



**p**olisemie  
Rivista di poesia iper-contemporanea



I  
2020

# polisemie

Rivista di poesia iper-contemporanea

I

2020

*Direzione*

Stefano Milonia (University of Warwick)

*Comitato scientifico*

Niccolò Scaffai (Università degli Studi di Siena)

Carlo Pulsoni (Università di Perugia)

Luigi Marinelli (Università di Roma Sapienza)

Giulia Bassi (Università degli Studi di Siena)

Mario Cianfoni (Università di Roma Sapienza)

Costantino Turchi (Università di Roma Sapienza)

*Redazione*

Mattia Caponi (Università di Roma Sapienza)

Stefano Bottero (Università di Roma Sapienza)

Samuele Maria Visalli (Università di Roma Sapienza)

Giuseppe Giorgio Tranchida (Alma Mater Studiorum Università di Bologna)

Arianna Saggio (Università di Roma Sapienza)

Giulia Boitani (University of Cambridge)

Giulia Greco

Alessandra Frustaci

*Polisemie* è una rivista annuale pubblicata dalla University of Warwick Press.

Gli articoli pubblicati nella sezione *Saggi* sono sottoposti a *double-blind peer review*.

Licenza Creative Commons – Attribuzione (CC-BY 4.0).

ISSN: 2634-1867

DOI: 10.31273/polisemie.v1

Copertina: Alessia Provinciali

OBLITERARSI  
FRANCA MANCINELLI DA *MALA KRUNA*  
A *LIBRETTO DI TRANSITO*  
(Parte I)

*Mattia Caponi*

*Risalendo dal 25 e dal 29 di luglio*

La produzione di Franca Mancinelli ha raggiunto con *Libretto di transito*<sup>1</sup> il suo terzo volume con interezza di opera. Il libro raccoglie 33 prosette di fondo lirico che hanno un modo nuovo e stimolante di mostrarsi rispetto ai precedenti. Volendone analizzare in funzione di poetica i tratti strutturali salienti, si avrà d'impatto un nitido rapporto di complementarità con le altre raccolte e di differenza.

Si tratta infatti di un salto, quello dalla poesia alla prosa poetica, che porta al centro il dialogo con le prime due raccolte nel loro percorso temporale: da *Mala kruna* (2007) a *Pasta madre* (2013).<sup>2</sup> Per altro, alcuni testi di questa seconda erano apparsi sotto il titolo *Dopo il viaggio* su «Poesia»<sup>3</sup> e per Einaudi nella discussa antologia al femminile *Nuovi poeti italiani 6*.<sup>4</sup> Il *Libretto* è invece uscito a marzo 2018, a rapido giro dalla comprensione della poetessa nel *Tredicesimo quaderno italiano* di *Poesia contemporanea* (2017) con *Tasche finte*.<sup>5</sup> Quest'ultima, tripartita

---

<sup>1</sup> Franca Mancinelli, *Libretto di transito*, Mestre, Amos Edizioni, 2018 (di seguito come *LT*).

<sup>2</sup> Ead., *Mala kruna*, San Cesario di Lecce, Manni, 2007; Ead., *Pasta madre*, Torino, Aragno, 2013 (rispettivamente saranno indicate con *MK* e *PM*).

<sup>3</sup> Ead., *Dopo il viaggio*, in «Poesia», 273 (2012), pp. 73-76.

<sup>4</sup> *Nuovi poeti italiani 6*, a cura di Giovanna Rosadini, Torino, Einaudi, 2012, pp. 221-237. La polemica è stata riassunta e dibattuta in Andrea Cortellessa, *Poesia delle donne? Su «Nuovi poeti italiani 6»*, in *Le parole e le cose*, 6 settembre 2012.

<sup>5</sup> Franca Mancinelli, *Tasche finte*, in *Poesia contemporanea. Tredicesimo quaderno italiano*, a cura di Franco Buffoni, Milano, Marcos y Marcos, 2017, pp. 145-194 (di seguito *TF*). Su ciò vedi anche Carmen Gallo, *Mutare forma e visione – Per Tasche finte di Franca Mancinelli*, in *La Balena Bianca*, 24 ottobre 2017; Tommaso Di Dio, *Per il Tredicesimo quaderno italiano di poesia contemporanea*, in *ivi*, 26 settembre 2017; Gilda Policastro, *Intermezzo – Appunti per una convivenza tra lirica e*

secondo i titoli delle raccolte (*Mala kruna*, *Pasta madre* e *Tasche finte*), dava già un prospetto di ordine progressivo, componendosi di liriche precedenti e inediti più prosastici – accogliendo perciò nell'alveo della propria produzione la nuova silloge. La terza parte, quindi, conteneva testi che fluiranno nel *Libretto*,<sup>6</sup> anzi danno la sostanza di una prima, parziale versione di questo. Se ciò dà l'impressione di una compattezza dell'opera poetica di Mancinelli, concede anche una giustificazione a quest'analisi che vuole considerarla (nel suo divenire) un corpo intero e tricipite. La stessa autrice, definendo quelle del *Libretto* «le poesie che non vanno a capo»,<sup>7</sup> scopre il suo accostamento genetico ai testi precedenti e lascia sul tavolo la questione del loro legame.

Si tenterà di confrontare la nuova raccolta con le due passate, prendendo in considerazione il passaggio alla recente versione uscita. Si cercherà in questa parte di individuare i temi di *Mala kruna* partendo dalla sua struttura e, specularmente, di scoprire una struttura in *Pasta madre* analizzandone i temi progressivi. Tendendo quest'analisi su due binari, si proverà a costruire un graduale discorso tematico che comprenda entrambe le raccolte (aprendo il campo al *Libretto*), dove contemporaneamente, si approfondirà il discorso singolare di ogni libro – accogliendo per farlo anche alcuni nodi della versione originale. Infatti, in *A un'ora di sonno da qui*, volume stampato a luglio 2018, ma rivisto nell'«inverno-primavera»<sup>8</sup> precedente, si ripresentano le poesie anteriori sotto alcune modifiche, come segnala la stessa *Nota* alla fine del libro. Se diversi risultano i tagli e gli intarsi delle raccolte, specie in *Mala kruna*, la versione più vicina di queste (e con sé la volontà autoriale che la forma), proponendosi con sintomatica prossimità cronologica, può essere utilizzata per il confronto. Le modifiche stilistiche e tematiche rispetto alle stesure originali saranno un indice della poetica mancinesiana per questo articolo; il quale, segnalando le varianti, farà un uso strumentale dei cambiamenti e delle dichiarazioni autoriali, col fine di scoprire il

---

ricerca, in *ivi*, 31 ottobre 2017; infine Fabrizio Miliucci, *Tredicesimo quaderno italiano*, recensione in «Semicerchio», LVII (2017), pp. 74-75.

<sup>6</sup> Come segnala la nota finale, erano già apparse anche in altre riviste (vedi *TF*, p. 194).

<sup>7</sup> «Però quelli [i testi] di “Libretto di transito” penso che siano le poesie che non vanno a capo, li sento molto più vicine alla poesia». La frase è della poetessa, tratta da Vera Kazartseva, *L'intervista con Franca Mancinelli sulla poesia contemporanea*, che è l'«Allegato A» della sua tesi magistrale dal titolo *Poesia in prosa nella letteratura italiana contemporanea (Le opere di F. Mancinelli)*, discussa con la prof.ssa Ludmila Saburova, nell'a.a. 2018/2019 per Università Statale Russa delle Scienze Umanistiche di Mosca tramite un programma doppio titolo con Alma Mater Studiorum - Università di Bologna. Ringrazio personalmente la dott.ssa Kazartseva per avermi gentilmente concesso di leggere un estratto in italiano della sua tesi (l'originale è in russo) comprensivo di questo allegato.

<sup>8</sup> Franca Mancinelli, *A un'ora di sonno da qui*, Ancona, italic pequod, 2018 (d'ora in poi *OSQ*). La *Nota* è a p. 141.

metodo di riscrittura di Franca Mancinelli e alcuni motivi portanti della sua poetica.

Già sul fronte paratestuale, si direbbe, il *Libretto* scopre il primo nucleo sotterraneamente costante della poetica mancinnelliana: la biobibliografia della poetessa è legata al frammento di carta stradale che ritaglia Fano, sua città natale, prima ancora del frontespizio. Questa dimensione pragmatica del libro rinsalda e amplifica l'azione sul lettore.<sup>9</sup> Ma quando viene ad incontrarsi con le tematiche del *Libretto*, si potrebbe forse vedere affidato un peso troppo grande e letterale al «viaggio». Quello raccontato nella raccolta non è un resoconto a tappe ed a volte «protetto» dalle immagini che si incontrano, come è più il *Taccuino croato*.<sup>10</sup> Chiaramente il viaggio è presente, ma in un modo vicino ai precedenti libri: un tema che, in modo scoperto, già in *Mala kruna*, era una presenza esistenziale e simbolica, ma soprattutto strutturante. Tanto che, proseguendo con l'erudizione esterna ma pian piano addentrando la poesia, l'epigrafe dantesca di *Mala kruna* vi rimandava attivamente: «né dolcezza di figlio, né la pietà | del vecchio padre, né 'l debito amore».<sup>11</sup> Ma già in questo distico, tolto dalle parole di Ulisse, si riconosce l'impurità dell'adesione alla figura, e quindi al tema del viaggio da lui simboleggiata.<sup>12</sup> La stessa autrice, ponendo un ponte di discussione, ne ha parlato in questi termini:

---

<sup>9</sup> Chiaramente è Genette che accenna alla «dimension pragmatique de l'œuvre»: vedi Gérard Genette, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Éditions du Seuil, 1982, pp. 15 ss.

<sup>10</sup> «Protetti dal nostro pulmino» è appunto un'immagine del recente *Taccuino croato* (già apparso in «un'edizione d'arte per le mostre allestite dal progetto REFEST», ora in Franca Mancinelli, Maria Grazia Calandrone, Alessandro Anil, *Come tradurre la neve. Tre sentieri nei Balcani*, Otranto, AnimaMundi Edizioni, 2019, pp. 53-97, alla p. 73; la nota al testo è a p. 99). Pur non esplicitandolo, risulta evidente che in parte la differenza sia determinata dalla scelta stilistica di volta in volta adottata: poesia (*Mala kruna*), *poème en prose* (*Libretto di transito*) ed una prosa di asciutta, istintiva ma allo stesso modo rarefatta presenza (*Taccuino croato*, motivo per cui tendo ad inserirlo nel gruppo cui appartengono le opere più poetiche di Franca Mancinelli, ed alle quali si avvicina tematicamente – e a volte anche sintattico-ritmicamente cfr. Giacomo Morbiato, *Metrica e forma nella poesia di oggi*, in «Ticontre. Teoria Testo Traduzione», 8 (2017), pp. 27-45, alle pp. 30 ss).

<sup>11</sup> L'epigrafe, proveniente come si saprà da *Inf.* XXVI (vv. 94-95), è mantenuta anche nell'edizione successiva, cfr. *OSQ*, p. 7. La sua presenza è talmente sostanziale da essere stata riportata anche in un'anticipazione di *Mala kruna* apparsa sulla rivista «Poesia»: vedi Franca Mancinelli, *Nel treno del mio sangue*, in «Poesia», 203 (2006), pp. 72-75, alla p. 72.

