



HAL
open science

Tra dolore, delusione e ironia : le figure femminili nella poesia di Patrizia Cavalli

Ilena Antici

► **To cite this version:**

Ilena Antici. Tra dolore, delusione e ironia : le figure femminili nella poesia di Patrizia Cavalli. *Écritures*, 2021, La “ mus(e)ificazione ” entre écriture de soi et littérature contemporaine, 12, p. 109-127. <hal-04946894>

HAL Id: hal-04946894

<https://hal.science/hal-04946894v1>

Submitted on 13 Feb 2025

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

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



HAL Authorization

**Tra dolore, delusione e ironia :
le figure femminili nella poesia di Patrizia Cavalli**

di Ilena ANTICI

Non diversa ma « uguale », non eterea ma anzi corporea, non angelicata perché persino brusca, nemmeno asessuata poiché sensuale nelle numerose metonimie della bellezza : così appare la figura ispiratrice delle prime *Poesie* (1974-1992) di Patrizia Cavalli. Dall'esordio nel 1974 con le cinquantaquattro poesie brevi di *Le mie poesie non cambieranno il mondo* – che confluiscono con *Il cielo* (1981) e *L'io singolare proprio mio* (1992) nella raccolta *Poesie*¹, fino ai testi notevolmente più lunghi di *Datura* (2013), la scrittura di questa poetessa umbra e romana d'adozione si è vista attribuire diversi aggettivi : “antilirica” per la sua realtà linguistica inclusiva e aperta a vari toni, “bizzosa” per i suoi racconti visionari e divertenti e “intelligente” per il suo spessore gnoseologico.

Ma se già Citati menzionava il suo « vivere innamorato² » poco ci pare sia stato detto finora sull'aspetto relazionale e amoroso che ne sostiene tutta la poetica. Forse proprio perché, ad una prima lettura, l'altra viene sminuita a favore di un'attenzione tematica al soggetto che è preponderante (« avrò il pensiero pieno del tuo niente³ ») : cinicamente rinnegato e relegato, l'amore pare distrutto da una comicità spietata, vissuto in una sorta di costante falsificazione (« il mio amore [...] era la recita meravigliosa e inutile⁴ »).

Forse di questo innamoramento la critica si è occupata poco anche per

¹ CAVALLI Patrizia, *Poesie (1974-1992)*, Torino, Einaudi, 1992. Le tre raccolte incluse in questo volume saranno d'ora in poi indicate dalle seguenti sigle: *LMP* per *Le mie poesie non cambieranno il mondo* (1974); *C* per *Il cielo* (1981); *ISPM* per *Io singolare proprio mio* (1992).

² CELATI Gianni, « Presentazione di Patrizia Cavalli », in *Narratori delle riserve*, CELATI Gianni (dir), Milano, Feltrinelli, 1992, p. 74.

³ *ISPM*, p. 148.

⁴ CAVALLI Patrizia, *Vita meravigliosa*, Torino, Einaudi, 2020, p. 147.

l'ovvia ragione che pur essendo apertamente omosessuale, non manifesta alcuna velleità di rivendicazione, qualità che avrebbe potuto destare più interesse in una certa critica militante – e che nello stesso tempo ha allontanato Cavalli dal repertorio etero-tradizionale. Ricordiamo però che i suoi libri godono di un grande successo di pubblico, rarissimo nel panorama editoriale della poesia italiana contemporanea, e che tale successo è accompagnato anche dalla rinomanza delle sue generose performances, presentazioni, apparizioni nei media. Nel 2019 il primo (particolarissimo) libro in prosa *Con passi giapponesi* di Cavalli ottiene la selezione tra i finalisti del premio Campiello 2020, anno in cui sempre presso Einaudi esce l'ultima raccolta poetica, *Vita meravigliosa*.

La posizione atipica di Cavalli nel panorama lirico italiano contemporaneo è rinforzata da due fattori, di natura rispettivamente storico-cronologica e identitaria-stilistica. Da una parte, infatti, le poesie di Cavalli sono pubblicate dopo il 1971, « dove il Novecento finisce » cioè dopo quella che Simonetti definisce esattamente come « la svolta antilirica e prosastica della nostra poesia⁵ » : per questo motivo, esse propendono automaticamente verso una lingua che si vuole parlata, quotidiana, chiara (desiderosa di comunicare *su tutto e a tutti*). Dall'altra parte, la poesia di Cavalli è scrittura di un “poeta donna”, secondo il neologismo rivendicato già da Elsa Morante in una nota testimonianza biografica. Per quanto si corra il rischio di confinarla in una categoria di pregiudizi non validi, noi siamo tra i critici che ritengono non si possa *ancora* studiare la poesia italiana di un poeta-donna eludendo proprio il suo essere donna⁶. Non poesia ‘femminile’ ma poesia scritta da una donna, connotata dall'originalità attorno alla quale il soggetto poetico relativamente nuovo si sviluppa, come osserva anche Zorat a proposito di alcune poetesse contemporanee in cui si percepisce intensamente « l'associazione tra anelito all'infinito e necessità di ciò che è limitato; la tensione all'astrazione e il

⁵ SIMONETTI Gianluigi, *La letteratura circostante*, Bologna, Il mulino, 2018, p. 143. Preziosissimo per capire la lirica italiana recente il capitolo 2 « Mito delle origini, nevrosi della fine, identità della poesia contemporanea » (pp. 139-226) che individua e descrive le due principali correnti liriche post 68. Secondo Simonetti, Cavalli scrive sotto il segno della prima.

