa*, «la Repubblica», 7 gennaio 1999,
(<https://www.elfo.org/spettacoli/sognodiunanottedimezzaestate/recensioni/larepubblica1999.html>).

Sandra Petrigiani, *Morante alla Biblioteca Nazionale di Roma*, pubblicato su «Left» il 2 febbraio 2014
(<http://www.sandrapetrigiani.it/?p=4081>).

Laura Putti, *Cecchi, il mio sogno tra le macerie del teatro*, «La Repubblica», 13 agosto 1997
(<http://ricerca.repubblica.it/repubblica/archivio/repubblica/1997/08/13/cecchi-il-mio-sogno-fra-le-macerie.html>).

Redazione Festival di Spoleto 2016, *Nota biografica di Patrizia Cavalli*
(http://www.festivaldispoleto.com/2016/Teatro.asp?id_progetto=331&lang=).

Redazione di «Pordenonelegge», *Franco Serpa*,
(<https://www.pordenonelegge.it/festival/edizione-2012/autori/1709-Franco-Serpa>).

Redazione di «Teatro 91», *Teatro91. Produzioni teatrali*,
(<http://www.teatro91.com/index.php/produzioni-teatrali>).

Redazione di «Vallejo & Co», *Nota biografica di Patrizia Cavalli*,
(<http://www.vallejoandcompany.com/poemas-de-patrizia-cavalli-por-emilio-coco/>).

Keith Richards, *Life*, Milano, Feltrinelli, 2010.

Luca Scarlini, *Il teatro delle mostre: per una storia obliqua dello spettacolo italiano postbellico*
(<http://archivi.dar.unibo.it/files/muspe/wwcat/period/pdd/2002-1/teatro.html>).

Chiara Schepis, *Carlo Cecchi - teatrografia*
(<https://sciami.com/scm-content/uploads/sites/7/2016/10/Carlo-Cecchi-teatrografia-Shepis-2015.pdf>).

Trentennale Pastificio Cerere 1983-2103
(<http://www.pastificiocerere.it/palazzocerere/wp-content/uploads/sites/2/2014/06/note-e-didascalia-video-trentennale2.pdf>).

Trentennale Pastificio Cerere 1983-2013
(<https://www.youtube.com/watch?v=gwtTTCdYAM0>).

CET OBSÉDANT RAISONNEMENT SUR LE MYSTÈRE DE NOTRE APPRENTISSAGE

Une étude philologique de *Poesie (1974-1992)* et *Tre risvegli* di Patrizia Cavalli

RÉSUMÉ

Introduction

Cette étude vient combler une surprenante lacune critique concernant la poésie de Patrizia Cavalli. L'œuvre de cette poétesse qui est considérée comme l'une des plus grandes représentantes de la scène littéraire contemporaine, n'a jamais fait l'objet d'une étude monographique¹. Au cours des quarante ans d'histoire des études consacrées à la poésie de Cavalli, malgré une croissance progressive des contributions critiques, aucune recherche visant à l'analyse en profondeur de son corpus poétique n'a été effectuée. Une sorte de paradoxe touche la production de cette poétesse, la distinguant ainsi bizarrement de celle d'autres auteurs de sa génération. La poésie de cette écrivaine, originaire de Todi, semble échapper à l'exégèse analytique qui concerne au contraire de nombreux *corpora* poétiques appartenant à la même période.

Pourtant, déjà en 1973, Elsa Morante, universellement reconnue comme étant la 'marraine' poétique de Patrizia Cavalli, prononce des mots d'approbation sans équivoque, qui sont devenus publics même si cela avait été fait de manière indirecte. La poétesse les a souvent rapportés dans ses récits, les citant même à la lettre : « Je suis heureuse, Patrizia, tu es une poète »². Enfin, Giorgio Agamben a exprimé un jugement identique sur l'écrivaine : « Patrizia est la poésie »³. À partir de

¹ Déjà en 1977 Petrocchi affirmait : « les lecteurs accrédités à Cavalli ne manquent pas, il manque cependant une étude, que la publication de ce qu'elle a produit jusqu'à aujourd'hui [le volume *Poesie (1974-1992)* ndr.] pourra peut-être susciter », in Simone Caltabellotta, Francesco Peloso, Stefano Petrocchi, *Ci sono fiori che fioriscono al buio*, Milano, Frassinelli, 1997, p. 236. (c'est nous qui traduisons).

