

Milena Nicolini

La *quête* dell'io dentro e fuori lo specchio.

Annalisa Ballarini, *Specchio a figura intera*, LietoColle, Como 2017

E' una silloge drammatica, una faticosa indagine psicologica ed esistenziale, lungo il percorso di una individualità che si cerca, si indaga, si ipotizza, senza però potersi ritrovare compiutamente. Se l'immagine allo specchio è "intera", infatti resta ancora "figura", che dovrà proseguire la sua *quête* per darsi spessore e unità e luogo nel mondo. Pur essendo così personale e intimo l'obiettivo, non ci si inoltra in una poesia esclusivamente soggettiva, immersa a gorgo nel proprio sé e nelle sue oniriche immagini. La ricerca, proprio per essere autentica, tesse una fitta rete tra l'io raddoppiato e il mondo e gli altri, dentro le circostanze della vita interiori e comunitarie, dentro le grandi domande dell'esistenza e le piccole domande della più particolare quotidianità. La bacchetta raddoppiata è la poesia. Una poesia altamente eufonica, armoniosa, dal canto seducente, ma comunque capace di 'abbassarsi' – che in verità è sempre uno speciale elevarsi – alle qualunque cose più semplici, non per esibire forme di umiltà, ma perché capace di vedere l'oro, il senso, l'indicazione proprio là dove parrebbero più assenti e nascosti.

Aurorale

Già dal titolo della sezione ci si aspetta un'aurora, un inizio, e proprio una rinascita sembra sorgere dalla prima poesia, confermata in molte altre che seguono, ad esempio dove c'è l'appropriazione o la riappropriazione del nome-identità:

Non sapevo il mio nome,
prima che l'albero fiorisse
-chiamavo cose vicine e lontane,

io che non sapevo –
ma ieri ho visto il mio nome
fiorire da un noce.

(p. 23)

O quando il "risveglio" affonda "sapienti radici" negli elementi primari della "vita", nella terra "dove partori la prima madre/ dove è inciso il pianto della nascita". E si manifesta attraverso la "voce" della poesia, che dalla terra "profonda" ascende al "corpobocca", facendo vibrare nel canto "l'ancialingua", "per i vivi e i mai nati" (p. 24). Il "corpobocca", qui, sembra congiungersi con l'indistinta materialità della specie, dalla quale si è sbalzato quando si è fatto *uno*, individuo che, tramite la bocca, la *sua* bocca, suona e risponde individualissimi suoni, fa parola, fa poesia, in contiguità necessaria col proprio corpo, e tramite esso, con la specie. Ecco perché "il canto" si rivolge a tutti "i vivi" e anche ai "mai nati", che potranno nascere nella continuità del futuro, o nascere solo nella poesia. C'è qualcosa, qui, che mi ricorda la "compresenza" di Aldo Capitini di tutti i viventi – in qualsiasi modalità siano viventi – e anche dei morti, che comunque sono nati e stati viventi, e di coloro che saranno viventi: "Tutti gli esseri che mai furono e che sono, morti e viventi, costituiscono una compresenza che s'accresce dei nati, che è tenuta insieme ed unificata dalla produzione dei valori."ⁱ

Una sorta di rinascita c'è anche nel rialzarsi del "mendicante" (p. 18), che forse consiste nel tornare ad essere 'fedele' della vita, fiducioso. Ma se c'è un "corpo nuovo", però è "senza pelle" (p.16), forse senza difese. E infatti si intuisce che la ri-nascita viene da un travaglio per niente trascorso del tutto, che implica una perdita (se non "tutto", molto però "è perduto" (p.11)), un distacco, un dissolversi doloroso ("Dal tuo sparire" (p.12)). Non a caso questo travaglio lascia chi ne 'emergerà', "figura" e non persona, quasi solo immagine esteriore, "in fulgido metallo", dall'"occhio attonito" (p.12), che dice: "Guardami, questa sono io/ la lamina di bronzo sulla fronte" (p.13). Non può non venire in mente quel "remagno come statua d'ottone" di Guido Guinizelli, dopo aver ricevuto il colpo che "passa come fa lo trono/ che fer' per la finestra de la torre/ e ciò che dentro trova spezza e fende"ⁱⁱ. Figura, peraltro, in cui domina una ambigua immobilità: "la bocca immota" è

bloccata “sulla soglia dell’ultima parola”, perché non sa ancora parlare o non riesce a ricominciare a parlare nelle “stanze mute”, dove l’assenza “inchioda” (p.12), nell’occhio fisso che non sa vedere altro che il proprio delirio: una “eterna presenza” che però non c’è più. Questa difficile rinascita e questa fatica a riprendere la voce è già nelle primissime parole della silloge, dove a chiasmo è infatti la ‘croce’ –segno insieme di dolore e sacralità – a legare i termini composti “Parolacroce – Crocecorpo” (p.11). In questo nodo conseguentemente e programmaticamente l’idea materica del corpo viene connessa a quella di parola, voce, poesia.

