

La frontiera del corpo-parola in Voci di tenebra azzurra di Mariangela Gualtieri

Ilaria Moretti

▶ **To cite this version:**

Ilaria Moretti. La frontiera del corpo-parola in Voci di tenebra azzurra di Mariangela Gualtieri. Fantascienza femminista : immaginare il genere, 2022, Fantascienza femminista : immaginare il genere. hal-03834624

HAL Id: hal-03834624
https://hal.science/hal-03834624

Submitted on 30 Oct 2022

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

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

La frontiera del corpo-parola in *Voci di tenebra azzurra* di Mariangela Gualtieri

1. Un neo-mondo di tenebra e d'azzurro

Al principio vi è un palcoscenico buio. L'avventura del personaggio-androgino, creato da Mariangela Gualtieri nel suo poemetto per il teatro *Voci di tenebra azzurra*, inizia in un luogo di niente, in un oltre-mondo che di umano possiede solo il ricordo. Da spettatori o lettori, siamo rovesciati in una *terra desolata* che, in ottica prettamente eliotiana[1], riprende l'idea di una devastazione incombente che minaccia non soltanto una civiltà, ma anticipa il crollo di un'umanità incapace di comprensione, di sym-patia e dialogo con l'altro. Siamo, per dirla con Praz, dinnanzi al «disorientamento di un'epoca[2]» che, ben dopo Thomas Eliot, guarda al presente come una rovina, e immagina un futuro di buio dove voci nascoste dalla tenebra tentano un impossibile dialogo con un personaggio dalle sembianze incerte: né mite né inquietante, «né maschio né femmina, né attrice né poeta[3]». Il testo è stato rappresentato per la prima volta a Cesena nel 2014, al Teatro Valdoca, per la regia di Cesare Ronconi. In scena, Mariangela Gualtieri è la funambolica portavoce di un poemetto distopico che racchiude – nel suo pessimismo desolante – un'utopica possibilità non soltanto per l'umanità ma per la parola tutta capace, malgrado le difficoltà, di ergersi come ultimo «araldo della voce umana[4]»: unica arma di comprensione in un mondo disfatto.

Con questo testo il teatro Valdoca prosegue la sua ricerca sul corpo e sulla voce, perpetuando la tradizione già nata nella seconda metà degli anni Settanta. L'incontro con il lavoro di Grotowsky, poi in Italia con il teatro di Carmelo Bene, avevano da subito sancito una cifra stilistica volta alla fusione di un corpo-voce, impegnato in un dialogo incessante con il verso poetico. È in effetti dagli anni Ottanta, grazie anche alla collaborazione con Milo de Angelis, che il teatro Valdoca dà vita a una scuola di poesia che permette l'incontro, per gli attori della compagnia, con i principali poeti del Novecento. Si pensi a Franco Loi, a Giovanna Sicari, a Franco Fortini o ancora a Amelia Rosselli. Da questa collaborazione anche Mariangela si «autorizza[5]» alla lirica che sfocerà poi, nel 1992, nella prima raccolta in versi per il teatro: *Antenata*. Siamo dunque dinnanzi a un teatro-poesia centrato sul lavoro corale e sulla necessità, svuotata da ogni psicologismo, di servire il testo scritto proprio attraverso la scena: è la parola

[1] THOMAS ELIOT, *La terra desolata*, prefazione e traduzione di M. Praz, Torino, Einaudi, 2005 (1963).
[2] MARIO PRAZ, *ivi*, p. 6.
[3] MARIANGELA GUALTIERI, *Voci di tenebra azzurra*, Cesena, Stampa, 2016, p. 9.
[4] INGEBORG BACHMANN, *La letteratura come utopia*, Milano, Adelphi, 2011(1993), p. 79.
[5] MARCO MISSIROLI, *Mariangela Gualtieri. Era una notte buia e popolata*, «La Lettura», 19 luglio 2020.

stessa che si ripropone, che si fa e si disfa per poi trovare un suo punto d'equilibrio grazie al lavoro sul palcoscenico.