² Pasqualina Deriu, Patrizia Cavalli, in Id., *Racconto di poesia*, CUEM, Milano 1998, p. 19-30.

³ Giorgio Agamben, *Autoritratto nello studio*, Milano, Nottetempo, 2017, 162.

l'*imprimatur* de Morante, Patrizia Cavalli a joui au fil du temps du consensus de chercheurs faisant autorité, et d'écoles très différentes. Cesare Garboli, Giovanni Raboni et Enzo Siciliano ont exprimé des jugements critiques brefs mais pertinents. Giorgio Agamben, Alfonso Berardinelli et Alberto Asor Rosa ont fait valoir, de manière convaincante, la profondeur poétique de son écriture et l'originalité formelle et thématique de ses recueils. Giorgio Agamben y a souligné la particularité de la prosodie : d'un côté une inédite « conjugaison poétologique des tenseurs hymne-élégie »⁴, placerait l'écriture de Cavalli aux frontières de la formation élégiaque compacte de l'écriture italienne et, de l'autre, fonderait « sur le plan ontologique, une économie inhabituelle du langage et de son sujet »⁵. Son *moi*, protagoniste d'un « toujours ouvert théâtre »⁶, inaugurerait un « paysage éthique primordial »⁷, où « ayant survécu à son extinction, broute le grand reptile jurassique distrait de la poésie »⁸. Alfonso Berardinelli, à son tour, y a observé « la volonté têtue de saisir ce qui échappe, pas la vérité, mais la chose comme elle est, tandis qu'elle se forme et se transforme »⁹ : son écriture poétique serait « un des rares points d'ancrage dans une mer de confusion et d'évaluations fausses »¹⁰, « une valeur et un caractère unique dans la poésie italienne des cinquante dernières années du XX^e siècle »¹¹. Enfin, Alberto Asor Rosa y reconnaît le fondement essentiel du rythme, la solidité et la légèreté, la contemporanéité extraordinaire et la compénétration des différents plans, qui atteignent un ton poétique particulier et transforment en mots une étroite approche existentielle entre ironie et sérieux, bassesse et hauteur, quotidien et sublime : « mais », se demande et nous demande Asor Rosa, à la fin de son analyse, « n'est-ce pas ce que – à part la forme spécifique adoptée – font tous les vrais poètes ? »¹².

⁴Giorgio Agamben, *L'antielegia di Patrizia Cavalli*, in Id., *Categorie Italiane. Studi di poetica e letteratura*, Roma-Bari, Editori Laterza, 2010, pp. 162-163.

⁵*Ibidem*.

⁶*Ivi*, p. 13.

⁷*Ibidem*.

⁸*Ibidem*.

⁹Alfonso Berardinelli, *Canto d'amore e di musica*, « Il Foglio », 7 décembre 2013.

¹⁰*Ibidem*.

¹¹*Ibidem*.

¹²Alberto Asor Rosa, *Compte rendu de Pigre divinità e pigra sorte*, La Repubblica, 22 juillet 2006.