⁶ Per approfondire, si veda l'articolo di CORTELLESA Andrea, « Poesia delle donne ? su *Nuovi poeti italiani 6* », in <http://www.leparoleelecose.it/?p=6455> : Cortellesa risponde alla polemica sull'uscita del volume antologico di Einaudi del 2012 che include solo poeti di sesso femminile e ricorda che se il criterio di una tale antologia non può essere di « contenuti in quanto tali » non è irrilevante constatare, da un lato, che sono soprattutto le donne a declinare una certa « lingua corporale », punto comune della loro ricerca espressiva recente, e dall'altro che esiste ancora il ‘problema’ della loro pubblicazione presso case editrici per lo più marginali.

bisogno di radicamento corporeo⁷ ». Nel nostro studio, questi due fattori di collocazione *post-montaliana* e di identità *femminile* del soggetto lirico non saranno elementi accessori alla comprensione ma si imporranno come imprescindibili prerequisiti critici.

Disinvolta, la scrittura delle prime tre raccolte di Cavalli (di cui ci occuperemo in priorità) è particolarmente omogenea, possiede uno stile riconoscibile, capace di spiazzare con delle chiuse umoristiche precedute da slanci verticali inequivocabilmente lirici. Tradizionali nella metrica spesso endecasillabica ma originalissime nei contenuti, le brevi liriche di Cavalli si rivolgono sempre più esplicitamente a donne. Se infatti in *Le mie poesie non cambieranno il mondo* le allocuzioni sono neutre (solo tre componimenti implicano un *tu* femminile trattato con un certo disprezzo e sarcasmo: « Sfacciata spreca ingrassata / sedevi smisurata / a raccontare le tue malattie⁸ »), a partire da *Il cielo* compariranno numerosi riferimenti a diverse donne ispiratrici – nessuna traccia invece di una *only begetter*. Altrettanto disinvolve, nonché ignare come secondo la tradizione, risultano anche queste omo-muse che sempre incarnate in gesti quotidiani, « investit[e] dall'amore-desiderio⁹ » rivelano attitudini cangianti e solo apparentemente secondarie. Cosa resta dunque della figura della musa in una poesia omosessuale, post-novecentesca e dichiaratamente ironica? Delle differenti figure femminili ci proponiamo di analizzare non solo la loro natura realistica (mai connotata in modo biografico) ma soprattutto la conseguenza del loro apparire e scomparire sulla percezione e coscienza che di sé stessa ha il soggetto lirico femminile. Passeremo quindi in un certo senso *attraverso il tu* per meglio avvicinarci a quest'*io* letterario contemporaneo, che nella relazione troviamo spesso annoiato, quasi sempre deluso, a volte intensamente straziato dall'abbandono, « dipendente » e sempre incredibilmente pronto a ritentare l'amore nonostante la sofferenza che accompagna il desiderio.

⁷ ZORAT Ambra, *La poesia femminile italiana dagli anni settanta a oggi. Percorsi di analisi testuale*, Thèse de Doctorat, Littérature italienne, (François Livi dir.), Université Paris Sorbonne, 5.12.2009, p. 396 (consultabile in rete). Zorat dimostra « come il processo di affermazione femminile in poesia sia ancora in corso [...] Ai margini di gruppi e tendenze, le autrici si confrontano, con il codice poetico in modo spesso solitario e anticonformistico. », *Ibid.*, p. 382.

⁸ *LMP*, p. 46.

⁹ SANTAGATA Marco, « Introduzione » in BERTONI Alberto, *La poesia, come si legge e come si scrive*, Bologna, Il mulino, 2006, p. 187.

In una delle sue interviste scompigliate quanto lucide, Cavalli si serve di una metafora che ci pare esatta per accedere alla sua poetica:

La poesia è una corsa ispirata da parole, suoni, assonanze e rime che fanno da sponda – come una corsa sugli scogli. Se non ci fosse quella velocità che le permette di scavalcare sé stessa, si rischierebbe la caduta. La poesia corre e scavalca sé stessa e arriva in luoghi in cui non pensava di poter arrivare¹⁰.

I testi poetici di Cavalli vanno letti (e ascoltati) una prima volta proprio *di corsa*, per godere la sequenza acrobatica dei lessemi e l'incatenarsi scorrevole delle parole-sensazioni. Ma poi, in un secondo momento, vanno rilette *lentamente*, guardati proprio come un video a rallentatore: a questo punto si nota come le parole si inseguano, sembrino non solo ispirarsi ma addirittura crearsi l'una con l'altra, perché quella che precede avvolge e libera la seguente in un ritmo di richiami fondamentali che le lega indissolubilmente e le provoca – proprio quelle e non altre.

Come interpretare allora in questa rapidità, le considerazioni filosofiche e gli svelamenti finali sorprendenti delle sue chiuse? La poesia di Cavalli non corre il rischio di improvvise cadute che frammenterebbero il soggetto, poiché esso è solido, coerente con un'immagine di sé tipicamente moderna, vivo nei suoi contrasti. L'attenzione sensoriale alla realtà che lo circonda – in Cavalli gli odori della città, l'osservazione del cielo, i frammenti dialogici uditi e ripetuti, le percezioni fisiche del ventre e del mal di testa – declina, da una parte, la poetica 'del corpo' inaugurata dall'*Infinito* di Leopardi, dove « la soggettività ha un carattere fondamentale percettivo¹¹ », e dall'altra rimanda alla definizione di poesia "egocentrica" che Mazzoni applica a una parte estesa della lirica della seconda metà nel Novecento. Si tratta una poesia che « si conserva egocentrica ma abbassa le pretese della voce lirica, mettendo in scena un io ironico, antieroico, marginale o consapevolmente teatrale¹² ». In questo senso, l'*io* scritto e descritto da Cavalli non somiglia a quell'*io* « opaco a se stesso o diviso » che l'altra produ-

¹⁰ CAVALLI Patrizia, https://www.youtube.com/watch?v=Ier_ODQ28Rs, invitata al «Festival della mente di Sarzana», Sarzana, 2011.

¹¹ Cfr FAJEN Roberto, «Il soggetto lirico e il suo tempo (Tiziano Scarpa, Alda Merini)», in *Costruzioni e decostruzioni dell'io Lirico nella poesia italiana da Soffici a Sanguineti*, FRASCA Damiano, LUDERSSEN Caroline, OTT Christine (Dir.), Firenze, Franco Cesati Editore, 2015, p. 151.

