

«IMMAGINANDO DI POTER IMMAGINARE»
I POEMETTI ALLEGORICI E CIVILI DI PATRIZIA
CAVALLI

Marianna Marrucci

Il poeta che scrivendo usa il plurale
sembra subito più vasto e veritiero.
Se poi il plurale si fa anche impersonale
accorre l'universo col cimiero.
(da *Sempre aperto teatro*)

Nel 2005 Patrizia Cavalli pubblica nella collana I sassi di Nottetempo *La Guardiana*, che oltre a quello eponimo contiene il poemetto *Aria pubblica*, già uscito in rivista;¹ entrambi confluiscono, l'anno seguente, nel volume einaudiano *Pigre divinità e pigra sorte*, ma l'ordine è invertito e i due testi sono separati.² È del 2010 un secondo 'sasso' di Cavalli, *La patria*, che comprende anche *L'angelo labiale*. I due poemetti vi vengono presentati come testi d'occasione, scritti, il primo, «per il Festival dei Due Mondi di Spoleto 2008 in occasione della serata di letture "Patria mia"» e, il secondo, «per il Festival di Massenzio 2008 in occasione della serata di poesia».³ Anche questi due poemetti confluiscono in un volume più ampio, *Datura* (2013), dove compaiono distanti ma nel medesimo ordine.⁴ *Datura* comprende anche altri due poemetti: quello eponimo, già pubblicato nel 2011,⁵ e *La maestà barbarica*. Ma già il terzo libro di Cavalli, uscito nel 1992, conteneva un poemetto, *L'io singolare proprio mio*, che dava il titolo all'intero libro; e anche

¹ *Aria pubblica* era stato pubblicato su «MicroMega», 3, 2002.

² *Aria pubblica* corrisponde alla seconda sezione di *Pigre divinità e pigra sorte* (Torino, Einaudi, 2006), mentre *La Guardiana* è la settima.

³ Patrizia Cavalli, *La patria*, Roma, Nottetempo, 2010, *colophon*.

⁴ In *Datura* (Torino, Einaudi, 2013) *La patria* coincide con la terza sezione, mentre *L'angelo labiale* con la settima.

⁵ *Datura*, come informa la *Nota* inserita nel libro, è stata pubblicata «come introduzione in *Eroi*, a cura di Danilo Eccher (Allemandi, 2011), catalogo della Mostra allestita nel 2011 alla Gam di Torino». Patrizia Cavalli, *Nota*, in Eadem, *Datura*, Torino, Einaudi, 2013, p. 117.

l'ultimo, *Vita meravigliosa* (2020), contiene un breve poemetto, *Con Elsa in Paradiso*.⁶

La cifra formale a cui la sua poesia è stata associata fin dall'esordio è quella della brevità epigrammatica;⁷ eppure, per quasi un trentennio, Cavalli scrive anche testi più lunghi e articolati, ascrivibili alla forma del poemetto, innestandovi tanto il pedale epigrammatico quanto l'attitudine, di marca teatrale,⁸ alle più ampie volute dell'argomentazione monologante. La forma metrica di tutti i poemetti di Cavalli è caratterizzata dall'assenza di isosillabismo e isostrofismo; prevale l'endecasillabo, ma senza una regola riconoscibile, così come le rime e le numerose figure foniche non sono organizzate in un sistema regolare. Sono le figure della ripetizione, i parallelismi sintattici e le posture dell'argomentazione a svolgere spesso, sebbene non in maniera sistematica, una funzione strutturante.

*

Nel quadro di una ricognizione sulla forma del poemetto nell'opera di Cavalli, i due 'sassi', *La guardiana* e *La patria*, meritano particolare attenzione. Sono accomunati dalla macrostruttura bipartita: entrambi, infatti, comprendono due poemetti, uno dei quali dà il titolo al volume, ed entrambi accostano un testo che allude al genere della poesia civile (*Aria pubblica* e *La patria*) a un altro di taglio più esplicitamente allegorico e metapoetico (*La guardiana* e *L'angelo labiale*). *La guardiana* è un poemetto in tre parti (otto strofe e un verso isolato la parte I, cinque strofe la II e un'unica strofa di quarantuno versi la III), per un totale di centonovantanove versi. Centoventisei versi, divisi in tredici strofe, compongono *Aria pubblica*. *La patria* è di ventuno strofe, senza ulteriori suddivisioni interne, per un totale di trecentoventisette versi. Lo segue il più breve *L'angelo labiale*, otto

⁶ È noto che Elsa Morante rappresenta un punto di riferimento decisivo per Patrizia Cavalli e una figura centrale nella mitobiografia della poeta. In questa sede mi limito a notare, solo per inciso, il filo simbolico che collega la dedica «a Elsa» del libro d'esordio, *Le mie poesie non cambieranno il mondo*, nel 1974, e la messa in scena del rapporto privilegiato tra le due («Elsa ogni tanto ci portava in Paradiso. | E a chi chiedeva: "A me mi porti?" "No", | lei subito, decisa, "Non c'entri niente tu. | Tu non ci puoi venire in Paradiso". | "E allora chi ci porti?" insistevano i delusi, | "Patrizia ce la porti?" E Elsa: "Sì, | Patrizia può venire in Paradiso".») che apre il poemetto *Con Elsa in Paradiso* nell'ultimo libro pubblicato in vita, nel 2020 (Patrizia Cavalli, *Vita meravigliosa*, Torino, Einaudi, 2020, p. 15).