Une pensée obscure et brillante

La poésie de Cavalli s'affirme sur la conclusion *extraordinaire* du XX^e siècle littéraire qui coïncide curieusement avec la *chute* du siècle court – comme Eric Hobsbawm définit les deux décennies allant de 1973 à 1991. Au cours de cette période capitale, le mélange entre la conception linéaire du temps et de l'espace et la conception cyclique et globale est tout à fait central. Dans le monde qui est devenu un réseau, la communication publique a lieu, par conséquent, sous des formes qui étaient impensées jusque-là. Dans les échanges quotidiens, la pensée logico-causale exprimée par la langue s'hybride dans des formes de plus en plus complexes avec les langages non verbaux. En cette période de grandes transformations, la littérature transforme sa langue et son champ d'action. Une saison radicalement différente de la précédente se dessine, une saison qui a changé aussi bien sur l'horizon épistémologique que dans les perspectives, les codes et les scénarios. Tandis que les 'vieux' poètes cèdent la place aux poètes que l'on appelle 'posthumes'¹³, la nouvelle 'génération' d'écrivains à laquelle appartient Cavalli repart d'une sorte de degré zéro littéraire, le 'lendemain' de la solennelle déclaration de mort de la poésie¹⁴. Tandis que les paradigmes interprétatifs de la modernité vacillent, dans la littérature apparaît une prolifération de formes, à la fois nouvelles et traditionnelles, qui naissent de la fracture multi-référentielle avec la saison néo-avant-gardiste, comme si elles étaient projetées au-delà de la dialectique de la tradition et de l'innovation.

La poésie de Patrizia Cavalli mûrit dans ce décor de transformation radicale des coordonnées spatio-temporelles de la communication. L'absence d'une dimension politique de l'existence y apparaît comme un fait établi dès le premier recueil de 1974 intitulé *Le mie poesie non cambieranno il mondo* (*Mes poèmes ne changeront pas le monde*). Au contraire la réflexion sur la langue sur laquelle se concentre toute l'attention de l'écrivaine y est fondamentale. Cette thèse a donc abordé les questions que pose au lecteur une poésie dont l'aspect est limpide et sonore, mais qui, en réalité, est difficile à interpréter et demeure parfois obscure. Dans le sillon des études

¹³ Cf. Enrico Testa, *Dopo la lirica, Poeti italiani 1960-2000*, Torino, Einaudi, 2005, p. VIII-IX.

¹⁴ Alfonso Berardinelli, Franco Cordelli (a cura di), *Il pubblico della poesia*, Cosenza, Lerici, 1975, quarta di copertina.

tracé par des voix critiques illustres qui se sont exprimées, les chapitres analytiques ont étudié en profondeur tant les formes de la manipulation de la langue opérée par l'écrivaine que la signification éthique et esthétique de cette recherche poétique.

L'analyse du corpus

Pour affronter de manière analytique la lacune critique à propos de la poésie cavallienne, nous avons limité notre domaine de recherche à *Poesie (1974-1992)*. La composition de *Poesie (1974-1992)*, qui réunit les trois premiers recueils écrits au cours du passage capital du XX^e siècle au monde contemporain, est emblématique de la poétique de cette auteure en tant qu'expression d'un trait fondamental de son exploration poétique durant ces quatre décennies. Quand, en 1992, la poétesse réunit en un seul volume le troisième recueil inédit, *L'io singolare proprio mio* (1992), avec les deux premiers déjà publiés, *Le mie poesie non cambieranno il mondo* (1974)¹⁵ et *Il cielo* (1981)¹⁶, elle ne donne pas naissance à une pure opération éditoriale. Elle conclut plutôt une première phase de sa recherche esthétique, car elle livre aux lecteurs un ouvrage qui, d'un côté, recueille toute son œuvre rendue publique jusque-là et, de l'autre, elle exhibe le titre '*Poesie*' en spécifiant l'arc temporel '*1974-1992*' comme pour indiquer une plénitude de composition. Pour avoir un point d'observation de la production poétique récente de Cavalli, à partir de laquelle nous pouvons étudier les résultats de l'analyse sur sa production antérieure, nous avons ajouté à notre corpus le livret d'opéra *Tre risvegli (Trois réveils)* écrit en 2009. *Tre risvegli* est un point d'observation décisif des deux autres décennies d'activité de Cavalli, non seulement parce qu'il s'agit d'un *unicum* dans l'œuvre de l'écrivaine, mais aussi parce qu'elle l'a placé comme clé de voûte dans son dernier recueil *Datura*¹⁷ en 2013.

