

# SINESTESIEONLINE

SUPPLEMENTO DELLA RIVISTA «SINESTESIE»

ISSN 2280-6849

a. XI, n. 37, 2022

---

## «Poeta o poetessa? Non come te poeta io sono?». La categoria del femminile nella poesia italiana del secondo Novecento

«Poeta o poetessa? Non come te poeta io sono?». *The category of feminine in the Italian poetry of the late twentieth century*

SARA DI GIANVITO

---

### ABSTRACT

La presenza femminile nelle antologie poetiche italiane del secondo Novecento è significativamente scarsa, un'assenza non priva di rilevanza, se si considera il fatto che proprio questi strumenti costituiscono un apparato critico fondamentale per fissare la fisionomia del canone poetico dominante. Dai primi isolati tentativi di affermazione fino alle rivendicazioni femministe degli anni Settanta, in questo studio si segue l'evoluzione del concetto di "femminile" in poesia, mantenendo come focus principale proprio il punto di vista delle donne-poeta e la decostruzione del canone lirico operata attraverso i loro testi.

The number of female authors in the Italian anthologies of the late twentieth century is significantly low. This absence is not without relevance, if we consider the role played by the anthologies in the construction of the poetic canon. From the first isolated attempts at affirmation to the feminist claims of the 1970s, this study follows the evolution of the concept of "feminine" in poetry, keeping as its main focus the point of view of women-poets and the deconstruction of the poetic canon made through their texts.

PAROLE CHIAVE: *femminile, poesia, Novecento, canone*

KEYWORDS: *feminine, poetry, 20<sup>th</sup> century, canon*

---

### AUTORE

Nel 2021 consegue il dottorato di ricerca in Studi italiani all'Università di Varsavia, con una tesi sul plurilinguismo nell'opera di Amelia Rosselli. I suoi studi, prevalentemente incentrati sulla letteratura italiana, si specializzano sugli autori del secondo Novecento e contemporanei. La sua ricerca, accogliendo suggestioni provenienti da campi limitrofi a quello propriamente letterario, si incentra in particolare sui problemi posti dalle "scritture di confine", sia a livello linguistico, sia per quanto riguarda la riflessione sui generi letterari.  
sar.digianvito@gmail.com

### 1. La categoria del femminile: tra rifiuto e rivendicazione

La presenza attiva di una componente femminile all'interno della storia della letteratura, e in particolare – per quanto concerne il discorso oggetto di studio – nella poesia italiana, è significativamente scarsa sin dalle origini. Anche quando ci avviciniamo alle soglie di quella maggiore inclusività che ha caratterizzato la letteratura del XX secolo, tuttavia, la situazione varia in modo poco significativo. Basti considerare come la presenza femminile nelle antologie poetiche italiane del secondo Novecento resti ancora significativamente scarsa; un'assenza, questa, non priva di rilevanza, se si tiene conto del fatto che proprio strumenti come le antologie costituiscono, almeno fino alla fine degli anni Settanta, un apparato critico imprescindibile per delineare la fisionomia del canone poetico dominante.

Facciamo riferimento, per citare un esempio rappresentativo, a una delle più celebri antologie dell'epoca, *Poeti italiani del Novecento* (1978) a cura di Pier Vincenzo Mengaldo, in cui, tra le numerose voci femminili pur presenti sulla scena letteraria italiana, compare soltanto quella di un'autrice come Amelia Rosselli, il cui complesso e sfaccettato dettato poetico viene comunque semplicisticamente ridotto a informale “lingua del privato”:

Una scrittura, o piuttosto scrittura-parlato, intensamente informale, in cui per la prima volta si realizza quella spinta alla riduzione della lingua della poesia a lingua del privato. [...] è vissuta come abbandono al flusso buio e labirintico della vita psichica e dell'immaginario, producendo una sorta di simultaneità e ubiquità della rappresentazione, e l'abolizione di ogni confine fra interno e esterno, privato e pubblico-sociale.<sup>1</sup>

Compiono in questo scritto parole chiave come “privato” contrapposto a “pubblico” e “sociale”, oppure espressioni come “abbandono”, che saranno spesso ricorrenti nell'approccio critico nei confronti della scrittura delle donne.

Se torniamo indietro di alcuni decenni, fino a *La letteratura della nuova Italia* (1914) di Benedetto Croce, troviamo toni non troppo differenti nelle affermazioni con le quali il critico si appropria alla letteratura scritta da donne, riducendola a una dualità da lungo tempo istituzionalizzata, quella maschile-femminile, e relegando quest'ultimo elemento entro la sfera del privato, dell'intimità e dei sentimenti. Le scritture femminili si caratterizzano in questo modo inevitabilmente come “minori” e viene concessa loro quell'indulgenza paternalistica e quasi giustificatoria rispetto

---

<sup>1</sup> P. V. MENGALDO, *Poeti italiani del Novecento*, Mondadori, Milano 1978.

alle maggiori pretese che invece si esercitano nei confronti della controparte maschile. A proposito di quella che Croce rileva come una “incompiutezza formale” che caratterizzerebbe a suo dire le scritture femminili, il critico afferma:

Ed è un difetto particolarmente femminile. Sembra che le donne, volenti a svolgere in sé per nove mesi un germe di vita, a partorirlo travagliosamente, ad allevarlo con un’intelligente pazienza che ha del prodigioso, siano di solito incapaci di regolari gestazioni poetiche: i loro parti artistici sono quasi sempre prematuri. [...] Tutte sono pochissimo letterate, con gli svantaggi della poca letteratura, che si mostrano nella scorrettezza, nella imprecisione e nell’ineguaglianza della forma, ma altresì coi vantaggi, comprovati dall’umanità della loro arte e dal calore e colore del loro stile; il che fa sovente dimenticare o perdonare i difetti generali della forma, compensandoli con l’eccellenza di alcune parti dell’opera loro.<sup>2</sup>

Questi giudizi sembrano ben esemplificativi di quello che per secoli, e fino a tempi recenti, è stato l’atteggiamento prevalente nei confronti della scrittura femminile. Anche quando, in casi estremamente rari almeno fino a un certo momento storico, alcune autrici sono riuscite a ottenere una certa attenzione critica, raramente l’hanno ottenuta come autrici *tout-court*, bensì spesso proprio in virtù del loro *status* femminile, in quanto eccentriche, diverse, estranee a una tradizione canonizzata nei confronti della quale sono passibili di essere collocate ai margini. Questo perché la creazione stessa del canone si è configurata, nel corso dei secoli, come operazione eminentemente maschile, e da un punto di vista maschile è stata codificata anche l’immagine della donna tradizionalmente veicolata dalla letteratura e accettata nella società. Proprio per questa ragione «il *corpus* poetico che costituisce la tradizione letteraria italiana si configura [...] come storia di un pensiero maschile non solo per la quasi totale assenza in esso di opere di donna, ma ancora prima perché tendenzialmente dominato dalle forme di rappresentazione di un io che ha definito l’universo linguistico e le strutture stilistiche, che ha adattato alla propria voce [...] le scelte tematiche e le tipologie discorsive, che ha codificato la scala dei valori, che ha costruito, sulle valenze del proprio desiderio e della propria cultura storica, le immagini stesse del femminile».<sup>3</sup>

Anche se gettiamo lo sguardo più avanti nel tempo, la situazione migliora solo in modo parziale; prendendo come campione alcune tra le più celebri antologie ita-

---

<sup>2</sup> B. CROCE, *La letteratura della nuova Italia. Saggi critici (II)*, Laterza, Bari 1943, pp.362-366.

<sup>3</sup> M. ZANCAN, *Il doppio itinerario della scrittura. Le donne nella tradizione letteraria italiana*, Einaudi, Torino 1998, pp. IX-X.

liane del secondo Novecento redatte in epoche più recenti, infatti, la presenza femminile resta ancora molto scarsa, e i nomi ricorrenti sono quasi sempre gli stessi.<sup>4</sup> Per soffermarci su una breve rassegna puramente quantitativa, la nuova edizione de *Il pubblico della poesia* di Berardinelli e Cordelli,<sup>5</sup> su 25 autori annovera la presenza di sole 4 donne; anche l'antologia curata da Niva Lorenzini<sup>6</sup> per Carocci conta 7 nomi femminili su un totale di 48 autori, similmente alla raccolta di Enrico Testa,<sup>7</sup> con un totale di 5 donne su 43 autori antologizzati o al volume curato da Daniele Piccini,<sup>8</sup> in cui troviamo 2 donne su 19 autori; infine, nell'antologia curata da Cesare Segre e Carlo Ossola,<sup>9</sup> l'unico nome femminile presente tra quelli degli autori rappresentativi del secondo Novecento è soltanto quello di Amelia Rosselli. Fa eccezione, in questo panorama, la raccolta curata nel 2012 da Giovanna Rosadini per la serie *Nuovi poeti italiani* di Einaudi, nella quale ad essere antologizzate, in questo caso, sono soltanto donne, nonostante il volume non si caratterizzi come un'esplicita rassegna di poesia femminile.<sup>10</sup>

Il dato dell'assenza, con cui ci troviamo inevitabilmente a confrontarci se ci avviciniamo alla questione femminile in letteratura, si configura in realtà come un'assenza soltanto apparente, esprimibile piuttosto nei termini di una «presenza rimossa».<sup>11</sup> In questo senso, i termini della questione relativa al canone andrebbero in parte ridiscussi – ed è proprio ciò che ha fatto la critica femminista e non solo negli ultimi decenni – a partire dalla presa d'atto che proprio il canone e tutto il sistema di valori che esso porta con sé, non siano stati creati, bensì «interiorizzati dalle donne, subiti, e spesso attivamente sostenuti».<sup>12</sup>

Almeno fino ai primi del Novecento, infatti, il campo privilegiato della voce femminile resta quello della sfera privata, contrapposta a quella pubblica e politica, che rimane invece di competenza esclusivamente maschile. Ciò che inizia a cambiare, nel corso del XX secolo, è proprio l'approccio della componente femminile al fatto letterario: alla pratica di scrittura si accompagna una nuova consapevolezza del proprio ruolo, che procede in parallelo con la messa in discussione dei valori veicolati

<sup>4</sup> Per ampliare il punto di vista sulla questione cfr. A. ZORAT, *La poesia femminile italiana dagli anni Settanta a oggi. Percorsi di analisi testuale*, Tesi di dottorato, Université Paris IV Sorbonne – Università degli Studi di Trieste, consultabile alla pagina web [https://www.openstarts.units.it/bitstream/10077/3771/4/Zorat\\_phd.pdf](https://www.openstarts.units.it/bitstream/10077/3771/4/Zorat_phd.pdf) (url consultato il 29/07/2022).