<sup>12</sup> Cercando di definire questa distanza, questa imperfetta adesione, si è parlato di una commistione tra Ulisse e Penelope, tra mobilità e immobilità: «il tempo maschile del viaggio, della crescita come adattamento all'ambiente, della morsa con cui aderire alle cose, alle persone, per sopravvivere; e l'immobilità, il tempo femminile, che fugge dalle dita come sabbia» (Stefano Guglielmin, *Mala kruna ovvero come recintare l'abisso*, in «Tratti», 86 [2011], pp. 100-102, ora come Id., *Franca Mancinelli: come recintare l'abisso*, in *blanc de ta nuque*, 18 aprile 2011).

Quei tre [*sic*] versi del canto di Ulisse sono come un raccoglimento prima di un salto, un momento negativo prima dello slancio del viaggio. Ma estrapolati così come li ho riportati in epigrafe rappresentano, se ci pensi, un dramma, un trauma. In tutto il libro ho cercato la lingua per dire quello che sembra incomunicabile (il dolore e la perdita andrebbero urlati oppure mimati; quando trovano le parole sono già altro). Quando, a libro concluso e ormai deciso nella sua struttura, mi sono trovata di fronte a quei tre versi ho riconosciuto, con un sorriso, che dicevano tutto quello che io non riuscivo o non ero riuscita a dire.<sup>13</sup>

Per Ulisse, i versi di Dante sono il principio del proprio racconto e del proprio viaggio. Isolandoli, dichiaratamente Franca Mancinelli tenta di comunicare che l'itinerario di *Mala kruna* è in una dimensione sia corporea sia astratta, cioè intima e allo stesso tempo fisica. Si tratta di un modo per raccontare la transizione verso l'età adulta e così «l'ardore» di «divenir del mondo esperto»,<sup>14</sup> volendone perciò apprendere forme e relazioni.<sup>15</sup> La questione però si fa più sottile quando a sistema si inserisce la difficoltà di separarsi dal trittico di legami affettivi che Ulisse accenna in quei versi. La distanza, o come dirà nel *Libretto* la «faglia»,<sup>16</sup> vuole indicare la frattura che si percepisce in azione, quella tensione che separa l'io poetico di *Mala kruna* da un tu sempre meno definito. Se nella prima sezione è infatti possibile leggervi una figura paterna, nelle successive è sostituita da un amato, fino a raggiungere la rarefazione e la problematizzazione di un rapporto generale con l'alterità diretta del tu.<sup>17</sup> Il divenire della figura di riferimento è poi in parallela

<sup>13</sup> In Leonardo Franceschini, «*La forma dell'acqua*». *Conversazione con Franca Mancinelli*, in «Scirocco», 22 (2008), pp. 86-89, ora in *Poetarum silva*, 23 maggio 2015.

<sup>14</sup> Sono i versi danteschi che seguono quelli dell'esergo: «l'ardore | ch'ì' ebbi a divenir del mondo esperto» (*Inf.* XXVI, vv. 97-98).

<sup>15</sup> Alla stessa conclusione sono giunti Giovanna Rosadini (nella *Nota introduttiva* in *Nuovi poeti italiani* 6, p. XV) e Alessandro Moscè: «L'idea del viaggio in treno è concreta e al tempo stesso ideale. Progressive perdite e abbandoni, come riportato nella quarta di copertina, accompagnano la poetessa nel suo sostare e nel suo andare [...]. La parola asciutta risulta spesso fulminea, esatta, insostituibile. E con essa l'incedere in un viaggio che è soprattutto di conoscenza nella complessità del reale» (Alessandro Moscè, *Una percezione nella propria esistenza*, in «La clessidra», 1 [2009], ora su *Mannieditori.it*).

<sup>16</sup> Vedi *LT*, p. 50.

<sup>17</sup> A conferma si legga ancora quanto dice la poetessa: «Nella prima sezione il tu è essenzialmente la figura paterna e poi anche quella di una sorta di amore infantile. Questa figura giganteggia e occupa tutto il campo visivo fino a risultare confusa, evanescente. Mi è così vicina che [...] è probabile che non la distingua da me: è quasi un prolungamento delle mie emozioni e dei miei sensi. Poi, nella sezione che contiene in qualche modo la prima adolescenza (*il mare nelle tempie*) e ancora di più in quella successiva (*il treno del mio sangue*), il tu è l'amato, l'altro che si vorrebbe unito in modo indissolubile, in una pretesa impossibile di comunicazione prima delle parole. L'ultima sezione invece è quella in cui più tento di uscire da questa sorta di dramma interiore per incontrare gli altri, nella loro realtà» (in Franceschini, «*La forma dell'acqua*»).

controtendenza con la crescita dell'io poetico: dall'infanzia della prima sezione (*Oltre la giostra*) si passa all'adolescenza della successiva (*Il mare nelle tempie*) fino, si direbbe, ad una presa di possesso del sé presente (*Nel treno del mio sangue* e *Un rudere la casa*). È in questa situazione infatti che l'eterno presente delle poesie, anche di quelle con ricordi d'asilo,<sup>18</sup> giunge a combaciare con l'esistenza temporale della voce poetica, in un'età senza definizioni. La corsa esperienziale quindi mostra un percorso netto e determina lo sguardo finale di questa raccolta; ma compone nel passaggio e nella memoria anche il segno dell'estraneità temporale di queste poesie – come mostra il distacco delle altre cose o persone, per quanto vicine possano sembrare.<sup>19</sup> Si sentono molto lontane («Tutte cose che non nascono da me»), ma determinate sempre dal tempo che resta «conficcato» nel corpo, pur senza germogliare, «come un seme rotto»:

e un altro giorno si frantuma, torna  
lo schianto sullo scoglio senza pianto.

Tutte cose che non nascono da me,  
tempo conficcato come un seme rotto.

<sup>18</sup> Si veda per emblematicità la poesia di *MK*, p. 12: «dal giorno che non rispondi allo sguardo | cresce ruga sul gomito il ricordo, | sui tavoli dell'asilo non segui | l'impronta non pensi | che oltre la giostra | c'è ancora lui che dorme in fondo, | e non lo puoi svegliare». Si dimostra bene come la scena infantile permei e si trasformi in cicatrice e «ruga» di «ricordo». Su ciò vedi *infra*. Per quanto riguarda «l'eterno presente» proposto da *Mala kruna*, che si gioca sia sul versante della memoria formante appena detto e sia su quello dell'unicità temporale che i testi tendono a voler mostrare, trovo sia eloquente la rarefazione cui incorre questa stessa poesia nell'edizione successiva. Oltre a perdere i due soli segni interpuntivi presenti, viene cassata la specificazione spaziale (già vaga) di «in fondo», lasciando ancor più sospesa l'immagine descritta. Ma molto più significativa è l'eliminazione dell'intero v. 2 che ha l'intenzione, credo, di giocare nel senso dell'uniformità dei testi, levigando le incursioni della voce successiva, ampliando insomma la sensazione di «eterno presente». Vedi *OSQ*, p. 14: «dal giorno che non rispondi allo sguardo | sui tavoli dell'asilo non segui | l'impronta non pensi | che oltre la giostra | c'è ancora lui che dorme | e non lo puoi svegliare».

<sup>19</sup> Si veda ancora su ciò l'ultima poesia di *Mala kruna*: «guardo il buio con queste | corde che si muovono, e ascolto | la nave luminosa che si ferma. | Prenoto e annuncio ancora la partenza: | oltre la grata della porta il vuoto | si alza come una torre; e un altro | vicino a me è ancorato | e si sbriciola in passi sulla strada. E io non so | se salgano o scendano le corde | di questo pianerottolo, ma vedo: | l'immagine di me che si spazienta | entrare con i piedi su una terra | pestata molte volte» (*OSQ*, p. 60); rispetto alla versione precedente pochi sono i cambiamenti: il v. 4 risultava «Prenoto e annuncio ancora il mio partire»; nel v. 6 era eliso il pronome di «si alza» in «s'alza» (il reintegro delle elisioni è stato sistematicamente compiuto sulla nuova versione dei testi di *Mala kruna*); infine il v. 13 era più esteso nei dettagli «morbida e pestata molte volte» (cfr. *MK*, p. 62).

Ora rannicchio, sono un'alga bruna  
il brillare di sale, distante dalla linea.<sup>20</sup>

Sebbene sia stato scorso forse troppo velocemente, uno dei centri di *Mala kruna* è proprio questo: pensare il rapporto con i propri affetti, con i diversi tu fino al tu generale, e pensarlo in relazione alla crescita di una persona. Scoprire, maturando, dove si dilatano questi rapporti, vuole dire percepire le persone allontanarsi l'una dall'altra, iniziare a vedersi perdere contatto con gli altri come se si stesse partendo per un viaggio. *Mala kruna* è quindi il tentativo di ricucire i legami, ricostruire una specie di unità originaria in una condanna quasi all'eterno tentativo. Sempre la poetessa ha dichiarato che: «L'andare è già liberarsi, mentre io ritorno sempre nelle mie prigioni (anche per questo era giusto che l'epigrafe contenesse l'abbandono dei legami affettivi che può preludere ad una partenza, come alla presa d'atto di una tragedia)».<sup>21</sup>

In breve, il viaggio che si presenta agli occhi del lettore è quello di una crescita (d'età e di consapevolezza), che parte dagli «anni muti»<sup>22</sup> e prosegue, e verso cui invita la stessa voce poetica: «nel treno del mio sangue | *salite*».<sup>23</sup> Senonché, a seguire le parole di Franca Mancinelli, più che di «viaggio» vero e proprio, sarebbe corretto parlare di preludio ad una partenza. Ed in effetti è una sensazione di stasi, di «immobilità»<sup>24</sup> quella che la voce poetica di *Mala kruna* trasmette. Progredendo con gli anni ci si sente allontanare sempre più dagli altri. Eppure, per evadere da questa dimensione e quindi dare inizio al viaggio, ma nella direzione opposta ad Ulisse, esiste la via fin qui descritta della maturazione e della consapevolezza. Con coscienza e quasi con ineluttabile naturalità si percepisce la fuga:

*ogni tanto si esce di prigione  
a occhi cresciuti  
scampati al taglio della primavera.*

<sup>20</sup> *MK*, p. 23. Non sarà ridondante sottolineare che in *OSQ*, p. 24 il testo risulta immutato, non solo per la sua fortuna, ma certamente per la sua riuscita centralità.

<sup>21</sup> In Franceschini, «*La forma dell'acqua*».

<sup>22</sup> Si legga l'invito anche in questo testo di *MK*, p. 26, vv. 3-4: «vieni negli anni muti, mani premute | sulle labbra, il corpo perso».

<sup>23</sup> *MK*, p. 30 (corsivo dell'autrice), che indicativamente prelude all'inizio della terza sezione, intitolata appunto *Nel treno del mio sangue*.

<sup>24</sup> Guglielmin, *Franca Mancinelli: come recitare l'abisso*.