Poesie (1974-1992) et *Tre risvegli* qui couvrent les quarante années de la recherche poétique de Cavalli révèlent d'une part une unité de tons identique et, de

¹⁵Patrizia Cavalli, *Le mie poesie non cambieranno il mondo*, Torino, Einaudi, 1974.

¹⁶Patrizia Cavalli, *Il cielo*, Torino, Einaudi, 1981.

¹⁷Patrizia Cavalli, *Datura*, Torino, Einaudi, 2013.

l'autre, un développement progressif et cohérent des formes de sa poésie. *Poesie (1974-1992)* qui rassemble les trois premiers recueils de l'écrivaine, offre déjà clairement au lecteur une uniformité de ton, dès le début de l'expérience de sa composition. Puis elle fait apparaître une floraison graduelle des formes poétiques qui entrelace progressivement les épigrammes du début et des formes plus larges et plus raisonnantes et enfin un véritable petit poème. *Tre risvegli*, la seule composition de 2009, manifeste, à son tour, une gamme de tons qui n'est pas différente de celle du volume publié vingt ans auparavant, alors qu'elle montre une surprenante ramification des formes car elle entrelace le réseau d'épigrammes, de récitatifs et de petits poèmes – qui est resté essentiellement le même dans les trois recueils des deux décennies qui ont suivi – et la nouveauté et l'unicité d'un livret d'opéra.

Il ne faut pas penser que la floraison graduelle des formes poétiques dénote des discontinuités dans la recherche poétique cavallienne. La multiplication des formes, comme les études critiques le soulignent généralement, y est au contraire la preuve d'un approfondissement progressif concentré éthiquement et esthétiquement sur le travail intense de manipulation linguistique des genres de la poésie. La manipulation des genres poétiques réalisée au cours de quatre décennies par Cavalli reflète de manière autoréférentielle les variations de la création du mot dans l'esprit, sujet impressionné d'une fois à l'autre par un cadre temporel déterminé. Pour la comprendre profondément il faut considérer que le sujet de la langue n'est jamais le sujet grammatical, auteur dans la poésie uniquement de la réflexion autoréférentielle de la création de la langue dans l'esprit. Le sujet de la langue est une sorte de sujet spinozien que l'on peut reconnaître dans le rite cyclique et instantané de la nature, modulé dans chaque œuvre par un dessin différent du cadre.

Poesie (1974-1992) a révélé, à une lecture analytique, ce que le titre et la question éditoriale laissaient entendre à première vue : le volume est pour l'œuvre de Cavalli le résultat d'un parcours cohérent de recherche qui atteint un premier objectif important à la fin des ses vingt premières années. Bien qu'il soit le fruit d'un travail de composition d'une durée de deux décennies ou presque, le volume possède de fait les caractères d'un macro-texte, aussi bien pour la triple réapparition du même fil rouge, tissé dans l'épopée de la vie quotidienne de chaque recueil, que pour le

développement concentrique de l'imaginaire, signalé par l'élargissement progressif de l'horizon formel.