<sup>5</sup> A. BERARDINELLI, F. CORDELLI, *Il pubblico della poesia*, Nuova edizione, Castelvechi, Roma 2015.

<sup>6</sup> N. LORENZINI, *Poesia del Novecento italiano. Dal secondo dopoguerra a oggi*, Carocci, Roma 2002.

<sup>7</sup> E. TESTA, *Dopo la lirica. Poeti italiani 1960-2000*, Einaudi, Torino 2005.

<sup>8</sup> D. PICCINI, *La poesia italiana dal 1960 a oggi*, BUR, Milano 2005.

<sup>9</sup> C. SEGRE, C. OSSOLA, *Antologia della poesia italiana. Novecento (volume secondo)*, Einaudi, Torino 2018.

<sup>10</sup> G. ROSADINI, *Nuovi poeti italiani*, Einaudi, Torino 2012.

<sup>11</sup> Ivi, p. XII.

<sup>12</sup> *Dentro/Fuori Sopra/Sotto. Critica femminista e canone letterario negli studi di italianistica*, a cura di A. Ronchetti e M. S. Sapegno, Longo editore, Ravenna 2007, p.5.

dalla cultura dei secoli precedenti e, di conseguenza, anche con i primi tentativi di riscoperta della propria identità. Se per secoli la categoria del femminile in letteratura aveva in certo modo legittimato la scelta di relegare ai margini la scrittura delle donne, e se dunque nel corso di quei secoli il ruolo tradizionale della donna in poesia era sempre stato quello di musa ispiratrice e muta, nel passaggio della figura femminile da oggetto cantato a soggetto scrivente viene a incrinarsi quel sistema binario che fino a quel momento aveva costituito la base della tradizione letteraria. In questo contesto in cui si iniziano ad avvertire le prime dissonanze rispetto alla norma codificata, ma nel quale questa norma è ancora difficile da rovesciare, la scrittura diventa per la prima volta il luogo della differenza, lo spazio del «conflitto tra la soggettività femminile e le modalità dominanti di rappresentazione dell'io».<sup>13</sup>

Una variabile fondamentale che nel frattempo entra in gioco, e che costituisce una delle differenze più profonde fra primo e secondo Novecento, è la problematizzazione della questione femminile e, con essa, anche del canone letterario. Il Novecento in Italia è il secolo della crisi della razionalità e del ruolo dell'intellettuale, un momento in cui quella stessa razionalità in quanto modello dominante di pensiero (maschile) inizia progressivamente a mostrare i suoi punti deboli e, di conseguenza, a essere rimessa in discussione. In questo scenario, un nutrito gruppo di critici, tra cui prevalentemente donne, inizia a interrogarsi anche sui rapporti tra questione femminile e canone letterario, in particolare, in Italia, proprio in riferimento alla mancata presenza di voci di donne nelle antologie più rilevanti dell'epoca.

Una forte spinta in questo senso viene sicuramente data, a partire dagli anni Settanta, anche dalla sempre maggiore diffusione del movimento femminista e dal progressivo aumento delle pubblicazioni e delle iniziative editoriali sostenute da donne. Tra queste, una delle più significative è sicuramente l'antologia curata da Biancamaria Frabotta, *Donne in poesia* (1976), una vera e propria mappatura della poesia scritta da donne nel corso del Novecento, che prende vita anche come reazione a un altro libro antologico uscito l'anno precedente, *Il pubblico della poesia* (1975), a cura di Alfonso Berardinelli e Franco Cordelli, che, nel novero degli autori scelti, includeva un numero molto scarso di poetesse.

A variare è soprattutto l'approccio di base nei confronti della letteratura scritta da donne; il punto di partenza non sta tanto nel tentativo di riappropriazione di uno spazio negato, quanto nello sviluppo di una postura letteraria volutamente differente: alla crisi del modello maschile di razionalità non viene opposto un contro-discorso sistematico, ma un soggetto che vuole presentarsi come radicalmente nuovo e diverso. Essere fuori dal canone può diventare così anche occasione per un nuovo inizio: le pratiche femministe «nascono interrogando l'esperienza che era

---

<sup>13</sup> *Ibid.*

muta. Non la sopprimono ma la ascoltano, nel senso che fanno silenzio, fanno vuoto. Non la sostituiscono con l'affermazione, ma la iscrivono, con la sua mutezza, nel discorso». <sup>14</sup>

Alla base sta un problema che è tutto di natura linguistica: il paradosso per cui nel corso dei secoli le donne sono state definite da un linguaggio creato ed elaborato da uomini, un linguaggio in cui sentirsi intrappolate e mai veramente autentiche, ma che è anche il linguaggio codificato della poesia e, per certi versi, l'unico possibile. Se ormai alla svolta del secondo Novecento, dopo gli stravolgimenti sociali portati dalle due guerre mondiali, «scrivere, per una donna, non è forse più un atto di eccentricità da qualche secolo», è anche innegabile che «la donna ha dovuto rubare le "parole per dirsi"». <sup>15</sup>

Inizia dunque a farsi strada la consapevolezza che un semplice catalogo di "donne escluse" non è sufficiente, ma anzi, rischia di trasformarsi in un mero atto di epigonismo e museificazione di una realtà invece in forte fermento. Il tentativo di mettere a fuoco un presunto "specifico femminile" inizia sin da subito a essere percepito come un rischio. Perché creare un canone parallelo potrebbe allora condurre a quello che da molte critiche è stato percepito come un rischio di ghettizzazione. <sup>16</sup>

Il rischio di passare da una ghettizzazione subita a una generalizzazione autoimposta appariva chiaro, già all'altezza degli anni Settanta, anche a Biancamaria Frabotta, che, nell'*Introduzione* all'antologia da lei curata, si interrogava sulla questione:

Che senso ha [...] mettere insieme un certo numero di poetesse diverse per generazione, correnti letterarie, misura stilistica? Non si finisce così per discriminare ulteriormente la poesia femminile, istituzionalizzando quasi un suo destino alla separatezza come subalternità? <sup>17</sup>

È proprio l'etichetta di "scrittura femminile" o di "poesia scritta da donne" a risultare problematica: postulando l'esistenza di uno specifico femminile, infatti, si rischia di delineare uno *status* di eccezione, entro un contesto – quello poetico – che resta comunque spiccatamente a maggioranza maschile. Ci si inizia pertanto a interrogare, non soltanto nella riflessione critica ma anche nell'auto-riflessione delle autrici stesse, sul senso e sull'utilità del concetto di "poesia femminile", chiedendosi se

---

<sup>14</sup> L. MURARO, *Nella vicinanza di altro*, in *Le eccentriche. Scrittrici del Novecento*, a cura di A. Botta, M. Farnetti, G. Rimondi, Tre Lune Edizioni, Mantova 2003, p.48.

<sup>15</sup> E. BIAGINI, *Le «jeunes filles rangées»: Simone De Beauvoir, Marguerite Yourcenar, Nathalie Sarraute*, ivi, p.179.

<sup>16</sup> Per approfondire la questione si rimanda a A. M. CRISPINO, *Introduzione*, in *Oltre canonone. Generi, genealogie, tradizioni*, a cura di A. M. Crispino, Iacobelli Editore, Roma 2015, pp.4-20.

<sup>17</sup> B. FRABOTTA, dall'*Introduzione a Donne in poesia. Antologia della poesia femminile in Italia dal dopoguerra a oggi*, Savelli, Roma 1976, p.10.

davvero si possa parlare di uno specifico femminile in poesia, o se invece questo non sia solamente un facile espediente, un'etichetta classificatoria che spesso nasconde intenzioni, se non apertamente discriminanti, quanto meno marginalizzanti, come se la definizione di "poetessa" fosse qualcosa di differente rispetto a quella di "poeta" *tout-court*.

A essere messa in discussione è la legittimità di un concetto ormai secolare quale è quello di "poesia femminile". Molti critici – e spesso, soprattutto donne – si sono interrogati sull'argomento, in particolare a partire dalla seconda metà del Novecento e ancora di più nell'epoca contemporanea, giungendo di volta in volta a conclusioni differenti. Quella che spesso è stata utilizzata come comoda etichetta classificatoria inizia a essere percepita come un concetto che ha spesso portato con sé il rischio di attribuire a una scrittura di genere delle qualità non dedotte da specifici elementi testuali, quanto piuttosto alcune caratteristiche considerate proprie solo per natura. Così, la messa in discussione del "femminile" passa anche attraverso la problematizzazione della categoria, che a volte sfocia in un vero e proprio rifiuto, da parte di molte autrici, di questa etichetta, in un tentativo sempre più sistematico di demistificazione del mito femminile, sviluppato entro il contesto della letteratura maschile.