*E ogni passo è una stazione,  
come la marea sale nel buio.*<sup>25</sup>

Ma soprattutto esiste un modo per attraversare quella distanza, anche difficoltosamente o meglio «con fatica», e senza troppe riuscite. Utilizzando la parola si crea una momentanea e quasi inavvertibile illusione di fuga, una percezione che volando sulle possibilità della natura sa far connettere le persone al proprio passato, alla propria specie<sup>26</sup> (che ha creato il linguaggio)<sup>27</sup> e dunque alla propria «nascita». Anche se circolarmente si rimane nello stato di prigionia, è molto importante notare che si resta con «una parola | calda al ferro della cella»:

invidierai l'aria che rimane  
sospesa oppure immersa  
là dentro agli alberi, nella pianura  
sarai il battito chiuso di quei polsi  
in stagioni di luce elettrica,  
lo sguardo che gratta la vernice  
e segna la sua nascita e il suo amore;

<sup>25</sup> *OSQ*, p. 49. In *MK*, p. 49, il testo era identico, con l'unica sostanziale variante del v. 2 più lungo e dettagliato: «*con gli occhi cresciuti come capelli*». Su ciò vedi anche *supra*.

<sup>26</sup> Vedi anche in *OSQ*, p. 57: «trapassano le date, si spengono | tizzoni nel cielo freddo, e tutti | si affrettano a coprire la paura | cercando di respirare in coro | al ritmo della specie. Tu soltanto | tra le coperte leggi e ti addormenti». La dicotomia oppositiva tra «tu» e «tutti» gioca anche qui in maniera evidente tra naturalezza vitale del respiro e testualità e incoscienza – un luogo centrale della poetica mancinnelliana. In *MK* (cfr. p. 58) la poesia risultava identica fatta eccezione per le elisioni, qui reintegrate, dei vv. 3 e 6 («s'affrettano» e «t'addormenti»).

<sup>27</sup> Martina Daraio ha giustamente legato nella sua tesi di dottorato questa angolatura con la poesia incipitaria di *Mala kruna*: «all'orizzonte di un mare diverso | fermava il sangue sotto le unghie. | Madre nera dell'isola | ti venne a fianco e ti desse del vento, | un cattivo tempo che non faceva | partire le barche; | poi fissò un punto sul muro | lungo la strada iniziava una festa || *mala kruna*, disse | piccola corona di spine» (*OSQ*, p. 9; l'unica differenza rispetto a *MK*, p. 7 è la punteggiatura del v. 2 che dal punto e virgola passa al punto fermo, dotandosi di spazio per il respiro). Ha scritto che: «Nel distico finale in cui la donna prende la parola sta infatti il punto di massima tensione della poesia, la rappresentazione del momento in cui nasce l'ispirazione poetica e la scrittura viene caricata di significato allegorico. La donna si avvicina infatti alla poetessa dicendole "mala kruna" e trasmettendole così l'eredità della parola e di una direzione esistenziale». (Martina Daraio, *Lo spazio della poesia. Il caso marchigiano negli anni della diaspora e della mobilità*, discussa col prof. Emanuele Zinato, per il XXVIII ciclo di dottorato dell'Università degli Studi di Padova, p. 266). Forse non sarà una sovrinterpretazione, ma un modo di trovare un nucleo di partenza, sostenere questa affermazione pure con delle parole successive dell'autrice riferite a *Pasta madre*: «Questo sentimento della lingua come materia viva che ci viene trasmessa, e che dobbiamo accogliere con la nostra attenzione e restituire in dono, era molto presente in me quando scrivevo *Pasta madre*» (Franca Mancinelli, Giuseppe Martella, *Parole nel transito, un dialogo sul silenzio*, in *Poetarum silva*, 13 maggio 2019).

ma prima che squilli la porta e torni  
 lo stormire di tv senza canale  
 formicolando grigia come il mondo  
 visto dalle astronavi dei non nati  
 tu decrepita per molta ingenuità  
 sillabando con fatica  
 con la mano destra stretta  
 avrai ancora una parola  
 calda al ferro della cella.<sup>28</sup>

La distinzione tra ciò che genera e ciò che non è stato generato lavora anche in questa poesia accanto alle dinamiche naturali e artificiali dell'esistenza. Dall'«invidia» per un'integrazione nella natura si giunge allo stato «grigio» della propria appartenenza al «mondo» rumoroso di campanelli e televisori. Le possibilità della vita e della non vita sono il contenitore in cui si inseriscono le dinamiche affettive, i rapporti interpersonali, i sentimenti e tutta la gamma di relazioni finora esposte. L'iscrizione degli strumenti artificiali alla dimensione incapace di generare è anche fatta dalla loro mancanza di comunicazione, con canali che non trasmettono. E soprattutto è fatta dalla loro frattura dello stato quasi inconscio che aveva, nel torpore, portato l'io ad avvicinarsi alla natura e a ritrovare il «battito» vitale dei «polsi». Proprio «prima» che si inneschi la catena di rottura, la percezione affonda a ritrovare i cardini della propria esistenza: uno stato primordiale ed una lingua d'amore.

La lingua d'amore che mette in contatto le persone è il tentativo di ricucire le parti e le distanze, con una operazione che inizia a scoprirsi corporea:

*un filo di luce da vetro a porta  
 teso a farmi parlare dentro l'ago d'amore  
 all'inizio del corpo.*<sup>29</sup>

La distanza si scopre apparentemente risolta, o più vicina a chiudersi, nei gesti e nei modi in cui il corpo si lega. Tali gesti sono le forme di una «lingua preistorica», cioè precedente e originaria, che è grave come la «pietra sorda», gravitazionale e irrefutabile come lo «scroscio», ma più saldo delle parole che irrimediabilmente si liquefanno in «cera calda».

prima che parole siano cera calda  
 sono le mani a chiamarsi:

<sup>28</sup> MK, p. 61; non riportata in OSQ.

<sup>29</sup> MK, p. 21; non riprodotta in OSQ.

una lingua preistorica  
 come la pietra sorda come lo scroscio.  
 Domando e un'altra cosa rispondi  
 tanto è vicino il palmo  
 saldo, sul precipizio  
 poi il mento sulla tua spalla, le orecchie  
 una sull'altra, i nasi opposti.<sup>30</sup>

Che la frattura sia irreparabile si nota anche nella confusione della risposta errata alla domanda. Se le mani una nell'altra tendono a compensare la distanza «tanto è vicino il palmo | saldo», pur restando «sul precipizio»;<sup>31</sup> se in breve l'apparenza dei gesti crea un'unione fisica, il distico finale non può che scoprire le direzioni avverse dei corpi, i loro «nasi opposti».

A «congiungere» ciò che genera, chi è generato e chi non lo è stato è la «ragazza arco». Le possibilità della vita e della non vita, come si diceva sopra, contengono le formule dei rapporti. A lavorare per riallacciare i legami, a catturare gli effimeri «desideri» altrui per comprenderli e contenerli, è questa figura centrale che si estende ad unire gli opposti.

e la ragazza arco  
 appoggia un piede in aria e congiunge  
 costellazioni di non generati  
 al grido che ha rotto ora le acque,  
 appesa la pelle a un ramo cattura  
 il vento, è una busta della spesa  
 di desideri altrui  
 svaniti in uno sguardo  
 nel treno del mio sangue  
*salite*<sup>32</sup>

<sup>30</sup> *OSQ*, p. 25. In *MK*, p. 24 la prima strofa era più lunga, con un'immagine più articolata che è stata contratta: «prima che parole siano cera calda | sono le mani a chiamarsi: | una lingua preistorica | come la pietra sorda come lo scroscio. | Domando e un'altra cosa rispondi | tanto è vicino il palmo | saldo l'abbraccio come | a precipizio afferrare | le dita dell'erba | con le gambe a dimenarsi».

<sup>31</sup> Sullo stesso motivo si legga anche: «qua dove ogni parola è ramo rotto | albero di musica in riva al mare || quale piaga insieme siamo | distanti || solo arsa saliva, pesto petto, | ma se gli occhi appoggiassero ai tuoi occhi | ogni nodo al sangue sarebbe fiocco» (*OSQ*, p. 36; in *MK*, p. 35 il testo era identico tranne per la mancanza della virgola centrale al v. 5, tra «arsa saliva» e «pesto petto»).

<sup>32</sup> *OSQ*, p. 31 che riproduce esattamente *MK*, p. 30.

Arco che ricuce le distanze, quello che la ragazza compie in questa poesia è un vero sacrificio.<sup>33</sup> Aprendosi per contenere le possibilità della vita, la sua natura cessa di essere la stessa. La metamorfosi del corpo avviene e sarà il principio del vero avvicinamento all'alto. La pelle si lacera e viene «appesa» ad «un ramo» per proseguire ad accogliere gli elementi altrui. In sintesi: facendosi carico degli altri, fino a trasportarli «sul treno» del suo «sangue»,<sup>34</sup> l'io poetico di *Mala kruna* viene offuscato, cambiando pelle e natura; viene attraversato da una plurivocità che pone al centro del discorso la presenza e la comprensione dell'alterità.

Tale dinamica comincia esattamente dove germoglia la lingua d'amore, dove si scopre il primo essenziale rapporto con un tu abbastanza distante: quello di un amato, nella seconda sezione della raccolta.<sup>35</sup>

hai baciato il mio osso sporgente  
 l'anca ramo ricurvo:  
 svanisce il filo di sassi sulla schiena  
 e ti siedo di fronte  
 a radici aperte.  
 È un'immagine chiara, a lungo  
 devo sfogliare prima che combaci

<sup>33</sup> Con lo sguardo già al *Libretto* si potrebbe definire «sacrificio rituale», ma è momentaneamente preferibile sospendere tale definizione, evitando di subire reattivamente un'influenza. Anche Carmen Gallo parla di «rito» per *Pasta madre* (vedi Carmen Gallo, *Franca Mancinelli*, *Pasta madre*, recensione scritta per il Premio Castello di Villalta, ora in *Poetarum silva*, 6 giugno 2013; conforto che comunque non induce a sbilanciare il giudizio per *Mala kruna*, con elementi solamente interni alla raccolta. Si vedrà invece più oltre l'apporto dei testi di poetica. Ad ogni modo che un legame ci sia tra questa poesia ed il *Libretto* lo si nota da alcune consonanze, che più oltre si paleseranno. Per ora basti accostare i vv. 1-2 («e la ragazza arco | appoggia un piede in aria [...]») e la seconda epigrafe di quella raccolta tratta da Simone Weil («L'arbre est en vérité enraciné dans le ciel», in *LT*, p. 11). A questo proposito è forse vicino alla verità, e quindi applicabile anche qui, ciò che ha scritto John Taylor sul significato dell'esergo weiliano: «Maybe the roots of a life take their nourishment (or poison) from secret fault lines [...]. At all events, the genuine sources of what we feel, think, dream, and do remain at a remove, and it is the task of poetry to try to bridge that distance or at least to show where the bridges might be built» (John Taylor, *Sur «Libretto di transito» de Franca Mancinelli*, in «Times Literary Supplement», 21 June 2019, p. 32, reperibile anche su *Johntaylor-author.com*).

<sup>34</sup> Anche questo è il senso di quel «salite», oltre ad un modo esortativo di coinvolgere il lettore e farlo aggregare agli «altri», personaggi e passeggeri di *Mala kruna*.