In un contesto visivo da fine del mondo, questa figura ambigua si trova già alla frontiera del genere. Il teatro di Cesare Ronconi predilige interpreti femminili ma è sovente agito da figure androgine. L'obiettivo, come già anticipato, è quello di ricreare un discorso a carattere coreutico, dove una moltitudine di interpreti lavora nella direzione di una diminuzione dell'io. In questo caso l'attrice sola in scena è portavoce di una non ben definita comunità umana. Sta a lei l'intenzione di trovare, attraverso un'autentica dismissione del sé, un tentativo di universalizzazione del genere che fa del femminile il portavoce di una collettività eterogena[6]. Il volto dell'attrice è ricoperto da una maschera d'argilla bianca che finisce col limarne i connotati. Il corpo di Gualtieri è quello di un personaggio metà uomo metà donna che riesce, proprio in virtù della sua ambiguità, a farsi emblema della moltitudine. Sceglie di incarnarsi nel corpo di una «straniera[7]» venuta da lontano – forse dalla terra dei vivi – pronta a interrogare e rispondere al coro di tenebra delle voci azzurre.

Scopo del poemetto è quello di inscenare un dialogo impossibile nel tentativo di riflettere sui danni provocati dalla specie umana, sull'incapacità di dolcezza e comprensione, sulla solitudine di ciascuno e sulla violenza di specie che si esercita sui fragili, sugli umili, sugli ultimi incapaci di difesa. Per l'occasione, il personaggio indossa un copricapo curioso: è un «esagerato cappello, in bilico fra il cono metafisico del clown bianco e il copricapo umiliante dell'ultimo della classe, del ripetente[8]». È l'asino che interroga le voci uscite dal buio, seguendo una retorica del non sapere, di un dire che si fa ma per solo per sottrazione. È evidente, in questo contesto, il richiamo a un altro testo di Gualtieri, il *Monologo del non so*, contenuto in una raccolta del 2003: *Fuoco centrale e altre poesie per il teatro*. Qui, l'io poetico non fa che interrogarsi, ponendo in avanti un *non sapere* che è certo smarrimento e incertezza, ma che è anche umiltà, gesto etico, spazio bianco lasciato al divenire, a una possibilità che si esplicita proprio nella carenza: «È poco il poco che so e di questo/ poco io chiedo perdono. Io chiedo/ perdono per quello che so, perdono io chiedo/ per tutto quello che so[9]». È dunque il sapere il vero problema, l'ostacolo che impedisce all'individuo di smettere i patti narcisistici di un io

[6] Qui di seguito uno stralcio dell'intervista a Mariangela Gualtieri realizzata il 23 febbraio 2020: «IM: Volevo capire se nel Je lyrique di *Voci di tenebra azzurra* […] ci sia una volontà di bucare il genere […] per tornare, però, a una forma di universalizzazione che intenda il femminile come portavoce (penso all'aggettivazione, all'uso di certe scelte: un noi che poi diventa io […]. MG: Quello che dici mi sembra corretto; la tensione verso una forma di universalizzazione… e questo intendere il femminile come portavoce mi piace».
[77] MARIANGELA GUALTIERI, *Voci di tenebra azzurra*, *op. cit*., p. 12.
[8] *Ivi*, p. 9.
[9] ID., *Fuoco centrale e altre poesie per il teatro*, Torino, Einaudi, 2003, p. 64.

perennemente concentrato su se stesso e incapace dunque di volgersi verso l'altro in un atteggiamento di ascolto. Come del resto ricordava Franco Loi in occasione dell'uscita di *Antenata*, quella di Gualtieri un tipo di poesia dove si cerca, incessantemente, un dialogo con l'altro, vi è un «"fare"» che suona come «invocazione, richiesta di dialogo, di volta in volta con qualcuno, con qualcosa, con dei nomi o delle presenze simboliche»[10] e tutto ciò si fa cifra stilistica capace di servire la pagina e di promuovere uno sguardo etico volto all'incontro col prossimo.