⁷ Di recente lo ha ribadito, per esempio, Matteo Marchesini in *Patrizia Cavalli. Una grazia a metà*, «Snaporaz», 11 settembre 2024 (<https://www.snaporaz.online/patrizia-cavalli-una-grazia-a-meta/>)

⁸ Giova ricordare, a testimonianza della familiarità della poeta con il codice drammaturgico e scenico (che a sua volta le offre la possibilità di una «ginnastica verbale»), che Cavalli è autrice di radiodrammi e di traduzioni di testi teatrali concepite per la scena; quelle shakespeariane sono raccolte nel volume *Shakespeare in scena* (Roma, Nottetempo, 2016).

strofe per centodiciannove versi complessivi. In entrambi i libri il poemetto del titolo supera per dimensioni il secondo, che funziona come spazio deputato a uno sguardo di rimando, funzionale alla ricerca di senso stimolata dal primo. Può essere utile mettere in relazione questa macrostruttura con le strutture dei luoghi descritti e attraversati dal soggetto che parla nei testi.

Ma conviene prenderla un po' larga e cominciare da *L'io singolare proprio mio* (1992),⁹ opera centrale nel percorso della poeta. Oltre al poemetto eponimo - su cui tornerò più avanti - c'è una poesia di quindici versi (*Ah smetti sedia di esser così sedia!*) la cui lettura può contribuire a illuminare i poemetti. I versi sono eterogenei per ritmo e per misura, con variazioni che formalizzano i movimenti interni al processo di individuazione messo in scena nella poesia. I primi due versi sono interamente occupati da un'apostrofe rivolta a due oggetti, la sedia e i libri («Ah smetti sedia di esser così sedia | E voi, libri, non siate così libri!»); sul piano metrico sono due endecasillabi *a maiore*. Il primo emistichio sembra replicare se stesso per dar luogo al doppio settenario che segue, «Come le metti stanno, le giacche abbandonate.» (v. 3), di cui assume, in questa prospettiva, la funzione di matrice metrica. La misura del settenario accoglie l'evocazione di un'identità univoca, solida e bloccata in una forma che corrisponde a quella assunta dagli oggetti abbandonati. «Troppa materia, troppa identità» (v. 4) è l'endecasillabo tronco, con accenti ritmici di 4^a e di 6^a, che segue: la matrice risulta come tagliata dall'interpunzione; i suoi confini si complicano per eccesso di «materia», che equivale a un eccesso di «identità», un troppo pieno, riflesso, poco più avanti, dall'impianto metrico-retorico del v. 6, ipermetro con schema ritmico di tipo trocaico («Sono. Sono quel che sono. Solitari»), in cui figure come la diafora («Sono quel che sono») e l'epanalessi («Sono. Sono») nonché l'iterazione della sillaba 'so-', ripetuta quattro volte, contribuiscono a un effetto di ridondanza straripante.

Il soggetto che parla in questi versi passa da una postura assertiva e quasi giudicante (vv. 4-6) a un avvicinamento agli oggetti fino a farsi, per loro, «piazzetta» (vv. 7-9):

E io li vedo a uno a uno separati
e ferma anch'io faccio da piazzetta
a questi oggetti fermi, soli, raggelati.

È lo sguardo del soggetto («E io li vedo») ad accostare gli oggetti «separati». Ed è la metrica, con le due sinalefi trivocaliche consecutive («vedo^a^uno^a^uno») che determinano la misura endecasillabica, a segnalare

⁹ Patrizia Cavalli, *L'io singolare proprio mio*, in Eadem, *Poesie (1974-1992)*, Torino, Einaudi, 1992.

una fusione proprio dove il piano semantico indicherebbe una divisione. Al contrario, il verso successivo è privo di fusioni vocaliche e, anzi, proprio una dialefe lascia riemergere, nel primo emistichio, la misura matrice: «e ferma ~ anch'io faccio». Al troppo pieno degli oggetti fa da sguardo di rimando il troppo vuoto del soggetto «piazze», che anima gli oggetti rendendoli, con il gesto di farsi piazza, una piccola comunità. Però per avvicinare gli oggetti, con le loro «forme padrone sempre uguali», «ci vuole molta ariosa tenerezza, | una fretta pietosa che muova e che confonda» (vv. 10-11). Ecco che, di nuovo, il livello metrico e quello semantico vengono dialettizzati: nella parte finale del testo la misura metrica inizialmente associata al troppo pieno degli oggetti si lascia occupare, sul piano semantico, dal movimento e dalla confusione di un'identità aperta, porosa, che può fare da «piazze» e riplasmare la forma della poesia come spazio di fondazione di nuove soggettività: «non è vero che si torna, non si ritorna | al ventre, si parte solamente, | si diventa singolari» (vv. 13-15). La conclusione è affidata a una serie di movimenti della misura metrica che precipitano, in chiusura, nell'ottonario, l'unico di tutto il testo e atto conclusivo di un processo di soggettivazione che non riguarda tanto (e soltanto) l'«io singolare».