<sup>35</sup> Per la figura paterna che «giganteggia» fino ad essere indistinguibile dall'io poetico cfr. *supra*. Infatti nella prima sezione le figure più che viste sono intuite, percepite in un «oltre»: «oltre la giostra» (*OSQ*, p. 14) o «oltre la linea mobile del grano» (*OSQ*, p. 17), come suggerisce brevemente anche Alessandro Puglia (Alessandro Puglia, *Una piccola corona di spine per una delle migliori giovani poetesse italiane*, in «La voce di Romagna», 3 marzo 2008, ora su *Mannieditori.it*).

ma ora che ricordo sono io:  
i lobi luccicanti appena incisi,  
un sorriso di fortuna  
dalla sua mano un fiore si avvicina,  
apro gli occhi al lampo, e il taglio  
della luce è mio.<sup>36</sup>

La metamorfosi diretta, come si è solo accennato qui, colpisce il corpo nella seconda sezione, lasciandolo in fermento e in mutazione *naturale*. Quello che però anticipa la «ragazza arco» è un ponte che, attraverso un sacrificio personale, metta in contatto con l'altro e finisca per dargli voce e corpo. Con una modalità in scala maggiore ma parallela a quella de *Il mare nelle tempie*, nell'ultima sezione la relazione indiretta oblitera, sovrascrive quasi per annullare, la presenza della voce poetica che si lascia attraversare dalle altre, fornendo loro appunto un corpo ed una voce con cui emergere dalla distanza.

Di tutto ciò si ha un riscontro cosciente di poetica: in un testo risalente all'«estate del 2007, subito dopo l'uscita di *Mala kruna*»<sup>37</sup> si affacciano alcuni frammenti di Mancinelli «sulla poesia».<sup>38</sup> In questi emergono i diversi lati della sua poetica sotto forma di apologhi ricchi di vividezza, come quello che dà il titolo all'insieme, *Un verso è una vasca*. In tutti, la funzione di esplicitare le proprie intenzioni poetiche tiene dietro alla capacità di inserirle in contesti di evidenza d'immagini, nei quali la poesia mancinesiana acquista chiarezza e peso, accostandosi alla vita e all'agire degli uomini e degli animali.

Quando percorro avanti e indietro le vasche di una piscina, alla ricerca di quello stato di narcosi che mi coglie poco tempo dopo il ritorno all'asciutto, mi seguono inizialmente alcuni pensieri. Scorrono leggeri sulla superficie insieme alla mia chiglia, fluttuano appena sulla linea che guardo per non deviare. Per un'ora circa avrò soltanto alcuni gesti, con le braccia che a volte sembrano disegnare un arco deciso e tagliare l'acqua, oppure oscillare e cedere. Ripeterò gli stessi gesti fino a quando sentirò le spalle muoversi in un celeste che solidifica. [...] Alle prime bracciate, quando l'acqua non è ancora stata dissodata e i miei archi procedono incerti, mi sembra di continuare a scrivere, su un foglio limpido, con tutto il corpo. Penso che si arrivi alla fine di un verso, come di una vasca, muovendosi all'interno di una misura. Una serie di gesti si ripete fino a che si raggiunge una sorta di equilibrio per cui sembra di non muoversi, ma di essere portati.<sup>39</sup>

<sup>36</sup> *OSQ*, p. 26 che riproduce *MK*, p. 25, tranne per l'elisione del v. 11, qui al solito ripristinata.

<sup>37</sup> Ancora la *Nota* in *OSQ*, p. 141.

<sup>38</sup> Franca Mancinelli, *Un verso è una vasca e altri appunti sulla poesia*, ora in *OSQ*, pp. 63-69.

<sup>39</sup> *Ivi*, pp. 63-64.

Viene centrata come si vede la poetica dei gesti quali forma di linguaggio che si esprime direttamente col proprio corpo. Più che di una «lingua preistorica» come nelle poesie, qui è in campo un meccanismo di gravitazione, un insistito ripetere i propri passi fino a raggiungere la «narcosi», quello stato di torpore, quasi di assenza, che in *invidierai l'aria che rimane* era apparso come luogo originario della poesia mancinielliana. Con tutta chiarezza, ciò che si sta descrivendo è lo svolgimento di un *rito*. La metamorfosi corporea che in *Mala kruna* distingueva i passaggi di stato, attraverso questo rituale acquatico può scolpire la piscina come si scrive «su un foglio limpido». Ma se il rituale si limitasse alle transizioni, fino a permettere il raggiungimento dello stato intontito di dormiveglia, con cui appunto si perviene alle fonti della vita in *invidierai l'aria che rimane*, la scena potrebbe essere chiosata solo con la sorte di Phlebas il Fenicio: «As he rose and fell | He passed the stages of his age and youth | Entering the whirlpool». <sup>40</sup> Procedendo nel vortice come il naufrago Phlebas, la voce di questo frammento poetico raggiungerebbe il suo destino, la purificazione e la morte per acqua («death by water») eliotiana; supererebbe come in *Mala kruna* le età ed i suoi stadi, giungendo all'identità di *Un rudere la casa*. Non per nulla le braccia della nuotatrice compiono la traccia del Fenicio, si elevano e riaffondano tanto da «disegnare un arco deciso e tagliare l'acqua, oppure oscillare e cedere». Ma proprio perché i gesti sono al centro di questo passo di poetica, le braccia si tramutano presto in «archi», congiungendo e procedendo qui nella piscina, come la «ragazza arco» in *Mala kruna*.

Ciò che invece conta di più in questo primo appunto è come si spiega e si mette a contesto il sacrificio della «ragazza arco», che ora senza remore si può definire rituale, ricomponendolo alla sua dimensione maggiore. Viene data la definizione di una rigida codificazione di gesti, a cui non si può trasgredire:

---

<sup>40</sup> Cito dalla poderosa *Norton critical edition*: Thomas S. Eliot, *The waste land. Authoritative text, contexts, criticism*, edited by Michael North, New York-London, W. W. Norton & Company, 2001, p. 16, vv. 315-317. Il legame di Mancinelli con T.S. Eliot è attestato dalle dichiarazioni della stessa poetessa: «Per esempio nella mia adolescenza, quando passavo tutti i pomeriggi a leggere i miei grandi maestri – che erano per me come grandi alberi da cui guardare il mondo e sedersi, sentirsi custoditi, protetti... – ti parlo di nomi come: Dostoevsky [*sic*], Proust, Eliot, Fernando Pessoa [...]» (Kazartseva, *L'intervista con Franca Mancinelli sulla poesia contemporanea*); oppure «Erano solo i libri che andavo leggendo in quegli anni in lunghi pomeriggi ad abbassare i miei occhi dallo spettacolo dell'aria e della luce per guidarli dentro alle parole di Proust, Dostoevskij, Rilke, Pessoa, Eliot e delle altre grandi querce sotto a cui mi fermavo a spiare il mondo» (Franca Mancinelli, *La formazione della scrittrice*, 34, a cura di Giulio Mozzi, in *Vibrisse*, 29 settembre 2014).

Chi infrange il codice di movimenti e si dibatte oltre la forma stabilita, affatica il suo corpo e alla lunga lo addolora. I suoi schizzi suonano stonati, non necessari. [...] Il fatto è che i movimenti sono già tutti scritti. L'unico pensiero è quello di aderire, di eliminare ogni intenzione che fuoriesce dal tracciato.<sup>41</sup>

E soprattutto si espone l'uguaglianza di metodo tra i gesti e la scrittura – che diviene perciò un «rito d'obbedienza»<sup>42</sup> corporeo da non sovvertire. Un rito da cui lasciarsi invece trasportare nelle sue reiterazioni codificate (da cui la circolarità e l'immobilità in *Mala kruna*) alla ricerca della transizione corporea e della reintegrazione negli altri.

Si scrive con la stessa cieca consapevolezza con cui si nuota: ogni intenzione o slancio deve essere sorretto da tutto il corpo, approvato dalle sue forze e dalle sue riserve. Ogni gesto deve misurarsi con la necessità di toccare infine il bordo della vasca.<sup>43</sup>

L'analisi di *Mala kruna* con i suoi addentellati si è prolungata, essendosi presentati una serie di nodi uno nell'altro molto difficili da districare. Però, con quanto si è detto finora, guardando al deciso intervento delle sezioni nella raccolta, si sarà compresa già la presenza di una struttura narrativa di *Mala kruna*, che ha facilitato non poco l'ordinamento del discorso. C'è una narratività scoperta, fatta anche di episodi e di richiami, che si è provato ad attraversare tramite i temi e motivi palesi o dipanati in questa sede. Questo perché, ponendosi dal lato del lettore,

temi e motivi costituiscono [...] “le tracce epistemologiche, che favoriscono l'attraversamento delle parti meno convenzionalizzate del testo”, gli “schemi di rappresentabilità”, grazie ai quali l'esperienza del lettore si connette, riflettendo su se stessa e certificando la propria formalizzazione, a quella dell'autore.<sup>44</sup>

Dunque, era da districare la «costellazione tematica»<sup>45</sup> proposta dalla poesia di Franca Mancinelli in replica circolare, tanto da spingerne il senso all'«immobilità»<sup>46</sup> già citata e alla ripresa del viaggio nel finale: «Prenoto e annuncio ancora la partenza».<sup>47</sup> La riproduzione di questi temi avviene nelle

---

<sup>41</sup> Mancinelli, *Un verso è una vasca*, in *OSQ*, p. 64.

<sup>42</sup> *Ibid.*

<sup>43</sup> *Ibid.*

<sup>44</sup> Enrico Testa, *Il libro di poesia*, Genova, il melangolo, 1983, pp. 25 ss.; cui rimando anche per le cit. qui contenute di Cesare Segre.

<sup>45</sup> *Ibid.*

<sup>46</sup> Guglielmin, *Franca Mancinelli: come recitare l'abisso*.

<sup>47</sup> Cfr. *supra*.

raccolte successive a dispetto della struttura narrativa più evidente che non è presente in *Pasta madre* o nel *Libretto*. Anzi, la dimensione particolare, quella dei testi singoli, si fa ancora più sfuggente e rarefatta; ma non per questo scompare la dimensione organica di progressione: non viene meno il movimento delle raccolte dall'inizio alla loro conclusione.

La semplicità di queste note voleva avere pure l'intenzione di aprire il campo a un chiarimento, tramite il confronto: il viaggio, se con questo contenitore tematico si può indicare, in Franca Mancinelli è sempre passaggio rituale di stato, da un momento o meglio da una forma di vita ad un'altra. È ciò che la fortunata formula recente del *Libretto* chiama «transito». Ma prima che vi sia un effettivo cambio di forma, c'è bisogno di un intervento esterno. Continuando lo scavo all'interno dei rapporti interpersonali, Franca Mancinelli giunge a *Pasta madre* consapevole che non esiste più un io genuino senza una alterazione operata dalla relazione con un altro. È questo il significato del titolo: la pasta madre è una materia che prende forma e viene mantenuta in vita, attiva e malleabile, dalla manipolazione altrui. Tutte le altre identità che attraversavano l'ultima sezione di *Mala kruna* prendono piede in questa seconda raccolta, togliendo fiato alla continuità di un racconto e di una formazione come appariva nella precedente.<sup>48</sup> La stessa poetessa lo conferma dicendo che «forse con Pasta madre ho iniziato a cedere la parola senza perderla. A donarla agli altri e alle cose che non hanno una lingua, che possono attraversare e riaffiorare nei silenzi della mia».<sup>49</sup> Come ha scritto Chiara De Luca in una recensione:

Tutto in questa raccolta è metamorfosi incessante, inesausto mutamento. Il corpo della scrittura si fluidifica a inglobare l'umano, l'animale, il vegetale, il minerale, scambiandoli, mescolandoli, lasciando che il sangue degli uni scorra nelle vene degli altri, nel reciproco esondare l'uno nell'altro attraverso vasi contigui, comunicanti, dialoganti.