Accanto al cappello da ultimo della classe, il personaggio di *Voci* indossa una «grande e ricca gonna di carta bianca[11]». L'elemento cartaceo rimanda forse a un'esigenza di povertà degli elementi scenici, oppure a un'idea di fragilità. La carta è un elemento prossimo alla rottura, sempre pronta al macero, prossima allo strappo. L'idea di un possibile disfacimento è in linea con la ricerca poetica di Gualtieri: il soggetto si trova in bilico tra la volontà d'esistere per l'altro e la tentazione verso un baratro che riecheggia la propria disperazione. Del resto, come ricorda Ingeborg Bachmann, il dramma del poeta consiste nel vedere tutta l'infelicità del mondo, farsene carico, portarsela addosso, *vestirsene* – come nel caso di Gualtieri – viverla come propria assieme alla propria. Ma come reagiscono lettori e spettatori dinnanzi a un gesto di simile portata empatica? Non senza cinismo, Bachmann condanna l'umanità che assiste curiosa allo spettacolo di un poeta che schiuma dalla bocca[12]: egli è immobile, inerme, eppure tutti applaudono il suo dolore, la sua prossima disintegrazione. Allora cosa è la poesia se non possibilità di un risveglio per la collettività? È un risveglio, certo, ma sempre rude. Poesia è pane che nutre? Forse. Ma per Bachmann e Gualtieri è un «pane che dovrebbe stridere tra i denti come sabbia, e risvegliare la fame piuttosto che placarla[13]».

In questo contesto da fine del mondo, il personaggio umano-non-umano dialoga con le voci di tenebra azzurra per cercare un risveglio. Il rimando a Pascoli e alla lirica *La mia sera*, tratta dai *Canti di Castelvecchio* del 1903, è qui evidente. Tale poesia, recitata interamente alla fine dello spettacolo, è la linea guida che segna l'intenzione tematica dello spettacolo. Lo si evince già dall'allusivo titolo scelto da Gualtieri: esplicito omaggio al verso pascoliano. In effetti, vi è in Pascoli come in Gualtieri un'attenzione privilegiata al rapporto uomo-natura; l'elemento naturalistico si insinua in quello famigliare in linea con le liriche dei *Canti di Castelvecchio*. L'ordine naturale appoggia sulla segreta armonia tra vita e morte e spesso un

[10] FRANCO LOI, *Lo specchio rotto* in MARIANGELA GUALTIERI, *Antenata*, Milano, Crocetti, 2020 (1992), p. 12.
[11] MARIANGELA GUALTIERI, *Nota dell'autrice* in *Voci di tenebra azzurra*, op. cit., p. 25.
[12] INGEBORG BACHMANN, *op. cit.*, p. 29.
[13] *Ibidem*.

presagio oscuro annuncia una possibilità – luogo dell'apertura, dello slancio verso il futuro – o una catastrofe che segna la fine, l'impossibilità di proseguire il viaggio. La morte incombe sul soggetto stesso. Ma non vi è alcun determinismo: l'individuo, solo dinnanzi all'inconosciuto, può interpretarlo secondo il proprio volere. Così il perturbante si fa minaccia e luogo della cessazione del tutto, oppure possibilità d'uscita, strumento capace di indicare una via di fuga.

Pascoli è in Gualtieri in questi versi: «Il giorno fu pieno di lampi; / ma ora verranno le stelle, / le tacite stelle / […] / La nube nel giorno più nera / fu quella che vedo più rosa / nell'ultima sera[14]». Vi è una tensione permanente tra il giorno – solitamente luogo del riparo e della luce – che qui è attraversato dal tumulto. Il secondo elemento è la sera – regno dell'oscurità e dell'ombra – che si fa tuttavia terra del riposo, della ritrovata bellezza, di una quiete che si forgia proprio a partire dallo sconquasso passato.