D'altra parte al 'soggetto piazza' sembra fare da controcanto un testo di *Sempre aperto teatro* (1999), che allude alla tradizione epica (*Il poeta che scrivendo usa il plurale*). Se «il poeta che scrivendo usa il plurale | sembra subito più vasto e veritiero», la poeta Patrizia Cavalli disegna una traiettoria obliqua che, attraverso passi di lato e scarti ironici rispetto alla postura 'vasta e veritiera' del poeta epico, adibisce lo spazio del poemetto all'espressione di un 'io piazza', un soggetto singolare aperto, dinamico, a vocazione condivisa e relazionale. I poemetti possono, infatti, essere utilmente collocati in una linea di ripresa sghemba della postura da poeta 'vasto e veritiero', la cui parola plurale e impersonale erige un orizzonte di senso universale maschile, popolato di guerrieri e di campi di battaglia («Se poi il plurale si fa anche impersonale | accorre l'universo col cimiero»). Nella rifunzionalizzazione della forma poemetto converge quella che Enrico Testa ha definito la «primaria attitudine argomentante» di questa poeta, tra «formule epigrammatiche» e «ampie giravolte sintattiche», tra declinazione del piglio argomentante in 'azione' e scoperta «propensione al teatro».¹⁰

*

Nella *Guardiana* la propensione alla scena teatrale è evidente già nella macrostruttura tripartita. È da notare subito che le parti di cui si compone il

¹⁰ Enrico Testa, *Patrizia Cavalli*, in Idem (a cura di), *Dopo la lirica. Poeti italiani 1960 - 2000*, Torino, Einaudi, 2005, pp. 297-299, a p. 297.

poemetto mettono in scena, in successione, la rievocazione delle imprese infantili della protagonista, «artefice di chiavi», l'apparizione di una figura antagonista, «l'immobile, severa, inalterabile | Guardiana della Porta», infine il confronto tra le due, finché restano «sfornite e arrese tutte e due alla pari | giocando io alla porta e tu alle chiavi». Insomma quello del poemetto è lo spazio dello scontro tra due figure nemiche, l'una «ispirata» esperta di aperture e l'altra protettrice della «Sublime Porta». *L'incipit*, poi, è solenne; si noti il ritmo dattilico del primo verso:

Era il sospetto del tuo chiuso ardore
che mi faceva artefice di chiavi.

Ma i versi successivi riconducono l'«artefice di chiavi» al perimetro di un quotidiano familiare in cui si distingue nei panni di una bambina capace di aprire serrature con dei «ferretti storti»:

D'altronde ero famosa da bambina
per aprire cassetti, porte e armadi
di cui non si trovava più la chiave.

In luogo del cimiero, la combattente bambina esibisce dei «ferretti storti». La seconda strofa entra nel merito:

Prima lasciavo che si presentassero
i competenti, ossia gli adulti maschi,
e io in silenzio buona da una parte
con noia superiore li guardavo
affaticarsi su quella serratura
che mai avrebbero aperto, ero sicura.
Dopo mezz'ora di maneggiamenti
aspri e stizzosi senza risultato,
quando alla fine si invocava il fabbro,
come un eroe in disuso risorgevo
flemmatica dicendo: l'apro io.

La strofa mette in scena il passaggio da un 'prima' («Prima lasciavo che si presentassero») a un 'dopo' («flemmatica dicendo: l'apro io»). Si possono distinguere due parti. A livello testuale la separazione è segnata dal punto fermo, che conclude il primo periodo (vv. 1-6), e dalla marca temporale («dopo mezz'ora») che apre il settimo verso. Sul piano ritmico-metrico è da notare che i vv. 7-10 riprendono, nell'avvio, l'andamento dattilico del v. 1, un endecasillabo con

accenti di 1^a, 4^a, 7^a e 10^a. L'orientamento dattilico conferisce all'atto di lasciare la scena alla competizione degli «adulti maschi» un'aura di classica solennità, la cui eco è percepibile nella rappresentazione della «mezz'ora di maneggiamenti | aspri e stizzosi senza risultato» fino alla «invocazione del fabbro»: infatti i vv. 7-10 sono endecasillabi con accenti ritmici di 1^a, 4^a, 8^a e 10^a (v. 7 e v. 9) o di 1^a, 4^a, 6^a e 10^a (v. 8) e un ipermetro con accenti ritmici di 1^a, 4^a, 7^a e 11^a (v. 10). L'assetto ritmico del primo verso vi viene richiamato nell'attacco e poi complicato da interruzioni e scivolamenti, fino all'emersione della parola di un soggetto marginale, che segna un cambio di passo e il sopravvento di un ritmo di tipo ascendente: «flemmatica dicendo: l'apro io». Si presti attenzione al modo in cui si presenta il pronome 'io' nei versi: nella prima parte risulta sommerso dalle fusioni vocaliche («e^io^in silenzio buona da una parte», v. 3), mentre nella chiusa si stacca in dialefe («flemmatica dicendo: l'apro^io»). Nella prima parte chi parla si rappresenta «in silenzio buona da una parte», in paziente attesa di tramutare la «noia superiore» in azione, «come un eroe in disuso». Dietro la maschera del femminile conforme c'è un annoiato senso di superiorità; così l'azione eroica si accompagna alla flemma di chi controlla la situazione: dal margine in cui si è dislocata con apparente docilità, ha lasciato che la tensione crescesse fino al punto massimo, per il gusto di scioglierla con la presa di parola che la mette al centro una volta per tutte: «l'apro io». La noia superiore e la parola flemmatica sono il cimiero di questa «artefice di chiavi», la quale, bambina, con un'abile mossa del cavallo, ha conquistato il potere sulle ceneri dell'agone maschile, inventando nuovi strumenti, come si legge all'inizio della strofa successiva: «Con dei ferretti storti, mia invenzione,». La fine della quarta strofa risemantizza tale invenzione come segno del destino che la attende:

