

MARIACHIARA GIGLIO, Analisi della poesia *Era tutta scoscesa* di Mariangela Gualtieri

Il componimento ivi proposto, tratto da *Bestia di gioia* (2010) della poetessa contemporanea **Mariangela Gualtieri**, declina in un'ottica femminile l'interrogativo che da sempre l'individuo si pone intorno al proprio corpo, alla propria fisicità. Costituita da sei strofe di ampiezza variabile, a loro volta composte da versi liberi, la poesia non presenta una struttura metrica ben definita; essa appare, anzi, sorreggersi con difficoltà sulla mutevole impalcatura del verso, provocando un effetto di leggerezza misto a fragilità. Il verso stesso sembra traboccare al di fuori dei suoi limiti strutturali, producendo continui enjambements i quali, a loro volta, conferiscono un ritmo sostenuto, ondivago e ininterrotto. L'intero componimento presenta un generale senso di vaporosità, di evanescenza, come se vi ricadesse una patina traslucida; tuttavia, la generale agilità formale è stemperata da certi suoni aspri, sibilanti e duri: «scoscesa», «sassosa», «imbizzarrire», «tremolata», «incrosto», i quali provocano un'ulteriore varietà sonora.

D'altra parte, la poesia è interamente fondata sulla contrapposizione tra gravità e leggerezza, da cui scaturiscono inediti effetti chiaroscurali: se si prendono in esame i primi due versi del componimento, questo rapporto oppositivo è esplicitato con schiettezza cristallina: «era tutta scoscesa / nella grazia». La combinazione tra due termini apparentemente opposti produce una curiosa dissonanza, un limpido gioco di contrappesi e di tendenze avverse, le quali vengono conciliate in un'armonia complessiva.

L'aggettivo «scoscesa» rimanda a qualcosa che protende verso il basso, che si insinua in profondità oscure; la «grazia», invece, riconduce ad una sublimazione dell'individuo, ad una purezza eterea e ontologicamente protesa verso l'alto. In soli due versi si sfiorano due forze contrastanti e al tempo stesso compresenti, le quali non alterano l'intonazione generale. D'altronde, tenendo a mente i titoli della singola sezione e dell'intera raccolta, si noterà come entrambi si basino su un analogo processo ossimorico: *Un niente più grande* e *Bestia di gioia* giocano con la dialettica tra infimo e notevole, tra bestiale e gaio.

All'interno di una simile allegria formale, infine, si dispiega la vicenda di un corpo. Un corpo anonimo, la cui femminilità è segnalata unicamente della flessione di verbi e aggettivi. Una donna avvinta dal febbrile desiderio di fuga, dalla spasmodica necessità di sottrarsi alla propria funzione sociale: «[...] Via / dagli amori maleodoranti / dalle mansioni della casa». Questo stesso spasimo è esplicitato da un'affermazione perentoria, come un sussurro troppo a lungo trattenuto: «Voleva scappare».

I possibili motivi di una simile insoddisfazione vengono appena accennati, irretiti da una profusione ingarbugliata di frasi nominali, interrotta a sua volta da quel trattino che lascia il tutto sospeso: «[...] slegata –».

Alla seconda strofa (a quel ribellismo ingenuo e titanico) si sostituisce un tono dimesso, rassegnato. Il verso di apertura della terza strofa esordisce con un «Ma», con una repentina ritrattazione della precedente prospettiva. «Tremolata e lenta», costipata nelle sue stesse membra, ella come incastonata «in un incrosto di secoli e ripetizioni»: il suo stesso corpo, come quello di ogni donna, è ingabbiato in una sorta di coazione a ripetere. Il peso della propria personalità, circoscritto

entro un complesso sociale, impedisce alla sua intrinseca leggerezza di librarsi in alto, di sgattaiolare da una qualche «feritoia».

«Puerile sogno di solcare / la vita al galoppo»: in questo modo si apre la quarta strofa, registrando la progressiva acquisizione di consapevolezza nel soggetto, l'affiorare di una *ratio* esterna e coercitiva. La corporeità femminile, la quale custodisce il baluginante nocciolo dell'anima, è come rattappata nella paralisi della forma, della convenzione. Le suggestioni a cui l'io poetico è sottoposto si susseguono in maniera frammentaria e concitata, con un andamento singhiozzato e dalle pennellate veloci, virgolate: «“è qui è qui” – ritorna –». Ancora una volta i trattini segnalano il folgorante incedere delle impressioni, in un insieme di formule stilistiche comuni alla produzione di E. Dickinson.

La quinta strofa, inoltre, esemplifica con una metafora marinaresca quella stessa condizione di impotenza, quello scontro implacabile tra pesantezza granitica e levità celeste. L'ultima strofa, infine, si riallaccia alla quarta articolandone le stesse suggestioni: «aprirsi all'alba – rispondere / al punto del cielo lontano», suonavano i versi antecedenti in una sorta di *stupor mundi*, di eccitazione meravigliata. «Tutta l'alba è lì vicina», esordisce la strofa finale, con tono questa volta dimesso. La connotazione spaziale, testimoniata dalla particella «lì», segnala un senso di lontananza, di sottrazione. L'io poetico ammira il traguardo dal confino della sua camera. «[...] e consola / un poco d'essere restati», sostiene con una nota di rammarico, con implicita scontentezza di non aver assecondato il suo animo recalcitrante. L'abbandono delle ambizioni giovanili, «quella rinuncia al passo spericolato», reca un senso di tepore, di soporifera comodità. Permane, però, l'ambiguità della propria condizione: si profila l'immagine di un «latte / straniero», emblema di una maternità ripudiata e stereotipica, che mal si confà alla propria irrequietezza interiore. E quell'alba, con il suo velo pallido, sembra far ricadere l'ambizioso Icaro nel grigiore del quotidiano.

