

# Il corpo della voce in Anna Maria Farabbi

*Milena Nicolini*

Riflessioni su *Firmo con una gettata d'inchiostro sulla parete*, in '7 poeti del premio Montale', Milano 1996 (F); *Ninnenanne ntol bujo*, in *Lo spartivento*, n. 77, Bologna 1994 (NN); *Fioritura notturna del tuorlo*, Pescara 1996 (FN); *Nudità della solitudine regale/ marginalia*, Lecce 2000 (N); *Il segno della femmina*, Como 2001 (II).

C'è una forza nuova in questa poesia che mi colpisce. Ma non è soltanto la matericità che acquisiscono tutte le astra-

zioni. A dire il vero, non ci sono più astrazioni, anzi, non ci sono astrazioni che vengano 'materizzate', perché quasi sempre già il punto di partenza è cosa, parola di cosa, parola di corpo, come se la processualità al materico fosse già prima, dentro un corpo-pensiero attuale, dentro il corpo-pensiero che è lei, Anna Maria.

"La lupa è scesa a valle,/ zitta gravida e ancestrale./.../ È scesa, ora. Allatta./ La sua pancia tocca quella della valle,/ ne è congiunta, meravigliata./ Nel seno le si accendono i mezzogiorno,/.../ con il capezzolo in bocca/ a mio figlio,/ io



lupa di guerra" (FN, p. 17/8); "i fatti miei/ solitari e mannari" (F, p. 64); "Mi lecchi il cuore/ sfondato in mezzo alle cosce/ fino a che strillistrilli" (F, p. 71); "la mia saliva stellare" (F, p. 72); "arduno la faccia d'la morte/ ncla mi zampa da lupa" (NN, p.14).

Anche gli angeli acquisiscono sostanza: "luminescenti" (F, p. 72), "sono crepati" "dentro la mia testa" (F, p. 75). È un procedere da materia a materia: "una campana piccinapiccinna/ che ha per batocchio il picciuolo/ della mela" (F, p. 69); "l'animale rosso che batte/ sangue/ dentro le mie costole" (II, p. 1); "Fusse l cielo n pene nero riele/ nvece che na pignatta d'inchostro" (NN, p. 18). Anche la certezza di sé è fisica: "Quel che c'è nella mia polpa,/ esiste" (FN, p. 7); "ci sono. E sto ferma, in piedi./ Precisa dal mio battito cardiaco/ alla

filtrazione delle due/ tempie." (FN, p. 9); "Io sono/.../ una bestia di montagna.../...i neri della lupa e i rossi/ del gallo/ e la tenerezza dei verdi fioriti./.../ Sono quella che da dentro la stalla/ vede le stelle di dio/ e se le sente in gola brillare" (FN, pp. 15/16). E la lingua, dominante trasversale di tutta la scrittura di Anna Maria, è sempre insieme bocca, parola, fiato, scrittura, madre, eros.

Non è mai un io-pensante-separato che organizza le immagini, dirige le metafore: lo sguardo — che non è mai solo sguardo, ma sensualità diffusa aperta totale — è come già dall'altra parte dell'io; la metafora è come 'estriore' all'io, in una sorta di nuova 'tautologia' essenziale e fisica: è un trovarsi nell'altro-da-sé non per somiglianze concettuali, ma per partecipazione medesima.

"Sul mio comodino/ si erano piantate due farfalle sovrapposte./.../ Vegliai quelle ali sonnambule e me/ in mezzo a loro" (F, p. 66); "Quando fiorisce è più forte il fiorire/ che il mio me./ Vuole che sia guardato." (F, p. 70); "Nite nite orecchiette migne e tamante/ afondetve nta terra per sentime/ cresce//... Sto uperta a favve l vento" (NN, p. 13); "Non c'è uno spruzzo che congiunga il mare al tronco del faro. Ma entrambi sono contenuti in me, al punto che brillo e rifletto il mio brillare da me" (N, *Dentro la testa del faro*, p. 10).