2. Bucare il genere: «lingua rotta» e corpo androgino

Per comunicare con le *Voci* che emergono dal passato, Gualtieri attua un lavoro minuzioso sulla ricerca di una parola scomposta, sempre in corso d'opera. La sua poesia ricorda quella di Giovanna Sicari, improntata sulla decostruzione del verso. La parola, a servizio del significato, si scontra a una struttura ritmica predefinita[15]. Anche per Gualtieri la poesia è costituita da frasi che si pronunciano e che sfidano, nel gioco di un'armonia sempre interrotta, l'idea di una metrica da seguire. La voce è supporto della «cosa da dire» che «ad un certo punto arriva, quasi si manifesta, mentre *la lingua* si genera quasi da uno stato d'animo in cui [si] cad[e] al momento della scrittura[16]». È qui il sentire d'un poeta che lavora attraverso la memoria. Questa lingua spuria e a tratti ancora grezza, semplicissima nell'eloquio, rarefatta eppure animata da una tensione, s'appoggia su una tradizione passata. È la lingua «delle nonne», delle «donne semplici, incolte e molto espressive nel loro dire dialettale o nel loro pseudo-italiano» che paiono le «evocatrici di questo stato d'animo, specialmente per [una] 'lingua rotta' o insomma per un dire basso, semplice ma un po' monumentale[17]». In questa scrittura-orale esiste una volontà di scompaginare il già visto e il già detto.

[14] GIOVANNI PASCOLI, *La mia sera* in *Canti di Castelvecchio*, Bologna, Zanichelli, 1907, p. 133.
[15] GIORGIO LINGUAGLOSSA, *La Poesia significazionista del libro di esordio di Giovanna Sicari*, in B. VINCENZI, *Giovanna Sicari e la necessità della poesia*, Secolo Donna 2017, Almanacco di poesia italiana al femminile, Francavilla Marina, Macabor, 2017, p. 41-50.
[16] Intervista realizzata a Mariangela Gualtieri il 23 febbraio 2020.
[17] *Ibidem*.

È lo stesso genere letterario che si pone come una frontiera da oltrepassare: «[t]utto ciò che non ha forza orale, viene espunto, e non importa la bellezza o intensità del testo[18]». In questa scrittura per il teatro, che si costituisce nella duplice movenza di un lavoro sulla pagina e d'una prova d'urto sul palcoscenico, il genere poetico si scontra con il corpo e la voce: luoghi del dicibile, supporti che vanno oltre ciò che stato pensato «a tavolino». Il genere letterario è bucato, perché è oltrepassato da un'idea di poesia che si scrive «dentro il teatro», che si costruisce non una volta sola ma «giorno per giorno, parola per parola», dinnanzi a un «tribunale così spietato e vivo come sempre lo è il corpo dell'attore, l'insieme della scrittura registica e [il] vaglio dell'oralità»[19]. Il corpo è dunque un luogo di frontiera: terra d'accoglimento della parola e al tempo stesso spazio dove è possibile superare il limite di una lingua solo scritta, levigata dal richiamo alla tradizione e alla memoria. La *lingua rotta* di Gualtieri, che appoggia sul linguaggio scomposto delle Antenate e che si nutre di rimandi costanti alla tradizione poetica non solo pascoliana, si fa qui luogo poroso che guarda verso un futuro incerto capace di mettere alla prova ciò che è stato scritto per comprendere se regge all'urto con il "dire". Il genere letterario già ibrido – né poesia, né teatro e al contempo entrambe le cose – si fa qui terreno scosceso capace di trasformarsi in uno spazio dove l'oralità si inserisce nella lingua scritta in modo da renderla viva, pronta a incarnarsi nel corpo dell'attore.