Con quei ferretti storti, poi parole,
mi stavo esercitando alla poesia.
Che cos'altro sennò? Sì, stavo imparando.

Le chiavi e i ferretti sono figure delle parole. Verrà esplicitato nella parte conclusiva dell'intero poemetto:

sì, con le parole, le valorose mie nobili
scudiere, cui avevo sempre dato
immenso credito - che a loro era passata
la gloria delle chiavi. E adesso che cos'erano
se non le vuote prove di un avvocato
che voglia impratichirsi del mestiere?

La prima parte del poemetto racconta la formazione di un soggetto poetico femminile capace di inventare parole nuove, dalla scoperta del proprio talento ai percorsi tortuosi dell'età adulta, quando, «come quegli adulti affaticati», diventa artefice di «chiavi false», «affaticandomi ostinatamente | smaniosa sempre di aprire e di raggiungere | il tesoro nascosto, le delizie in maschera». La chiusa della prima parte è affidata a un significativo verso isolato («Qual era quella porta? Se c'era io l'avrei aperta») a cui fa eco l'ultima strofa della parte II:

Allora non sapevo che c'era la guardiana,
soltanto la guardiana e non la porta,
una guardiana che allude ad una porta
meravigliosa e forse facile da aprire,
basta saperlo fare, non certo con la forza.

La funzione della guardiana non è quella di presidiare una porta chiusa; al contrario, la sua presenza mobilita l'immaginazione e accende i meccanismi di invenzione figurale. Ecco, infatti, l'*incipit* dell'unica lunga strofa (41 versi) di cui si compone la parte III:

Quando io svegliandomi al mattino entravi
nella costituzione dei pensieri

I versi chiave della strofa sono quelli in cui le proprie parole vengono rappresentate come «impotente e macchinosa avvocatura», costruzione eretta a difesa della colpa di «non saper trovare | la porta che non c'era, quella sognata porta», nonostante le potenzialità offerte dalla «faticosa virtù delle mie chiavi» di far «esistere»

quello che non c'era, che se io avessi inventato
il suono giusto, il giusto combinarsi
di parole, fossi riuscita nella
descrizione, saremmo entrate in due
in quell'invenzione. [...]

Se è vero che la «dichiarazione di poetica antiermetica», in questo poemetto, «si ibrida» «col tema omoerotico»¹¹, la formulazione di ipotesi sulla condivisione di spazi inventati e aperti per mezzo di 'parole ferretti' da un soggetto femminile ha

¹¹ Giancarlo Alfano, *Patrizia Cavalli*, in Idem et alii (a cura di), *Parola plurale. Sessantaquattro poeti italiani fra due secoli*, Roma, Sossella, 2005, pp. 157-160, a p. 160.

anche una valenza civile e, in conclusione, fa balenare un'idea della poesia come luogo pubblico.

*

Nell'edizione del 2005 un poemetto intitolato *Aria pubblica* segue *La Guardiania*. Ed è incentrato proprio su un luogo pubblico. Un'analisi della sua macrostruttura rivela un sistema in cui prevalgono, alternandosi, l'estroflessione della postura interrogante e l'apertura interna del discorso tra parentesi, entrambe in progressiva espansione (e reciproca confusione) lungo il poemetto. La prima strofa si apre con il verso «L'aria è di tutti, non è di tutti l'aria?», che dispone a chiasmo un'affermazione e un interrogativo, una certezza e l'esibizione di un dubbio che, di fatto, la rafforza. L'intero poemetto si fonda su questa polarizzazione. Vediamo meglio. La strofa conclusiva è occupata per intero da una domanda retorica:

Ci sono forse altre città del mondo
che hanno piazze più belle delle nostre,
piazze perdute alla vista e al cuore,
piazze vendute insieme alla città?