Così che quasi sempre il soggetto non dà nome di sé a quanto gli è 'fuori', 'cosalità', ma ne è nominato, ne è detto: è dalla cosa che riceve identificazione: "con un bozzolo in pancia" (F, p. 66), "con i soli che mi salgono,/ nelle primavere forti, in bocca" (FN, p. 10), "Sono milioni di uccelli / .../ che vengono a riprodursi in me/ nel brevissimo periodo del disgelo" (F, p. 59).

Un io diventato così forte nell'altro-da-sé da potersi anche sottrarre alle coercizioni più terribili: "I piedi e il cervello non mi facevano più. Ero solo peso. [...] Quel che risposi... mi stava in bocca come un fatto fisico, uno spirituale incarnato, un incrocio di cervello cuore viscere, sedimentato in strati geologici dentro la mia lingua: 'Il petto del partigiano è il fianco della montagna. Una mitragliata lo scheggia. Gli determina il rosso. Gli fa schizzare l'urlo. Lo uccide. Ma l'urlo è atomico. Io lo so. Io so soltanto che questa è la storia. La mia storia e quella degli altri non le ricordo più'" (N, *Fucilazione del partigiano*, p. 16).

E forse è per questo che l'io può passare ad identificarsi con altri soggetti; obiettivo dichiarato: "Non per il volo fine a se stesso/ ma per raggiungere il mondo/.../ di un'altra f(r)onte" (FN, p. 7), e obiettivo raggiunto: "Cos'è — ti spiego cos'è —/ un bacio lavico/ e quel che vedrai e ciò che/ sentirai" (FN, p. 10). Così che, dopo i tanti "Sì, è vero: l'ho visto", che hanno percorso e toccato il mondo, può arrivare a: "Sì, è vero: mi vedo" (N, *Appunti: la rosa*, pp. 41 e sgg.).

Anche se potrebbe apparire un io frantumato, in una tragica messa in scena cavalcantiana, quel dividersi in lingua fronte bocca cosce orecchio mani piedi spina dorsale denti inguine pancia; invece la solidità dell'appartenenza materica lo conduce ad un'unità forte, che travalica ma non annulla il soggetto.

L'altro-da-sé, l'altro-dal-pensiero, infatti, non è mai vuoto, nulla, assenza o proiezione/invenzione/illusione del soggetto-pensante, scacco cantato da tanta poesia del '900 — e non solo —, noumeno inconoscibile o tutt'al più rimando di un'intuizione inafferrabile ad una perdita; anzi, più dovrebbe/ potrebbe essere vuoto e muto, più Anna Maria lo contiene e lo appianna (non di sé-pensante, ma di sé-dilagata-materia, di sé-cosalità nelle cose); lo trova (non lo fa) denso e vitale e sensato (che ha senso e sensi) e addirittura ne fa propria con-sistenza. Perché l'altro-da-sé c'è: "C'è un punto biancastro nel tuorlo/ dov'è il germe. C'è/ un punto di attacco nel

fiore" (F, p. 62), "La cima è qui, ora [...] c'è il punto in cui scaturiscono tutte le linee" (N, *Il lanternaio*, p. 11). E c'è in un 'li' che sta dentro l'esperienza: "Io lì, ferma" (F, p. 66), "in mezzo alle vertigini scorticanti/ dei venti,/ lì./ Lì che si spoglia.../ Lì che gira.../ e lei, lì, zitta" (F, p. 67), "la loro lingua pesciolina in silenzio/ lì." (Il, p. 7), "Lì potrei spostare i miei piedi ovunque" (N, *Ricovero*, p. 21), "fu toccato dalla polpa sensibile della luce, lì sulla soglia... E lì, in quella posizione... E la tela era lì, che lo stava aspettando da mille anni" (N, *Vincent Van Gogh*, p. 13).