Il componimento di Gualtieri testimonia con notevole efficacia il dualismo a cui la donna (e, nella fattispecie, la donna-scrittrice) è sottoposta; una polarità, un'ambivalenza antropologica tra quelle che **Morante** definirebbe, confidandosi con Moravia, *grâce e pesanteur*. Il termine *pesanteur*, di weiliana memoria, è di consueto adoperato in ambito scientifico (*loi dei pesanteur*) per designare la forza di gravità; ma nell'immaginario morantiano esso acquisisce una connotazione marcatamente corporea. Con *pesanteur* si intende quel senso di ingombro, di ridondanza, di cui l'essere femminile ha coscienza; quella tensione che ancora la persona verso il basso, confinandola in una dimensione ctonia e, per estensione, vergognosa. La linea curva dei fianchi, l'ampiezza della figura, le nudità morbide e sudate, la callosità delle dita, la ruvidezza delle unghie: sono questi i particolari che riconducono la personalità femminile negli anfratti terrestri, in quello che Sartre definirebbe «pullulamento esistenziale» (*La Nausea*, 1938). Si tratta di questa stessa consapevolezza; della coscienza delle proprie carni animali. La *grâce*, al contrario, consente all'individuo di svilupparsi in un angelico verticalismo, di sublimarsi.

In funambolico equilibrio tra gravità e leggerezza è tesa Elsa Morante, la quale indaga e riflette sul suo stesso corpo, sull'idea di consistenza fisica. Questo continuo interrogarsi circa la propria corporeità costituirà uno degli elementi distintivi della sua poetica. Il reiterato, talvolta ossessivo tentativo di interpretarsi è percepibile in quello straordinario plasticismo che caratterizza il suo stile descrittivo; i personaggi morantiani si stagliano con pienezza e tridimensionalità volumetrica. Si muovono e agiscono alimentati dai propri stessi organi; sono spogli e vulnerabili alla foggia dei nudi michelangioleschi.

Una simile insistenza risponde ad uno specifico progetto narrativo: convertire il *dire* nel *vedere*, scandagliare non più l'impalpabile, bensì il concreto. Insomma, raffigurare nella sua straziante verità «la carne che si trascina» (*Lettere ad Antonio*), dare corpo alla macchina diegetica.

Le protagoniste femminili della sua produzione offrono un perfetto esempio di una simile definizione compositiva: **Nunziata** (*L'isola di Arturo*, 1957), **Ida** (*La Storia*, 1974) e l'acuta ritrattistica femminile in *Aracoeli*, suo ultimo romanzo.

Sarà **Fabrizia Ramondino** ad ereditare lo stimolo di Morante e a declinarlo a seconda della propria specificità biografica: *Althénopis* (1981), suo romanzo d'esordio, si propone come un attento rendiconto dei propri anni infantili nel corso del dopoguerra. Il particolarismo descrittivo e la densità immaginifica sono esasperati a tal punto da soggiogare e frammentare la linearità compositiva, risultanti in un caleidoscopico insieme di suggestioni e digressioni oniriche. Ramondino, così come Morante e Gualtieri, esprime il suo interesse nei confronti del dato sensoriale; la sua narrazione è satura di stimoli pervasivi e ridondanti. Il profumo dei cibi opulenti a cui la nonna si dedica *per intervalla insaniae*; le mani fanciullesche che impastano nella terra umida, incuranti d'impiastricciarsi; addirittura si insiste sull'elemento scatologico, il quale è assorbito dall'altalenante affastellarsi di suggestioni.

Da cosa sono accomunate la narrativa di Morante e Ramondino e, in questo caso, la poetica di Gualtieri? Nel loro insieme rivendicano un certo protagonismo descrittivo e, specificatamente, corporeo; risolleivano il processo ecfrastico dall'usuale marginalità digressiva e conferiscono alla propria produzione una rinnovata sensibilità materica. A differenza della tradizione ottocentesca, in cui l'individuo figurava nella sua unità ontologica e necessitava, dunque, di una descrizione sistematica, le autrici prese in esame abbracciano un particolarismo che risente della tradizione primonovecentesca. Consapevoli della sostanziale parcellizzazione dell'identità soggettiva, ma anche dell'inefficacia delle formule gnoseologiche tradizionali, preferiscono soffermarsi su alcuni tratti caratterizzanti. Il σῶμα nella sua compiutezza si tramuta in un disorganico insieme di σήμεῖα, di tracce che si esita a ricondurre ad uno schema ordinato e sistematico. Quel tratto del viso, quella caratteristica propria del personaggio femminile si stagliano con definizione plastica e propriamente corporea, fisica.

A differenza della descrizione manzoniana o addirittura modernista, le quali pur sempre esigevano una temporanea interruzione della macchina diegetica, le autrici sopracitate fanno del corpo non solo il nucleo della componente descrittiva, ma il protagonista incontrastato del δράμα, dell'azione. Le membra umane non vengono recuperate in funzione di una stagnazione digressiva, ma si configurano come centro, come forza propulsiva della vicenda stessa.

La letteratura contemporanea è costellata dall'inarrestabile dialettica tra corpi: dalle loro tensioni, dai loro stimoli, dalle loro pulsioni più concrete e struggenti. Morante, Ramondino e Gualtieri sono affiancate da un indirizzo comune: un interrogativo affine, uno slancio simultaneo e al contempo diversificato, uno scavo collettivo nel proprio essere più sincero e spietato: la rivendicazione della propria stessa carne.

Attorno a questo mio corpo / stretto in mille schegge, io / corro vendemmiando, sibilando / come il vento d'estate, che / si nasconde [...]

Amelia Rosselli, *Serie ospedaliera* (1969)