Per questo, già a partire dagli anni Settanta, alle generali rivendicazioni femministe in campo culturale e sociale si accompagna, da parte di molte scrittrici, un vero e proprio rifiuto di essere identificate esclusivamente con il contesto della letteratura femminile. Biancamaria Frabotta, nell'*Introduzione* alla già citata antologia *Donne in poesia*, problematizza proprio la questione di ciò che si cela dietro un concetto che è solo apparentemente appartenente al livello lessicale, la cui definizione ha invece ha profonde ripercussioni soprattutto a livello sociale:

La poesia, si dice, non subisce aggettivi; in quanto si definisce 'femminile', si riconosce anche subalterna, imitativa, in qualche modo di seconda categoria nei confronti della poesia *tout court*, quella universale, quella linguisticamente determinata da pochi per tutti, al di là di secondarie classificazioni.<sup>18</sup>

Proprio Frabotta si interroga anche su un atteggiamento che ricorre in molte delle poetesse da lei antologizzate e intervistate, ovvero la messa in discussione, che arriva a volte agli estremi di un vero e proprio rifiuto, del concetto stesso di femminile in poesia:

---

<sup>18</sup> *Ibid.*

La resistenza che spesso una poetessa ha di fronte a una definizione che la esclude dal novero dei poeti per collocarla in quello delle poetesse è evidentemente giustificata e può suscitare simpatia. Perché esporsi tutte insieme come in un umiliante circo-ghetto all'interno della cultura del re? Non è dunque possibile superare una volta per tutte questa assurda discriminazione?<sup>19</sup>

Infatti, molte poetesse rivendicano legittimamente la negazione di ogni genere nella definizione della propria poesia, nel tentativo di distaccarsi dal rischio di ghettizzazione connesso al concetto di "scrittura femminile", sia che esso coincida con la concezione di una poesia in tono minore, sia che si identifichi con una sorta di recinto letterario che svolga la funzione di delimitare e quasi difendere le appartenenti a una sorta di "specie protetta". Così molte autrici si discostano apertamente da ogni possibile assimilazione della loro scrittura con la poesia femminile. Tra queste, Luciana Frezza:

Sono stata sempre attenta a girare al largo dai pericoli della poesia 'femminile' nella accezione deteriore del termine (sentimentalismo, effusioni, ecc.). Non so fino a che punto ci sia riuscita.<sup>20</sup>

Parole ancora più radicali vengono spese a tal proposito, in altro contesto, da Elsa Morante:

Da bambina mi sarebbe piaciuto di essere un ragazzo. [...] Secondo me, in tutto il mondo ancora oggi esiste in realtà una specie di *razzismo*, evidente o larvato, nei riguardi delle donne [...]. Basterebbe la distinzione – che ancora si usa fare dovunque – fra *scrittori* e *scrittrici*: come se le categorie culturali fossero determinate dalle categorie fisiologiche [...]. In realtà il concetto generico di *scrittrici* come di una categoria a parte, risente ancora della società degli harem.<sup>21</sup>

Mentre le posizioni assunte da altre autrici sono caratterizzate non tanto da un rifiuto del genere femminile, quanto piuttosto del genere *tout-court*, alla ricerca di un'espressione poetica avulsa da qualsiasi connotazione sessuale:

---

<sup>19</sup> *Ibid.*

<sup>20</sup> L. FREZZA, *ivi*, p.147.

<sup>21</sup> E. MORANTE, cit. in P. AZZOLINI, *Il cielo vuoto dell'eroina: scrittura e identità femminile nel '900 italiano*, Bulzoni, Roma 2001, p.177-178.



Non mi sono, per quello che concerne la mia attività artistica, mai posta il problema del 'genere'. Ritengo da questo punto di vista che non esista una poesia maschile e una poesia femminile, ma soltanto la *poesia* più o meno valida.<sup>22</sup>

Io non credo alla poesia 'maschile' e alla poesia 'femminile'. In questa distinzione, adusata, si cela una discriminazione razzista nei confronti della donna. Infatti, per 'poesia femminile' si intende correntemente una sottopoesia, destrutturata o debole, patetica o sentimentale. Questa poesia di rose e cartapesta viene normalmente opposta alla poesia 'virile', cui si attribuisce empito di petto, potenza di astrazione, ecc. Esiste certamente una 'sottopoesia' femminile, come ne esiste una maschile [...]. Per la buona poesia, non vedo distinzione alcuna possibile.<sup>23</sup>

Alla base di una reticenza comune a tante scrittrici sta proprio la volontà di sottrarsi da quei rischi di generalizzazione di cui si parlava in precedenza. Eppure, in molti casi, l'alternativa a questa messa in evidenza di genere è stata, come abbiamo osservato, il silenzio. Così, nella consapevolezza del fatto che comunque parlare di "poesia scritta da donne" piuttosto che di poesia e basta nasconda in ogni caso delle insidie, implicando, pur nel tentativo di decostruzione dell'etichetta, un rischio di marginalizzazione se non di ghettizzazione dell'oggetto di analisi, occorre non perdere mai di vista la costante problematizzazione della questione di studio. Come sostiene Dacia Maraini nella *Nota critica* all'antologia *Donne in poesia*, «sarebbe interessante semmai [...] scoprire le ragioni che portano molte donne geniali e dotate di grande talento al rifiuto caparbio di ogni separazione, quasi che il riconoscersi donna, simile alle altre donne, significasse una degradazione, una rinuncia al meglio di sé».<sup>24</sup>

Alla luce di quanto delineato finora, ci si potrebbe legittimamente chiedere che senso abbiano allora le antologie di poesia femminile, soprattutto quando esse, come nella maggior parte dei casi, sono curate in prima persona proprio da quelle stesse scrittrici che sembrano rifiutare qualsiasi identificazione con la letteratura scritta da donne. A chiarire la questione, riportiamo ancora una volta le parole di Biancamaria Frabotta:

La separatezza, oggetto e conseguenza dell'oppressione, può dialetticamente rovesciarsi, diventando fonte e sostegno creativo e aiutando insieme una diversa comprensione della 'bellezza' di certa letteratura femminile e una necessaria, anche se

---

<sup>22</sup> J. TOGNETTI, in B. FRABOTTA, *Donne in poesia. Antologia della poesia femminile in Italia dal dopoguerra a oggi* cit., p.152.

<sup>23</sup> A. GUIDUCCI, *ivi*, p.163.

<sup>24</sup> D. MARAINI, *Nota critica*, *ivi*, p.29.

rischiosa demistificazione del mito femminile nella letteratura maschile. [...] Occorre rivendicare la separatezza come punto di forza, come tappa non di una esclusione culturale, ma di un'ambivalenza, di una sospensione fra storia e metastoria dolorosa, ambigua, sfuggente ma necessaria.<sup>25</sup>

Trasformare quella separatezza, che per secoli è stata punto di partenza per la legittimazione della discriminazione femminile, da condanna imposta dall'esterno a punto di forza consapevolmente scelto: questo sembra essere il punto di arrivo della riflessione sul femminile condotta da molte scrittrici nel corso degli anni Settanta. Proprio a partire da questa rivendicazione della separatezza, sarà allora di nuovo legittimo ricominciare a postulare una diversità di base tra poesia maschile e poesia femminile, che non poggerà più, tuttavia, su connotazioni sessuali appartenenti all'ordine naturale, bensì su una differente postura poetica, stavolta consapevolmente ricercata e apertamente rivendicata.

Proprio in questo sta, allora, la vera novità del femminismo in letteratura, nell'«attribuire un valore all'esperienza della separatezza, facendone il punto di partenza per la definizione di nuove forme di soggettività politica: una nuova maniera di essere nel mondo».<sup>26</sup> La reazione all'emarginazione è stata paradossalmente, ma efficacemente, proprio quella di focalizzare l'attenzione sulla marginalità, cercando «non di conquistare il centro ma di giungere all'irriducibilità del margine».<sup>27</sup> Il margine da necessità diventa scelta: «la marginalità diventa la condizione del centro».<sup>28</sup>

## *2. Pratiche di decostruzione: analisi dei testi*

Dopo una prima fase in cui la negazione dello specifico femminile diventa cifra distintiva del pensiero di molte autrici, la riflessione critica porta a riconoscere l'esigenza, da parte di chi scrive, di elaborare delle nuove pratiche poetiche che non si sostituiscano semplicemente a quelle precedenti, ma ne operino una vera e propria decostruzione.

Se per secoli la lingua dell'espressione poetica è stata plasmata e controllata dal pensiero dominante maschile, se si è passate da una fase in cui si veniva semplicemente cantate come oggetti muti a una fase in cui si sono dovute prendere in prestito le parole per dirsi, si comprende ora come quelle parole create in funzione di altri

---

<sup>25</sup> B. FRABOTTA, *Introduzione*, ivi, pp.13-14.

<sup>26</sup> *Dentro/Fuori Sopra/Sotto. Critica femminista e canone letterario negli studi di italianistica* cit., p.5.

<sup>27</sup> C. BARBARULLI, *La parola senza genere per domestici comforti*, in *Le eccentriche. Scrittrici del Novecento* cit., p.97.