¹² MAZZONI Guido, *Sulla poesia moderna*, Bologna, Il mulino, 2015, p. 234.

-zione novecentesca descrive : si direbbe al contrario che l'attenzione ai "minimi eventi quotidiani" (psichici ma anche corporali) sia esibita in modo assoluto proprio in virtù della sua rappresentatività umana: « Se quando parlo dico sempre io / non è attenzione particolare e insana / per me stessa, non è compiacimento / ché anzi io mi considero soltanto / un esempio qualunque della specie¹³ ». Un tale « inesplorato bisogno di individualità » viene totalmente assunto da Cavalli come posizione legittima per le ragioni cronologiche già citate, se è vero come rileva Mazzoni che questo bisogno caratterizza non solo il genere lirico degli ultimi venti anni ma in generale la società contemporanea occidentale, attratta dalle forme d'espressione di « pensieri che non interessano per il loro contenuto ma che recano la traccia di un io¹⁴. » Non interessa al lettore uomo o donna, eterosessuale o no, di riconoscersi o meno in un amore omosessuale evocato da un poeta donna. Quello che lo riguarda, affascina e coinvolge è la possibilità di ritrovare nella poesia che legge la voce di un individuo che ha saputo cogliere i riflessi più nitidi del proprio (irriproducibile) sentimento di vita amorosa.

In quest'ottica, dunque, le chiuse feroci di moltissimi testi brevi di Cavalli non sgretolano i testi né riducono l'io ma sembrano domandare altri testi che possano continuare *la corsa verso l'amata*, con una ripresa coerente e continua degli stessi identici temi dal 1974 al 2020 (semplificando: il soggetto, l'innamoramento, il tempo). La poesia di Patrizia Cavalli è davvero incredibilmente pronta a « ricominciare ogni volta da capo, e ogni volta rinascere¹⁵ ». E come la parola, anche la musa in Cavalli nasce e muore ogni volta. Un testo tira l'altro, e ad ogni pagina il soggetto disfa e rifà il tessuto del ritratto femminile che nella pagina precedente sembrava essersi definitivamente rotto o risolto. Negli *incipit* una donna appare come ricettacolo unico di odio e amore, porta "scompigli" quasi magici, propone una realizzazione estatica ed estetica assoluta. Nelle chiuse di (quasi) ogni poesia la stessa donna diventa inutile ad un

¹³ ISPM, *A tutti quegli amici e conoscenti*, p. 217.

¹⁴ MAZZONI Guido, *Sulla poesia moderna*, op. cit., p. 240.

¹⁵ SIMONETTI Gianluigi, *La letteratura circostante*, op. cit., p. 160.

io poetico alternativamente indifferente o ferito, e lo delude, fin dal primo testo esplicitamente riferito ad un *tu* femminile :

Qualche volta un silenzio può essere
apparenza di più vasti pensieri
che non possono aprirsi
alla cadenza di una voce giornaliera.
Ma questo non è il tuo caso
cara mia: il tuo caso è soltanto
totale mancanza di allegria¹⁶.

Ed ecco che nei due testi seguenti di nuovo ricompare, desiderata, la stessa o un'altra musa non ci è dato saperlo, ma pronta a dis-illudere di nuovo:

Se tu non potessi più rispondere
al telefono e dire «prontoo»,
se non andassi più a cena
ubbidendo docile allo schema...
Pensa, pensa! Riusciresti a pensarlo ?

La maledizione che era a te riservata
come un pregiatissimo dono, spergiuera
lontana, ora non è più soltanto tua.¹⁷

Tra il momento della promettente esclusività e quello finale dello sminuirsi, la figura femminile si veste dei *topoi* della distanza necessaria, dell'assenza come corollario della nostalgia, della bellezza irraggiungibile e dell'unicità. Incastrata in un contesto esclusivamente urbano, ossessivamente casalingo con pochissime aperture sull'esterno se non nelle finestre¹⁸, quando viene evocata la musa arriva e riparte esclusivamente tra corridoi e tavolini del bar, non portando altro se non sé stessa, nella sua umanità fragile e insufficiente. Quasi sempre la comunicazione avvenuta tra le due risulta dislocata nel tempo, in differita, aprendo il privilegio del condizionale passato. Spesso si tratta di un *tu* paritario che fa da drammatico

¹⁶ *LMP*, p. 25.

¹⁷ *Ibid.*, pp. 26 e 27.

¹⁸ Ad eccezione forse del giardino evocato in *La bella vita bisogna coltivarla*, *LMP*, p. 72, dove il corpo diventa paesaggio e si fondono nel lessico membra della musa e meandri della natura, entrambe zone intoccabili da ammirare e dentro cui il soggetto si fonde : « Ma in tanto concentrato di splendore / quale estasi o scompiglio potrebbe mai portare / la mia mano? Sarebbe come un bacio / che cade in mezzo al sole ».

garante dell'esistenza del soggetto, con cui si discute ma restando sola: « Ma il gesto tuo più grande / fu cancellarmi, riportarmi / nel limbo da cui ero uscita¹⁹. »

La seconda raccolta *Il cielo*²⁰ si apre sulla confessione del desiderio di una musa imprecisata, evocata per metonimia (*un bel viso*). Il primo testo subito annuncia la priorità data al raggiungimento di uno stato emotivo interiore particolare:

Quella nuvola bianca nella sua differenza
insegue l'azzurro sempre uguale:
lentamente si straccia nella trasparenza
ma per un po' mi consola del vuoto universale.
E quando cammino per le strade
e vedo in ogni passo una partenza
vorrei accanto a me un bel viso naturale²¹.

Al modo de *Il balcone* di Montale, questa prima lirica enumera i temi fondanti del percorso amoroso dell'*io* lirico: il sentimento effimero della *differenza*, l'innegabile monotonia della vita *sempre uguale*, il tempo prezioso della *lenta* contemplazione, lo sfilacciamento esistenziale nella *trasparenza* inevitabile. Annuncia infine la solitudine dell'*io* nel suo contesto urbano, e la semplicità relazionale come consolazione di fronte al non-senso esistenziale – il *vuoto universale* che riguarda il soggetto proprio perché riguarda tutti.