In questa prima sezione si manifesta spesso un doppio, ramificato in più riferimenti. Esplicito, quando l’io della poeta si duplica in una “controfigura” – continuo è questo nominarsi per ‘figura’, immagine, e “controfigura” che richiama lo specchio, come preannuncia il titolo della silloge. La “controfigura” ha perso ogni bene, di cui si è appropriata l’“altra”, che si definisce nella “pienezza”, ottenuta in modo impari “in sorte”, comunque a danno, se non proprio rubata all’altra-“controfigura”, che con “fatica” aveva fatto maturare i frutti al suo “sole”. Si tratta qui di un doppio oppositivo, antitetico e non complementare: un io “ingrato”, “ignaro di me” contro la vera identità che pare stia in quell’altro io che possiede solo “il desiderare smisurato”– quello di Leopardi e di Ariosto e della Sehnsucht romantica, che continua perpetuamente senza mai potersi spegnere fino a sfibrare, ma che è il fulcro della vita. Questo vero io, comunque, è nominato solo come “controfigura”, per di più necessariamente legata all’io opposto da un bisogno. Perché “controfigura necessaria”? (p.14) In genere la controfigura è sostitutiva di un ben più importante titolare dell’identità, per evitare rischi, fastidi, pericoli. Che questa parte ‘piena’ del doppio, quindi, abbia bisogno dell’altra non solo per goderne i frutti, ma per farsene difesa da probabili o inevitabili difficoltà? Un doppio molto complesso, che non importa se riconducibile a due tensioni oppostive di una medesima personalità o a un difficile rapporto tra due differenti persone: importa che produce grande sofferenza e che lascia l’io parlante rivestito solo di “pomice”, consumato nell’“ultima carne/ fino al tendine”, nel “freddo” totale, fino all’“osso. Avanzo di me.” (p.13). Questo doppio potrebbe ricondurre all’opposizione, indirettamente suggerita già dal titolo della silloge, tra la “figura” nello specchio e quella fuori dallo specchio. Dominante lo “specchio”, che non riflette passivamente, ma determina la “figura intera” come carattere della propria funzione-capacità. Specchio-metafora del guardarsi dentro – soggetto-oggetto – e segno anche di un limite, un confine, che separa un’altra coppia oppositiva. Da una parte c’è il *qui* di una realtà chiusa, per lo più nelle stanze bianche, al buio, senza sogni, silenziose o proprio “mute”, (p.11) – magari gremite di oggetti in disordine o ‘smessi’– di una casa-corpo-io, “cancellata in ogni cosa sinuosa/ - tutto è spigolo-” (p.13), dove però riflessi ‘queruli’ – che sono segni di lamentazioni, ma comunque si apparentano ad emissioni di fiato, di voce –, ‘bagliori’ da oggetti qualunque “bisbigliano/ un segreto di luce” (p.17), quasi cominciando ad osare la poesia. Dall’altra parte, c’è un *di-là* variamente connotato. Necessariamente condiviso, ma separato e oppositivo, è il mondo fuori “da una finestra” che “commenta”, s’impiccia, ma estraneo, “distratto” (p.17); “il filo nel giardino senza vento fermo” (p.13); la strada notturna dove “i lampioni/ lucidano a cera i muri” (p.19), barricando in chiusure senza possibilità di appoggio o appiglio; il “sotto le volte in assise” dove ogni possibilità è ridotta ad un’alternanza automatica di ‘camminare’ o ‘star fermi’, quasi senza differenza sostanziale per i “fedeli” (p.18) del vivere. Un mondo in pioggia, di “pozze sparse/ come frammenti di specchio”, in cui anche i “sogni” si sono persi a “scorci”, beccati dai “piccioni” e dimenticati dal buio stanco che tutto ottunde tra le “lastre bagnate” e pericolose che possono far scivolare “il passo”, pur se “minuto” (p. 20), timoroso e prudente. Di là è però anche un *altrove* desiderato e quasi mai raggiunto, di “orizzonti oltre lo specchio” dove sta la bocca che dice poesia e le sopracciglia che esprimerebbero disappunto o gioia se non fossero nascoste dalla frangia-“lamina di bronzo” (p.13). E’ un *altrove* percepito in uno spazio ulteriore da parte di chi –compreso il vento –, è costretto ad un bipolarismo da burattino “sotto le volte in assise” (p.18). Un *altrove* “oltre il nero” della pupilla, nell’“abisso” ungarettiano dove arde e “si consuma” “ogni enunciato”, quindi ogni qualsiasi insieme di segni che dichiara qualcosa: quindi ogni senso possibilmente conchiuso? Forse è per questo che “il corpo nuovo è senza pelle” (p.16)? Cioè non una condizione di inermità, ma una condizione di apertura molteplice e in divenire? Un *altrove*-cielo al tramonto, ma non misero, sul quale non cadere all’insù per esserne respinti come da un muro cerato e con un rimbalzo che fa ricadere all’ingiù. Ma un cielo dove “un giorno” si sono incontrate, ancora a chiasmo, la “Parolaluce” della poesia e la “Luceforma” (p.11) del materico.

Altra opposizione è tra movimento e fermo – diverso dall’immobilità, perché l’esser fermo sta nella cessazione di qualcosa che si muoveva. E’ un’opposizione ineluttabile, necessaria: “tutto si riduce all’una o all’altra cosa” (p.18). Potrebbe il nonmuoversi apparire negativo, quando porta a corollari come la “figura in fulgido metallo” o “la bocca/ immota” o l’“occhio attonito” (p.12), però in alcuni momenti può manifestare una forma di sicurezza, magari fuori dal tempo, che agisce con potenza: come nel “risveglio” con “le mani nella terra/ ferme, sapienti radici di corpobocca” (p.24) a contatto diretto con le forze primigenie della vita. Più spesso il nonmuoversi, se non è segno di morte, lo è di finzione, apparenza, presenza all’ordine costituito: è un “ristare” (termine aulico dove il prefisso ‘ri’, qui, non ripete l’azione, ma ribadisce il senso di uno stare fissi, letteralmente piantati, conficcati) ma come di “cose smesse”, usate forse da altri, gettate via, prive di originalità, novità. Le quali possono anche vivere di un “bagliore querulo” (altro termine aulico, per dire il lamentevole della condizione, di cui però così si attenua l’autenticità della miseria), capace di ‘scolorire’ (non illuminare!) la notte. E’ una situazione finta: finzione da teatro – da teatro lirico – che porta ad abbracci altrettanto finti e impropri, da retorica di palcoscenico, intrecci tra “giunchi e braccia”. Contrapposta al “divenire” di cose invece “dimesse”, piccole, modeste, magnificamente definite però nel loro stare dentro la vita e nel mondo: “portate sulle teste dalle donne scure/ su e giù per la collina e tra le case,/ cedute alla corrente.” (p.21). Così avviene anche quando si esprime il desiderio della stabilità di un tempo “finito”, contornato, ma indirettamente lo si dissolve con il figurarlo nella “forma dell’acqua”, che di per sé non è mai ferma né ha una forma definita-finita; e così ancora nell’immagine-paragone del ‘filare dei ciliegi’ che, se colto preciso e geometrico, però si dilata nell’informe mutevole di un muoversi oltre: “prosegue sui crinali fino alla radura”. Ecco perché questo tempo “fondo e calmo”, evanescente “da qualche parte”, afferrato e condotto per mano “dalle pieghe del vestito”, è “lasciato andare”, e anche “senza commiato” (p. 22): nel fermo e nel finito era nulla. Ma tra stare-“ristare” e muoversi-divenire c’è una minuta, umanissima via di mezzo che tiene qualcosa delle due condizioni: la “sospensione” “dell’esitare”, quello sciogliersi della staticità che ancora non è volo, passo, movimento, ma solo la speranza di chi, come “il mendicante che si rialza”, vuole ritornare ad ardere-vivere, senza presunzione, ma col “fremiteo del cero” (p.18).