Les trois recueils déroulent le même fil conducteur d'une sorte de recherche sur la connaissance sensible, toujours répétée de la même manière. Chaque fois Cavalli répète sa recherche car son objectif n'est en aucun cas de trouver une réponse aux questions de la connaissance, questions pourtant cruciales à l'époque où elle se présente sur la scène littéraire. Son objectif est au contraire d'explorer toujours plus profondément les processus mêmes de la connaissance. La phénoménologie de la langue réfléchie de manière autoréférentielle par celle de l'esprit les représente sur la surface de l'écriture comme sur une scène théâtrale. L'émergence de la langue chez le sujet prend en effet un sens uniquement à l'intérieur du système des cycles et des sursauts naturels représentés par son discours. Si le sujet parle d'une fois à l'autre de son existence, le *je* reflète cependant dans les mots l'incontrôlable création des impressions, réfléchies sur la page, de son corps mental déterminé par les cycles naturels et leurs variations – à savoir, dans le premier recueil les cycles biologiques du corps et, à partir du deuxième, les cycles biologiques spéculaires à ceux du ciel. La pensée consciente du sujet, et la création de ses impressions apparaissant en même temps sur la surface de l'écriture ouvrent le rideau d'une sorte de petit théâtre scientifique qui est le reflet de celui que met en œuvre l'esprit en suspens entre l'élaboration logico-causale des informations reçues par les sens et une activité imaginative incessante. La pensée élaborée par la conscience s'exprime dans la langue de la poésie sur l'axe syntagmatique d'une 'monologie', et la création des impressions dans les sens s'y exprime sur l'axe paradigmatic d'une prospective multiple d'intonations.

Au fil du premier recueil, la langue réfléchie de manière autoréférentielle par l'esprit d'un personnage féminin met en scène la recherche sur la connaissance. Les manifestations linguistiques de ce personnage féminin, qui modulent par moments des intonations théâtrales, sont déterminées, pendant ses allées et venues entre la maison et la ville, par la régularité de ses cycles biologiques et par leurs sursauts soudains. Rien ne viole l'espace circulaire de l'écriture (du moins rien qui provienne de l'extérieur), scandé par un cadre *méta-poétique* à peine évoqué, qui y fait défiler

une spirale imperceptible de rythmes. Dans ce *méta-espace* le *je*, qui est secoué par les sursauts cycliques de son propre corps, donne vie au développement spéculaire en spirale de la mise en scène des sentiments et des malaises, figés sur la page par l'énonciation de la pensée et, en même temps, par la création rythmique des impressions.

Dans le second recueil la langue, réfléchi de manière autoréférentielle par l'esprit d'un deuxième personnage féminin, donne vie à une nouvelle recherche. Les constructions linguistiques du personnage féminin, qui modulent plus visiblement des intonations théâtrales, y sont déterminées au cours de ses allées et venues entre la maison et la ville par l'alternance de cinq bouleversements saisonniers et par leurs sursauts météorologiques soudains. La lumière plane depuis le ciel au-dessus de l'espace circulaire de l'écriture, rythmé par un décor astronomique plus évident, qui y fait défiler les différents contextes de cinq bouleversements saisonniers ouverts et fermés par l'été. Dans cette mise en scène entre ciel et terre, le *je*, secoué par les sursauts météorologiques des cycles astronomiques symétriques à ceux de son corps, donne de nouveau vie au développement spéculaire en spirale de la mise en scène des sentiments et des malaises, figés sur la page par l'énonciation de la pensée et en même temps par la création rythmique des impressions.

Dans le troisième recueil, apparaissent deux personnages différents : la même figure féminine occupée par ses allées et venues habituelles entre maison et ville et la poétesse engagée dans la spirale d'autoréflexion d'un long poème *métalinguistique*. Les constructions linguistiques des deux personnages, qui modulent respectivement des intonations clairement théâtrales et des intonations auto-réfléchies, y sont déterminées par la scansion en quatre sections du recueil, dont trois sont liées aux bouleversements saisonniers et une au solstice. La lumière et la raréfaction temporelle planent respectivement sur l'espace circulaire qui, défini par les quatre sections astronomiques, fait défiler trois paysages saisonniers et un métalinguistique, ouverts par les journées d'été qui suivent le solstice et fermés par les journées de printemps proches d'un nouveau solstice. Dans cette mise en scène le *je* impliqué par son propre corps mental, entre la figure féminine et la poétesse, fait naître le *méta-théâtre* de la création de la parole, joué entre l'interprète de la poésie et la poétesse.