Proseguendo nella lettura della raccolta, la naturalezza alla quale il soggetto dice di anelare si rivela come impossibile « normalità » relazionale. L'*io* sembra desiderare una relazione banale, fatta di cene e anche di malesseri intimi, ma tale « schema » non si installa mai, mentre i periodi ipotetici si moltiplicano, sovrappongono il loro futuro potenziale al tormento presente, sempre adolescenziale nella sua passionalità. Le figure femminili evocate saranno di volta

¹⁹ *LMP*, p. 47. Proprio in questo testo, riscontriamo alcuni lessemi di derivazione montaliane (« dopo le vene » « aggiunti / le sopracciglia al mio disegno / nel piccolo volo / che ti confonde il viso »). Uno studio approfondito su tale presenza testuale nelle poesie di in Patrizia Cavalli meriterebbe altro tempo, e altra sede.

²⁰ Per una buona analisi filologica della raccolta, si rimanda all'articolo di SINFONICO Damiano, « Il Cielo di Patrizia Cavalli » : https://www.academia.edu/36436545/Patrizia_Cavalli_Il_cielo_pdf

²¹ *C*, p.61.

in volta desiderabili, deludenti, menzognere, tradite, eccessive, partite:

Sarebbe certo andato tutto bene,
una passeggiata un caffè, al cinema
qualche volta insieme, le cene
a casa o al ristorante; sarebbe stato
insomma tutto regolare
se all'improvviso togliendosi gli occhiali
non si fosse seduta sorridendo
con un'aria leggermente impaurita
e i capelli un po' spettinati
che la facevano sembrare appena uscita
da un sonno o da una corsa²².

Tolta la maschera dei loro occhiali, denudatesi solo provvisoriamente per un amore sfocato, le donne amate si svelano traditrici dell'amore stesso agli occhi attentissimi dell'*io*, quando « sorridendo » in modo colpevole reiterano l'abbandono temuto fuggendo o allontanandosi in un sogno (erotico?). Non narrazioni di un amore ma immagini di una relazione verosimilmente iniziata e subito confluita nella grande finzione del mondo, simboleggiata dall'azzurro del cielo o del mare (proprio come il destino dell'iniziale *nuvola bianca* sfumata via). In quest'ontologia dell'amore 'da non toccare' sono evidenti le influenze di Sandro Penna (uno dei poeti cari a Cavalli per sua stessa ammissione), dovute non tanto all'elemento comune del desiderio omosessuale quanto al fatto che appunto « in entrambi, del resto, l'amore non viene narrato, ma solo sfiorato, e mai posseduto, ma come contemplato dall'esterno²³. »

L'INNAMORAMENTO COME STATO LIRICO

Leggeremo a rallentatore il terzo testo de *Il cielo, Per simulare il bruciore del cuore*, che a nostro avviso sintetizza un concetto fondamentale e duraturo per il soggetto poetico di Cavalli: il suo innamoramento come stato ambivalente e autosufficiente, slegato da altri esseri umani e nutrito dall'atteggiamento tipicamente narcisista della contemporaneità come lo intende Mazzoni – ripren-

²² *Ibid.*, p. 70.

²³ SIMONETTI Gianluigi, *Patrizia Cavalli*, saggio inedito, su gentile concessione dell'autore.

dendolo da Christopher Lasch. È un *io* che per difendere tenacemente la propria indipendenza emotiva « si protegge dalle passioni centrifughe, depotenzia i rapporti con gli altri e cerca di essere se stesso o di esprimere se stesso » poiché « la verità che ricerca non risiede nelle relazioni personali o nel rapporto col mondo esterno, ma nella contemplazione del proprio mondo interno e nella pura espressione di sé »²⁴. In questa poesia, l'amore ipotizzato nei suoi effetti potenzialmente devastanti funge da supporto all'espressione conoscitiva dell'*io*:

Per simulare il bruciore del cuore, l'umiliazione
dei visceri, per fuggire maledetta
e maledicendo, per serbare castità
e per piangerla, per escludere la mia bocca
e al sapore pericoloso di altre bocche
e spingerla insaziata a saziarsi dei veleni del cibo
nell'apoteosi delle cene quando il ventre
già gonfio continua a gonfiarsi²⁵;

Il verso introduttivo non fa riferimento al desiderio ma alla finzione : «simulare» regge tutte le paratattiche seguenti e ribadisce quanto l'amore sia un'elegante, intensa e tragica, finzione. Come dicevamo, l'istinto di annullare gli incontri si afferma con forza: « Per escludere la mia bocca / dal sapore pericoloso di altre bocche » (poi simmetricamente nella seconda parte, in un contesto più astratto « Per poterti escludere dalla mia fantasia »). Nei primi otto versi, ritroviamo lessemi amorosi classici decontestualizzati: *cuore*, *castità*, *bocca* sono legati al «bruciore» che ricorda lo stomaco più che l'ardore del cuore; *umiliazione*, *visceri*, *maledetta*, *sapore pericoloso*, *insaziata*, *veleni del cibo*, *ventre gonfio* ribaltano l'ideale dell'essere amato benedetto, capace di deliziare. A livello linguistico, non dissimile anche se meno spinto agli estremi, il procedimento di Cavalli ricorda quello che Colangelo attribuisce a Amelia Rosselli²⁶, le cui sillabe

²⁴ MAZZONI Guido, *La poesia moderna, op. cit.*, pp. 212 e 226. A questo cosciente annullamento dell'altro ci sembra rinviare un testo emblematico di Cavalli : « Non entra nel mio cerchio / il turbine sabbioso dell'incontro/ il pulviscolo pazzo e infiammato / la latitudine degli occhi personali », *C.* p. 98.