In questa prima sezione, come anche nelle seguenti, la musicalità – di allitterazioni, assonanze, consonanze, quasi rime, anafore, paralleli, riprese – è armoniosa e molto ben tenuta da un ritmo accentativo regolare, che muta e cambia per segnalare punti di rottura o di apice nel significato. Potrebbe definirsi dattilico per quell’accento quasi costante in prima posizione – quasi un *logo* della poeta che, musicista, comincia il rigo dello spartito con un *battere* – se non fosse che poi il verso procede con una prosodia più consona al nostro attuale sillabare. Ricca, questa sezione, ma anche in questo rilievo simile alle altre, di sdruciole (“pendolo”, “spigolo”, “ultimo”, “pomice”, ecc.) ed anche bisdruciole (“lucidano”) armoniosamente interne e conduttrici del ritmo, e di neologismi dati da parole composte (“stillachiodo”, “ancialingua”, ecc.) spesso inquadrate in figure fonetiche che suggeriscono una concertazione musicale.

La notte altrove

Dominante in questa seconda sezione continua, diversamente significata, un’opposizione tra il *qui* e l’*altrove*, indagata e scavata fin nei minimi particolari. Nel *qui* ancora un mondo imbrigliato in rigidi canoni di “coordinate certe”, in un ordine fermo che blocca la stessa varietà e molteplicità della natura in prigioni geometriche (i “rettangoli artificiali di viola”, le “perfette geometrie degli oleandri”) e che circoscrive univocamente fenomeni del tutto non perimetrabili come i “bagliori sull’acqua” (p.27) forse del fiume Po, il quale invece è segno di liberazione dal chiuso delle mura e da “quel poco di cielo rimasto”. Ancora strade di un asfalto che indurisce i passi, interrotte dalle “mura” nel “loro diramarsi” spontaneo come un “fraseggio” (p.40) musicale; viali pavimentati di foglie morte autunnali, “arrese”, che uccidono la “parola”, la “rosa del Poeta” (p.38). Ancora le stanze-interni sono “natura morta” (p.17), con un ombreggiare della luce che crea “verità disarticolata”, come “la civetta” – potente segno atavico di femminilità numinosa – che ha fatto il nido “alla sommità del mio ginocchio”. Non c’è unità tra le epifanie ‘disarticolate’; solo il vento “là fuori”, sparpagliando “senza occhi” – quelli che squadrono, identificano, incasellano – le foglie “nelle terre di nessuno” (p.28), è capace di una composizione dell’unità primigenia e caotica. Sono stanze in cui la tovaglia

quotidiana sulla “tavola di formica” è un “sudario”. Che manca – manca soprattutto la sua sacralità – e non può avere ricevuto e quindi conservato e tramandato gli umori di un passato che i ricordi fanno sacro: “il pane, a sera”, già “consacrato/ dalle mani di mia madre”, sacerdotessa del rito; che veniva condiviso con le tortore “pazienti sulla ringhiera”, come “un frammento di eucarestia”, quando ancora era possibile pregare “Dio/ che il buio non giungesse troppo freddo.” (p.30). *Qui* è sempre il tempo della decadenza autunnale, o del “pianissimo di pioggia” (p.32) di gennaio, o del freddo novembrino che gela e “afferra/ le mani” (p.40) come le imprigionasse nell’impotenza: “Primavera è lontana” (p.31). E quando ci si potrebbe lasciare andare all’estate, i “Fili di fieno” – così simili agli umani sempre ridotti a “passi” sulle strade – nel segno della fine, portano “Dentro/ smorto/ un sospiro d’erba.”, mentre trascinati dalla “fiumara del ritorno” – verso dove?, all’origine che coincide con la morte? – si impigliano “tra le fessure dei telai” (p.35). Non si vuole indicare un *dove* dentro l’intreccio di orditi e trame, che sa di vita, ma piuttosto un *dove* tra gli scheletri che reggono le cose, le intelaiano, le tengono su, facendole apparire ingannevolmente stabili. Anche il volo degli uccelli non è gioioso, “i rondoni spezzano/ il silenzio della fame”, appaiandosi per un attimo a quell’altra fame di vita, quella “questua” dentro “una corona” che i “pini ergono” “sui passi”. E’ una “questua” mendicata da “ombre”, del tutto simili a quei ‘fedeli’ che “camminano o sono fermi” (p.18) senza variazioni possibili, ombre “mosse in processione”, “le ciocche esauste, la voce vinta”, al seguito dei figli, per “ultimi dietro il passo lento dei bambini”: più che vigile retroguardia paiono afflosciarsi inermi alla vita. Il buio è squarciato solo dalla “croce”, che non appare salvifica, ma piuttosto segno-senso forte e unico di passione-dolore. Eppure intorno la natura è in rigoglio col “drappo dei gelsi e l’aria pingue/ il nibbio diretto alle porte dell’eremo.” (p. 29). Gli uccelli, però, ‘rondoni’ e ‘nibbio’, volano alti, mentre i ‘passi’ restano prigionieri in quella ‘corona’ di tronchi, la cui solidità e bellezza, anch’essa, si disfa “nel legno, nel tempo macerato delle fibre”. E la domanda “dove?” (p.34) della ‘questua’ vi resta dentro inesausta. Anche i giorni continuano a consumarsi e a consumare inutilmente: “Destà, asservita ai giorni” (p.29), è l’antitesi dura della quotidianità della poeta; “Un altro giorno irredento” (p.30), propone una negatività doppia: la necessità di una redenzione, liberazione, purificazione, che di per sé implica sofferenza, è infatti a sua volta impedita; “Era ... / una domenica sbiadita” (p.32), contiene una forte eco crepuscolare. E’ un tempo senza prospettiva: “Chi partorirà i nostri figli, domani,/ se ci è stata strappata la fede?” (p.33), essendo “il corpo vuoto”, la capacità di “scelta” (p.32) svanita, insieme alla sera che “scende” tragica e ottunde la vista come un sipario “lungo un piano verticale” (p.36). A conferma che si “è compiuto il consumarsi di altre cose inutili”, di cui resta solo “cenere sulla scrivania”. E “un gatto” resta, vitalità animale, ma anch’esso – è sera – “dorme” (p.36). E’ allora che anche le grandi domande rimbalzano dentro le apparentemente piccole domande: “Dove andranno le cose non più ricordate?/ Quel volo di fagiano/ sulla strada che porta alle scuole,/ lo scatto del collo per seguirlo?” (p.37). E la risposta è tutta lì, solo lì, in quello “scatto del collo per seguirlo”, in questo non smettere mai “il desiderare smisurato” (p.14).

Non così tanto nominato, evocato l’*altrove*. A volte è allontanato nella dimensione mitica e favolosa: il “luogo ove si nutrono i liocorni”, a cui corre “l’Orsa”, nell’“equinozio di primavera”(p.39) col suo carro dove si è issato in corsa il poeta. A volte è snodato all’infinito come quel bagliore –forse del Po – che “si dice” corra lungo tutto “il quarantaquattresimo parallelo nord”, trasformato da misura topografica a urobora planetario, su cui scivola la notte, anch’essa mitica, “lontana” e “Altra” (p.27). A volte è il punto d’arrivo – meta, verità, senso, non importa – del volo del ‘nibbio’ o dei ‘rondoni’ o del ‘fagiano’, quando per un po’ resta “ancora visibile/ al di là del canale” all’occhio che si sforza di seguirlo; e che invece lo perderà oltre “un intreccio di rami” (p.37). A questo *oltre* non arrivano i passi automatici della processione di ‘ombre’, contenuti, costretti dal muro-‘corona’ di pini.