La seconda strofa, invece, coincide con un'affermazione tra parentesi: «(Non c'è più Pantheon e non c'è più Navona, | Campo de' Fiori è Cuba di Batista.)». E nella parte finale una serie di interrogativi («Come faccio a non sentire [...] Come faccio a non vedere [...]») si susseguono all'interno di una vasta parentetica, che si snoda lungo tre strofe intere, per un totale di ben trentanove versi. Nello sviluppo dei versi e delle strofe le parentesi assumono, insomma, una funzione fagocitante. Ciò che le contraddistingue è il fatto di contenere sempre la descrizione di una perdita, già compiuta o in corso, dello spazio pubblico, nella maggior parte dei casi attraverso il ricorso a costrutti della negazione. Leggiamo, per esempio, la seconda, la quarta e la sesta strofa:

(Non c'è più Pantheon e non c'è più Navona,

(I delegati a conservare il bene
di tutti, cittadini e forestieri,
fuggono il vuoto come peste nera,
per loro il vuoto è vuoto di potere.
Non c'è piazzetta slargo o marciapiede
strada o rientranza che, sequestrata,
non si trasformi in gabbia. Da riempire.

[...]

(Ora è una fuga torva verso casa
fra stretti corridoi di ferraglie,
ora è l'inciampo, l'ostacolo, il disgusto,
l'inimicizia, l'odio degli oppressi.)

La tendenza è ulteriormente confermata dalle tre strofe inglobate dalla lunga parentetica di trentanove versi della parte finale:

(Come faccio a non sentire quel rumore,
come posso, anche volendo, non vedere
quell'ingombro massivo e prepotente
che intralcia i passi e che la vista offende?
[...]

Non c'è più il dentro, finito anche l'inverno,
ora ogni dentro si è triplicato in fuori
per ingordigia di prendere e occupare,
quanto più puoi, prendere e occupare,
che tanto poi ti lasciano restare.

Non basta togliersi a quella bieca vista
abbandonando la feroce piazza,
perché l'offesa t'insegue nell'udito
supera porte e ottusi doppi vetri,
sciupa le notti e fa i risvegli smorti,
rovello che s'insedia nei pensieri,
un male di città fatto interiore.)

L'espansione fagocitante dello spazio in parentesi sembra riprodurre a livello formale la progressiva occupazione delle piazze cittadine e la corruzione di quel salutare «vuoto di potere» che è l'«aria pubblica». Nel poemetto, che Leonardo Vilei ha opportunamente definito «invectiva en forma de poema»,¹² un soggetto

¹² Leonardo Vilei, *El vaciamento del espacio público: la plaza sin atributos en la poesía de Patrizia Cavalli*, in Camen Mejía Ruiz e Eugenia Popeanga Chelari (a cura di), *La ciudad sin atributos la no ciudad*, Vervuert, Iberoamericana, 2021, pp. 269-283, a p. 270. «Cavalli lanza con su poemetto una invectiva contra la actual ausencia de aire que viene a corroer algunos de los pocos rincones que el ser humano había sabido construir en defensa de sí mismo, contra la trágica destrucción de todas las cosas: la plaza en tanto que lugar de pública libertad» (p. 276).

monologante e argomentante denuncia i rischi connessi alla trasformazione della pubblica piazza da spazio della vita civile e luogo di elaborazione e negoziazione dei significati di una comunità in qualcosa che «non è più piazza, è privata terrazza | o lugubre infinito lunapark». La dimensione poetica rimodula l'invettiva in una chiave originale; e così si rifunzionalizzano anche spazi e modi della forma poemetto.

L'architettura retorico-formale di *Aria pubblica* fa perno sulle figure della ripetizione e dell'accumulo. Alcune parole («aria», «piazza», «città», «pubblico», «vuoto», «pieno», «dentro», «fuori») ricorrono ossessivamente a scandire i versi. Per esempio in questi sei versi della terza strofa la parola «vuoto» viene ripetuta cinque volte.

È un vuoto costruito a onor del vuoto
nell'artificio urbano del suo limite.
Se si riempie è per tornare al vuoto
perché a costituirlo è proprio il vuoto.
Non fosse vuota infatti non potrebbe
accogliere chi passa e se ne va.

La disposizione delle occorrenze, disegnando figure come l'epanadiplosi e l'epifora, crea un effetto di incorniciamento che mette in rilievo il vuoto della piazza cittadina. Chi parla, infatti, sta descrivendo la piazza come uno spazio a geometria variabile fondato su un «vuoto costruito»; la cifra della piazza pubblica sta nella porosità che le permette di accogliere chi la attraversa, a patto che non resti: per essere tale la piazza deve sempre «tornare al vuoto», alla condizione di apertura e permeabilità grazie alla quale le è possibile rimodulare la propria identità pubblica in relazione a quella privata di chi vi entra. Lungo il poemetto si snoda una lunga argomentazione, condotta da un io monologante, che fa perno su alcuni dispositivi retorici: le domande retoriche, le figure della ripetizione, con l'iterazione di singole parole o fonemi, e quelle dell'accumulazione, come le enumerazioni, perlopiù per asindeto, che disegnano immagini di saturazione e occupazione massiva dello spazio. Ciò accade particolarmente nelle strofe tra parentesi e si associa alla denuncia del fenomeno di riempimento stabile delle piazze e alla corruzione dell'aria pubblica. Prendiamo l'enumerazione caotica presente in questi versi della quarta strofa (interamente tra parentesi):

Che cosa la riempie non importa:
chiasso puzze concerti promozioni

i cinquemila culturali eventi
fiere-mercato libri chioschi incensi
corpi seduti o in piedi nella mischia,

Elementi eterogenei vengono affastellati rinunciando in partenza a una compiutezza organica e gerarchica d'insieme. Se un principio unificante è presente, questo consiste proprio nell'assenza, dichiarata come necessaria, di criteri di selezione e ordinamento («che cosa la riempie non importa»).