In questa poesia non c'è simbolismo, perché non si va all'universale-astratto da un particolare; né impianto allegorico, perché non si tratta di una struttura che subordini un oggetto concreto all'esemplificazione di concetti- astrazioni; c'è qualcosa di diverso. Si va di là dal pensato-parola, pure se per il tramite della parola, ma fisicamente sentita e usata nel suo ancestrale essere 'ponte': "Il re Bran si distende attraverso il fiume, da una riva all'altra... Ecco che le vibrazioni di un ponte sono battito cardiaco... Ricordo quel che ho sentito quando passai il ponte per la prima volta, piede su piede, lettera per lettera... Tremai al solo pensiero che il mio peso premeva e s'imprimeva sull'opera cioè sul corpo del maestro" (N, *Le parole dell'ascoltatore*, pp. 37/38); "vidi dentro le spalle del maestro. Sotto la sua pelle di organza balenavano meteore che attraversando l'atmosfera polmonare diventavano incandescenti per attrito e quindi visibili. Ho visto il principio del fuoco. La custodia vertebrale del fuoco e dell'acqua. Il segreto preistorico del suo pozzo artesiano di origine oceanica. Ho visto le sue terre. Le gettate di semi e quelle di calce. Le quattro stagioni durante la sua respirazione. E all'improvviso, la sforbiciata tremenda del tsunami ridurre il suo creato in polvere. Lui immobile. Ho visto la sua spina dorsale. Il midollo. La vertebra sacrale. Lì, nell'unica fragilissima cellula rimasta, pietra minuscola fronte: scintillava tra i fossili una figura rupestre. Una scrittura figurativa rupestre" (N, *Le parole del fanciullo paralitico*, p. 32). Si va nel materico. Non più indicibile o dicibile solo come perdita ("si spoglia e gira su se stessa/ come una poverina frenetica e balzubiente/ che non sa ballare perché è zoppa dalla nascita.../ e non riesce ad estirpare/ l'origine/ di una parola decente.../ zitta e analfabeta che mi trema in bocca/ con niente che la possa congiungere/ alla gola in me" (FN, p. 9). Perché Anna Maria, alla "signora scrittura", le 'rovescia la frusta', partendo da sé, concreta, che c'è, che sta, "precisa", donna che ha una 'lingua sua', che si pone come "bersaglio" non gli "occhi del soldato" ma la "pupilla interiore della vedova del soldato" (N, p. 6). Non più vuoto, astrazione inessente; non più molteplicità labirintica o inerte assoluto. Un materico diverso, nel segno della femmina, per dirlo con parole di Anna Maria. Quel materico che, dopo averlo conosciuto, lasciò in silenzio estatico Clarice Lispector<sup>4</sup>. A cui, invece, Anna Maria dà fiato, dà voce.

Ma non è un dare voce pacifico: i segni e i sensi di una faticosa costante lotta con la 'lingua' per piegarla a dire diversamente sono parte integrante, anzi necessaria, della poesia di Anna Maria. Fin dai primi testi pubblicati si dice già dal titolo della silloge — "Firmo con una gettata d'inchiostro sulla parete" — e di due poesie in particolare — "Cantata di maledizione contro la calligrafia" e "Io con un bacio,/ signora scrittura,/ ti rovescio la frusta/ e te la lecco per farti/ l'amore" (F, p. 60, 67) — l'insoddisfazione e il rifiuto: c'è una "rabbia" che fa "buicare il foglio", pugnalato da una penna che viene impugnata come il "manico di un lampo"; è un "veleno" che "pesa" e che deve essere sputato; è "gramigna infetta" e deve essere 'strigata'. È un rifiuto così programmatico e consapevole che non accetta mediazioni: se non ci



## Bollettino degli **AMICI** di Romano Bilenchi

Numero 0 - a cura dell'Associazione degli Amici di Romano Bilenchi - Colle di Val d'Elsa - Gennaio 1997

### Sommario

- *Nel segno di un'amicizia che dura* di Roberto Barzanti
- *Appunti sulla tradizione teatrale di Colle* di Marcello Braccagni
- *Novità in libreria:*  
R. Bilenchi, *Anna e Bruno*  
R. Bilenchi, *Anna e Bruno, rami di un romanzo inedito*  
R. Bilenchi, *Gli anni impossibili*
- *Bilenchiana*
- *Due conferenze su Bilenchi*
- *I programmi per il '97*
- *Progetto per un teatro estivo a Colle*
- *Archivio-osservatorio sulla letteratura toscana contemporanea*