Troviamo nella sezione qualche attimo sospeso di quiete, come un libro ancora aperto “in volo estatico” “sul letto”, con “gli occhiali ripiegati” a riposo, in un punto che può diventare il “centro che tutto congiunge” in un’intuizione cosmica formidabile. E’ un attimo, però, che non supera, non va oltre “un dignitoso *Weltgefühl*”, un sopportabile senso del mondo. D’altra parte il libro, forse fonte di questa quiete, “giace” (p.31) proprio come il “corpo fanciulletto” di Foscolo sulla sabbia di Zacinto, in un riposo che ha un’imprescindibile adiacenza con la morte. Anche la poesia, in questa sezione, pare perduta: la “parola

muore”(p.38) ed è morto anche Orfeo, i poeti fuggono sul carro dell’Orsa e “qui restano le rane/ a gracidare un *Requiem aeternam*” (p.39). C’è una prospettiva, però, quasi una riflessione sui propri trascorsi di scrittura e una nuova dichiarazione di intenti poetici: per la parola è chiesto un ricovero – pur se funebre – in luoghi desolati, aridi, umili, dove cresce l’ortica, ma anche l’“asfodelo”, con nell’aria l’epitaffio: “Cadde,/ cercando oltre il sogno e la carne” (p.38). Non più “oltre”, infatti, è la direzione di questa poesia, ma, come già espresso nella precedente sezione, dentro la congiunzione di “sogno” e “carne”.

Molto presente anche in *La notte altrove* il contrasto di luce e ombra; molti i precisi richiami musicali: “un pianissimo di pioggia” (p.32), “Forme bianche nel crepuscolo sonoro/... / variazioni ondulate di una porta che sbatte” (p.36), “l’incerto fraseggio delle vie,/ il loro diramarsi fino alle mura” (p.40). Continua il ritmo sicuro ed eufonico di *Aurorale*, che qui sostiene forme più mobili, meno regolari, con più frequenti enjambement e alcuni iperbati importanti: “solo foglie, residui d’autunno, arrese” (p.33), “e la notte – altrove, scivolata” (p.27).

Un magnificat sui rami del glicine

La rinascita, annunciata e negata, è qui, adesso. In questo percorso circolare che comincia e si richiude sul glicine. Ci sono echi evidenti di Eliot, Montale ed altri poeti, sempre sommessi e rispettosi, e proprio nei versi d’apertura il primo:

Se ci toccasse la luce che si addice ad aprile
tanto non ferirebbe l’occhio la supponenza
dei muri oltre i binari o ciò che resta di essa,
prepotenza logora, sublime orrido
orridi muri e ringhiere, parabole
persiane sull’abraso dell’occhio.
D’improvviso su una terrazza appare
fugace la *pietas* storica d’un glicine.
(p. 43)

La luce canonica (“che s’addice”) di aprile è indirettamente richiamata in paragone con una connotazione di crudeltà eliotiana: “Aprile è il mese più crudele, genera/ Lilla da terra morta, confondendo/ Memoria e desiderio”ⁱⁱⁱⁱ. Due volte si insiste sulla ferita-abrasione dell’occhio. Non importa se l’origine della ferita è spostata sullo squallore di “orridi muri e ringhiere, parabole/ persiane”; di fatto è un aprile che “genera lilla da terra morta”, che di colpo fa apparire su un brandello-rudere di quell’“orrido” urbano nuovi grappoli di glicine, il cui significato correlato è subito dichiarato: “la *pietas* storica”. La *pietas* è rispetto del sacro, che fa il sacro; certo, qui ‘storica’, cioè una sacralizzazione che sta dentro i canoni della convenzione simbolica attuale, quindi il rispetto del sacro non è realmente attante, è piuttosto invece un richiamo quasi d’obbligo, come un glicine su una cartolina augurale. Ma agisce. Nel contrasto con lo sfondo. Compare qui una sacralità che caratterizza tutta la sezione, in risalto, in rilievo proprio su quel “sublime orrido”, che non è un superlativo dell’orrore, ma la preparazione a quel *minimissimo* di cose – la “terra morta” eliotiana– da cui potrà venire la rigenerazione. Sotto la cascata del glicine avviene intanto una prima affermazione di forza, anzi di vera e propria potenza da parte del soggetto che scrive. In una sospensione che dilata da dentro e gusta, come una prima volta, l’*hic et nunc* – “nell’esserci ora” –, con un’intensità da trattenere il fiato – “senza progressione di respiri” –, si sceglie la lateralità, in “ombra”, anche se, magari, ha solo “un ramo basso” rispetto alla profusione di “tutto” uno “scivolare al centro”. Anche questo “di lato”, ripetuto due volte nei primi versi, preannuncia la successiva, decisiva scelta della parte minima della realtà. Il grappolo “basso” che sfiora la “spalla” porta il messaggio potente: “sei più forte” dell’eccesso del bello. Come una trasfigurazione il grappolo “capovolto”, la sua “punta” conica diviene “luce di diamante” (p.44), capace di incidere e perforare l’universo stesso. Così dall’aprile all’autunno non cambia la forza che fa attraversare “la nudità/ serafica dell’aria”, in una scioltezza indefinita, senza barriere e controventi – anche senza appigli da “afferrare” – dove lo “spazio” non “è invaso”, quindi non è più necessario un *oltre*: “Non si fugge in un Altrove.” (p.45). Cominciano a snodarsi le piccole cose salvatrici come lo è stato “il topo bianco/ d’avorio” di Dora Markus^{iv}: “un cenno di verde” che sbuca dalla “pausa tra due pietre” non solo dà “consolazione”, ma dirama “Sotto la pelle” la sensazione del miracolo di una giustezza-“trasparenza” che si fa visibile e tangibile, come parole –di poesia, certo, ma non solo – divenute finalmente dicibili e sensate, “da ripiegare in