Per la Mancinelli scrivere è accogliere, lasciare entrare il mondo attraverso la finestra spalancata del sé, lasciarsene invadere e pervadere, restando «[...] obbedienti | al dovere che disegna | nel muro una porta».<sup>50</sup>

<sup>48</sup> Sotto questa luce più organica andrebbe letta l'affermazione di De Angelis: «La protagonista di *Pasta madre* non ha età. È bambina, vecchia, morta, fanciulla in fiore, sibilla, veggente, sposa, vedova, smarrita: si radunano in lei epoche e stagioni» (Milo De Angelis, *Appunti su "Pasta madre"*, in *PM*, pp. 77-79, alla p. 79). Si potrebbe anche far notare, ma lo si sarà intuito seguendo il discorso, che l'io di *Pasta madre* non è prettamente femminile, anzi più spesso si declina al maschile, accogliendo l'alterità più diretta e la relazione effettiva di *Mala kruna*.

<sup>49</sup> Mancinelli, *La formazione della scrittrice*.

<sup>50</sup> Chiara De Luca, *Franca Mancinelli, "Pasta madre"*, in *Poesia. Blog di Rai News*, 4 giugno 2013. I versi citati sono in *OSQ*, p. 83 che riproduce identico *PM*, p. 19.

E infatti, più che le immagini di contatto di *Mala kruna*, in *Pasta madre* si vedono abbondare le figure di contenimento, con uno sforzo anche lessicale di racchiudere le altre persone che attraversano le poesie. L'«anca ramo ricurvo» migra nei «cucchiari»,<sup>51</sup> nelle «ciotole», nei «becchi» schiusi, nelle «mani» aperte, sacrificandosi per «accogliere», «trattenere», «contenere» o «raccolgere»:

cucchiaio nel sonno, il corpo  
 raccoglie la notte. Si alzano sciami  
 sepolti nel petto, stendono  
 ali. Quanti animali migrano in noi  
 passandoci il cuore, sostando  
 nella piega dell'anca, tra i rami  
 delle costole, quanti  
 vorrebbero non essere noi,  
 non restare impigliati tra i nostri  
 contorni di umani.<sup>52</sup>

Superare l'umanità, cambiare pelle lasciandosi attraversare quasi per sparire,<sup>53</sup> non è un'operazione lineare. Allo stesso modo, si diceva, la raccolta perde i contorni netti dei passaggi: quelle che in *Mala kruna* erano sezioni ben delineate, con un percorso interno, ora diventano scansioni di testi accomunati da una unità tematica e d'immagine, lieve ma percettibile. La progressione numerica lascia il campo a delle pagine vuote che separano le sequenze, quasi fossero delle pause di fiato e di contenuto che il libro necessita per farsi avanti. Sono tre i fogli bianchi tra i gruppi di testi, facendo in modo che siano in numero dispari sia le poesie di ciascuna sequenza sia le sequenze stesse della raccolta.<sup>54</sup> Ma le pause hanno anche

<sup>51</sup> Antonella Anedda lo ha portato al centro del discorso su *Pasta madre* definendolo «culla minima» (è la premessa non titolata in *TF*, pp. 147-151, alla p. 149).

<sup>52</sup> *OSQ*, p. 73 che ripropone fedelmente *PM*, p. 7.

<sup>53</sup> È giusto anticipare un risvolto che dimostra come venga a scomparire anche il lato personale: «Il dato biografico ora era quasi trascorso. Scrivendo ero finalmente in parte riuscita ad esaudire il desiderio più grande: liberarmi di me stessa, senza alcuna tragedia, sfiorando le corde della gioia. Lasciando che nei miei contorni rivivessero gli alberi e gli animali, che mi attraversassero e ricomprendessero nella loro corrente» (Mancinelli, *La formazione della scrittrice*).

<sup>54</sup> In *PM* la quantità di ogni sequenza era dispari (5-7-9-5-11-7-7); in *OSQ* due delle tre che perdono testi restano dispari, mentre l'ultima rimane pari (anche se forse andrebbe sommato ad essa il blocco unico degli inediti) risultando 5-7-7-5-9-7-6. Credo inoltre sia importante far notare che quello indicato è anche il giusto ordine gerarchico a livello interpretativo, si leggano le parole della poetessa: «Sono le pagine bianche che scandiscono il libro, lo spazio da cui ascolto, aspetto» (Mancinelli, Martella, *Parole nel transito*).

la funzione, imperante d'ora in poi in Franca Mancinelli, di lasciare più nel vago e nel rarefatto quello che non può dirsi con sicurezza. Il silenzio che emerge dal bianco sta per il non detto e l'indicibile, raggiunge la pienezza di senso per conto di ciò che i passaggi di stato lasciano indietro nelle rappresentazioni. Non è un caso quindi che, nella funzione organica della raccolta, riprendono a delinearsi alcune dinamiche già viste. Tentando di figurare la prigione da cui l'io deve evadere per raggiungere il tu (o farsi raggiungere da lui), la seconda sequenza dà intanto voce al desiderio di uscire da sé e non rimanervi «impigliati». I modi sono molto vicini al Caproni «già dentro la morte»<sup>55</sup> che, dal *Muro della terra* in avanti, grattava contro il limite insondabile che dà verso l'inconoscibile e verso l'alterità fiorente dentro di sé.<sup>56</sup> Da ciò si componevano tutti paesaggi liminari e doganieri che ora appaiono in Mancinelli, sempre legati ad una versione di morte:<sup>57</sup>

ti corrompi come cibo  
 anche se mostri un viso  
 regolare come un documento  
 e in territori ostili passi  
 le dogane, oltre il sonno.<sup>58</sup>

Ed è attraverso tale costante esclusione, sotto una «musica | di sbarre e di ringhiere»,<sup>59</sup> che la lotta per costruire degli «archi» continua. È così che, in una segnante immagine, la mano aperta ad accogliere diventa un ponte, rovesciandosi lo sguardo:

*per avere le mie mani  
 e rivederle aprirsi  
 vuote curvarsi in ponti*

<sup>55</sup> *Poesia per l'Adele* in Giorgio Caproni, *Il franco cacciatore*, in Id., *L'Opera in versi*, edizione critica a cura di Luca Zuliani, cronologia e bibliografia a cura di Adele Dei, Milano, Mondadori, 1998, p. 478, v. 9.

<sup>56</sup> Si riportano le parole di Sereni che raccolgono bene questo momento: «Questo muro [il "muro della terra"], a voler concedere al gusto interpretativo, può essere visto da due parti: verso il di qua della nostra esistenza, del significato e della consistenza di essa; ma anche verso l'aldilà, verso ciò che sta oltre, il mistero dell'oltre, di quanto ci aspetta o non ci aspetta» (Vittorio Sereni, *Giorgio Caproni: l'esistere del non esistere*, in Id., *Poesie e prose*, Milano, Mondadori, 2013, p. 1065).

<sup>57</sup> A ciò si potrebbero anche aggiungere la presenza in entrambi i poeti di paesaggi nevosi, come nella *Poesia per l'Adele* che inizia con «È inverno. ≥ Nevica.» (Caproni, *Il franco cacciatore*, p. 478, v. 1; ho usato ≥ per indicare il 'verso a gradino, con i segmenti distanziati da uno spazio'). Per Mancinelli vedi: «[...] E anche noi | che crescevamo il mondo all'orizzonte | terra emersa | oltre le feritoie della stanza | ci sveglieremo coperti di neve | ai due lati del letto» (*OSQ*, p. 109; identica da *PM*, p. 55).

<sup>58</sup> *OSQ*, p. 82, invariato da *PM*, p. 18.

<sup>59</sup> *OSQ*, p. 84, vv. 5-6; tutto il testo non ha subito modifiche da *PM*, p. 20.

*traballante sulle impalcature  
lavoro fino a notte.<sup>60</sup>*

La fatica di cercare la propria unione, i punti di contatto, dominano l'attacco della terza sequenza nell'apparenza metaforica di un «lavoro» appunto, fatto su «impalcature» e poi in «un gran cantiere», con l'intenzione di costruire questi «ponti» di gesti e di organi.

«ho lavorato con la morte  
nel cuore per un mese».  
E gli occhi le debordano al pensiero  
delle notti quando all'altro lato  
del letto un fiume si ostruiva  
lento di rifiuti. Poi nel sonno  
profondo un gran cantiere  
riallacciava la vita a quattro ponti.  
Sono vent'anni che dormiamo  
insieme e solo ora  
so che il sangue  
va dal mio atrio al suo.<sup>61</sup>

Il legame è evidente anche in ripetizione capfinida dell'elemento lessicale che è anche il centro tematico di questa microsequenza. La relazione tra i due personaggi del testo è stretta tanto da interscambiare la circolazione coronarica, da unirli profondamente nel sonno, dove solo si può trovare un vero vincolo vitale.

Come si può notare tematicamente e sequenzialmente anche nell'ultima sezione di *Mala kruna*, i testi iniziali in corsivo potrebbero essere visti come una rubrica che geneticamente ramifica in tutti i testi raggruppati con lui. Se ciò valeva per la precedente, qui in *Pasta madre* lo si nota proprio dalle connessioni intertestuali che vi si presentano e producono un legame tale da far uscire i microtesti dalla loro singolarità.<sup>62</sup> Essendo venuta meno la struttura evidente e

<sup>60</sup> *PM*, p. 25, non riportata in *OSQ*.

<sup>61</sup> Si tratta appunto della successiva in *PM*, p. 26, che inaugura la terza parte in *OSQ*, p. 87.