²⁵ *C.* p. 61.

²⁶ COLANGELO Stefano, « Rosselli questione di fonosillabe », in *Il soggetto nella poesia del Novecento italiano*, Milano, Mondadori, 2009, p. 126. Colangelo osserva che parecchie *Variazioni belliche* di Rosselli « nascono dalla ripetizione di una prima cellula, per lo più sillabica, o da un piccolo gruppo di sillabe articolate : *se, non, con, di* [...] intento a percorrere la quadratura dello spazio come un campo di azione che genera frasi e formule dell'amore e del disamore ».

sono punti di partenza per la scrittura poetica (qui il “per” ripetuto sette volte).

Grazie a questo vocabolario sonoro, il lettore viaggia dentro al corpo dell'*io* amante, segue con emozione l'ingolfarsi visionario degli organi interni per poi risalire alla bocca che a sua volta (che sia metafora dell'apertura vaginale oppure no) è organo superiore direttamente e anatomicamente collegato al ventre attraverso il tubo digestivo percorso dai cibi velenosi. Tale legame bocca-ventre, bocca-sesso si arresta bruscamente all'immagine del continuo mangiare consolatorio per introdurre la seconda parte della poesia, simmetrica e complementare. Nei nove versi seguenti il soggetto eluderà la propria materialità per diventare pura anima:

per toccare solitudini irraggiungibili e lí
ai piedi di un letto di una sedia
o di una scala recitare l'addio
per poterti escludere dalla mia fantasia
e ricoprirti di una nuvolaglia qualunque
perché la tua luce non stingesse il mio sentiero,
non scompigliasse il mio cerchio oltre il quale
ti rimando, tu stella involontaria,
passaggio inaspettato che mi ricordi la morte.²⁷

Anche in questa seconda parte ritroviamo lessemi della poesia cortese: invariata la struttura, il campo semantico abbandona la materia per involarsi verso parole più eteree ed evocatrici: *letto, scala, addio, fantasia, sentiero, stella, morte, inaspettato, gentile e innocente*, e infine una « luce » che non illumina ma stinge, diventando pericolosa per l'identità dell'*io* che potrebbe sbiadirsi e perdere il contorno del suo spazio vitale – « mia fantasia, mio cerchio, mio sentiero ». Interessante pure l'andamento dei pronomi personali e possessivi: tutta la prima parte non ne comportava alcuno se non « la mia bocca » a preannunciare il bacio non dato e già preceduta dallo scudo difensivo dell'« escludere ». Il pronome della seconda persona singolare appare in forma enclitica solo dopo il punto e virgola che separa le due parti del testo, e sembra opporsi direttamente alla solitudine ossimorica circondata dai termini antitetici (e incompatibili) *toccare* e

Valido allora per Cavalli quello che scrive Simonetti a proposito della « prassi di una scrittura come flusso verbale plurilinguistico » attraverso « la messa a punto di versi che si generano da se stessi, attraverso slittamenti della catena del significante [che] da una mano al significato », in SIMONETTI Gianluigi, *La letteratura circostante*, op. cit., p. 151 e p. 154.

²⁷ C, p. 61.

irraggiungibile. Centro della poesia è proprio questo altisonante nono verso « Per toccare solitudini irraggiungibili e lí », che crea la sospensione semantica e indica uno spazio indefinito (*lí* non qui), forse irreali o intimo eppure subito seguito dall'evocazione domestica di una posizione tragica quanto periferica « ai piedi di un letto di una sedia o di una scala ». In un crescendo di distanza tra l'*io* e il *tu*, la prima si visualizza già abbandonata, in posizione di supplica e sofferenza, già "esclusa" dalla relazione. Ma si direbbe che solo una volta che l'*io* si trovi *lí*, inattingibile persino dal *tu*, si senta in un luogo sicuro dove potrà ricominciare a fingere sia l'amore sia la sua fine (prima *simulare*, ora *recitare*).

Le miserie di un essere umano come paradigma di tutti gli esseri umani, le sue viscere che somatizzano la visione di stelle e luci, oscurati irrimediabilmente dalla « nuvolaglia » (dove echeggia la forza mnemonica del fonema montaliano « cocci aguzzi di *bottiglia* su una *muraglia* ») preparano il vero tributo a *questa* musa e al suo provvisorio, dirompente potere. Il passaggio dalla dimensione corporea a quella altissima dell'amore inteso come elevazione spirituale si potrebbe compiere solo attraverso il *topos* classico per eccellenza, il bacio, anch'esso ribaltato, la cui assenza fa (r)esistere l'*io*:

Per tutto questo io ti ho chiesto un bacio
e tu, complice gentile e innocente, non me lo hai dato.²⁸

È attraverso il rifiuto che questa musa permette la continuità dell'idea amorosa e quindi, forse, la persistenza dell'*io innamorato*, garantita dalla propria « fantasia » solitaria. Nel verso finale la congiunzione iniziale «e» in luogo dell'avversativa *ma* che forse ci si sarebbe aspettata introduce il duplice concetto di gratitudine e complicità, proprio nel rispetto della distanza. Negando il proprio corpo, l'altra consente l'ispirazione creativa. Eppure, persino in questa lotta ipotetica dell'*io*, dove l'adesione ad un amore salvifico è in effetti impossibile, alcuni connotati musaici resistono: il *tu* è il brillare lontano e misterioso di una « stella involontaria », sorpresa vitale « inaspettata » che rinvia alla finitudine (dell'*io*, verosimilmente).

²⁸ *Ibid.*, p. 61.