Ma se il genere letterario è bucato, se è una categoria sorpassata e sorpassabile, al tempo stesso anche il corpo dell'attore, luogo di frontiera e di nutrimento per la parola scritta, è bucato. È la rimessa in questione del binarismo di un genere che sceglie qui di incontrarsi nella duplice natura del maschile e del femminile, arrivando dunque a confondersi, a smarrirsi per poi ritrovarsi, come già anticipato, nell'idea di una figura androgina capace di esprimersi solo al femminile. L'accordo degli aggettivi, dei sostantivi, pronomi o articoli segue l'idea di un universale femminile che abbraccia tutti, che contiene nella sua specificità di genere la sofferenza di un'intera collettività. Ma al contempo l'androgino sceglie di incarnarsi nel grido delle «madonne[20]», delle oppresse, delle madri, per farsi voce-critica contro un mondo che non ha saputo rispettare la diversità, né essere in ascolto del dissimile per farsene carico, per farselo amico.

«La figuretta mite e inquietante, né maschio né femmina[21]» creata da Gualtieri, è pronta invece all'ascolto. È catapultata nel buio di una terra vuota, dove gli animali straziati e

[18] *Ibidem*.
[19] *Ibidem*.
[20] MARIANGELA GUALTIERI, *Voci di tenebra azzurra*, *op. cit*., p. 23.
[21] *Ivi*, p. 9.

annichiliti dal volere dell'uomo sono solo ombre proiettate o dipinte a china, esseri imbalsamati, pupazzi di un tempo che non è più. In questa desolazione, altro non si può fare che tentare di capire: ascoltare le voci azzurre appartenenti a chi? All'umano? Al post-umano? Da dove vengono e chi sono? Il buio inghiotte il palcoscenico, ma il ripetente, il clown-bianco, non dismette i suoi panni d'interlocutore privilegiato: vuole capire. L'ascolto allora non può essere che «meditante[22]», luogo della riflessione ma anche della critica. Perché, dinnanzi allo squaderno, le voci dialogano e paiono trovare – nella loro frammentazione – uno spazio che apra alla possibilità di una conversazione pur surreale su ciò che è stato, sul perché di tanta violenza e sopraffazione.

3. Distopia di una specie «sul punto della fine»

Il poemetto *Voci* è diviso in tre parti. Tuttavia, i rimandi tra un monologo e l'altro sono numerosi, come se i tre discorsi non facessero che tessere un lungo filo capace di renderli, al contempo, compenetranti e dissimili tra di loro. Il brano finale – il monologo per le donne – sembra in effetti costituire la summa dei versi precedenti. Pare quasi che l'intero testo di Gualtieri non sia altro che un lento preludio volto a preparare il terreno per una denuncia dai toni fortemente politici, dove la violenza verso il femminile viene condannata come atto di barbarie in un mondo post-umano che di umano ha conservato solo la crudeltà. Nella prima parte del testo-spettacolo, lo spettatore si trova gettato in un luogo buio: terra di smarrimento e di niente. È un territorio deserto, affastellato da voci che emergono attraverso un eco distorto. Il senso di smarrimento è accentuato dall'incertezza del presente: come se un nuovo big-bang fosse esploso lacerando il tessuto terrestre e consegnando la terra a una nuova oscurità.

In un luogo di devastazione fatto palcoscenico, questo personaggio mezzo asino, mezzo funambulo, si pone in una posizione d'ascolto: «Dagli parola. / Allatta. Fatti in quattro / in otto. Dagli parola. // Ma come? È grave l'ora, ora. / Precipita l'umano dentro / una fame guasta / di roba che non nutre. // […] / Voi dite che questo va cantato / che va detto. Sempre[23]». Emerge il discorso di una parola poetica che potrebbe farsi nutrimento ma che non sazia a sufficienza, si tratta di una poesia che – come anticipavamo – risveglia la fame piuttosto che placarla. La parola sgorga come latte dal seno del poeta, eppure il latte è guasto, porta in sé la realtà di un dire che si scontra con la sua impotenza. Ritorna qui, centrale, il tema di una parola poetica capace di farsi risveglio e al contempo nascosta ai più, difficile da decifrare. Il poeta-clown è

[22] *Ibidem*.
[23] *Ivi*, p. 11-12.

un portavoce malcerto, ingabbiato nel suo corpo d'umano doppio, prigioniero di una lingua che non gli permette una reale comunicazione. Ma il verbo è necessario: sta a lui il compito d'esprimersi contro l'impossibile.