<sup>28</sup> *Ibid.*

non siano sufficienti. La rivendicazione si sposta allora sul livello linguistico, andando a investire i modi stessi del fare poesia, per dare vita a nuove forme espressive «in cui il genere non sia soppresso né smaterializzato, ma rivendicato e messo in questione, decostruito e ricostruito».<sup>29</sup>

Attraverso l'analisi di alcuni testi poetici tra i più rappresentativi del secondo Novecento,<sup>30</sup> osserveremo ora come questo processo venga concretamente messo in atto dalle autrici, seguendo alcuni filoni tematico-stilistici prevalenti.

### 2.1 *Il corpo in scena*

La generalizzata crisi del lirismo e del realismo che, a partire dagli anni Sessanta, in Italia, investe la letteratura in generale e la poesia in particolare, fa sì che si avverta sempre più pressante l'esigenza di mettere a punto nuove modalità percettive. Di fronte alla mancata corrispondenza tra soggetto e mondo, una forma di reazione è sicuramente quella di riconsiderare la centralità del corpo.<sup>31</sup> In molta poesia della seconda metà del Novecento il corpo, nella sua concretezza oggettuale, diventa protagonista del dettato poetico, fino agli estremi per cui lo sguardo di chi scrive è rivolto, piuttosto che verso l'esterno, verso l'interno, non più inteso come interiorità del soggetto, bensì appunto come corpo preso nella sua nuda oggettività di esistenza, unica realtà ancora passibile di testimonianza.

Il fatto, quindi, che molta poesia scritta da donne a quest'altezza cronologica, metta al proprio centro il corpo nella sua oggettività, è certamente da ascrivere a una più generale tendenza della poesia del periodo. Ciò non rende meno significativa, tuttavia, l'evidenza che la centralità accordata al corpo e alla carnalità resti una caratteristica ricorrente di molta poesia femminile almeno a partire dalla metà del secolo.

<sup>29</sup> Ivi, p.99.

<sup>30</sup> Per approfondire l'argomento cfr. A. BARBUTO, *Da Narciso a Castelporziano: poesia e pubblico negli anni Settanta*, Edizioni dell'Ateneo, Roma 1981; A. BERARDINELLI, *La poesia verso la prosa*, Bollati Boringhieri, Torino 1994; S. COLANGELO, N. LORENZINI, *Poesia e storia*, Bruno Mondadori, Milano 2013; A. CORTELLESSA, *La fisica del senso. Saggi e interventi su poeti italiani dal 1940 a oggi*, Fazi, Roma 2006; C. CROCCO, *La poesia italiana del Novecento. Il canone e le interpretazioni*, Carocci, Roma 2015; F. CURI, *La poesia italiana del Novecento*, Laterza, Roma-Bari 1999; R. GALAVERNI, *Dopo la poesia. Saggi sui contemporanei*, Fazi, Roma 2002; S. GIOVANNUZZI, *Gli anni '60 e '70 in Italia. Due decenni di ricerca poetica*, San Marco dei Giustiniani, Genova 2003; N. LORENZINI, *Il presente della poesia. 1960-1990*, Il Mulino, Bologna 1991; N. LORENZINI, *La poesia italiana del Novecento*, Il Mulino, Bologna 1999; S. STROPPA, *La poesia italiana degli anni Ottanta. Esordi e conferme*, Pensa Multimedia, Lecce 2017; E. TESTA, *Per interposta persona. Lingua e poesia del secondo Novecento*, Bulzoni, Roma 1999.

<sup>31</sup> Per approfondire l'argomento cfr. A. CORTELLESSA, *Io è un corpo*, in *Parola plurale. Sessantaquattro poeti italiani fra due secoli*, Luca Sossella Editore, Bologna 2005.

Se a partire dalla seconda metà del Novecento il rivolgere lo sguardo all'interno, verso il corpo e la sua percezione oggettuale, rappresenta per molta poesia una presa d'atto della propria stessa impossibilità, in una corrispondenza ormai non più data per scontata tra l'io lirico e ciò che lo circonda, quasi nell'impossibilità di dire io se non caratterizzandosi esclusivamente come un io biologico, quello che invece possiamo osservare in molta poesia femminile a cavallo tra gli anni Sessanta e Settanta è come il rivolgersi verso il corpo – il proprio stesso corpo, nella maggior parte dei casi – non avvenga tanto all'insegna di un ripiegamento bensì, al contrario, di una vera e propria esplosione, quasi una ricerca di libertà dai vincoli esteriori.

Da qui, la celebrazione del corpo nella sua carnalità, libero da qualunque imposizione sociale. Nei versi di Patrizia Cavalli la realtà concreta del corpo nella sua ebbrezza di carne, così come del sangue, arriva a farsi beffe persino della morte:

Né morte né pazzia mi prenderà  
un tremore delle vene forse  
un'acuta risata, un ingorgo  
del sangue, un'ebbrezza limitata.<sup>32</sup>

In Alda Merini invece il corpo, che è «la perfetta nudità della vita»<sup>33</sup>, diventa tramite per il raggiungimento di un'estasi dapprima carnale, negli «inguini» che «sono la forza dell'anima», fonte primaria del «seme del vivere», per farsi poi quasi condanna, «tormento» e «delirio», e infine addirittura mezzo per avvicinarsi al divino:

Gli inguini sono la forza dell'anima,  
tacita, oscura,  
un germoglio di foglie  
da cui esce il seme del vivere.  
Gli inguini sono tormento,  
sono poesia e paranoia,  
delirio di uomini.  
Perdersi nella giungla dei sensi,  
asfaltare l'anima di veleno,  
ma dagli inguini può germogliare Dio.<sup>34</sup>

---

<sup>32</sup> P. CAVALLI, *Le mie poesie non cambieranno il mondo*, in *Poesie (1974-1992)*, Einaudi, Torino 1997, p.7.

<sup>33</sup> A. MERINI, *La presenza di Orfeo*, in *Fiore di poesia (1951-1997)*, Einaudi, Torino 2014, p.18.

<sup>34</sup> A. MERINI, *La terra Santa*, ivi, p.79.

Anche in Patrizia Valduga troviamo un tentativo di andare oltre proprio per mezzo dell'oggettualità del corpo, dei suoi «transiti umani» e «secrezioni», tentativo che resta, tuttavia, soltanto «sogno d'un trascendimento»:

Qual mai sarà l'anno, il mese, qual giorno  
e quanto dolce, ove per fine avermi,  
ove odore di maschili epidermidi  
più non curi, e sguardi, corpi dattorno,  
lor secrezioni, escrezioni contermini,  
con il sangue che ruota torno torno,  
viaggio spermatici andata e ritorno  
su ire rientrate, su affetti raffermi,  
su l'eco scarsa di transiti umani...  
(con tristi trame e quanto mai noiose).  
Allora sogno d'un trascendimento  
a fiaba o ad arte...in verità poi mento,  
per la vita di visceri e mucose,  
se ancora l'odorato invidia ai cani.<sup>35</sup>

E ancora, in Valduga, c'è una corrispondenza quasi costante tra corpo e poesia, carne e parola:

Sa sedurre la carne la parola,  
prepara il gesto, produce destini...  
E martirio è il verso,  
è emergenza di sangue che cola  
e s'aggruma ai confini  
del suo inverso sessuato, controverso.<sup>36</sup>

Ma il corpo non è solo celebrato, non è solo mezzo di estasi e compiaciuta esaltazione della carnalità. Spesso, al contrario, è anche prigioniero, inutile fardello, carne che invecchia e si decompone, mezzo che tiene inevitabilmente ancorati a terra. Tanto in Alda Merini, in questi versi che sembrano il rovescio di quelli citati in precedenza:

Credevo commutare  
questi pilastri d'ossa con sorgenti

---

<sup>35</sup> P. VALDUGA, *Medicamenta*, in *Medicamenta e altri medicamenta*, Einaudi, Torino 1989, p.9.

<sup>36</sup> Ivi, p.24.

di finissimo cielo.<sup>37</sup>

Quanto in Patrizia Cavalli, in cui il fastidio per il corpo è spesso legato al sentimento del tempo che scorre e che lascia su di esso i suoi segni:

Sul ventre delle madri che mi hanno accompagnato  
ormai non mi riposo bene, è troppo gonfio  
è lievitato, manda un odore guasto.  
O sorellina mia, della mia età  
bellissima, è nella nuca che inizia la tua luce  
quando uscendo dal segreto dei capelli  
si apre a cercare le spalle  
e quando risalendo si richiude  
richiamata dal buio. In quel punto  
curvato da un doppio desiderio  
riconosco la mia nostalgia  
che nel tuo corpo intero/si confonde.<sup>38</sup>

Altre volte invece, il corpo, pur apparentemente presente nella sua concretezza oggettuale, è in realtà già trasceso, leggero, presenza tangibile ma già superata, oggetto vivente tra gli altri oggetti viventi, elemento assimilato tra gli altri elementi. Come nei versi di Antonella Anedda, in cui proprio attraverso la realtà del corpo veniamo trasportati al cospetto di «un'esperienza inevitabile e sottile, ancora insistita eppure sconvolta dal primo soffio»:<sup>39</sup>

Io resto carne aperta  
basta il calcio di un cane, la porta  
che lascia entrare un fiotto di vapore.  
Né oggetto né scudo d'animale.  
Il vento entra  
rovista ogni fessura  
rode piano la pelle.<sup>40</sup>

L'altra faccia di questo ritorno al corpo è costituita dall'atto di corporeizzare la lingua poetica stessa, pratica che troviamo in autrici come Amelia Rosselli e Jolanda Insana. Quella concretezza emozionale che sfugge le regole di un'emotività rarefatta proprio attraverso la carnalità di cui sono rivestiti i versi si esercita, in queste autrici,

---

<sup>37</sup> A. MERINI, *Paura di Dio*, in *Fiore di poesia (1951-1997)* cit., p.27.