grembo a sera". E, se "una foglia cade", come nell'ulteriore silenzio novembrino di Pascoli, è "da lontano" (p.46). Quasi forse dalla stessa "fenditura" riemergono le formiche che portano i minutissimi frammenti di piccole cose senza valore, eppure nel loro "corteo"- "processione" li fanno sacri come "reliquie" di santi. Qui si esplicita l'inversione rispetto alle due prime sezioni: nella accecante "luce" del lampo che fa giorno sull'immensità del "mare" e nella potenza panica della "voce" di un "tuono" che tutto avvolge insieme e nomina tragicamente – quanti ricordi di lampi e tuoni pascoliani qui! –, si potrebbe pensare di essere tornati a quel senso disperato della vita: "detti così .../ figli di uno strappo del cielo". Ma non si tratta di una dichiarazione, se in quei puntini sta un ipotetico – molto prossimo all'impossibilità – condizionale: "detti così, potremmo crederci/ figli di uno strappo del cielo" (p.59). L'ipotesi è già stata negata dalla sacralità delle "reliquie" portate dalle formiche. Perché, se "il respiro è vinto dalla durezza dell'aria/ occorre cercare più in là", "a lato" di quel profluvio di glicine, presso il "varco", dove stanno "le cose fragili" "per tirare il fiato" (p.50). E magari, a sostenere, è "una parola" che ne incollana "un'altra" e "un'altra ancora", "come un ciottolo nell'aria" – non importa se lanciato in parabola o magicamente sospeso – capace di fare "ponti" di contatto reale tra le persone, sorpassando fiumare "di passanti in piena" (p.49). Qui, ancora un possibile ricordo eliotiano: "Una gran folla fluiva sopra il London Bridge, così tanta,/ Ch'i' non avrei mai creduto che morte tanta n'avesse disfatta."^v E' importante la precisazione che, se questi ciottoli o cose "dimesse" o grappoli laterali di glicine o "reliquie" di quasi insignificanti oggetti, possono sparire nel niente, comunque hanno ormai acquisito dal loro *essere* la capacità di lasciare le foscoliane "orme"^{vi} indelebili: "vuoti scolpiti nell'aria/ con una piccola fiamma in ogni centro", anche se si perderanno i nomi, perché "la luce dirà se stessa" (p.51), segno di sé e simbolo-valore in sé. La salvezza di questi "ponti" di parole e ciottoli è per "gli incauti" che osano inoltrarsi in una dimensione misteriosa, se non proprio esoterica, dove dalle piccole cose si spalancano "a volte/ per grazia ricevuta" epifanie che aprono anche squarci a venire di speranza: "Nasceremo senza colpe, un giorno,/... da un parto senza doglie,/ guardando l'incanto negli occhi/ della madre, solamente l'incanto" (p.47). Oppure che svelano "segni dismessi" (p.48) nel gioco carnevalesco di bambini. Oppure che sostituiscono alle "stelle agonizzanti o già morte negli spazi siderali", comparse nella "Via Lattea di foglie lungo la banchina", "altre galassie/ vive in moti opposti". I "chicchi" dei "corpi"-frutti del melograno, come le pietre magiche o gli ossi delle predizioni sciamaniche, possono disegnare-generare nuove storie, persone, universi, fecondi come le parole della poesia, anche contro i più temibili segni di negazione e occlusione: "il muro di cinta", "il ghigno beffardo del corvo" (p.54), la morte. Così, sia che le "gazze" cerchino "tesori tra le foglie", o che, ormai "stanche ai piedi dell'acero", abbiano dimenticato il "verde" col "maggiolino sul ramo" e la lucentezza della propria infanzia, la forza della propria giovinezza; nel *quando* rievocato –ancora alla maniera di Eliot^{vii}: "quel pomeriggio tanto caldo/ che ci sorprese", "quel temporale che ci sorprese" – c'è una fiducia forte e soprattutto corale: "tutti si ripeteva: resistiamo, l'autunno è alle porte", "tutti si ripeteva:/ ogni cosa sarà pura, stasera" (p.55). Se anche non tutto si è dato di quell'attesa salvezza, però la poeta ora sa dove trovare "il fiore senza nome, abbagliante/ su un muro scrostato": che non è un'antitesi, in quanto l'uno-elemento (bagliore o scrostatura) si rafforza dell'altro-elemento e insieme lo esalta. La poeta si compiace di dargli nome, novello adamitico fanciullino pascoliano. Bellissima l'immagine raggiunta, conquistata alla fine: "gli Elicanti al plauso di un volo/ sussultano nel buio." (p.56). La parola della poesia, anche solo pensata, ha "voce", è "battito d'ali" che fa "nuova l'aria", è sangue-tremite numinoso che percorre il corpo "dalla caviglia alla fronte", è Verbo del principio dei tempi, parola sacra, che può essere solo "rivelata". L'epifania magnifica di questo svelamento è paradossalmente resa con un paragone che mette in campo minutissime insignificanti cose: "rivelata, come la forma di un muro/ al risalire lento della chiocciola." (p.58). Non ne viene affatto sminuita la sacralità della 'rivelazione', perché la poeta ci ha condotto, passo passo, attraverso il ventaglio del piccolo accadere epifanico, a sentire il "Magnificat sui rami del glicine", i "cuori di campane", i "desideri che rammendano/ distanze", "in questo immenso corpo d'aria". Dove può trovare posto e senso anche un minuscolo "qui" con la sua immensa attesa: "che una mano ci tocchi la fronte" (p.60). La "mano", naturalmente, della poesia.

Lo stile di questa terza sezione è disteso, il linguaggio quasi colloquiale. Il ritmo accentativo è più mobile, variato, pur mantenendo una tessitura consapevole ed armoniosa. Caratteristiche che restano anche nella

quarta e quinta sezione. Si sente, qui, senza forzature o artifici la vicinanza attiva di poeti che fecero degli oggetti e degli eventi simboli, come Pascoli, fino al correlativo oggettivo di Eliot e Montale.

Tempi di guerra

La guerra vera e propria compare quasi di striscio, come un flash terribilmente consueto di telegiornale: “Ancora morti a Gaza”. Flash digerito e accettato “da una civiltà sfatta” (p.81) – indistinguibili colpevoli e accusatori. Ma le prime due poesie della sezione fanno comunque irrompere due deflagrazioni, veri e propri terremoti, che continueranno ad esplodere per tutta la sezione, a costruire, se non una vera situazione di guerra, comunque una condizione continua di guerra.