Anche in un altro testo la figura femminile sembra di nuovo percepita come complice, sempre nella negazione di sé stessa, in particolare qui:

Fingo di aspettarti per ingrandire i minuti,
e tu fai bene a non venire.²⁹

Seguono una serie di testi brevi in cui di nuovo il *tu* viene detestato, deriso o tradito. Le muse sono dunque il contrario di una figura salvifica: sembrano essere invece la persona dalla quale ci si deve salvare, allontanare, prima che faccia esplodere l'*io* in una miriade di pezzetti sparsi e non ricomponibili, in un insieme troppo confuso. Eppure, si mantiene l'urgenza di un'amata che perpetui lo stato dell'innamoramento:

Ti odio perché non ti amo più
perché non posso perdonarti
di non riuscire più ad amarti.³⁰

Poesia della negazione, dove i contrasti sono marcati dalla ripetizione fonetica delle stesse sillabe-parole; i due *perché* evidenziano la necessità di giustificare l'odio, che seppure in posizione iniziale e forte viene depotenziato dalle tre negazioni che lo seguono. Non si tratta della coesistenza di *odi et amo* catulliani, perché l'insopportabile disfatta del sentimento amoroso (che c'era e non c'è più) si trasforma in impotenza rabbiosa. Inaccettabile non è la perdita di questa musa ma del desiderio, di cui la musa porta intera la responsabilità. Suo il merito di mostrarsi complice, sua la colpa quando il soggetto amante non può più trovare se stesso nell'amore. In questa lirica post-montaliana, l'*io* non è un « nestoriano smarrito » che cerca un talismano, ma manifesta un bisogno direi bulimico di innamorarsi. Intercambiabile, la musa potrà rapidamente essere odiata, poi sostituita – anche se in ogni testo sembra avere l'esclusiva – mentre la condizione lacerante del desiderio insaziabile perdurerà per l'*io*, visto che

Che tu ci sia o non ci sia
oramai è la stessa cosa,
comunque sia io ho la nostalgia.³¹

²⁹ *Ibid.*, p. 81.

³⁰ *Ibid.*, p. 64.

³¹ *Ibid.*, p. 78.

L'ELOGIO DELLA DISTANZA

In una tale alternanza di allontanamenti e aspettative, il corpo femminile è naturalmente “contemplato” meglio quando si trova a debita distanza:

Fra tutte le distanze la migliore possibile
è quella di un tavolo di normale grandezza
di ristorante per esempio o di cucina
dove possibilmente io possa raggiungerci,
ma in verità non lo farò.
E fuori la stessa luce di ieri, lo stesso azzurro
aprono altre distanze³².

Quest'elogio della distanza segna la metà de *Il cielo* (venticinquesimo testo) ed è l'ultimo dedicato ad un *tu*, prima di un lungo ripiegamento riflessivo dell'*io* su sé stesso. Le formule impersonali si prestano ad essere categoriche, quasi universalmente valide, come sottolineano il superlativo assoluto « la migliore » e l'aggettivo « normale ». La timida e unica apparizione del pronome *io* lo vede incastrato tra le due declinazioni potenziali « possibilmente / possa » che riprendono il « possibile » del primo verso, ancora intento a compiere una non-azione (« non lo farò »). Il desiderio doloroso sembra guarirsi in questa perfetta distanza orizzontale che mantiene al sicuro l'*io* dal provvisorio contatto forse fatale, dal furto di una sensazione preziosa, evocato dalla solita « luce effimera – la ladra » che ricorda « la tua luce » dal potere stingente evocata in *Per simulare il bruciore*.

Una distanza corporea che salva persino dall'incontro sessuale immaginato, omo o etero non si sa, in cui l'eccesso di contatto produce brutalità, sullo sfondo rassicurante del cielo/mare:

Che orrore immaginare due corpi
che fanno l'amore presi da necessità
che qualche cosa avvenga
si compia e poi sfilacciati

³² *Ibid.*, p. 87.

da una soddisfazione si ricompongano
nella loro apparenza.
Preferisco quel metro di distanza
dove vedevo l'eterno mare scuro
calmo silenzioso.³³

Il presente affermativo « Preferisco » si sovrappone ad un'esperienza precisa situata in un passato esperienziale (« vedevo »). Quel *metro di distanza* che evita il toccarsi è ancora garante dello stato di innamoramento, se non addirittura della fedeltà, dato che il suo contrario è il tradimento :

Ti ho appena toccato, e ti ho già tradito
non incolpare me, incolpa il mio vestito.³⁴

Due versi ironici articolano una teoria amorosa-filosofica tra assonanze interne e rima baciata, ribaltano lo slancio sentimentale (in nome della rima si rinuncia al participio femminile che ci si sarebbe potuti aspettare). Chiaramente anche qui l'effetto delle rime è « corrosivo », come osserva Zorat, « e la rima permette di contrapporre a temi solitamente trattati in modo serio dalla poesia lirica (la malinconia, la disperazione causata da un abbandono, la passione, la vicinanza affettiva) delle realtà lontane da afflatti lirici (la frivolezza, una bella passeggiata, l'infedeltà, il prosciugarsi del mare dell'amore in una piscina)³⁵ ». L'accusa implicita dell'altra attiva subito un meccanismo di scuse, produce lo scherzo, mentre lo slancio amoroso non viene negato ma reso innocuo. Pur mettendo in scena i propri limiti, l'*io* non fa altro che recitare la propria parte di innamorata (si veda anche il testo dal titolo *A volte mi fingo innamorata*) con il suo abito-maschera. Quando non c'è il riparo della distanza, saranno altre situazioni a impedire la possibile intimità dei corpi nudi e una relazione duratura, fedele, sincera – che l'*io* desidera e sabotata. Due pagine prima, erano i sentimenti a rimare con tradimenti:

Ma sì, sono sincera non fingo i sentimenti
ma cosa posso farci se in due minuti diventano tradimenti ?³⁶

³³ *Ibid.*, p. 79.

³⁴ *Ibid.*, p. 71.

³⁵ ZORAT Ambra, *La poesia femminile...*, op. cit., p. 306.

³⁶ C, p. 69.