### Nel segno di un'amicizia che dura

Quando decidemmo di dar vita ad un'Associazione che radunasse gli Amici di Romano Bilenchi avemmo ben presenti impegni e rischi. Non si trattava certo — e non si tratta — di incitare ad un geloso culto, magari tutto letterario, per un autore che rifiutò il pigro ripiegamento localistico o il comodo appoggio di chiuse congreghe. Piuttosto sembrò plausibile a Maria e a molti che ebbero il privilegio di un rapporto d'amicizia con Romano continuare un dialogo discreto, adoperarsi perché pagine rare, preziose testimonianze, eloquenti memorie non fossero troppo presto dimenticate o disperse: e così ci si potesse ancora dire amici, con il carico di aperta confidenza e di autentica intesa che la parola ha sempre serbato per Bilenchi. Dall'atto fondativo a oggi l'Associazione può esibire un bilancio di attività onesto, non privo di qualche

sarà modificazione, "ben vengano/ le creature corvine e i nervi/ dell'astinenza". Anche cosa viene rifiutato e cosa posto come obiettivo è detto dalla poesia: "Vedi, oste, come si incenerisce in un attimo/ un quaderno intero/ quando ci si rende conto che il lavoro fatto/ è niente altro che misera calligrafia./ Calligrafia, e non cose messe riga su riga/ e non piante da frutto/ poste dentro la terra di ogni/ riga,/ e non pezzi della propria vita/ da cui si venga riconosciuti/ e giudicati in faccia"; "il conto/ delle mie parole/ ancora non torna nel modo che vorrei:/ voglio farmi ascoltare dai tuoi clienti/ che giocano a briscola con un bicchiere di vino,/ e sentirmi a mio agio/ nelle orecchie sporche dei contadini di Montelovesco" (F, pp. 60/61).

L'esigenza di un'oralità nella poesia, di una nuova audibilità, è strettamente connessa al bisogno di ristabilire il contatto della parola con la cosa, con la persona con il corpo — propri ed altrui —, al bisogno di ritrovare quell'origine della parola che rapportava la sonorità ad un oggetto/situazione ad un gesto ad un tatto immediatamente lì, limitrofi. È insieme un'oralità ancestrale che congiunge l'umano alla sua radice animale — "la potenza animale dell'oralità" (Il, *Notizia*) —, che richiama il potere apodittico della parola sibillina — "Cos'è — ti spiego cos'è" (F, p. 68) — che permetterà "parole minerali, vegetali e animali" (FN, p. 7); ed un'oralità attuale, una scelta di campo, dalla parte del "babbo che è contadino di montagna" (F, p. 61), del "mio paese che è la lingua mia" (F, p. 68), di "mia madre che mi insegna prima della lingua il linguaggio, il mio cammino nello stare zitta, la precisione del segno" (Il, *Notizia*), degli Eunuchi per cantare "il crollo dei soldati in guerra,/ delle loro vedove incinte

della morte,/ di tutti gli orti ammazzati dal gelo e dalla guerra,/ del bicchiere di Wisky vicino alla tromba secca di Chet" (FN, p. 12). Una scelta che porta a dure lacerazioni, a sensi profondi di colpa, quando la poesia può sembrare appartato distacco, impotenza contraddittoria con la propria radice — "la poesia/ che è il fare" (FN, p. 8) —: "Vi hanno castrato con un colpo d'ascia. Io non c'ero./ Io compravo pennini calligrafici. Io non c'ero/ Io incidevo il mio becco d'acciaio/ su uno stracchetto di carta e mi concludevo/ in perfetta stoccata/ e non c'ero" (FN, p. 12). Ma l'oralità vuole proprio dare una fisicità alla parola della poesia, che la faccia contatto carnale con il mondo tramite l'orecchio: "Ero troppo manuale per servirmi delle orecchie", si accusa e allora "Cantate", è chiesto agli Eunuchi, "vi darò in cambio il buco fondo/ del mio orecchio" (FN, p. 11), come "quanto che nessuno vede/ e al posto di occhi se diventa tutt'orecchie" (NN, p. 16). Ecco allora perché "l'ho detto l'ho scritto l'ho perfino arato./ L'ho detto/ e per dirlo meglio ho cercato di migliorare/ la capacità espressiva/ della bocca,/.../ e l'ho detto./ L'ho detto e l'ho scritto" (F, p. 65) — dove il dire precede potentemente lo scrivere —; perché il "quaderno inedito" — non a caso sconosciuto al "re" — "fatto di terra sedimentata/ irrigata d'inchiostro: canta" (FN, p. 16), "Se io sono il vento scultore/ che crea/ il colpo e il movimento nella notte granitica/ del tuo orecchio" (FN, p. 24). Anche la dolcezza, l'intimità della maternità è data dalle ninnananne cantate "perché mio figlio impari/ a respirare il vento" (FN, p. 26) o dallo sciogliersi del "mio orecchio/ nel tuo gorgheggio verdissimo,/ che vada pure con te/ via/ dalla mia faccia" (FN, p. 27). È un'oralità che insegna ad ascoltare il mondo, il gallo che canta i colori, "il mare/ tra il martello l'incudine e la staffa/ dell'orecchio" (F, p. 64).