La voce che si interroga, si indigna e denuncia è quella di un soggetto in movimento nello spazio cittadino; descrive e denuncia ciò che osserva collocandosi a distanza e, intanto, mette in scena una discussione con se stessa. Dopo il taglio impersonale delle prime sette, nell'ottava strofa emerge un soggetto plurale («a noi»), che torna nella conclusione: «Ci sono forse altre città nel mondo | che hanno piazze più belle delle nostre». La prima persona singolare compare ben tre volte - e sono le uniche di tutto il poemetto - nella lunga parentetica comprendente tre strofe. Si tratta di voci verbali all'interno di frasi interrogative:

(Come faccio a non sentire quel rumore,
come posso, anche volendo, non vedere
[...]
Come faccio a non vedere la fatica

È un singolare che si stacca dal plurale, a cui pure appartiene, per reclamare attenzione verso il disagio del corpo, aggredito a livello sensoriale, e del pensiero, stretto in un vicolo cieco mentale e indotto a sbattere contro l'evidenza. Tutto il poemetto è intessuto di segnali discorsivi e di marche dell'argomentazione, tanto da dare a chi legge l'impressione di trovarsi ad ascoltare il monologo di un soggetto che cerca la parola collettiva, che si misura con le possibilità di fare della dimensione poematica uno spazio di ripensamento del soggetto dentro la comunità e, dunque, di rifondazione di identità collettive.

*

Patrizia Cavalli ha cominciato a confrontarsi con la misura del poemetto già sul finire del Novecento, con *L'io singolare proprio mio*, quattordici strofe di varia lunghezza per un totale di centocinquantotto versi. È vero che in esso la forma poematica veicola «la rivendicazione ironica delle ragioni della propria ossessività intransitiva», ma non per questo si dissocia del tutto dalla «propria connotazione

di argomentazione civile»¹³. L'elemento strutturante è la ricorrente costruzione sintattica di tipo ipotetico, con la voce verbale «fosse» ad aprire tutte le strofe, tranne le prime due e la quarta. Il referente del discorso ipotetico è, ossessivamente, intransitivo: l'ipotesi riguarda il soggetto stesso che la sta formulando. Come nei poemetti del Duemila, l'argomento è dichiarato in apertura: si tratta di rispondere alle accuse giunte da «amici e conoscenti» di non far altro che «dire io, io», di parlare solo di sé senza guardare intorno e vedere che «esistono anche gli altri». La prima strofa si chiude con il quinario «ora rispondo», gesto di autorizzazione a prendere la parola per sostenere le proprie stesse ragioni attraverso una serie di argomenti, dispiegati nelle strofe seguenti al ritmo di formule ipotetiche, alle quali è affidata la funzione strutturante di *incipit*: «Se quando parlo dico sempre io»; «E se anche quest'io | fosse il mio io carnale, eccomi ancora»; «E se anche quest'io | fosse l'io singolare proprio mio»; «e fosse pure quel parlottare fitto»; «e fosse pure quella pretesa insana»; «e fosse pure quella pietà sbagliata»; «e fosse pure l'ozio ipocondriaco»; «e fosse la sabbatica | illusione di non dover pagare»; «fosse il perfezionismo solitario»; «fosse l'affanno delle mie parole»; «fosse il giudizio molto impressionabile»; «fosse il perfezionismo solitario». L'insistenza sull'eventualità di scenari egocentrati, su cui si innesta l'invenzione di autoritratti ironici in falsa modestia («ché anzi io mi considero soltanto | un esempio qualunque della specie»; «esempio, certo poco ambito, molto | mal riuscito, del corpo primordiale»), potrebbe implicare una realtà affatto contraria, vale a dire, di fatto, non egocentrica e, anzi, sbilenca, sbilanciata e incompiuta nel tortuoso cammino della costruzione di una soggettività tanto autorevole - e proprio per questo intenta a «dire io, io» - da poter parlare del mondo. D'altra parte l'ambizione dichiarata - e subito abbassata da un ironico autosabotaggio - è quella di fare del proprio io un soggetto umano esemplare, ovvero di parlare degli altri e del mondo circostante proprio parlando di sé. Insomma già in questo poemetto di fine Novecento è presente una tensione verso la parola plurale e la postura civica, nei modi dislocati e sbiechi che nei poemetti più tardi non verranno meno. Prendiamo a esempio la complessa immagine di salute ed equilibrio fisico allestita, in questi versi della terza strofa, alludendo a forme di giustizia sociale, senza prevaricazioni e divisioni in dominanti e dominati:

A una pressione bisogna infatti opporre
un'altra simile pressione, e la salute
è questa condizione nulla dove
non vi è né oppresso né oppressore,

¹³ Caterina Verbaro, *Poesia e identità comunitaria*. La patria di Patrizia Cavalli, in «Oblio», XII, giugno, 2022, pp. 192-204, a p. 195.

quello che è esterno non è tempesta è brezza
e la materia non si sopravanza
resta al suo posto e non si fa sentire,
così il pensiero non è più servile
ma lieve s'alza, mosso da sé
per intima creanza. [...]