Quand le *je* est secoué par les cycles astronomiques et par les sursauts météorologiques, il donne vie encore une fois au développement spéculaire en spirale de ses sentiments et de ses malaises. Quand il est immobile ou presque, au moment de suspension du solstice, mue par d'imperceptibles sursauts du temps, il donne vie à la spirale auto-réfléchie du poème *métalinguistique*. Si, dans les scènes saisonnières, la mise en scène des sentiments et des malaises est représentée sur la page par l'énonciation performative de la pensée et par la représentation rythmique et graphique des impressions, dans la scène du solstice, la mise en scène de la réflexion de la poétesse est représentée sur la page par l'énonciation continue de la pensée auto-réfléchie mue imperceptiblement et progressivement par la représentation performative des impressions.

Ainsi, chacun des trois recueils met en place, sans différences, sur la surface de l'écriture, la représentation expérimentale de la formation de la connaissance dans l'esprit, la faisant briller dans l'articulation autoréférentielle de la langue où cohabitent tant l'énonciation singulière de la pensée que l'incontrôlable formation de la pensée elle-même. C'est pourquoi dans chaque recueil, dans le sillage de Cavalcanti d'abord, puis de Mallarmé¹⁸, de manière auto-réfléchie, la langue n'a d'autre signification qu'elle-même à la surface de l'écriture; elle signifie le *hic et nunc* de sa formation, la voix de son *je*-grammatical, et chaque fois il s'agit d'un *je*-linguistique réfléchi de manière auto-référentielle par un *je*-corps suspendu de manière déterminée entre la régularité des cycles naturels et leurs sursauts soudains et par cela même la langue est à la fois sujet, objet et espace de recherche; elle signifie enfin sa phénoménologie thématique mise en place par un défilé de 'petits tableaux' quotidiens et par des 'intermèdes' d'intonation *métapoétique* et *métalinguistique*; sa cadence temporelle. Dans *Poesie (1974-1992)*, la langue signifie de manière analogue le *hic et nunc* de sa formation et sa propre phénoménologie thématique. Mais, vice-versa, elle signifie elle-même, de recueil en

¹⁸Dans un essai sur les dessins de Saul Steinberg, Italo Calvino réfléchit sur le fait que Cavalcanti est le premier « à considérer les instruments et les gestes de son activité comme le véritable sujet de l'œuvre » et qu'il faut attendre Mallarmé « pour que le poète se rende compte que le lieu où se réalise sa poésie se situe "sur le vide papier que la blancheur défend". Avec Mallarmé il n'y a pas de doute que les mots écrits sont des mots écrits et que l'obscurité de la nuit n'est rien d'autre que le noir de l'encrier », in Italo Calvino, *La plume à la première personne (Pour les dessins de Saul Steinberg)*, in Id. *Una pietra sopra*, Milano Mondadori, 1995, pp. 355-356.

recueil et de manière plus structurée, la voix de son propre *je*-grammatical et le temps de sa propre cadence¹⁹.

Tre risvegli, un livret d'opéra écrit sous la forme d'un prosimètre presque à la fin des vingt dernières années d'activité artistique de Cavalli, montre de manière évidente une gamme de tons analogue à celle de *Poesie (1974-1992)*. Il apparaît comme une sorte de mise en scène des processus linguistiques qui font de la surface poétique cavallienne une œuvre poétique, à la fois verbale et visuelle²⁰. Comme les trois recueils de *Poesie (1974-1992)*, ce livret développe le fil conducteur d'une nouvelle recherche sur la connaissance sensible, encore une fois inlassablement répétée. De nouveau Cavalli ne cherche pas des réponses aux problèmes de la connaissance. Ce qui l'intéresse, c'est de pénétrer encore plus profondément dans les replis des processus cognitifs en explorant une phénoménologie plus explicite de la langue modelée de manière autoréférentielle sur celle de l'esprit. Dans ce livret, la déconstruction linguistique du sujet en trois personnages en exprime, comme dans les trois recueils des deux premières décennies, la dépendance mécanique à une existence suspendue entre la régularité des cycles naturels et leurs sursauts soudains. Le sujet, déconstruit dans les trois personnages, apparaît visiblement non seulement comme l'instrument de la représentation de la formation de la connaissance dans son esprit, mais il manifeste aussi de manière explicite le petit théâtre linguistique des trois premiers recueils. Les constructions linguistiques des trois personnages et les didascalies, composées dans la succession des scènes du livret, évoquent l'alternance cyclique de trois nuits et trois jours et les sursauts météorologiques du passage de la Haute à la Basse Pression qui les déterminent. Si le sujet de la langue, déconstruit dans les trois personnages, interprète autoréférentiel de son propre corps mental engagé dans la connaissance, exprime chaque fois une pensée consciente, il en reflète cependant en même temps la formation des impressions dans la composition des scènes de l'opéra.