Ed è all'oralità che è possibile congiungere uno degli stilemi più ricorrenti della poesia di Anna Maria: la figura anaforica della duplicazione, del parallelismo, della ripresa. Non solo perché la ripetizione richiama il ritornello della canzone popolare, o le formulazioni della magia, della favola, del rito, ma perché nella ripetizione c'è una volontà di precisa significazione, c'è una testarda certezza di identificazione che è possibile immaginare solo quando il percorso è dalla bocca, per il dito che indica/tocca, all'oggetto concreto, lì. È un procedere per accumulo telescopico/analogico, con sottili varianti, con dialettiche opposizioni, che struttura l'anafora come ricerca, come processione per successive approssimazioni all'individuazione precisa: "misera calligrafia./ Calligrafia, e non cose" (F, p. 60); "Di che dolore — .../ di che colore" (F, p. 64); "Mi crolli addosso/.../ Mi lecchi il cuore" (F, p. 71); "Ma quando a mezzanotte il camminatore/ ha dimenticato la terra,/ l'ha persa sotto i suoi piedi,/ ha dimenticato i suoi piedi, li ha persi/ dentro la terra di sé" (FN, p. 19); "Rosso che è il rosso viscerale/ nella gola secca del gallo/.../ Lui non è un uccello ma il rosso terrestre/.../ cresta che spartisce il vento il vento il vento./ Ma dov'è dov'è se io sono il rosso/ se io sono/ il poema rosso furente, se io sono/ la bestia atomica" (FN, p. 20). Così le duplicazioni in *Tre semini di grano marzolino* (F, p. 69), partendo da una "tiritera", arrivano ad un'affermazione di potenza ontologica; così nella sequenza già citata degli 'ho detto' di *Diario da un bordo*, ogni volta c'è un'aggiunta che introduce un elemento nuovo e che dallo specifico della 'scrittura-aratura' raggiunge l'aratura "con tutte e dieci le mie unghie/ dentro la pelle di un altro,/ ogni volta che ho fatto l'amore"; così i vari 'lì' della poesia rivolta alla "signora scrittura" tracciano una mappa di tutte le accuse alla sua incompletezza.

Per arrivare ad una scrittura che, 'arata' e 'zappata', non dia più "per scontato l'esistenza/ della luce nel paesaggio/