Quello messo in campo da Cavalli con *L'io singolare proprio mio* è un modo obliquo di attraversare lo spazio del poemetto di argomentazione civile, spazio che viene rimodulato grazie ai dispositivi retorici dell'ironia e dello straniamento. Ulteriori elementi di continuità con i poemetti del Duemila sono, oltre alla retorica teatrale dell'argomentazione monologante, la sostanza allegorica e metadiscorsiva delle costruzioni figurali, orientate a rappresentare la stessa esperienza poetica, per esempio, attraverso le immagini delle parole in affanno e dell'«avvocatesca smania», che impone «di riprovare con nuovi verbi e nomi | la costruzione logica esteriore».

*

Prendiamo *La patria*. Tra i poemetti di Cavalli è il più esteso. Il titolo esibisce una tematica civile e politica. Fin dalla prima strofa la deissi erige la postura scenica tipica della poeta: «[...] sempre più | dubitando, eccomi qui obbligata | a pensare alla patria.». I due *enjambement* contribuiscono a mettere in rilievo l'acutezza del dubbio, il primo, e i vincoli, il secondo, posti al pensiero, piegato in direzione della patria da ciò che si chiarisce subito dopo: «[...] che se io l'avessi | non dovrei pensarci. [...]». Siamo, ancora una volta, nel campo della modellizzazione di materia gassosa, ovvero, fuori metafora, è in gioco l'invenzione di spazi identitari 'vuoti', perciò connotati in senso comunitario e civile. A venire in primo piano sono, in questo caso specifico, le possibilità stesse di immaginare e costruire figure della patria, non potendo aderire a quelle stereotipate, anche se «sarebbe un gran vantaggio | poterla almeno immaginare | quale figura umana, tutta intera, | dai tratti femminili». Nelle strofe centrali il poemetto mette in scena l'attraversamento, da parte del soggetto monologante, di quella che Caterina Verbaro ha definito una «galleria di figure - la madre, la vedova, la vergine, la prostituta, la pazza, l'angelo "corrusco" - ciascuna portatrice di uno specifico modello di cittadinanza, dall'accoglienza alla mercificazione, fino a quell'autoritarismo che il testo ironicamente riconosce alla figurazione maschile emergente alla fine di questa galleria allegorica»¹⁴. Infine, conclusa la rassegna, il soggetto si trova a commentare

¹⁴ Verbaro, *Poesia e identità comunitaria*, p. 199.

il proprio difetto di figurazione:

Beh, io alla fine di questa tiritera,
immaginando di poter immaginare
queste stereotipie più che banali,
- le troverei d'altronde senza sforzo
già pronte in confezione nei giornali -
volenterosa mi ritrovo priva
di una qualunque intera, definita
figura della patria: anche se mi concentro
vedo soltanto un gomito, una spalla,
dei piedi tutt'al più, una scarpetta,
ma in nessun modo la vedo in interezza.

Il confronto con la figurazione retorica tradizionale è condotto da un soggetto che sbuca di lato. E di quanto elaborato dalla tradizione, da questa angolatura, la sua invenzione poetica intercetta frammenti scomposti; così, oscurato alla vista, l'edificio retorico nella sua interezza svanisce («in nessun modo la vedo in interezza»).

Infine l'io, con lo sguardo libero, scopre che la patria non è che «epifania della comunanza»¹⁵ e che le è possibile «riconoscere ciò che mi è dolce patria | fra tutto quello che da lei mi espatria»; la conclusione del percorso è nella piazza cittadina, spazio di attraversamenti, incontri e costruzione di relazioni identitarie («la patria ama le piazze»), negli spazi nascosti della geografia civica e nella scoperta sentimentale di un patrimonio laterale:

Capita a volte
che hai un mezzo pomeriggio in una delle tante
belle città italiane di provincia.
Vai dove devi andare, non hai voglia
di fare la turista, e anzi scegli
stradine laterali, senza gente;
camminando ti imbatti in uno slargo
con una chiesa, di quelle un po' neglette,
spesso chiuse; sei già in ritardo, ma guardi
la facciata che sonnecchia, e subito
i tuoi passi si allentano, si disfano,
si fanno trasognati finché non resti
immobile a chiederti cos'è
quel denso concentrato di esistenza

¹⁵ Ivi, p. 201.

sorpresa dentro un tempo che ti assorbe
in una proporzione originaria.

Così il poemetto trova la propria connotazione più propriamente civile facendosi spazio di ragionamento sulla possibilità stessa di inventare nuove soggettività e costruzioni linguistico-retoriche capaci di esprimere nuovi immaginari poetici.