<sup>62</sup> Senza appesantire troppo il testo, si rimanda all'analisi cardinale di Santagata sulle «connessioni intertestuali di equivalenza»: vedi Marco Santagata, *Connessioni intertestuali nel Canzoniere del Petrarca*, in Id., *Dal sonetto al Canzoniere*, Padova, Liviana, 1979, pp. 9-56. La questione come si sarà inteso è vischiosa, essendo venuti meno in *Pasta madre* i più espliciti rapporti di progressione del «parametro spaziale e/o temporale» delle «connessioni intertestuali di trasformazione», che producono la narratività del canzoniere petrarchesco. Si tenterà più oltre di dimostrare come, pur depotenziate volutamente le coordinate di spazio-tempo nella raccolta, la progressione si mantiene nel «rapporto logico e/o sintattico» (cfr. Ivi, pp. 14 ss.). Però almeno si tenga a mente che «il

dichiarata, ma avendo mantenuto una partizione interna fra le «tappe»,<sup>63</sup> il processo interno alla raccolta si dimostra proprio a partire da questi rimandi interni. Se la riproduzione della disparità fra sequenze e testi non appariva sufficiente a dare una traccia di progressione, ma dimostrava la ragionata composizione dell'organizzazione interna, le connessioni intertestuali tengono salde le poesie fra loro all'interno dei raggruppamenti.<sup>64</sup>

Proseguendo si nota che, appena due testi dopo, appaiono la mineralizzazione e l'arborizzazione del corpo, soltanto un paio dei modi della metamorfosi ampliata in *Pasta madre*. Questi processi svolgono altrettante funzioni diverse che potrebbero essere utili ad esemplificare quanto detto e proseguire. Intanto, nell'isotopia lessematica, mantengono un'ulteriore connessione intertestuale con il sangue atriale di prima:

ridono anche senza figli  
selvatici come alberi  
che danno frutti agli uccelli, con gli occhi  
umidi – buchi nella terra:  
ogni notte cresciamo  
molti semi guardando  
le vene illuminate della valle.<sup>65</sup>

Dove i personaggi che attraversano il testo non generano figli, riescono però a mantenere la possibilità di far crescere la vita. Se da alberi «selvatici» disperdevano i loro «frutti», mutandosi in «terra» riescono a far germogliare la vita solo attraverso lo sguardo, con i loro «occhi» che divengono «buchi nella terra». La forza generatrice la trovano, com'era nel battito dei polsi di *invidierai l'aria che rimane*, nel fondo vitale della «valle», in quello che con Airaghi si può chiamare «uno scambio perpetuo e ciclico di vita».<sup>66</sup>

---

rapporto connettivo è dato [...] dall'articolazione su più testi di un discorso che travalica i limiti (spazi bianchi) che dovrebbero circoscriverlo entro un testo autosufficiente per specificarsi, arricchirsi o completarsi in quelli che lo contornano» (Ivi, p. 17).

<sup>63</sup> Su ciò Testa, *Il libro di poesia*, pp. 89-96.

<sup>64</sup> Ponendo ovviamente in gioco le isotopie di Testa, specie ma non esclusivamente quelle semantiche, cfr. ivi, pp. 23-78.

<sup>65</sup> *OSQ*, p. 89. In *PM*, p. 28 il testo si presentava diversamente. I vv. 2-3 erano: «selvatici come alberi che danno | frutti agli uccelli, con gli occhi», dove qui si è provato a dare più isolamento e forza al v. 2. In più i vv. 5-6 erano differentemente composti nei loro segmenti: «abbiamo già cresciuto molti semi | la notte guardando». In *OSQ* quindi il testo si fa più chiaro, eliminando alcune torsioni, e si riassetta per rendersi più saldo.

<sup>66</sup> Alida Airaghi, *Franca Mancinelli, Mala Kruna*, in «Fermenti», 239 (2013), ora in *alidaairaghi.com*, 2 gennaio 2015.

Senonché, in ambito riflessivo, si diceva che la voce poetica di questa raccolta si lascia attraversare e manipolare dagli altri con lo scopo di farsi mantenere vitale. E infatti, guardando alla seconda funzione della metamorfosi, questo testo raccoglie tutti gli elementi di una simile attestazione che opera in due direzioni (credo sia questo il senso del «noi» implicito): sia verso l'io poetico che viene plasmato specchiandosi in loro, sia dall'io poetico che osservando ritrova in loro la vita.<sup>67</sup>

Queste affermazioni trovano per la seconda direzione appena esposta una solida base d'appoggio. La si vede in un altro testo di poetica, risalente alla «primavera 2014»,<sup>68</sup> quindi già dopo l'uscita di *Pasta madre*, dal titolo *Vigilando*. Mancinelli si racconta prendere appunti «su un taccuino che per ossessione o per abitudine ho sempre con me» e di venire scambiata da un passante per un «vigile urbano».<sup>69</sup> È a questo punto che una cattiva interpretazione porta ad una più profonda riflessione:

“Ci fai la multa?” Ha chiesto vedendomi segnare in piedi qualcosa accanto a una fila di auto parcheggiate. [...] Per qualche istante ho sentito le mie parole illuminarsi: se fossero lette con la stessa attenzione di quei fogli lasciati sul parabrezza... se le vite degli abitanti di questa via ne fossero, per qualche sequenza modificate...

Camminando ho sempre ceduto al vizio che mi porta a scrivere, prendendo appunti dalle cose, ritrovandomi a un tratto sulla soglia di un segreto che mi chiama, come un cane, a muso chino, quando intercetta un punto in cui la vita affiora in un suo denso precipitato. Bisogna aspirarlo e filtrarlo, fino all'ultima molecola. Niente ha significato, fino a che non si è assolto quel compito di obbedienza a una presenza invisibile, capace di attenuare e annullare persino il dolore [...]. Molte volte questo accade a chi è portato ad avvertire, nelle strade di ogni giorno, le tracce di un'altra vita. [...]. Quest'uomo che oggi mi ha riconosciuta in un vigile urbano, ha intuito qualcosa: sto svolgendo il mio lavoro. Difficile comprendere per chi o per che cosa. Faccio rapporto, consegno il mio verbale.<sup>70</sup>

---

<sup>67</sup> L'uso dei pronomi personali è fondamentale nella poesia di Mancinelli, come si è visto. Per quanto riguarda la centralità e l'efficacia del «noi» in *Pasta madre*, qui solo sfruttata nel passaggio, si rimanda anche a Daraio che brevemente quantifica la portata del pronome, avallando questa lettura: «Nel passaggio dall'una all'altra opera ha luogo un mutamento per quel che riguarda l'io lirico. Se nel primo testo [*Mala kruna*] questo poteva essere univocamente ricondotto ad una voce individuale attraverso un percorso di crescita, in *Pasta madre* aumenta la sua portata. Ad esso si accosta l'utilizzo della prima persona plurale non tanto come sostituzione della singolare, quanto come sua amplificazione. La condizione di un soggetto si proietta su quella di ogni soggetto, svelando così la precarietà costitutiva di ogni esistenza.» (Daraio, *Lo spazio della poesia*, p. 269).

<sup>68</sup> *OSQ*, p. 141, dove la si definisce, quasi a scatola cinese, una «pagina di taccuino».

<sup>69</sup> Franca Mancinelli, *Vigilando*, in *OSQ*, pp. 133-134, alla p. 133.

<sup>70</sup> Ivi, pp. 133-134.

L'operazione di osservazione che compie l'io è un vero e proprio lavoro come lo era quello di costruire legami con le persone; ma soprattutto ha lo scopo di «intercettare» nella realtà, di scovare «un punto in cui la vita affiora in un suo denso precipitato». È così che il battito percepito dalle «vene della valle» in *ridono anche senza figli* diviene lo scopo dominante della scrittura, il suo dovere comprensivo di ufficialità. È il suo «compito di obbedienza» che è molto vicino al «rito di obbedienza» di *Un verso è una vasca*, con la significativa differenza che dove si indicava il *come* ora si indica *cosa* cercare. Ma, persino all'interno della quotidianità di solito trascurata, di cui è invece volutamente piena *Pasta madre*, questo risulta in special modo un peso che tale compito carica su «chi è portato ad avvertire, nelle strade di ogni giorno, le tracce di un'altra vita». Non si tratta di bolle sbarbariane, dolci apparizioni effimere di un momento vitale, ma di una ricerca profonda che spinge a individuare il senso di ciò che appare. Con questo dovere sulle spalle, l'io di *Pasta madre* scopre il battito guardando la realtà. Come una mosca sbarrata da un vetro, cerca la vita che più spesso si intuisce senza raggiungerla:

con la costanza degli insetti  
 torniamo contro questa  
 luce che non si apre, che ci spezza  
 quanto ancora busseremo  
 al vetro che divide  
 l'ossigeno dal cuore?<sup>71</sup>

La consapevolezza teorica sotto la forma della stessa immagine di separazione era già in *Un verso è una vasca*. Un testo denso che dà più chiarezza a *Pasta madre*, in cui come si vede ritorna identica la scena, che non a *Mala kruna* di cui avrebbe dovuto essere diretta conseguenza. Da scritti come questo prende consistenza l'idea di compattezza e unità profonda per l'opera poetica mancinelliana. Varrà dunque la pena riprodurlo per intero:

I versi sono i voli di un insetto imprigionato. Non si sa che cosa abbia portato l'insetto attraverso la fessura (un istinto innaturale forse, una bussola infranta). Una volta nella casa, si accorge presto che non è il suo luogo.

Un verso nasce quando l'insetto cerca la via d'uscita dirigendosi dove vede più luce. La fine di un verso è il battere dell'insetto contro la parete invisibile del vetro. Voli e versi si ripetono, a una cadenza che si fa più ossessiva con l'aumentare della consapevolezza che la vita continua fuori, da dove si è venuti. Voli e versi sono fallimenti.

<sup>71</sup> *OSQ*, p. 98, desunta senza varianti da *PM*, p. 40.

---

La maggior parte degli insetti si consuma dentro la casa: si afflosciano alla fine arresi, si posano inebetiti dall'urto continuato.<sup>72</sup>

Per la prima direzione, invece, quella dell'io che si modifica rivedendosi negli altri, con la stessa consistenza di rimandi intertestuali,<sup>73</sup> una piccola concentrazione di testi propone l'incertezza di trovare un vero legame. Il peso della ricerca di senso e di vita si intreccia anche con le relazioni influenzate dagli altri e le affatica. Gli altri che attraversano l'io di *Pasta madre* si mostrano facendolo specchiare o, correndo in «corridoi | scavati dentro il ghiaccio» in una scena quasi dantesca, mostrandogli «un segno di saluto, uno specchietto».<sup>74</sup> A spingere l'io a muoversi è il dovere, il compito rituale di «obbedienza», figurato come un «carnefice che ti alza presto | ti spella via dal buio, ti leva | le coperte, ti scorta in corridoi | scavati dentro il ghiaccio».<sup>75</sup> La difficoltà nel congiungersi con l'altro e l'attraversamento si uniscono in questo problema di rifrazione, desiderata ma non riuscita (in un certo senso accogliere l'altro dentro di sé è sempre un modo per tentare di legarsi, senza soltanto rispecchiarsi delle parti a vicenda), cercando in fondo l'assimilazione e continuamente sentendone l'impossibilità.<sup>76</sup> Il desiderio di uscita da queste

---

<sup>72</sup> Mancinelli, *Un verso è una vasca*, in *OSQ*, p. 67.

<sup>73</sup> Un altro esempio può essere fornito. La poesia *penzola a vuoto a un lato del letto* si chiude con i versi: «Torneranno a tracciarsi le strade | alle scarpe che vanno | confermando i confini | tra cose e cose» (*OSQ*, p. 96, vv. 7-10; identica da *PM*, p. 38). La poetica del limite e della distanza si amplia a tutti gli oggetti, confermando le linee obbligate di percorrenza a chi veste i panni umani e vi rimane «impigliato». Il desiderio che sparisca questo limite e una via per allontanarlo appare pochi testi dopo: «nemmeno una linea nominabile | leggo acqua nell'acqua | con il testo del cielo a fronte || qualcosa in noi respira | soltanto nel trasloco: | gioia per ogni terra cancellata» (*OSQ*, p. 99 immutato da *PM*, p. 41). La cancellazione apparente di quel limite risulta nella sequenza successiva della raccolta, dove si «trasloca» fino a far sparire i lineamenti e a rendere incerta ogni identificazione. Il testo si lega con un rimando intertestuale di trasformazione di tipo logico (conferma confini *vs* scomparsa confini): «sbiadiscono i perimetri. Da qui | si continua a tentoni | a passi indietro | fin dove ha inizio la tua scomparsa || fino a che torni | perso nei lineamenti | come un'eredità | un paio di occhiali» (*OSQ*, p. 108 che riporta invariata *PM*, p. 54).