il lavoro della luce/ nelle forme del paesaggio" (F, p. 62), diventi "terra buona" (F, p. 61), "carta bianca/ da metterci il segno" (NN, p. 17), "dentro cui parole perpendicolari abbastanza/ si sono fatte alberi/ fiori e frutta" (FN, p. 10). Ed è possibile quando il luogo del pensiero, prima "fronte", diventa "terra vivente" (F, p. 59), diventa un "pensavo con la terra in bocca" (F, p. 64), quando "mi si è riempito il cervello di terra" (FN, p. 8) e non c'è più distinzione tra "le filze della strada e le fitte/ della carta" (FN, p. 11) e la mano "di legno/.../ da balena che era/ si trasformò in quaderno./ Con le foglie e con un'enorme/ polpa./ In un estuario derivato dal silenzio" (FN, p. 21). E allora, andare dentro la luce, come la passera, può portare davvero ad un'esperienza che, nuovissima e antica, si riappropria del mondo: "Pensavo ed entravo nell'antica storia/ dei fiori/ nelle radici dei fiori/ e nelle ali delle farfalle" (F, p. 66); e dice la complessità del mondo, anche quando può apparire contraddittoria, 'bugia' per il pensiero logico ed univoco, troppo mobile per l'immobilità della scrittura: "Alle sei dell'alba il ciliegio è fermo./ Ma scrivo una bugia" (F, p. 63). Fino a che, addirittura, conosciuto il mondo, si può arrivare a non sentire più come essenziale, necessaria la scrittura, sostituita forse proprio dalla simbiosi col mondo: "Ad ogni passo mi allontano da casa. Dal mio bisogno della comunicazione e dall'espressione attraverso l'alfabeto. Non riconosco la scrittura come migliore strumento. [...] Non eleggerò più interiormente il foglio a centro. Ho interrato la piccola testa della lampada. La primissima tavoletta di cera. La cella, il miele e l'ape. La mano destra. Il principio azzurro della vena in cui intingevo lo stilo e lo stilo. E per ultima, la lingua. Non è più così importante per me, ora, approfondire il cerchio" (N, p. 31).

Se la poesia, la metafora, sta su quel confine mosso e inquieto che separa/unisce pensiero e mondo, concetto e sensazione, anima e materia, Anna Maria la sa vivere pienamente e consapevolmente: non è mai abbellimento, "languida vegetazione che addormenta gli uccelli", i "critici-uccelli di corte" (FN, p. 15), ma è un dare nome al mondo che viene dall'esperire immediatamente il mondo, e non da un sapere mediamente il mondo. La poesia di Anna Maria è ricognizione ai limiti corporei e psichici dell'umano nell'altro-dall'umano, dove l'umano sa farsi in-umano, per dirlo alla Lispector, e cioè parte non separata del materico. Anna Maria, come il suo Van Gogh, si butta dentro la tela, va di là: "Nessuno lo vide mai dall'altra parte... Nessuno ebbe mai occhi sufficienti per imparare l'intensità del buco." (N, *Vincent Van Gogh*, p. 15); così come parabola del suo difficile percorso è la favola de "Lblico./ Lbuco del criato e dila criatura": "C'era na volta nbuco dua pla paura nc'era gito nissuno e nissuno neva tocchèto lfondo. Quan ce buttevno na brecqla sentivno/ che/ giva giva e nsafermèva mè tant era lfondo./ C'era na volta na strolèca che prima se magnò lmonte, terra e brecqla, e pu ce gi giù lia"<sup>6</sup> (N, p. 5). Consapevole Anna Maria di questo procedere "al rovescio", che non la fa chiamare "dal re" a corte, che non le permette di pubblicare "su un trono visibile", ma anche sicura che il suo "quaderno" può essere solo "selvatico e dritto", perché "più grande del re" (FN, pp. 15/16).

<sup>1</sup> "raccolgo la faccia della morte/ con la mia zampa di lupa".

<sup>2</sup> "Fosse il cielo un pane nero reale/ invece che una pignatta d'inchiostro".

<sup>3</sup> "Venite più vicino orecchiette piccole ed enormi/ affondatevi nella terra per sentirmi/ crescere./... Sto aperta a farvi il vento".

<sup>4</sup> "...e non capisco ciò che vado dicendo, mai! mai più comprenderò ciò che dirò. Perché, come potrei parlare senza che la parola menta per me?"

---

Come potrò dire se non timidamente: la vita mi è. La vita mi è, e non capisco ciò che dico. E allora adoro”. Clarice Lispector, *La passione secondo G. H.*, Milano 1991.

<sup>5</sup> “quando nessuno vede/ e al posto degli occhi si diventa tutt’orecchi”.

<sup>6</sup> “L’ombelico./ Il buco del creato e della creatura. C’era una volta un buco dentro cui per la paura nessuno era sceso./ Nessuno ne conosceva il fondo. Ogni volta che ci buttavano una pietra sentivano la sonorità della sua caduta. Mai quella del fondo. C’era una volta una strega che prima si mangiò il monte, terra e pietra, e poi ci si buttò lei stessa”.