<sup>38</sup> P. CAVALLI, *Le mie poesie non cambieranno il mondo* cit., p.127.

<sup>39</sup> A. COLASANTI, dalla *Premessa* a A. ANEDDA, *Residenze invernali*, Crocetti, Milano 2019, p.7.

<sup>40</sup> A. ANEDDA, *Residenze invernali* cit., p.71.

con dinamiche che vanno al di là della pura questione tematica, al punto che è la lingua stessa a farsi carne, oggetto tangibile, cosa tra le cose.

La lingua poetica di Rosselli è una lingua che è passata attraverso se stessa, guardando in faccia il proprio stesso abisso e che, sempre in bilico tra grido e silenzio, si offre come testimonianza tangibile di un corpo poetico martoriato che lascia trasparire, nel semplice atto della sua presenza, la concretezza del vissuto. In Rosselli è la lingua stessa a essere tematizzata, all'insegna di un procedimento che diviene marca distintiva del suo dettato poetico e che consiste nel trasformare qualcosa che viene espresso, oggettivandolo a livello tematico, in una pura evidenza espressiva, veicolata attraverso quel linguaggio abnorme che distoglie dall'effettivo oggetto della rappresentazione, per richiamare l'attenzione su quello che è il soggetto dell'enunciazione. Per cui al di là di ciò che, di opera in opera, di componimento in componimento, la scrittura tematizza e rappresenta, è la lingua stessa a farsi fondamentale veicolo di una concretezza oggettuale.

Un esempio efficace di corporeizzazione della lingua è certamente ravvisabile nella particolare versificazione che caratterizza il poemetto *La libellula*, la cui scrittura trasmette il senso di un movimento rotatorio, vorticoso e contorto, quasi un annaspare senza fiato, dominato da un'instabilità resa dalla struttura stessa dell'opera, costruita su frammenti di versi, spezzoni quasi disarticolati che sembrano muovere l'uno contro l'altro in una lotta perpetua: «Debbo mangiare. Tu devi correre. / Io debbo alzar. Tu devi correre con la coda penzoloni. / Io mi alzo. Tu ti stiri le braccia [...]. / Non so cosa dico, tu non sai cosa cerchi, io / non so cercarti».<sup>41</sup> Ancora, in *Variazioni belliche*, gli esiti estremi di manipolazione del linguaggio mettono in atto una serie di meccanismi che portano a una vera e propria violazione della lingua, minandola alla base, a voler rendere il senso di un parlare violato e violento al tempo stesso:

Cos'ha il mio cuore che batte sì soavemente  
ed egli fa disperato, ei  
più duri sondaggi? Tu Quelle  
scolanze che vi imprissi pr'ia ch'eo  
si turmintussi sì  
fieramente, tutti gli sono dispariti! O sei muiei  
conigli correnti peri nervu ei per  
brimosi canali dei la mia linfa (o vita!)  
non stoppano, allora sì, c'io, my  
iavvicyno allae morae! In tutta schiellezze mia anima

---

<sup>41</sup> A. ROSSELLI, *La libellula*, in *Le poesie*, Garzanti, Milano 2004, p.142.

tu ponigli rimedio, t'imbraccio, tu, -  
trova queia Parola Soave, tu ritorna  
alla compresa favella che fa sì che l'amore resta.<sup>42</sup>

Anche in Jolanda Insana possiamo riscontrare quella stessa concretezza emotiva che sembra dover «attraversare prima la lingua e le sue dissonanze che il corpo. [...] È come se la lingua volesse ritornare al corpo [...], ripristinare la sua performatività e dunque la sua capacità di agire in un presente emotivo e storico sempre più immobilizzato».<sup>43</sup> Nei versi della Insana il ritorno al corpo passa attraverso il *pastiche* linguistico, per cui la parola poetica è investita di un senso di concretezza oggettuale e corporea, che la rende cosa tangibile e quasi toccabile con mano:

Io raccolgo foresta frantumaglia  
e scornacchiato vado scornacchiando  
fogliamolla e fettiglie di dizionario  
brutto come il peccato mortale.<sup>44</sup>

Per autrici come Rosselli e Insana, pur nelle ovvie differenze che contraddistinguono e caratterizzano la loro espressione poetica, il ritorno al corpo non è dunque perseguito tanto a livello tematico, quanto, piuttosto, come abbiamo avuto modo di osservare, a livello linguistico, in termini di concretizzazione oggettuale della parola poetica.

Che sia celebrato o guardato con fastidio e a volte quasi con orrore, che sia mezzo di innalzamento o causa di frustrazione, che si faccia tramite verso il cielo o fardello che tiene ancorati a terra, che sia un organismo di carne e sangue o un'emanazione linguistica, il corpo resta comunque una presenza costante nei versi di queste autrici. Esso si fa emblema di presenza contro l'evanescenza, simbolo di resistenza, a voler segnalare il proprio esserci ma senza direttamente dire io, a voler mantenere la propria soggettività oltre i rischi del soggettivismo, andando oltre l'io lirico, emanazione poetica che nel corso dei secoli si è sempre legata alla figura maschile, per mettere al centro l'io biologico, nella sua disarmata nudità. In un momento in cui la crisi della lirica non consente quasi più di dire "io", uno dei mezzi di decostruzione di quell'io che ha svelato tutta la sua desolante inattualità, viene cercato proprio in un rapporto più stretto della parola poetica con la realtà del corpo.

---

<sup>42</sup> A. ROSSELLI, *Variazioni belliche*, ivi, p.174.

<sup>43</sup> N. LORENZINI, *Poesia del Novecento italiano. Dal secondo dopoguerra a oggi* cit., p.238.

<sup>44</sup> J. INSANA, *Sciarra amara*, in *Tutte le poesie (1977-2006)*, Garzanti, Milano 2007, p.64.



## 2.2 Tra parodia e straniamento: riscrivere la tradizione

L'operazione di decostruzione della poesia portata avanti da molte voci femminili alla metà del Novecento passa sicuramente anche attraverso gli strumenti dell'ironia e della parodia, fino a veri e propri tentativi di rilettura e riscrittura della tradizione poetica dei secoli precedenti, spesso attuata con intenti apertamente provocatori e dissacranti.

È il caso, ad esempio, di Patrizia Cavalli, la cui intera poesia segue le movenze di un «arguto e feriale canzoniere d'amore»<sup>45</sup> sillabato da una voce «monologante e ironica che, passando da formule epigrammatiche ad ampie giravolte sintattiche, varia, riprende e interroga il suo tema prediletto»,<sup>46</sup> che è proprio quello amoroso, ma sempre spogliato della solennità che tradizionalmente lo accompagna. L'impeto della passione, la sofferenza causata dalla distanza o dall'abbandono, ogni tema tradizionalmente legato alla lirica amorosa, viene insomma sempre frenato, ogni movimento in tal senso risulta bloccato dal distacco ironico:

Prima quando partivi dimenticavi sempre  
il tuo profumo, il fazzoletto più bello,  
i pantaloni nuovi, i regali per gli amici  
i guanti, gli stivali e l'ombrello.  
Questa volta hai lasciato  
un paio di mutande  
giallo portorico.<sup>47</sup>  
Due ore fa mi sono innamorata.  
Tremo d'amore e seguito a tremare,  
ma non so bene a chi mi devo dichiarare.<sup>48</sup>

Oppure, altrove, dal disvelamento di un meccanismo di teatralità e finzione:

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

---

<sup>45</sup> E. TESTA, *Dopo la lirica. Poeti italiani 1960-2000* cit., p.297.

<sup>46</sup> *Ibid.*

<sup>47</sup> P. CAVALLI, *Le mie poesie non cambieranno il mondo* cit., p.20.

<sup>48</sup> P. CAVALLI, *Il cielo*, in *Poesie (1974-1992)* cit., p.129.

di teatro di successo.<sup>49</sup>

La teatralità del vivere, il mondo come finzione, pantomima da non prendere mai troppo sul serio, e insieme meccanismo controllabile come se il poeta fosse un manovratore di marionette, è anche ciò che caratterizza la scrittura di Jolanda Insana, e che, anzi, si configura come uno dei tratti distintivi dei suoi versi:

Pupara sono  
e faccio teatrino con due soli pupi  
lei e lei  
lei si chiama vita  
e lei si chiama morte  
la prima lei percosìdire ha i coglioni  
la seconda è una fessicella  
e quando avviene che compenetrazione succede  
la vita addirittura muore di piacere.<sup>50</sup>

Nella scrittura di Patrizia Valduga, invece, la dissacrazione passa anche attraverso il sapiente lavoro esercitato sulla metrica. Valduga, riallacciandosi a una linea tipicamente novecentesca che dal punto di vista stilistico vede un progressivo ritorno alle forme chiuse, contrastato tuttavia da un'apertura tematica che invece si fa sempre più estrema, riprende la forma del sonetto e lo stipa letteralmente di «materiale organico, rende cioè corporeo uno schema che tradizionalmente rifugge dalla corporalità».<sup>51</sup> Ma c'è di più: la ripresa di una forma della tradizione poetica quale è quella del sonetto sembra caricarsi qui anche di un ulteriore significato, poiché il sonetto, tradizionalmente mezzo per il canto d'amore, espressione di una voce maschile in lode di una figura femminile rarefatta e muta, viene qui volutamente profanato, violato e riscritto all'insegna di una sensualità libera e attiva, in cui amore e morte, estasi e putrefazione, sembrano andare di pari passo:

Nel luglio altero, lui tenero audace,  
sensualmente a me lanciava da là:  
Prima di sera io ti scopo. Ah.  
Far trafficar di sguardi dove pace,  
dove l'incompennetrabilità...  
dove il tempo in quest'ombra...Lui tace  
in un empio silenzio a farne fornace.