<sup>74</sup> *OSQ*, p. 97, vv. 7-8; riproducendo senza modifiche *PM*, p. 39.

<sup>75</sup> Ivi, vv. 5-8. A conferma si legga: «Credo che dietro a questa concentrazione dello sguardo sui minimi gesti di ogni giorno ci sia una fortissima ricerca di senso. Un senso del vivere, dell'esistere, cercato nella sequenza di azioni che dobbiamo compiere quotidianamente, una volta usciti dal sonno e messi i piedi a terra. Fuori dal letto si aprono cunicoli, percorsi obbligatori, attraverso cui siamo spinti e dai quali usciamo, spesso con occhi ormai ciechi, solo verso sera (così nella poesia è *il carnefice che ti alza presto*)» (Andrea Cati, Franca Mancinelli, *Dialogo tra Andrea Cati e Franca Mancinelli*, in *Poetarum silva*, 10 ottobre 2012).

<sup>76</sup> È una cosa che ha notato bene Martina Daraio, legandola con molta acutezza alla similitudine, figura retorica costitutiva di *Pasta madre*: «si associa inoltre la ricorrente presenza del tema dello specchio che più che produttore di eterotopia viene utilizzato in funzione relazionale mettendo in evidenza l'impossibilità di una rifrazione totale. A partire da questo stesso elemento di specularità

dinamiche appare presto, richiamando sia l'immagine dell'insetto sia quella dello specchiamento:

quanto tempo contieni  
 ora che sei d'ambra  
 e lo vorresti, forse  
 insetto fisso, caduto  
 in te, immerso  
 nel corpo attraversato:  
 «presto tutto si verserà,  
 non avrò specchi».<sup>77</sup>

Si vorrebbe veder sommergere l'io dal tempo di tutte le persone che passano «nel corpo attraversato». Si vorrebbe che questo tempo si concentrasse al punto di consumarsi all'interno della «casa» che è quell'io, per arrendersi infine come l'«insetto fisso» e cadere stordito «dall'urto continuato» di una ricerca vitale. Aveva infatti affermato la poetessa: «Scrivo perché ho ceduto la parola. Cedo la parola alla bocca degli altri. La cedo fino a perderla, fino a ritrovarmi ammutolita, imbavagliata, a una frazione di secondo dalla possibilità di ritornare».<sup>78</sup> Ciò permetterebbe di uscire dalla prigione e non avere più il doloroso e compassato gioco di specchi. Tornati ai gesti genuini, come quello della mano che si rovescia in «ponte», si apre finalmente la prospettiva di vere relazioni, come già indicava *Mala kruna*, «nella cancrena aperta con i gesti | vedo, e smetto di germogliare | questa resina inutile».<sup>79</sup> Alcuni falsi rapporti, come si vede, inaridiscono l'io che invece è alla ricerca di zone vitali. Proprio nella delicatezza dei gesti si scoprono le finte relazioni; e sempre attraverso tali gesti se ne esce: «Poi con le labbra mi

---

può inoltre essere letto, da un punto di vista formale, il massiccio uso che l'autrice fa della similitudine. La figura permette all'io di definirsi attraverso l'assimilazione a ciò che è altro da sé: «come in un giorno di lavoro», «come farebbe una gatta con il figlio», «come fiammiferi» o «come un foglio». Se l'essere si riconduce all'«essere come», è però altrettanto vero che il suo senso non può esaurirsi in esso» (Daraio, *Lo spazio della poesia*, p. 269). Peraltro la stessa intenzione appariva anche in un testo da cui Daraio prende avvio: Anna E. De Gregorio, *Il Cucchiaino Della Poesia. Appunti Su "Pasta Madre" Di Franca Mancinelli*, in *Poesia2punto0*, 3 settembre 2012: «Scompare nella condizione dell'altro significa «essere come»».

<sup>77</sup> *OSQ*, p. 113, dall'identico *PM*, p. 61. Questa poesia appare due sequenze dopo le precedenti (*con la costanza degli insetti e abbandonando succhi luminosi*) con cui si attesta un legame progressivo efficace, tramite connessioni di trasformazione di tipo logico: specchiamento *vs* non specchiamento e insetto battente *vs* insetto fisso (cfr. ancora Santagata, *Connessioni intertestuali nel Canzoniere del Petrarca*, pp. 14 ss.).

<sup>78</sup> Mancinelli, *La formazione della scrittrice*.

<sup>79</sup> *OSQ*, p. 119, vv. 1-3, che riporta senza modifiche *PM*, p. 69.

prendo | e porto a dormire come farebbe | una gatta col figlio». <sup>80</sup> La ricerca dovrà proseguire finché si avrà una purificazione dalla pelle umana e dai suoi lacci: «abbandonata ognuno | la sua scorza, gesto dopo gesto entriamo | bambini con un segno d'acqua in chiesa». <sup>81</sup>

Per spiegare quali conseguenze abbia un tale «segno d'acqua in chiesa», occorre ampliare la sua intenzione, ponendolo in risonanza con un testo della sequenza precedente:

l'acqua toglie il dolore, l'odore  
di selvaggina, sapone  
per non essere più  
carne predata, inumidita  
nella saliva d'altri: assottigliarsi  
e sempre più nel rito  
fino ad avere bianca  
la pelle come un'ostia. <sup>82</sup>

Una parziale fuga dalla caccia che gli altri compiono verso l'io riesce a specificare l'intenzione privilegiata di *Pasta madre* – che ora si può cogliere maggiormente avendo attraversato la raccolta. Scompare progressivamente nel «rito» acquatico qui presentato, analogo a quello di *Un verso è una vasca* (ma guardando appunto anche al «segno d'acqua in chiesa»), vuol dire purificarsi e sacralizzare il proprio corpo nel gesto. Rendersi sempre più rarefatti fino a «non essere più | carne predata» è un'operazione decisiva nell'ottica di *Pasta madre*. È un'intenzione profonda che rilancerebbe la propria vita genuinamente, realizzerebbe il compito rituale di «obbedienza». Ma che tutto ciò sia più una direzione, una prospettiva più che un fatto compiuto, lo si nota nel testo finale della raccolta. Dal candore di una pagina in cui ci si stende, verso la «narcosi» ed il «sonno» in cui si ritrova lo stato originario e vitale, nonché la poesia di Franca Mancinelli, si trova nuovamente la circolarità di questo rito. Si affonda e si risale, si sosta e si «prosegue». Solo così, continuamente immergendosi e riaffiorando dal rito sacrificale, si può trovare la salvezza, la catarsi ed il calore vitale.

dormivo su una pagina ogni notte  
bianca. Il mattino  
un'ombra del mio peso, alcune pieghe  
e subito voltava: proseguire

<sup>80</sup> Ivi, vv. 4-6.

<sup>81</sup> *OSQ*, p. 120, identico da *PM*, p. 70.

<sup>82</sup> *OSQ*, p. 116, ripreso invariato da *PM*, p. 64.

è questo a capo del principio,  
 bocca che passa calore  
 all'aria come potesse svegliarsi  
 essere ancora salvata.<sup>83</sup>

Secondo la direzione appena descritta si può aprire una riflessione, ampliando lo sguardo al lavoro autoriale sui testi che fin qui si è saggiato. Le raccolte (e segnatamente *Mala kruna*) che riemergono in *A un'ora di sonno da qui* sono passate anch'esse al vaglio di questo rituale. Si sono sempre più rarefatte e contratte, consapevoli delle scelte finali di *Pasta madre*. Come si è annotato per le varianti,<sup>84</sup> lo scioglimento di alcune immagini più articolate, la loro perdita di dettagli e la loro coagulazione in un unico corpo, più evidente grazie alla ricostruzione versale,<sup>85</sup> lavorano tutte nel senso di una purificazione e di una contrazione.<sup>86</sup> Il reintegro delle elisioni come pure la punteggiatura, sempre essenziale, ma che si aggiunge a dividere le immagini e le porzioni di verso, vogliono dare alle poesie un andamento più compassato, una lettura che possa permettere un maggiore assorbimento.

Studiando brevemente la prosodia di *Pasta madre*, anche Giacomo Morbiato è giunto alle stesse conclusioni, scovando nelle «coppie o terne isoritmiche e scalari», nel «montaggio alternato di due figure accentuali», nella presenza di «versi a spinta ritmica» (tutti «coesivi ritmici») una tendenza:

Tale insieme di coesivi ritmici rende più omogenei testi già di per sé compatti e fusi, medio-brevi e, quando non indivisi (11/50), devoti alla terzina (11 su 22 strofe totali), che svela l'unità melodico-sintattica prediletta dall'autrice. Un secondo contributo di rilievo è apportato da alcune movenze sintattiche provviste di alto valore formante e considerate nella loro distribuzione lungo lo spazio metrico: dominano i costrutti di tipo ascendente e gli attacchi in sintassi nominale – che di rado eccedono il distico e

<sup>83</sup> *OSQ*, p. 124, immutato da *PM*, p. 75.

<sup>84</sup> Non si può che rimandare a tutte le note testuali precedenti, le quali non hanno potuto prendere la variantistica completa delle due raccolte mancinelliane, ma hanno saputo dare diversi esempi emblematici, cercando con semplicità di appuntare alcuni motivi di quelle nuove versioni.

<sup>85</sup> Ovviamente, non viene escluso l'*enjambement*, talmente presente da aver fatto dire che si tratti di un «espediente che mima la frizione tra il *continuum* della vita e la forma che lo ingabbia, usato in modo insistito in *Mala kruna* e *Pasta madre* e preludio del registro prosastico di *Tasche finte*» (Gallo, *Mutare forma e visione*). Né in *A un'ora di sonno da qui* viene escluso, vengono solo ricomposti alcuni segmenti di verso per ottenere più chiarezza ed omogeneità, mantenendo attivo l'*enjambement*, come in «Accadde allora che un lenzuolo | tenero m'avvolse dalla nuca | imprimendo i contorni che ora vedi, | l'immagine che sono» (*MK*, p. 54) che diventa «Accadde allora che un lenzuolo tenero | mi avvolse dalla nuca» in *OSQ*, p. 54.

<sup>86</sup> Anche qui il cenno di De Angelis che va in questo senso dev'essere inserito nel discorso più ampio che si è provato a produrre: «Tutto il libro è un sottrarre e un levigare, uno sforzo di purificarsi, di giungere a una nudità che è conoscenza» (De Angelis, *Appunti su "Pasta madre"*, p. 78).