L’onda “theta”, quella che le neuroscienze definiscono del dormiveglia, del “sogno nella veglia”, e della creatività, fa “irruzione”, trasportata dal segno dell’alfabeto omerico che le dà nome. E’ come se provenisse dal “mare dattilico di Ilio” in tempesta – “si gonfia, deflagra” –, per poi smorzarsi, “svaporando”, “sul tempo decomposto” di una routine del disfacimento quotidiano. La poeta per accertarsi della realtà si aggrappa alla “scrittura certa degli elettrodi” che quell’onda registrano, controllano, decifrano. Ma lo fa come affidandosi “a un responso oracolare”, cioè a quanto di più incerto e indecifrabile ci possa essere, perché è vero solo se creduto fideisticamente, e perché è di significati aperti, ambigui, oscuri, come appunto un “sogno nella veglia”, e quindi la vita stessa, se “propaggine di uno smisurato Rem cosmico” (p.63). Non può, quindi, non irrompere “il vuoto”, ripetuto ad accerchiare, a propagare intorno il nulla del non vedere e del non sentire. Un indefinito plurale – che tanto richiama un fato da “responso oracolare” – ha lacerato “le membrane” dei tamburi –suoni-oggetto del mondo – e dell’orecchio che quei suoni, da soggetto, percepiva e trasformava in segni e vibrazioni interiori. Cala un silenzio apocalittico, il silenzio di quel “vuoto”, che, se “rimbomba”, non è di un suono vivo, ma dell’eco tragica dall’evenienza che ha creato il “vuoto”. Non è detto cosa è stata, ma solo il suo colore etico: un tradimento essenziale verso l’“utero” (p.64) della terra. Cominciano allora i paesaggi bellici della devastazione vitale, dell’“accidia”, in tante fotografie canoniche dell’estate: “sotto gli ombrelloni annoiati” dove i “mozziconi di tempo”, anch’esso “andato in fumo” (p.65), si accumulano nel portacenere, senza che nemmeno più pensieri di un mondo migliore interrompano la consunzione. “Qui i telai sono fermi.” (p.73). Solo il fiume, alle spalle di chi fuma, scorre vivo. “Ogni cosa ha dichiarato la resa”, slabbrata, azzoppata, avvizzita, zittita. Le sigarette, addirittura, crescono a “cespuglio”, con continui getti di “arboscelli nuovi” (p.66). I comportamenti canonici “quasi per dovere” in prossimità dell’estate, “davanti alle gelaterie” o davanti alle “agenzie di viaggi”, spengono l’estate e ogni reale volontà costruttiva – “si scalda la voce” soltanto e “a tratti” –, perché l’impegno vero, “il meglio di sé” è rinviato a poi, lo si “darà più avanti,/ per ora solo prove di regia/ – qualche posa da manuale –”. Anche in questo rituale vacuo e fiacco si riesce ad attuare l’emarginazione degli esclusi, quasi sovrappensiero, in levità ignorante, con indifferenza, “senza troppe domande” a chi – un “noi” in cui la poeta si include – è relegato nel compito servile di “compilare la lista delle cose/ da portare, da lasciare” (p.76). Importa solo che si realizzi il rito istituzionale della balneazione estiva, anche se sugli “arenili” di massa “il sole prende a pugni/ i cervelli – stramazzano al suolo i corpi” (p.79). Importa che le “zimmer frei” siano affittate comprensive di “pensione completa” e illusioni-“sogni”, perché si devono “riempire i vuoti del grigio”, anche se “fuori”, tutt’intorno, c’è il vuoto incolmabile e “la luce/ è fusa in piombo” (p.80). Anche il “profumo delle mele” è stato dimenticato “d’estate”, una stagione dominata dal fastidio di zanzare, tafani, mosche, in volo radente sulle superfici, soprattutto quelle degli umani involucri di pelle, che così lo confondono “nello sciame dei pensieri”, anch’essi appunto fastidiosi. Adesso quel “profumo delle mele” può ingannevolmente modificare un poco la grigia condizione novembrina, illudere di qualche piacevolezza; però il dramma delle “identità contraffatte”, confuse, porta al caos: così non si riesce più a distinguere una “piega sul volto” di sofferenza dai segni di “un sorriso”, né “ciò che è bene/ da ciò che è male” (p.78). E’ una condizione esistenziale intollerabile, anche quando finge evasione da se stessa, perché il male comunque buca la superficialissima protezione dell’apparenza: il vuoto esplose, anzi implode, comunque, disfacendo le parvenze, moltiplicandole in bagliori continuamente mutevoli, inafferrabili:

Bagliore di una sporgenza lucida.

La colonna tortile era verde

anche nella curva, prima.
Qual è la verità?
Forse ci consumeremo
gli uni gli altri
per il solo fatto di guardarci
e il colore rimarrà intatto
solo sulle schiene.
A Sisifo non si addice un volto.
(p.77)

La poeta si rende conto di non essere certo estranea a questa condizione: con le mani ridotte a “unghie di zucchero/ da sciogliere in bocca” (p.72), ultimissimo residuo di dolcezza, si lascia sorprendere da “banale dimenticanza” che apre “le stanze” della casa all’invasione delle acque. E non si tratta di una ‘normale’ inondazione della piena del vicino Po, se di colpo, come in una nuova punizione biblica di Sodoma e Gomorra, non si sa più “cosa e chi si salverà” (p.74), se poi la stessa poeta somiglia tanto alla moglie di Lot, divenuta statua di sale per un ultimo sguardo di adesione: “Ho indossato la bianca tunica di gesso” (p.73); se muoiono “per annegamento” i versi di Ray Carver; se nel cielo del soffitto “non c’è neppure il volto della luna” (p.74). La poeta non esita a percorrere tutte le false giustificazioni dell’“errore di valutazione”, quasi una sorta di *banalità del male* arendtiana: è una colpa “aver taciuto” semplicemente?, “Come sapere” di qualcosa che sta nascosto?, “è facile, in fondo,/scambiare la rigidità della fine/ per una gelata invernale”. Ma infine giunge non solo alla certezza della responsabilità colpevole, ma arriva anche a denunciare l’ipocrisia della convenzione sociale: “dopo esserci augurati ogni bene,/ non riesco a far pace neppure con Dio.” (p.82). Così la sua estate “porta il lutto” e il segno che lei ne dà è il tingersi “di autunno i capelli” (p.81), cosciente del “fiume fermo di corvi sulla testa,/ qui nel campo” – forse lo stesso di Van Gogh. E’ indotta a un rifiuto dei ‘maestri’ “bugiardi” e alla sospensione del giudizio, al dubbio sistematico, come la fiammella mobilissima del “cero”, che è però pericolosamente locato nello spazio della “cripta” (p.83). Anche le forme corrette del discorso, quelle che precisano situazioni, che inanellano logicamente argomentazioni, come rottami sporgono “da un lago ghiacciato”, della “nuova Era Glaciale” (p.75) e non importa se è una immagine sognata: “è già stato detto tutto,/ e anche di tutto ciò che è stato detto/ è già stato detto tutto” (p.84). L’unica prospettiva pare l’afasia o la ripetizione. La poeta, novella Pizia delfica, è trascinata a un *vedere* cieco, notturno, “il responso dell’ultimo battito”, non più sacro né meno casuale e stupido della “risposta di un fiore di campo” all’“amante” (p.69) ansioso che lo sfoglia dei petali. Le notti, infatti, tra sogno e “sonno” che non basta a lenire “la stanchezza del reduce” – dalla testimonianza della guerra quotidiana – non prescindono dal “tempo corrosivo” (p.72). Forse sarebbe meglio “tacere il vuoto” (p.85), ma il vuoto si palesa con forza quasi maggiore di giorno, quando una nebbia devastante non riesce ad attenuare “il nero della cancellata” della prigione e invece “svapora/ il muro bianco” su cui sarebbe forse possibile scrivere qualcosa di diverso, nuovo. Il rumore ritmico dello “stacco tra un vagone/ e l’altro di un treno in corsa” vi è appena percepibile, “lieve incrinatura nel suono” (p.84) nella generale indistinzione. E’ un’immagine adatta alla condizione umana, quasi fatale di “giocatori d’azzardo – e non per scelta –” (p.69), di “anelli di catene” (p.67) che alla fine non si differenziano da individuo a individuo; ma è anche immagine adatta alla corsa verso un altrove, verso una fuga, un’alternativa:

Procedere lento a braccia
tese, un solo indugio del passo
e sarà polvere di ferro
in attrazione gravitazionale
verso l’una o l’altra massa.

Stridore di corde vocali,
un attimo prima che si divenga
anelli di catene.
Brusio di fucine.

Ai contrasti ci si abitua, prima
o poi, e se ci fosse un punto in cui

la legge della rifrazione
non è consentita, un luogo
nascosto all'ingordigia dei mondi?
(p.67)

Ma forse non occorre andare così lontano: "C'è un punto vuoto, nella mia casa". Non è un vuoto distruttivo, quanto piuttosto un vuoto-negazione, rifiuto della terrestre dominante condizione umana: "dove la legge di gravità non ha potere.". Infatti è lì che la poeta ripone "anima e pensiero", anche a rischio di perdere qualcosa nella "caduta inesorabile" dovuta al "roteare del pianeta". Potrebbe sembrare una sconfitta questo contemplare "ciò che è rimasto", cioè le "cose scartate anche dal cosmo", ma sono cose che si sono fermate "sul foglio" (p.68), quasi certamente versi, quindi certamente grande, invece, grande scarto, di valore.

L'ultima poesia della sezione apre ad una speranza: piccola, soltanto "un imprevisto di sole" che "confonde/ i pensieri inermi", succubi, profetici "della notte"; piccola, ma capace di accompagnare la "tanta gioia" nello "sbocciare di finestre". Non meno importante è quel lasciarsi prendere dal lavoro paziente dei "minuti" "nelle ore di dicembre", senza sprecare niente del tempo, quasi dilatandolo per scavarci dentro e trovarci la forza di farsi "bastare/ una coperta e una stanza": minimo, ma un bene.

Le notti riposte sull'ansa del fianco

Con un'adiacenza ai morti si apre e si chiude l'ultima sezione, ma senza toni cupi o funerei. All'inizio è una dichiarazione d'amore – che "Può tanto", anche a "novembre" e genera l'unico "tepore" proprio nell'"ultimo saluto" (p.89) stretto nel pugno – e lo è per i *suoi* morti. Alla fine, invece, è un'apertura alla coralità dei "morti arrivati col vento, ogni sera", di tutti i morti; coralità di cui si farà parte, in una condivisione, in una 'compresenza' che ricorda molto Aldo Capitini; coralità che vive di uno scambio fattivo: "aspettiamo cantando", i 'noi' viventi, e "-ci avvisino, i morti: loro sanno, sanno –" (p.109). L'amore è una grande forza, capace di far "rimandare" "la rinuncia", per aprirsi alla "diaspora di luce sopra i tetti", per lasciarsi impollinare dall'aria come in un rito sacro che allontana "l'arresa". E' una grande offerta di meravigliata magia: "prendi una mia parola, una qualunque,/ e con dita di muschio schiudila/ come il buio prende gli occhi, e li fa più grandi." (p.90). "Più grandi" per tentare di vedere, certo, ma anche per afferrare tutt'intera la visione del mistero. L'amore è una com-passione che può travalicare l'umano, come il dolore per la potatura dell'acero che la poeta correla al "tempo corroso" (p.72), o come l'ascolto delle invocazioni di "tregua" dei "sistri appesi alle fronde", suonati senza pausa dal temporale. Probabilmente un bambino, "scosso" anche lui come i sistri, prega la poeta "di salvare/ ogni bocca dalla ruggine", tentando, novello Agostino d'Ipbona, di "raccolgere/ la pioggia" nei "palmi a calice". La pioggia, però, "forse era già sangue" (p.91). Non leggerei questa immagine in senso tragico: ci sento piuttosto una metamorfosi dei sistri e delle fronde mossa, scossa dalla fratellanza del bambino, non verso una colonizzazione umanizzante, ma verso una comune appartenenza alla vita, indistintamente. Che infatti continua poi con la gatta, capace di riconoscenza per essere stata salvata "dal vuoto/ che si apriva attorno ai tetti", capace anzi di una vera e propria "alleanza di zampe e mani", che la trattiene dal divorare la poeta quando diventa "bruco" e si intana per risvegliarsi "falena dalle lunghe ali": "fingendo indifferenza, rinunci/ all'agguato e come foglie ti acquatti/ quasi volessi scaldarmi la terra." (p.106). Amore è anche leggere i versi della poesia di altri e lasciarsene accendere, lasciarsene essere raccontata: "azzurro accaduto/ questo inatteso ricomporre/ la storia sfilacciata del mio fiato." (p.92). L'amore non può non essere anche e soprattutto la sempre difficile vicenda dell'incontro e del desiderio di incontro con l'*altro*. A cui si vorrebbe dare tutto di sé, comprese "le notti/ riposte sull'ansa del fianco", che ripete la forma curva del tempo; e compresi "i giorni della mano sul fianco", mano che, come un refrain di canzone, come in un eterno ritorno del desiderio nel tempo, ricompare ad abbracciare le notti "per non farle cadere" (p.94) nel vuoto di sogni. Quell'"ansa del fianco" si riempie di ombre e di immaginari, si apparenta all'ansa di un fiume, di un violino, di una piega d'abito, della stessa *curvità* che ogni tanto può apparire di colpo, "solo idea chiara/ e distinta", facendo ammutolire il "raziocinare", magari proprio mediata dalla "piega/ candida della gonna" (p.93). L'alto, anzi l'altissimo cielo, quello che non traccia ombre sulla terra, è il luogo degli amanti, "verticali di falchi", che anche "giocando", sono tra loro in continuo "duello" e "cadrai/ se cadrò. Affratellati nella ferita." (p.96). Perché l'amore, che faceva "verde la neve/ lo scorso

inverno” di tutti gli “allori” con cui lui aveva circondato la casa, neve che ora “nella notte buia di marzo” è diventata “fredda e bianca” (p.97), perché l’amore finisce. Ma non finisce mai il desiderio inesausto ed inesauribile:

Ondeggia un ricordo
Nel calice della sera:
ha il profumo del vino speziato
e i riflessi del cielo autunnale.