¹⁹Matteo Marchesini écrit à ce propos : « au centre de la poésie reste donc le temps suspendu de la vie biologique [...] qui ne coïncide jamais avec elle, à la fois trop rapide et trop statique », in Matteo Marchesini, *Una pigrizia astuta*, in Id., *Poesie senza gergo. Sugli scrittori in versi del Duemila*, Roma, Gaffi, 2012, p. 82.

²⁰Guido Mazzoni affirme que « la poésie moderne est le genre littéraire qui ressemble le plus aux arts figuratifs des siècles précédents », in Guido Mazzoni, *Sulla poesia moderna*, Bologna, il Mulino, 2005, p. 204.

Tout au long du livret, la langue réfléchi de manière autoréférentielle par l'esprit de l'héroïne féminine, l'Amoureuse, donne naissance à une nouvelle recherche sur la connaissance. Les constructions linguistiques, entièrement théâtrales, de la protagoniste, lors de ses allées et venues entre le mal d'amour et le mal de tête, sont réparties (et donc déconstruites) entre celles des trois personnages : l'Amoureuse, le Chœur des symptômes et le Messenger. La lumière du ciel plane sur la scène théâtrale depuis une estrade latérale ayant trois marches et occupée par le Messenger qui fait défiler avec ses bulletins météorologiques trois séquences différentes : de la lumière resplendissante d'une belle journée à l'obscurité nuageuse d'une journée de pluie. Dans cette scénographie, où l'on passe du soleil à la pluie, le *je* impliqué par son corps mental dans les trois personnages donne encore une fois naissance au développement spéculaire en spirale de ses sentiments et de ses malaises, dus aux cycles astronomiques et aux sursauts météorologiques jusqu'à une conclusion provisoire au rythme du rap et du jazz. Dès que reviendra la Haute Pression qui a déchaîné le drame, celui-ci se répètera. Dans les trois scènes occupées par le lit de la protagoniste et par les petites chaises du Chœur des symptômes disposées en demi-cercle, la mise en scène du mal d'amour et du mal de tête est représentée sur la page par l'énonciation de la pensée et par la formation des impressions composées par les trois voix dans les différentes scènes du livret.

Dans le petit drame pour musique, comme déjà *Poesie (1974-1992)*, de manière auto-réfléchi, la langue n'a d'autre signification qu'elle-même sur la page du livret, symétrique de la scène théâtrale; elle signifie le *hic et nunc* de sa formation, la voix de son *je*-grammatical, et chaque fois il s'agit du *je*-linguistique d'un des personnages réfléchis de manière auto-référentielle par un *je*-corps, suspendu entre la régularité cyclique des trois nuits et des trois jours, et ses sursauts météorologiques; elle signifie enfin sa phénoménologie mise en place par un défilé de petits tableaux quotidiens, par les didascalies, et enfin par sa cadence temporelle²¹.

²¹Marchesini signale que dans la poésie de Cavalli le temps suspendu de la vie biologique « au lieu de se définir dans l'abstraction, comme chez beaucoup d'écrivains aujourd'hui, est ici toujours *habité*, expérimenté de nouveau en situation, entre les morts quotidiennes et les réveils quotidiens », in Matteo Marchesini, *Una pigrizia astuta*, op. cit. p. 82.