---

sono di norma seguiti da uno sviluppo di maggiore respiro –, secondo una strategia complessiva di ritardo della predicazione che tradisce una presa di parola (e di contatto col mondo) faticosa e trepidante.<sup>87</sup>

Si mostra allora un «libro privo di cesure nette»,<sup>88</sup> nel suo emergere dalle pause bianche che ne determinano il ritmo. Un andamento che in *A un'ora di sonno da qui* ha coinvolto anche *Mala kruna*, senza snaturarlo del tutto, ma proponendone una versione più compatta nei singoli testi, pur nella consequenzialità narrativa che si è vista mantenere.<sup>89</sup> Anche quello prodotto in quest'analisi è stato un tentativo di riconsiderare *Mala kruna* (a posteriori ovviamente), ma fatto in modo che la raccolta fosse tirata verso sé dalla nuova intenzione, come mostrano le scelte autoriali. Se anche in alcuni luoghi dell'analisi sono stati riportati testi espunti dalla versione definitiva è stato per cercare una lettura che accogliesse anche il primo momento delle raccolte (la *Mala kruna* o la *Pasta madre* dei lettori), portandole col discorso a mostrare sia l'intenzione originale sia quella comparsa nel secondo momento.

Si può quindi giungere senza sorprese a capire la prova di *A un'ora di sonno da qui*: il tentativo di concentrare un nucleo di poesie, compatto nel suo modo e circolarmente progressivo nei suoi temi. Un'intenzione di risciversi e annullarsi, sovrascrivere il proprio corpo e la propria produzione, con l'intento di purificarsi ma contemporaneamente, rimanendo in ambito tematico, obbedire al rito. Un solido appiglio per il *Libretto*.

### Bibliografia

Alida Airaghi, Franca Mancinelli, *Mala Kruna*, in «Fermenti», 239 (2013), ora in *alidaairaghi.com* (2 gennaio 2015).

<<https://www.alidaairaghi.com/mancinelli/>>

Giorgio Caproni, *L'Opera in versi*, edizione critica a cura di Luca Zuliani, cronologia e bibliografia a cura di Adele Dei, Milano, Mondadori, 1998.

Martina Daraio, *Lo spazio della poesia. Il caso marchigiano negli anni della diaspora e della mobilità*, Tesi di dottorato, Università degli Studi di Padova, 2016.

---

<sup>87</sup> Morbiato, *Metrica e forma nella poesia di oggi*, p. 30.

<sup>88</sup> *Ibid.*

<sup>89</sup> Si è mantenuta l'analisi sulla versione più recente, pur mostrandone le varianti, proprio per dimostrare questo punto.

---

<<http://paduaresearch.cab.unipd.it/9134/>>

- Milo De Angelis, *Appunti su "Pasta madre"*, in Mancinelli, *Pasta madre*, pp. 77-79.
- Riccardo Donati, *Il sogno di un mondo fluttuante: le prose liriche di Mancinelli*, in «La ricerca», 30 aprile 2018.  
<<http://www.laricerca.loescher.it/poesia/1723-il-sogno-di-un-mondo-fluttuante-le-prose-liriche-di-mancinelli.html>>
- Thomas S. Eliot, *The waste land. Authoritative text, contexts, criticism*, edited by Michael North, New York-London, W. W. Norton & Company, 2001.
- Matteo Fantuzzi, *Franca Mancinelli: Mala kruna* (recensione), in «Atelier», 49 (2008), pp. 114-115.
- Leonardo Franceschini, «*La forma dell'acqua*». *Conversazione con Franca Mancinelli*, in «Scirocco», 22 (2008), pp. 86-89, ora in *Poetarum silva* (23 maggio 2013).  
<<https://poetarumsilva.com/2013/05/23/la-forma-dellacqua-conversazione-con-franca-mancinelli-di-lorenzo-franceschini/>>
- Gérard Genette, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Éditions du Seuil, 1982.
- Stefano Guglielmin, *Mala kruna ovvero come recintare l'abisso*, in «Tratti», 86 (2011), pp. 100-102, ora come Stefano Guglielmin, *Franca Mancinelli: come recintare l'abisso*, in *blanc de ta nuque* (18 aprile 2011).  
<[golfedombre.blogspot.com/2011/04/franca-mancinelli-come-recintare.html](http://golfedombre.blogspot.com/2011/04/franca-mancinelli-come-recintare.html)>
- Vera Kazartseva, *Poesia in prosa nella letteratura italiana contemporanea (Le opere di F. Mancinelli)*, Tesi di laurea, Università Statale Russa delle Scienze Umanistiche di Mosca - Alma Mater Studiorum, Università di Bologna, a.a. 2018/2019.
- Franca Mancinelli, *Nel treno del mio sangue*, in «Poesia», 203 (2006), pp. 72-75.
- Franca Mancinelli, *Mala kruna*, San Cesario di Lecce, Manni, 2007.
- Franca Mancinelli, *Dopo il viaggio*, in «Poesia», 273 (2012), pp. 73-76.
- Franca Mancinelli, in *Nuovi poeti italiani 6*, a cura di Giovanna Rosadini, Torino, Einaudi, 2012, pp. 221-237.
- Franca Mancinelli, *Pasta madre*, Torino, Aragno, 2013.
- Franca Mancinelli, *Tasche finte*, in *Poesia contemporanea. Tredicesimo quaderno italiano*, a cura di Franco Buffoni, Milano, Marcos y Marcos, 2017, pp. 145-194.
- Franca Mancinelli, *Libretto di transito*, Mestre, Amos Edizioni, 2018.

- Franca Mancinelli, *A un'ora di sonno da qui*, Ancona, italic pequod, 2018.
- Franca Mancinelli, *Taccuino croato*, in Franca Mancinelli, Maria Grazia Calandrone, Alessandro Anil, *Come tradurre la neve. Tre sentieri nei Balcani*, Otranto, AnimaMundi Edizioni, 2019, pp. 53-97.
- Leonardo Manigrasso, *Una lettura di Libretto di transito di Franca Mancinelli*, in «l'immaginazione», 309 (2019), pp. 53-54, ora in *Nazione indiana* (20 marzo 2019).  
<<https://www.nazioneindiana.com/2019/03/20/una-lettura-di-libretto-di-transito-di-franca-mancinelli/>>
- Fabrizio Miliucci, *Tredicesimo quaderno italiano* (recensione), in «Semicerchio», LVII (2017), pp. 74-75.
- Giacomo Morbiato, *Metrica e forma nella poesia di oggi*, in «Ticontre. Teoria Testo Traduzione», 8 (2017), pp. 27-45.
- Alessandro Moscè, *Una percezione nella propria esistenza*, in «La clessidra», 1 (2009), reperibile anche su *Mannieditori.it*  
<<http://www.mannieditori.it/rassegna/franca-mancinelli-mala-kruna-1>>
- Alessandro Puglia, *Una piccola corona di spine per una delle migliori giovani poetesse italiane*, in «La voce di Romagna», 3 marzo 2008, reperibile anche su *Mannieditori.it*  
<<http://www.mannieditori.it/rassegna/franca-mancinelli-mala-kruna-9>>
- Marco Santagata, *Dal sonetto al Canzoniere*, Padova, Liviana, 1979.
- Vittorio Sereni, *Giorgio Caproni: l'esistere del non esistere*, in Vittorio Sereni, *Poesie e prose*, Milano, Mondadori, 2013, p. 1065.
- John Taylor, *Sur «Libretto di transito» de Franca Mancinelli*, in «Times Literary Supplement», 21 June 2019, p. 32, reperibile anche su *Jobntaylor-author.com*  
<<https://john-taylor-author.com/john-taylor-sur-libretto-di-transito-de-franca-mancinelli-times-literary-supplement/>>
- John Taylor, *Riparando fenditure: "Libretto di transito" di Franca Mancinelli*, trad. it. di Riccardo Frolloni, in *Centropens.eu* (14 maggio 2018).  
<<https://www.centropens.eu/materiali/articoli/item/153-riparando-fenditure-libretto-di-transito-franca-mancinelli>>
- Enrico Testa, *Il libro di poesia*, Genova, il melangolo, 1983.

*Sitografia:*

Andrea Cati, Franca Mancinelli, *Dialogo tra Andrea Cati e Franca Mancinelli*, in *Poetarum silva* (10 ottobre 2012).

<<https://poetarumsilva.com/2012/10/10/dialogo-tra-andrea-cati-e-franca-mancinelli/>>

Andrea Cortellessa, *Poesia delle donne? Su «Nuovi poeti italiani 6»*, in *Le parole e le cose* (6 settembre 2012).

<<http://www.leparoleelecose.it/?p=6455>>

Anna E. De Gregorio, *Il Cucchiaino Della Poesia. Appunti Su “Pasta Madre” Di Franca Mancinelli*, in *Poesia2punto0* (3 settembre 2012).

<<http://www.poesia2punto0.com/2012/09/03/il-cucchiaino-della-poesia-appunti-su-pasta-madredi-franca-mancinelli/>>

Chiara De Luca, *Franca Mancinelli, “Pasta madre”*, in *Poesia. Blog di Rai News* (4 giugno 2013).

<<http://poesia.blog.rainews.it/2013/06/franca-mancinelli-pasta-madre/>>

Tommaso Di Dio, *Per il Tredicesimo quaderno italiano di poesia contemporanea*, in *La Balena Bianca* (26 settembre 2017).

<<https://www.labalenabianca.com/2017/09/26/tredicesimo-quaderno-italiano-poesia-contemporanea/>>

Carmen Gallo, *Franca Mancinelli, Pasta madre* (recensione), in *Poetarum silva* (6 giugno 2013).

<<https://poetarumsilva.com/2013/06/06/franca-mancinelli-pasta-madre/>>

Carmen Gallo, *Mutare forma e visione – Per Tasche finte di Franca Mancinelli*, in *La Balena Bianca* (24 ottobre 2017).

<<https://www.labalenabianca.com/2017/10/24/franca-mancinelli/>>

Franca Mancinelli, *La formazione della scrittrice, 34*, a cura di Giulio Mozzi, in *Vibrisse* (29 settembre 2014).

<<https://vibrisse.wordpress.com/2014/09/29/la-formazione-della-scrittrice-34-franca-mancinelli/>>

Franca Mancinelli, Giuseppe Martella, *Parole nel transito, un dialogo sul silenzio*, in *Poetarum silva* (13 maggio 2019).

<<https://poetarumsilva.com/2019/05/13/parole-nel-transito-un-dialogo-sul-silenzio-franca-mancinelli-e-giuseppe-martella/>>

Gilda Policastro, *Intermezzo – Appunti per una convivenza tra lirica e ricerca*, in *La Balena Bianca* (31 ottobre 2017).

<<https://www.labalenabianca.com/2017/10/31/intermezzo-appunti-convivenza-lirica-ricerca/>>

---

Todd Portnowitz, *Fitful Travel: Franca Mancinelli's "The Little Book Of Passage," Translated from Italian by John Taylor*, in *Reading in translation* (10 dicembre 2018).

<[https://readingintranslation.com/2018/12/10/fitful-travel-franca-mancinellis-the-little-book-of-passage-translated-by-john-taylor/?fbclid=IwAR0hm3Ku4Q5-dV6ireszw5qZ2HbU7vefm3jDCa3cJshZrI\\_Z7ABOcRDotI8](https://readingintranslation.com/2018/12/10/fitful-travel-franca-mancinellis-the-little-book-of-passage-translated-by-john-taylor/?fbclid=IwAR0hm3Ku4Q5-dV6ireszw5qZ2HbU7vefm3jDCa3cJshZrI_Z7ABOcRDotI8)>