---

<sup>49</sup> Ivi, p.142.

<sup>50</sup> J. INSANA, *Sciarra amara* cit., p.17.

<sup>51</sup> N. LORENZINI, S. COLANGELO, *Poesia e storia* cit., p.282.

Poi apri, m'intima, apri...più dentro già  
 si spinge con suo tal colpo segreto.  
 Umidore, pare bacio il calore  
 su ammicchiarsi d'umano, alto m'accappia.  
 O inverni e lirici slanci (con metodo).  
 Mi sale...mi scende...io come granata  
 esplosa, contusa, to', che si sappia.<sup>52</sup>

I meccanismi di ripresa straniata in Valduga vanno però anche oltre l'aspetto strutturale, per ampliarsi alla riscrittura di testi della tradizione, poetica come religiosa, che vengono distorti e stravolti dal versificare dell'autrice, senza però che ne venga del tutto impedito il riconoscimento. È il caso dei primi due versi di questo sonetto, «Gravezza che al leggiadro cuore ratta / s'apprende e con molestie si dilata»,<sup>53</sup> che riecheggiano il dantesco: «Amor, ch'al cor gentil ratto s'apprende»<sup>54</sup> del V canto dell'*Inferno*. O ancora, di queste quartine «Baciarmi; dammi cento baci, e mille: / cento per ogni bacio che si estingue, / e mille da succhiare le tonsille, / da avere in bocca un'anima e due lingue»<sup>55</sup> che richiamano esplicitamente il carne cattulliano: «Tu dammi mille baci, e quindi cento, / poi dammene altri mille, / e quindi cento, / quindi mille continui, e quindi cento».<sup>56</sup> Fino alla distorsione del celebre sintagma biblico, che di frequente nei Vangeli troviamo a introdurre discorsi pronunciati da Gesù, «In verità, in verità vi dico», che in questo sonetto è usato a introdurre la consueta carnalità valdughiana con accenti quasi dissacranti:

In verità, in verità ti dico,  
 nulla variando qui nel greve esilio,  
 se ne uscirà l'amor dall'ombelico,  
 con doloroso assalto al pube e all'ilio.  
 E dopo i giorni tutti in un intrico,  
 tentata in corpo e in anima mi umilio,  
 mia croce, mio sacramentale amico,  
 collettore di voglie e solo ausilio.  
 Mentre il tuo dio ti mangi e bevi vino,  
 lasci la pace a produrmi un destino,  
 e predichi che cristo di martiri  
 contro gli accanimenti del mattino,

<sup>52</sup> P. VALDUGA, *Medicamenta* cit., p.8.

<sup>53</sup> Ivi, p.58.

<sup>54</sup> D. ALIGHIERI, *Inferno*, BUR, Milano 2014, p.68.

<sup>55</sup> P. VALDUGA, *Cento quartine e altre storie d'amore*, Einaudi, Torino 1997, p.9.

<sup>56</sup> CATULLO, *Carne V*, in *I canti*, a cura di A. Traina e E. Madruzzato, BUR, Milano 1982.

che la ruota dei giorni giri giri  
muta di baci e muta di sospiri.<sup>57</sup>

La pratica di citazione straniata di fonti canoniche – sempre maschili – della tradizione lirica è presente anche nella poesia di Amelia Rosselli. Tali meccanismi di citazione interessano la scrittura dell'autrice sin dalle opere giovanili, ma è solo a partire dal poemetto *La libellula* che ad essa si accompagnano anche diverse tecniche di straniamento, che rendono legittimo parlare, più che di citazione, di una vera e propria riappropriazione delle fonti, fino alla completa assimilazione entro i confini della scrittura autoriale. Ne *La libellula*, costellata di richiami alla tradizione poetica italiana e non, le riprese più significative in questo senso hanno a che vedere con una vera e propria riscrittura di figure celebri – femminili – della lirica italiana ed europea. Come nel caso dell'Hortense rimbaudiana, qui presentata come con tratti spiccatamente virili, punto di partenza per una serie di variazioni poetiche sulla figura creata dall'autore francese:

Trovate Ortensia: la sua meccanica è la solitudine  
eiaculatoria. La sua solitudine è la meccanica  
eiaculatoria. Trovate i gesti mostruosi di Ortensia:  
la sua solitudine è popolata di spettri, e gli  
spettri la popolano di solitudine. [...]  
Cercate Ortensia: cercate  
la sua vibrante umiltà che non si sa dar pace,  
e che non trova l'addio a nessuno, e che dice  
addio sempre e a nessuno, ed a tutti solleva  
il cappellino estivo, col gesto inusitato della  
pietà. Trovate Ortensia che nella sua solitudine  
popola il mondo civile di selvaggi. E il canto  
della chitarra a lei non basta più! E il condono  
della chitarra a lei non basta più! Trovate Ortensia  
che muore fra i lillà, fragile e dimenticata.<sup>58</sup>

Significativa anche la variazione sull'Esterina del *Falsetto* montaliano, in cui la figura della fanciulla e quella dell'io poetico si fondono in una serie di interscambi:

Se i vent'anni ti minacciano Esterina porta  
qualche filo d'erba a torcere anche a me, ed  
io seria e pronta m'inchinerò alle tue gonne

---

<sup>57</sup> P. VALDUGA, *Altri medicamenta* cit., p.71.

<sup>58</sup> A. ROSSELLI, *La libellula* cit., p.152.

di sapiente fanciulla, troppo stretto il passaggio  
per il tuo corpo allegro. [...]  
I miei vent'anni  
mi minacciano Esterina, con il loro verde disastro,  
con la loro luce viola e verde chiara, soffusa  
d'agonie [...].<sup>59</sup>

L'autrice stessa a proposito della ripresa di questi versi, che si colloca a sua volta entro il contesto di una numerosa serie di riprese, sin dalle opere giovanili, della poesia montaliana, sostiene:

Ne *La libellula* in generale e, in questa variazione dell'Esterina di Montale, tento di abbattere la divisione tra un io scrivente e un io immaginato. Ho voluto creare una piena identificazione dell'io scrivente, che è anche un tu a cui mi rivolgo, con il tu di Esterina che diventa un altro io. La separazione netta tra un io e un tu, presente in Montale come in altri poeti, è forse una cosa tipica del linguaggio maschile. Certo è molto bello quello che scrive Montale. Era così forte la mia passione per lui in un certo momento della mia vita che mi sforzavo in ogni modo di contraddirlo, di metterlo in discussione. Era un modo di scoprire me.<sup>60</sup>

Riprendere Montale, rappresentante per eccellenza della tradizione lirica novecentesca di impostazione maschile, per stravolgerlo e riscriverlo e, attraverso questo processo di riappropriazione muovere alla scoperta del proprio stesso io, costituisce per la Rosselli un'aperta rivendicazione di appartenenza, di auto-canonizzazione entro i confini di una tradizione – maschile – con tutta la forza e la libertà della propria differenza di genere.

### *2.3 Dal rifiuto degli stereotipi alla fluidità di genere*

Se la ripresa e la riscrittura di alcune tra le fonti canoniche della tradizione lirica europea si contraddistingue, da parte di molte autrici, come un'auto-rivendicazione di appartenenza, dall'altro lato, il rifiuto, con toni che vanno dalla rivendicazione all'ironia, degli stereotipi di genere si muove invece verso il polo opposto, quello cioè della fiera rivendicazione di una disappartenenza che ha le sue radici in una differenza consapevolmente ricercata.

---

<sup>59</sup> Ivi, p.156.

<sup>60</sup> A. ROSSELLI, cit. in M. VENTURINI, *Dove il tempo è un altro. Scrittrici del Novecento: Gianna Manzini, Anna Maria Ortese, Amelia Rosselli, Jolanda Insana*, Aracne Editore, Roma 2008, p.115.

Questa tematica attraversa in modo trasversale i versi della maggioranza delle autrici finora prese in esame, ma in alcune si manifesta in modo certamente più esplicito. È il caso, ad esempio, di Patrizia Cavalli, che nella sua poesia porta avanti questo rifiuto con toni provocatori che a tratti ricalcano le movenze di un linguaggio fortemente colloquiale:

L'educazione permette di mangiare  
con educazione e permette  
altre cose; ma se vuoi volare  
le ali si hanno o non si hanno.<sup>61</sup>

Bella mia vallo a dire a mamma tua!  
Io sono bella, ma non sono tua.<sup>62</sup>

Tale rivendicazione assume toni più espliciti nei versi di Biancamaria Frabotta, che lega apertamente la questione degli stereotipi di genere al tema dell'essere poeta/poetessa:

è vero. Non come te poeta io sono  
io sono poetessa e intera non appartengo a nessuno.  
Da me, come da te la pura stella dell'inizio del mondo  
è lontana la menzogna primaria, maschia e nerovestita.  
Con mia madre io ho altri problemi  
anche se oggi ti rendo l'onore delle armi  
il fuoco sacro dell'imitazione.  
Vicino alla morte e a morire è la  
corolla spampanata di questa coppa di veleni  
la verità si fa più semplice e facile da ricordare.  
Chi di noi dunque per primo ha perso la memoria?<sup>63</sup>

Toni più scanzonati caratterizzano invece i versi di Jolanda Insana:

né còcciole né bacciate  
riempiono panciate  
qua noi non facciamo figli  
non abbiamo famiglia  
apri la porta e vattene  
una volta mi hai fottuto

---

<sup>61</sup> P. CAVALLI, *Le mie poesie non cambieranno il mondo* cit., p.24.