Non andremo a Berlino,
che mai sarà se stessa, dicono,
né tu ed io saremo mai noi.

Ho sciolto il tuo nome
nel diaspro delle mie parole
e ho visitato una mostra su Berlino, ieri.

La donna seduta sulla valigia
ancora guardava la Cattedrale.
(p.98)

Perché, se ci fu “un tempo” in cui fu a loro possibile essere testimoni della luna nel “battezzare le pietre”, che “ebbre di luce” quasi si congiungevano “nell’aria” alle “filastrocche di falene”, quando “senza nome, stesi” “sul dorso della notte” potevano sperare e “attendere salvezza” (p.102); dopo, invece, in quel mosaico saltò via la “tessera” della poeta, vuoto non più colmato né colmabile, unico segno di lei rimasto, di lei fuggita in un altrove senza fine, lungo la linea a spirale della “voluta ionica” (p.101). Forse verso l’“isola dei vascelli depredati” come lei, dove non c’è futuro profetizzabile, a cui conduce “la barca/ leggera infine e bianca” (p.100), del tutto simile a quella del quadro – o meglio dei quadri – di Arnold Böcklin, che traghetta all’Isola dei Morti. Difficile “darsi pace” nei ruoli consueti della donna, “specchiandoci/ sui capelli dei bambini e sull’argento/ lucidati con l’aceto la domenica mattina”, nei canoni della “storia” garantita vera dal “tremore dei vecchi” (p.105), in un “quotidie quanto basta” di “alternanze di vuoti e di pieni” (p.100), magari sanciti da un tribunale. Quotidianità trascorse nel ritmo ipnotico ripetitivo e sempre uguale di “un mantra”, dove le scansioni degli “equinozi” (p.103) scandiscono lunghissimi interminabili immobili lassi di tempo. Si contano i giorni come “gli acini dell’uva e queste perle” – unica cosa, col bambino, lasciata da lui, a mo’ di cappio, prigioniero – “da ingoiare una ad una nei giorni di vendemmia”, in una lenta inesorabile corrosione vitale, fino che rimarrà solo “un corpo bianco di conchiglia” (p.107). Qualche volta dalla figura che conosce soltanto “il suono traboccante dalla grondaia, la persiana/ delirante al vento”, si sdoppia, si scioglie, si manifesta una figura sibillina, capace di fatare lui d’amore, incantandogli i “polsi”: “ho ampolle trasparenti, tu non sai// dove mescolo l’inganno con code di chimere,/ e cupole di cielo dove incendio la polvere/ per vedervi comete” (p.103). E’ maga, è poeta. Ma subito dopo: “lasciamo che le braccia si arrendano”, “davanti ai cancelli delle nostre stanze”. Anche la poesia, sempre in simbiosi col corpo, deve aspettare “domani/ quando i gesti avranno nuovo vigore” e si tornerà in possesso della propria identità, a “chiamarci ancora nostre”. Questo plurale maiestatis in realtà amplifica la rinuncia al cambiamento, come per la dublinese Eveline di Joyce: “ascoltando i passi sulla banchina del porto/ raccontare ciò che siamo, con voce ferma,/ senza noi chiedere altro.” (p.104). La magia della “Poesia”, però, così connessa al corpo, sarà capace di sgorgare anche dalle sue “ferite”, Poesia invocata maiuscola, che – si sa – dà tanto voce al dolore dell’“animale braccato”, quanto al potente, aulico, *bello naturale* dell’“uva” e del “caprifoglio”. Ma che, per fortuna, piano piano, calandosi nei “greti delle mie dita selvatiche”, trova gli autentici “grumi d’umano”, “tra le case e nei canali che irrorano le campagne”, dentro le breccie dei “muri”, sotto “l’asfalto”, nell’aperto dei “cortili”, negli occhi di chi “ti è dato incontrare” e testimonia il perdurare della “bellezza” (p.108). Quella non retorica, quella vera, delle piccole “dimesse” cose, che la poeta ha scelto fin dall’inizio della silloge. Poesia-“respiro” che ha ancora “voce” (p.109), dentro quell’armatura apparentemente vuota (“carapace disabitato”, “bianca tunica di gesso”, “corpo bianco di conchiglia”, “fulgido metallo”) che è il corpo della poeta, ma anche il mondo che la circonda; perché quel fiato-“respiro” sa farsi “ventre” per accogliere “i rimasti” della vita e della poesia, e per accogliere anche i morti.

“ (...) c’è chi è colpito dalla realtà com’è ora: l’ammalato, l’esausto, lo stolto, il morto, e mi sono messo in rapporto – attraverso il tu a quell’infelice – con una realtà che non lo escluda e lo tenga unito con altri esseri che sono nati (realtà di tutti), e lo renda uguale e lo compensi sviluppandosi anche lui infinitamente nella cooperazione ai valori, come chi è sano, vigoroso, vivente.”^{viii}

ⁱ Aldo Capitini, *La compresenza dei morti e dei viventi*, Il saggiatore, Milano, 1966, p.18

ⁱⁱ Guido Guinizelli, dal sonetto *Lo vostro bel saluto e 'l gentil sguardo*.

ⁱⁱⁱ T.S.Eliot, *La Terra desolata, I. La sepoltura dei morti*, p. 251, in *Poesie*, cura e traduzione di Roberto Sanesi, Bompiani, Milano 1973

^{iv} E. Montale, *Le occasioni*, Mondadori, 1972, p. 34

^v T.S.Eliot, cit., p.255

^{vi} “Vagar mi fai co’ miei pensier su l’orme/ che vanno al nulla eterno”, sonetto *Alla sera* di Niccolò Ugo Foscolo. “Orme” importanti, se possono vincere la morte nella “corrispondenza d’amorosi sensi” e far vivere “con l’amico estinto,/ e l’estinto con noi”, *Dei Sepolcri*, v. 30 e vv.32-3

^{vii} “L’estate ci sorprese, giungendo sullo Starnbergersee/ Con uno scroscio di pioggia”, T.S.Eliot, cit., vv.8-9, p. 251

^{viii} Aldo Capitini, cit., p. 11