*

Mario Buonofiglio ha rilevato un filo poetico sottile ma fondamentale in *Datura*, il libro che comprende *La patria e L'angelo labiale*: la presa di coscienza della propria «autonomia rispetto al modello meccanico (al proprio corpo) e al linguaggio tecnico-poetico della tradizione letteraria italiana, nella quale viene “meccanicamente” ripetuta, attraverso una complessa permutazione di ritmi e stilemi, sempre la stessa serie storica di versi». ¹⁶ È questo il cuore dei poemetti di Cavalli, anche prima di *Datura*. Il punto è che la forma del poemetto permette di allestire la raffigurazione allegorica della conquista di una parola poetica liberata (pur in rapporto dialettico con le gabbie formali tradizionali), da parte di un soggetto che ha introiettato il dominio di un codice che non ha contribuito a elaborare. Risulta particolarmente convincente, in questa prospettiva, la lettura che dà Buonofiglio del poemetto *L'angelo labiale*, interpretando il «crudo paragone culinario» della prima strofa come costrizione agli strumenti della creazione letteraria ricevuti dalla tradizione e assimilati inconsciamente, cosicché l'incontro con l'«angelo labiale» («E fu così, in evaporazione, | che mi imbattei nell'angelo labiale») segna una svolta («Ah, fece presto a prendermi») e il disgusto cede il passo all'entusiasmo di «endecasillabare»: «la poesia è, per Patrizia Cavalli, un'espressione della libertà della parola e del libero pensiero rispetto al modello biologico-meccanico rappresentato dal corpo e dagli organi preposti al linguaggio, anche se è ingabbiata in schemi e ritmi tradizionali non superabili a livello conscio». ¹⁷ Da qui la conclusione: «ho finto una perfetta | remissione. Ma ora che l'angelo | mi attrezza di parole io non mi arrendo, | sia chiaro, io contendo». Le fa eco quella del poemetto *Datura*:

Un altro è il mio progetto, la mia ambizione
è accogliere la lingua che mi è data
e, oltre il dolore muto, oltre il loquace

¹⁶ Mario Buonofiglio, *Sull'«endecasillabare» di Patrizia Cavalli o il fiore di Datura*, «Il Segnale» n. 96, ottobre 2013, pp. 76-78, a p. 76.

¹⁷ Ivi, p. 77.

suo significato, giocare alle parole
immaginando, senza un'identità,
una visione.

La piazza, il vuoto, l'aria compaiono in tutti i poemetti: rappresentano lo spazio «senza un'identità» e da attraversare «immaginando». È possibile, in conclusione, sostenere che la dimensione poematica diventi essa stessa, nei poemetti di Cavalli, lo spazio allegorico della costruzione di una soggettività che, interrogante e argomentante, muove dal margine e dalla singolarità e si avvale di una serie di scarti ironici e dinamiche di «spaesamento domestico»¹⁸ per tracciare il perimetro di una fragile identità comunitaria.

Bibliografia

- Alfano, Giancarlo, *Patrizia Cavalli*, in Idem et alii (a cura di), *Parola plurale. Sessantaquattro poeti italiani fra due secoli*, Roma, Sossella, 2005, pp. 157-160.
- Buonofiglio, Mario, *Sull'«endecasillabare» di Patrizia Cavalli o il fiore di Datura*, «Il Segnale» n. 96, ottobre 2013, pp. 76-78.
- Cavalli, Patrizia, *Poesie 1974 - 1992*, Torino, Einaudi, 1992.
- Cavalli, Patrizia, *Sempre aperto teatro*, Torino, Einaudi, 1999.
- Cavalli, Patrizia, *La guardiana*, Roma, Nottetempo, 2005.
- Cavalli, Patrizia, *Pigre divinità e pigra sorte*, Torino, Einaudi, 2006.
- Cavalli, Patrizia, *La patria*, Roma, Nottetempo, 2010.
- Cavalli, Patrizia, *Datura*, Torino, Einaudi, 2013.
- Cavalli, Patrizia, *Shakespeare in scena*, Roma, Nottetempo, 2016.
- Cavalli, Patrizia, *Vita meravigliosa*, Torino, Einaudi, 2020.
- Marchesini, Matteo, *Poesia senza gergo. Sugli scrittori in versi del Duemila*, Roma, Gaffi, 1992.
- Testa, Enrico, *Patrizia Cavalli*, in Idem (a cura di), *Dopo la lirica. Poeti italiani 1960 - 2000*, Torino, Einaudi, 2005, pp. 297-299.

¹⁸ Matteo Marchesini, *Una pigrizia astuta*, in *Poesia senza gergo. Sugli scrittori in versi del Duemila*, Roma, Gaffi, 2012, p. 83.

Verbaro, Caterina, *Poesia e identità comunitaria. La patria di Patrizia Cavalli*, «Oblío», XII, giugno, 2022, pp. 192-204.

Vilei, Leonardo, *El vaciamento del espacio público: la plaza sin atributos en la poesía de Patrizia Cavalli*, in Camen Mejía Ruiz e Eugenia Popeanga Chelari (a cura di), *La ciudad sin atributos la no ciudad*, Vervuert, Iberoamericana, 2021, pp. 269-283.

Sitografia

Marchesini, Matteo, *Patrizia Cavalli. una grazia a metà*, in *Snaporaz* (11 settembre 2024).

<<https://www.snaporaz.online/patrizia-cavalli-una-grazia-a-meta/>>