<sup>62</sup> P. CAVALLI, *L'io singolare proprio mio*, in *Poesie (1974-1992)* cit., p.196.

<sup>63</sup> B. FRABOTTA, *Il rumore bianco*, in *Tutte le poesie (1971-2017)*, Mondadori, Milano 2018, p.47.

ora puoi cacare dove vuoi  
il culo non te lo pulisce nessuno.<sup>64</sup>

ma chi t'ha messo  
tutte queste pulci  
in testa  
pezzo di birbante  
noi non abbiamo collare  
e manco padroni  
anche se tu sei padrona  
di farci cuocere  
a fuocolento.<sup>65</sup>

I versi muovono dalla provocatoria presa d'atto della mancanza di un proprio sguardo sul mondo, per cui alla propria visione miope si contrappone, in Frabotta, l'ironico desiderio di un occhio più nitido sul reale:

Mi presti i tuoi occhi per guardarti?  
A chi negheresti una lente nitida sul mondo?  
Sui denti scoperti l'urto dell'acqua lustrale  
il rimbalzo fra i rami di un volubile raggio  
sotto la gronda una rissa di colombe native.  
Chiunque vorrebbe i tuoi occhi per guardarsi.<sup>66</sup>

Fino all'aperta rivendicazione, nei versi di Insana, della propria indipendenza di giudizio, che passa attraverso il rifiuto di parlare "per interposta persona", caratterizzandosi apertamente come soggetto attivo dei versi, muovendo, dopo secoli di espropriazione, verso la riconquista di una parola aperta e dissacrata:

Ho spalle forti per portare la realtà che pesa  
non uso fantasmi  
non parlo per interposta persona  
non mi fido di comparì e comparoni  
e dirò con la voce mia  
l'espropriazione che nei secoli ho subito  
so d'essere dimezzata  
ma te lo dico io

---

<sup>64</sup> J. INSANA, *Sciarra amara* cit., p.18.

<sup>65</sup> *Ivi*, p.24.

<sup>66</sup> B. FRABOTTA, *La viandanza*, in *Tutte le poesie (1971-2017)* cit., p.88.

senza fole né inganni  
 sbramando d'essere acratice  
 non ho capito bene  
 non ho deciso ancora  
 se la lingua mi lascia dire  
 o mi obbliga  
 comunque le parole significano tutto  
 e mi parlano dal centro  
 non di fuori nè d'intorno  
 io voglio essere e sono con crudeltà  
 quello che segno  
 non voglio simboleggiare  
 via la sacralità  
 è un modo antico per tapparmi la bocca e fottermi ancora.<sup>67</sup>

Altrove, la rivendicazione si fa più sottile ed è caratterizzata dal riferimento al tema dello specchio e dello sguardo posato dall'esterno sul soggetto, presente tanto in Frabotta quanto in Insana. Queste figure, da simbolo di costrizione e dover essere, vengono riprese e trasformate, all'opposto, in un'affermazione attiva di libertà, fino a una perfetta coincidenza, invocata, tra lo specchio e l'io:

Sottratta all'imparità dal tuo occhio  
 inarco variopinte piumette e incollo  
 il dorso accaldato alla ruota splendida  
 del tuo potere sudaticcio pudore depredato  
 agli smalti impuri d'ottobre impudico  
 allenti la lampadina sgranata sull'altrui  
 e lì dove prima c'era cessa la luce  
 l'ombelico di questo emisfero cova mite  
 la sua nidiata di bugie il colore il colore  
 non ricordo e già allora tu tuorlo tu albume  
 contavo i nodi di questa prezzolata verità.<sup>68</sup>

Spingi lo specchio che irraggi su me  
 e dietro il velo della lungimiranza  
 ti vedrai finalmente eterna scontentezza  
 tenero e pomposo la mano sola che s'allunga  
 a disperdere un anello di fumo.<sup>69</sup>

<sup>67</sup> J. INSANA, *Fendenti fonici*, in *Tutte le poesie (1977-2006)* cit., p.128.

<sup>68</sup> B. FRABOTTA, *Il rumore bianco* cit., p.53.

<sup>69</sup> Ivi, p.54.



Di referenze ne ho assai  
più di quanto basta  
il referente sono io  
e me ne vanto  
mi specchio e sgravo con dolore  
figliando famiglie di parole  
immagini pargolette e sorelline maggiori  
lo specchio sono io  
sono io il mio stesso io  
e tu ci sformi  
fuori dello specchio  
avanti la mia comparsa  
non ci furono prepensieri né presentimenti  
mentre tu credi d'esserci tu  
narciso per narciso ti giuro  
che sono io narcisa e crisostoma  
io mi faccio come mi pare e piace  
fuori e dentro il mondo.<sup>70</sup>

Se il rifiuto degli stereotipi di genere si delinea come un'insistita e provocatoria affermazione della diversità e della differenza, stavolta non subita dall'altro ma volontariamente presa a baluardo del proprio essere, all'opposto, un'altra tendenza che troviamo nei versi, è invece l'appropriazione, sempre ironica e provocatoria, di stilemi di virilità. Tanto nei versi di Cavalli quanto in quelli di Insana questa appropriazione ha a che fare con la proiezione, sul soggetto femminile, di un atto di inseminazione – vero e proprio spargimento del proprio seme – biologicamente appartenente alla sfera del maschile. Se in Cavalli i versi esprimono la frustrazione di questa mancata possibilità, in Insana, l'identificazione viene invece portata a compimento:

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 vetri infecondati? Le parole  
quelle moltissime  
ma già non mi assomigliano più

---

<sup>70</sup> J. INSANA, *Fendenti fonici* cit., pp.119-120.

hanno dimenticato la furia  
e la maledizione, sono diventate signorine  
un po' malfamate forse  
ma sempre signorine.<sup>71</sup>

manco un mazzacani  
spezza la mia verga  
lanciaspruzzo  
lanciafiamma di vita.<sup>72</sup>

Questa fluidità di genere si carica di accenti significativi nella poesia della Roselli, dove è portata fino all'estremo della scomposizione identitaria, che, soprattutto negli scritti giovanili plurilingui si verifica, come spesso accade nei versi dell'autrice, a partire dal piano linguistico, ed è osservabile nell'alternanza di pronomi maschili e femminili in riferimento allo stesso soggetto, che in questo modo si pluralizza e si fa ibrido, indefinito, e, di conseguenza, aperto a ogni orizzonte del possibile. Significativo, in particolare, il fatto che questa instabilità pronominale che caratterizza l'espressività trilingue dell'autrice sia invece trasposta, nell'italiano de *La libellula*, dal piano grammaticale a un oggetto poetico esterno, legato ancora una volta alla tradizione letteraria. Per cui qui è la Chimera campaniana a subire uno slittamento di genere:

Io non so se tra le pallide rocce il tuo  
sorriso m'apparve, o deo dalle fulvide chiome.<sup>73</sup>

E l'una bramava e piangeva, e l'uno era uomo,  
e l'altra era donna!<sup>74</sup>

Mentre altrove è la già citata Hortense rimbaudiana a trovarsi caricata di attributi tipicamente maschili:

Trovate Ortensia: la sua meccanica è la solitudine  
eiaculatoria. La sua solitudine è la meccanica  
eiaculatoria.<sup>75</sup>

---

<sup>71</sup> P. CAVALLI, *Le mie poesie non cambieranno il mondo* cit., p.31.

<sup>72</sup> J. INSANA, *Sciarra amara* cit., p.30.

<sup>73</sup> A. ROSSELLI, *La libellula* cit., p.147.

<sup>74</sup> Ivi, p.149.

<sup>75</sup> Ivi, p.152.

Un altro modo, questo, di riaffermare la propria libertà nei confronti di una tradizione poetica dominata dal maschile, che per secoli ha agito come gabbia espressiva sulla voce femminile.

#### *2.4 Contro il pensiero binario: tra molteplicità e divenire*

Contro l'incontestabilità del *logos*, al di là della fissità di una mente ordinatrice, della rigida divisione binaria, cui si è già accennato in precedenza, tra il polo del maschile/razionale e del femminile/emotivo-irrazionale, una delle prese di posizione più significative è quella di accogliere in sé, nella propria scrittura, una sistematica celebrazione del caos. A tal proposito, occorre prestare attenzione a non cadere nel fraintendimento che ha caratterizzato molti giudizi critici del passato, per cui la dicotomia molteplicità-irrazionalità viene immediatamente data per scontata, soprattutto di fronte a testi poetici scritti da donne. Per molte delle autrici prese in esame, la celebrazione del divenire, il rifiuto di schemi imposti dall'alto, si configura più come una consapevole presa di posizione ideologica, che non come un effettivo abbandono agli automatismi di un pensiero irrazionale.