Il ritratto risulta sempre quello di un *io* indenne, giustificato dal caso, dagli oggetti, dalla propria natura imm modificabile, in balia di passioni ripetitive che depotenzia per rimanere intatta, e sola. L'*io flaneur* solo, si riscopre intatto, nelle numerose camminate urbane, consolatorie: « Ora che sei partita / che sei sicuramente andata / lo devo riconoscere / non sono mutilata. Farò una passeggiata³⁷. » I rari momenti relazionali e le separazioni avvengono esclusivamente in spazi chiusi, nel paesaggio domestico che il soggetto (in questo davvero contemporaneo) esplora con minuzia, mentre la rinnovata assenza della musa libera un tempo individuale, narcisista, spaventoso:

Adesso che il tempo sembra tutto mio
E nessuno mi chiama per il pranzo e per la cena,
[...]
dove non c'è più richiamo, non c'è più ragione
di spogliarsi in fretta per riposare dentro
l'accecante dolcezza di un corpo che mi aspetta,
[...] adesso
vorrei improvvisamente la prigioniera.³⁸

Dopo le lunghissime meditazioni su cielo e tempo – nella sua doppia accezione meteorologica e ontologica – della seconda parte de *Il cielo*, ricompare l'amore nell'ultima poesia dell'intera raccolta:

Due ore fa mi sono innamorata
tremo d'amore e seguito a tremare,
ma non so bene a chi mi devo dichiarare.³⁹

L'« arguto e feriale *canzoniere* d'amore⁴⁰ », così definito da Testa, si chiude senza musa: c'è l'amore, ma non c'è l'amata. I primi due esatti endecasillabi riprendono il *topos* dell'innamoramento fulminante⁴¹ condito da lessemi petrarcheschi, ma l'ultimo verso rovescia con la consueta ironia questa

³⁷ *Ibid.*, p. 68.

³⁸ *Ibid.*, p. 103.

³⁹ *Ibid.*, p. 129.

⁴⁰ TESTA Enrico, « Patrizia Cavalli » in *Dopo la lirica, poeti italiani 1960-2000*, Torino, Einaudi, 2005, p. 297.

⁴¹ A conferma di questa rapidità, instabilità dei sentimenti si legga « Ieri ero calma e oggi disperata, / così, da un giorno all'altro, / di nuovo innamorata », *Tre risvegli*, in CAVALLI Patrizia, *Datura*, Torino, Einaudi, 2013, p. 48 – a conferma anche della fortissima omogeneità tematica che perdura in tutta la sua produzione.

emozione fisiologica che diventa immediatamente ridicola, e funzionale solo all'esperienza psicologica dell'*io*. La musa ormai è ignota persino al soggetto amante, scintilla iniziale persa di vista nel fuoco che accende, istantaneamente dispossessata della sua identità. Testo che sembra anticipare l'ambizioso poemetto in forma drammatica *Tre risvegli* (in *Datura*) che metterà in scena il tormento dell'Innamorata accompagnata dai Sintomi e dal Messaggero senza nessun ruolo previsto per l'amata, e che preclude anche alla raccolta seguente intitolata emblematicamente *Io singolare proprio mio*, dove le interazioni con le donne lasciano spazio ad una scrittura più solipsistica. Il soggetto esprime l'urgenza di dire il dolore (a tratti fortemente erotico), fremendo per dimenticare (« Penso che forse a forza di pensarti / potrò dimenticarti, amore mio⁴² »), « bruci[ando] con la febbre » o gettandosi a consumare l'amore (« io non ti conservo [...], io ti apro e ti mangio in un boccone⁴³ »). Qui l'*io* implora, si strazia, ma più spesso si lamenta del proprio dolore (« Grassa di vino, / inorgoglita dalle mie lagrime / fai la lezione. / Ma sono io che piango / e non mi muovo⁴⁴ ») e disprezza l'allegria trovando nella sofferenza un'importante affermazione identitaria: « Chi è fermo nel dolore non frequenti / gli allegri e disinvolti corridori / ma solo i passi lenti dei suoi uguali⁴⁵ ». Si indebolisce la complicità con il *tu* che pare essere immune e indifferente; l'*io* è appunto *singolare* e non doppio, appartenente solo a sé stesso in opposizione al *senhal* dell'appartenenza amorosa: « Bella mia vallo a dire a mamma tua ! Io sono bella, ma non sono tua.⁴⁶ » Un eloquentissimo gioco di sillabe sinonimiche e musicali permette alla scrittura poetica di delimitare in modo radicale gli spazi che il corpo di ciascuna occupa nella relazione :

Io qui. Tu là.

Io lí. Tu qua.⁴⁷

Tale distanza rimane fonte di desideri corporei: « esser toccata / vorrei / poter toccare », e anche « col peso del tuo corpo dammi corpo⁴⁸ ». Eppure la

⁴² *ISPM* p. 173.

⁴³ *Ibid.*, p. 168.

⁴⁴ *Ibid.*, p. 205.

⁴⁵ *Ibid.*, p. 212.

⁴⁶ *Ibid.*, p. 196.

⁴⁷ *Ibid.*, p. 211.

⁴⁸ *Ibid.*, p. 229 e *La giornata atlantica*, p. 150. Quest'ultimo, uno dei rarissimi testi con titolo, si conclude affermando che « è il rimedio che produce il male ».

distanza ci sembra definitivamente assunta a unico atto possibile d'amore in un testo di *Pigre divinità e pigra sorte* che Diana Tejera ha recentemente messo in musica, dove l'amore rivendicato come parola si fa nei soliti luoghi casa-bar (ormai sovrapposti):

Amore semplicissimo che crede alle parole,
poiché non posso fare quello che voglio fare
non ti posso abbracciare né baciare
il mio piacere è nelle mie parole
e quando posso ti parlo d'amore.
[...]
io non ti tocco, no, neanche ti sfioro
ma nel tuo corpo mi sembra di nuotare,
e il divano di quel bar salotto
quando ci alziamo sembra un letto sfatto.⁴⁹

Se di musa ancora si può parlare per via del suo essere desiderata, quello che conta è sempre di più l'occasione d'espressione dell'*io* sulla propria condizione esistenziale, e « il tema erotico [diventa] spesso il punto di partenza per una ricerca identitaria ed esistenziale più vasta⁵⁰. » In effetti, la figura femminile continua a destare in Cavalli le voglie del soggetto lirico, procurarle mali fisici e soprattutto alimentare riflessioni intrapsichiche che cercano di dire col linguaggio le percezioni del corpo.

DALLA MUSA AL CORPO DELLE DONNE

La questione forse irriverente che ci piacerebbe investigare è chiedersi se la conoscenza aprioristica del sesso femminile del soggetto scrivente da parte del lettore abbia un effetto sulla sua interpretazione. Capire insomma se avrebbe potuto *un poeta uomo* scrivere parole come « grassona, grassa, volgare » riferite al corpo di una donna e soprattutto come lo avrebbero recepito i lettori. La firma Patrizia Cavalli in questo caso vale come lasciapassare per una visione disinibita, intima quanto feroce del corpo femminile amato o ripudiato?

⁴⁹CAVALLI Patrizia, *Pigre divinità e pigra sorte*, Torino, Einaudi, 2006, p. 194; poi canzone in CAVALLI Patrizia e TEJERA Diana, *Al cuore fa bene far le scale*, Roma, Voland, 2013 : <https://www.youtube.com/watch?v=hTiga9bcDUE>. Interessante ricordare l'idea opposta proclamata in uno dei primi testi : « Ma d'amore / non voglio parlare, / l'amore lo voglio / solamente fare », *LMP*, p. 9.

⁵⁰ZORAT Ambra, *La poesia femminile...*, op., cit., p. 400, a proposito di diverse poetesse donne.

Se così fosse, le frequentissime metonimie degli « angoli della bocca », della « saliva » osservata sempre da vicino, delle « labbra », del « collo un po' sciupato », lo sguardo libero sul corpo femminile che invecchia (analizzato minuziosamente nel racconto *Un ritratto*) e persino alcune recenti 'confessioni' erotiche sorprendenti nonché indicibili in un'epoca di affermazione del pieno diritto all'omosessualità⁵¹, sarebbero le manifestazioni di una parola svincolata dalla tradizione omo-musaica, libera di reinventare una figura femminile più veritiera, meno canonica, più difettosa ma non per questo meno affascinante. Sempre più frequentemente, la cantata bellezza del corpo femminile diventa anche vecchiaia, distorsione : « Vieni, respirami vicino / che io scopra la dolcezza di molte imperfezioni, qualche dente / in meno qualche ruga in più e il corpo / appena estenuato dalla noncuranza⁵². » Gambe e piedi sembrano evocati solo con accezione negativa, derisoria, appartengono a corpi deformati e non desiderabili, suscitano ironia o implacabile critica.

Coerente con alcune posizioni interne agli studi femministi del tardo Novecento, anche la poesia di Cavalli sembra dissociare la *Donna* come mito da le *donne* nella loro individualità⁵³, passando da un universale forzato a delle *persone* ogni volta precise e nuove, sempre funzionali alla poetica di un soggetto che cerca di capire sé stessa e il mondo. Proprio questa specificità delle muse di Cavalli, riscattata dall'idea del genere (mitico, lirico) cui appartengono e calata invece nella concretezza delle loro sfaccettature (reali e individuali), le dota di uno spessore che interpella il discorso critico letterario. Questa specificità comporta cambiamenti di sguardo e di stile: all'idea dell'amore si sostituisce una sorta di poetica di dicibilità del corpo delle muse, che meriterebbe senza dubbio

⁵¹ « Io desideravo in realtà fare l'amore con gli uomini, mentre per tutta la vita l'avevo fatto solo con le donne, credendo che questa fosse la mia sola e definitiva ambizione, e realtà e scelta. [...] E che cosa una siffatta viltà possa produrre e inventare, questa è la sostanza della mia vita stessa », in CAVALLI Patrizia, *Con passi giapponesi*, Torino, Einaudi, 2019, p. 127.

⁵² C, p. 75.

⁵³ « Nostro compito è, dunque, quello di dissociare attentamente "le donne" (la classe all'interno della quale noi lottiamo) da "la donna", il mito. Perché per noi la donna non esiste : non è altro che una formazione immaginaria, laddove le donne sono il prodotto di una relazione sociale », WITTIG Monique, *One is Not Born a Woman* (1981), tradotto dall'inglese in *Non si nasce donna*, GARBAGNOLI Sara et PERILLI Vincenza (Dir.), Roma, Edizione Alegre, 2013, p. 155. Watting ricorda che già Simone de Beauvoir (1949) aveva sottolineato la 'falsa coscienza' che consiste nel definire le donne a partire dalle caratteristiche positive che costituiscono il mito della donna. Patrizia Cavalli in varie interviste afferma che l'amore (come mito ?) non esiste, esistono "persone" con cui si entra in relazione.

un ulteriore studio.

D'altronde, nelle più recenti poesie di *Datura*, la musa sarà dichiarata « variata tu e difforme a ogni istante⁵⁴ », mai prevedibile proprio perché il suo ruolo rinasce di volta in volta dentro un corpo diverso. Le donne delle quali l'*io* poetico di Patrizia Cavalli di volta in volta si innamora e per le quali si dispera, continuano a nutrire l'intimo senza poterlo elevare né salvare. Seppur appartenenti al repertorio « usato », queste muse sempre nuove continuano a ispirare euforie e sofferenze, e confermano quanto “guardare” il *tu* costituisca il filo imprescindibile per la tela di Penelope dell'*io lirico* per sempre innamorata, fino alla prossima musa⁵⁵.

⁵⁴ CAVALLI Patrizia, *Datura*, *op. cit.*, p. 75 (nella sezione intitolata esplicitamente: *Il conveniente amore*)

⁵⁵ « Tu sei quel che si dice la mia musa. / Se non mi amusi più / perdo ogni scusa. », CAVALLI Patrizia, *Vita meravigliosa*, *op. cit.*, p. 41.