Un esempio rappresentativo è sicuramente quello di Amelia Rosselli, la cui poesia è stata spesso tacciata, sulla falsariga dell'interpretazione mengaldiana, di un abbandono incontrollato all'irrazionale, laddove invece tutta la produzione dell'autrice è, all'opposto, dominata da quella che potremmo definire come una vera e propria "ossessione della forma". La scrittura poetica rosselliana, infatti, sotto un'apparente strato di immediatezza, è in realtà sempre accompagnata da continue elaborazioni e rielaborazioni teoriche, su cui l'autrice ritorna costantemente fino alla conclusione della sua carriera. Rosselli si muove in bilico tra quelli che Emmanuela Tandelio ha identificato come i due poli opposti ma complementari della «geometria» e della «passione»,<sup>76</sup> la cui contrapposizione nascerebbe da una contraddizione insita nella lingua stessa: quello scarto, cioè, tra l'enormità dell'oggetto che vorrebbe esprimere (che fa capo al polo della passione) e l'incapacità della lingua stessa di renderlo esprimibile nella sua totalità, da cui si genera l'esigenza di un rigido controllo formale da applicare alla scrittura (la geometria). La poesia della Rosselli si svilupperebbe, in questo caso, come un tentativo inesausto di dare una forma razio-

---

<sup>76</sup> E. TANDELIO, *Amelia Rosselli o la geometria della passione*, in *Amelia Rosselli. Un'apolide alla ricerca del linguaggio universale*, Atti della giornata di studio, Firenze, Gabinetto Viessesux, 29 maggio 1998, in «Quaderni del Circolo Rosselli», Giunti, Milano 1999.

nale a qualcosa di inesprimibile, tramite un lavoro poetico che, per quanto inscindibile dall'immediatezza del vissuto, si snoda attraverso una puntuale e attenta ricerca formale.

La celebrazione del caos sull'ordine, dell'esistere nel molteplice, nell'indefinito, nel non-dicibile, va al di là di una semplice accettazione della differenza, identificandosi come un'esaltazione della marginalità che, da elemento penalizzante, viene consapevolmente scelta e innalzata quale punto di forza, fattore di specificità e differenziazione da una tradizione sentita come imposta, nella quale si fa fatica a riconoscersi e a trovare il giusto spazio per la propria voce.

I versi di Alda Merini sono particolarmente caratterizzati da questo rifiuto della fissità e dalla celebrazione di un divenire in mutamento costante.

Giacerò nell'informe  
fusa io stessa, sciolta dentro il buio,  
per quanto possa, elaborata e viva,  
ridivenire caos...<sup>77</sup>

Io non fui originata  
ma balzai prepotente  
dalle trame del buio  
per allacciarmi ad ogni confusione.<sup>78</sup>

Toni non dissimili sono presenti anche in alcuni versi di Patrizia Cavalli:

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.<sup>79</sup>

La fissità è percepita come minaccia, ritorno al silenzio, azzeramento della voce, tanto in Alda Merini quanto in Biancamaria Frabotta:

Ho timore di questo:  
che qualcuno ricavi dal passato

---

<sup>77</sup> A. MERINI, *La presenza di Orfeo* cit., p.14.

<sup>78</sup> A. MERINI, *Paura di Dio* cit., p.24.

<sup>79</sup> P. CAVALLI, *L'io singolare proprio mio* cit., p.214.

un simbolo, un accenno  
che mi descriva incatenata sempre  
ad un unico passo...  
Mobile come sono,  
cinta di fughe e da sproni tremendi  
e incalzanti turbata, esasperata,  
non è ancora per me giunto il momento  
di riposare queste membra stanche  
sull'iniziale della fissità!<sup>80</sup>

Se tu sei ancora sveglio  
scrivimi ti prego una poesia  
che vinca la vita che si ostina  
che mi affretti l'alba  
un inizio di non vita.  
Una poesia che non mi si chiuda addosso come una tenaglia.<sup>81</sup>

La parola assume così la doppia connotazione di strumento di libertà e di condanna, alleata e nemica, peso da portare sulle proprie spalle:

Forse 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 è meglio è come dar le prove,  
se ci riesco poi passo la mano.<sup>82</sup>

Ho creduto di poter fare a meno degli accenti.  
Era bello passeggiare di domenica senza corretta grafia.  
Poi mi è capitato di pensarmi come la strada d'asfalto  
e voi il piede nudo che sopra ci cammina. È  
stato uno sbaglio. La frase si è richiusa.  
La domenica ora resto a casa.<sup>83</sup>

---

<sup>80</sup> A. MERINI, *La presenza di Orfeo* cit., p.16.

<sup>81</sup> B. FRABOTTA, *Il rumore bianco* cit., p.20.

<sup>82</sup> P. CAVALLI, *L'io singolare proprio mio* cit., p.220.

<sup>83</sup> B. FRABOTTA, *Il rumore bianco* cit., p.22.

### 2.5 Tra linguaggio e silenzio: una mancata corrispondenza

Questa doppia connotazione della parola porta spesso ad avvertire l'estraneità di un linguaggio che non si riesce a riconoscere come proprio, la problematizzazione di un codice acquisito dall'esterno, gravato da secoli di storia che lo hanno snaturato:

Le parole  
quelle moltissime  
ma già non mi assomigliano più  
hanno dimenticato la furia  
e la maledizione, sono diventate signorine  
un po' malfamate forse/ma sempre signorine.<sup>84</sup>

Da qui l'angoscia del dire, le parole che sfuggono, che si sfilacciano mentre si tenta di tessere le trame del discorso:

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.<sup>85</sup>

Non ho voce, né canto  
ma una lingua intrecciata di paglia  
una lingua di corda e sale chiuso nel pugno  
e fitto in ogni fessura  
nel cancello di casa che batte sul tumulto duro dell'alba  
dal buio al buio  
per chi resta  
per chi ruota.<sup>86</sup>

All'impossibilità, a questa mancata corrispondenza, spesso si accompagna la presa d'atto dell'inautenticità della lingua, che è soltanto apparenza ingannatrice:

Ce l'ho con questo avanzo di dizionario  
che fa vantamento di parere un altro  
e s'adombra come un cavallo  
campando di gloria-patre  
ha fatto i vermi in corpo

---

<sup>84</sup> P. CAVALLI, *Le mie poesie non cambieranno il mondo* cit., p.31.

<sup>85</sup> P. CAVALLI, *L'io singolare proprio mio* cit., p.204.

<sup>86</sup> A. ANEDDA, *Notti di pace occidentale*, in E. TESTA, *Dopo la lirica. Poeti italiani 1960-2000* cit., p.407.

e volendo spartire armi e bagagli  
mette tutto in deposito e aspetta  
stando attaccata alle cerimonie  
acqua vento e malanova  
a quella lingua imbalsamata  
più rasposa di carta-vevtrata  
nella sua incornatura ingannamondo.<sup>87</sup>

Studiando la grammatica pelosa  
non faccio un brutto servizio  
in ruffianaggio di roba usata  
per riuscire si dovea uscire  
impercantato in eterno gridore  
mi ricaccia il vento a riva  
per mancamento di parole.<sup>88</sup>

Ma questa presa d'atto non coincide con un perpetrarsi della frustrazione, con una rinuncia a esprimersi, quanto piuttosto con la presa di coscienza della necessità di cantare quel silenzio, di non lasciarlo muto e inascoltato, di elevarlo a condizione imprescindibile di una poesia che non vuole sostituire un discorso con un altro, bensì parlare al di là delle parole che ci si è trovate pre-confezionate, per trarre, proprio da quel silenzio, tutte le potenzialità di una parola nuova:

La mia poesia è alacre come il fuoco,  
trascorre tra le mie dita come un rosario.  
Non prego perché sono un poeta della sventura  
che tace, a volte, le doglie di un parto dentro le ore,  
sono il poeta che grida e che gioca con le sue grida,  
sono il poeta che canta e non trova parole,  
sono la paglia arida sopra cui batte il suono,  
sono la ninnanàna che fa piangere i figli,  
sono la vanagloria che si lascia cadere,  
il manto di metallo di una lunga preghiera  
del passato cordoglio che non vede la luce.<sup>89</sup>

Non saprei segnare una curva  
e dire  
lì sono le mie parole

---

<sup>87</sup> J. INSANA, *Sciarra amara* cit., p.67.

<sup>88</sup> Ivi, p.75.

<sup>89</sup> A. MERINI, *La volpe e il sipario*, in *Fiore di poesia (1951-1997)* cit., p.224.

e sollevare un braccio ad indicare un punto  
e reggere  
il silenzio.  
Conosco solo il torchio  
che abbassa la vergogna  
il bagliore  
di mani che sbiancano il balcone.  
A voi pallide vetrate  
alla purezza del legno e del cristallo  
levo la preghiera di un umano  
che vuole diventare oggetto  
un duro spettro  
capace di fermare  
il sangue del suo cuore  
incerto, d'inquilino.<sup>90</sup>

Fastosamente disgraziata risguardo e aspetto  
sparlo e ascolto con lenta tribolazione  
destinataria della stessa emittente per accomodamenti necessari  
rattoppo e scucio il discorso per destini forzati  
e così non lascio trapelare niente  
nel mondo d'apparenze che non mi appartiene  
dato che amo l'olio senza l'aglio  
e il peperoncino lo strofino negli occhi al nemico  
qualche senso sulla traccia di crepe e incrinature  
ed è non poca cosa stando sul precipizio  
biancoviola fiore di capperò  
il guaio è che sono fuori e sono dentro.<sup>91</sup>

Accogliere il silenzio, cantarlo invece di riempirlo con parole sostitutive, celebrare il margine e la separatezza, significa anche non voler corrispondere, non farsi trovare laddove ci si aspetterebbe, sfuggire a ogni possibilità di categorizzazione e fissazione all'interno di un canone, eleggendo quella mancata corrispondenza a scelta consapevolmente perseguita piuttosto che a un'imposizione passivamente subita.

---

<sup>90</sup> A. ANEDDA, *Residenze invernali* cit., pp.70-71.

<sup>91</sup> J. INSANA, *Il collettame*, in *Tutte le poesie (1977-2006)* cit., p.197.