La non-dicibilità del mondo rimanda alla balbuzie beckettinana. Ne l'*Innomable*, Beckett mette in scena un Io che, pur frantumato e alienato rispetto a se stesso, tenta di dire malgrado l'impossibile, sfidando il deserto di un linguaggio che pare non lasciare altra via possibile se non il tentativo monco di gridare contro un muro: «e dunque continuerò, bisogna dire parole fin quando ce ne sono, bisogna dirle, fino a quando esse mi trovino, fino a quando mi dicano, strana pena, strana colpa, bisogna continuare[24]». È proprio in quest'idea di continuamento che l'Io poetico di Gualtieri resiste. Vive perché, semplicemente, non può morire. Egli solo resta e si batte, in quest'oltre-mondo; egli solo può farsi testimone della specie umana ormai tramontata. Quest'essere imperfetto, racchiuso in un corpo solo e capace tuttavia di contenere moltitudini, non perisce per quanto schiantato, oppresso dal dubbio, per quanto poco credibile e amputato, ormai senza più conoscenza, vittima del suo *non sapere*, privo di garanzie. Quest'io che tenta la sfida della parola finisce dunque per resistere come ultimo baluardo della voce umana.

Eppure, il verso di Gualtieri diviene qui ancora più insidioso, perché insiste sulla necessità di un discorso ben preciso. Nel suo «voi dite che questo va cantato. / Che va detto. Sempre» l'autrice insiste sull'importanza di un oggetto d'analisi. Ma che cosa è il «questo» da cantare e da dire? La risposta si trova nella chiusura della prima parte del pometto: «Non dimenticherò mai le vostre preziose parole: / *"sii fedele a te stessa e al mistero. / Il resto è tradimento vero"*[25]». È interessante come, in questo contesto, l'uso dell'aggettivazione rimandi chiaramente a una figura femminile, o, come già anticipato, a un essere capace di farsi porta-parola dell'umano e che, pur nella sua declinazione al femminile, è interrogato nel compito di bucare un genere – inteso nella sua accezione stereotipata – che impedisce il rimando a una collettività umana, al di là della gabbia essenzialistico/biologica. Tuttavia, in quest'idea di «fedeltà a se stesse», non si può non scorgere anche un tentativo di dialogo con l'ultima parte del testo – il monologo per le donne – che propone un tentativo di allacciamento a una fenomenologia del femminile intesa in senso beauvoiriano, o, per riprendere recenti studiose[26],

[24] SAMUEL BECKETT, *L'innomable*, Éditions de Minuit, Paris, 1953, p. 62-63.
[25] MARIANGELA GUALTIERI, *Voci di tenebra azzurra*, *op. cit*., p. 15.
[26] *Cfr*., MANON GARCIA, *On ne naît pas soumise, on le devient*, Paris, Flammarion, 2018 ; CAMILLE FROIDEVAUX-METTERIE, *La révolution du féminin*, Paris, Éditions Gallimard, 2020 (2015).

all'idea di un femminile «in situazione[27]» che, a partire dal proprio *bios*, vive la stigmatizzazione della costruzione sociale e di potere e che da questa deve liberarsi.

4. Resistere alla dissipazione: per un'utopia della letteratura

Se nella seconda parte del testo la critica nei confronti delle Voci si fa più accesa, accusando l'umano d'aver maltrattato la natura, gli animali, e d'aver distrutto la terra rendendola un luogo inospitale, la terza si concentra sul delitto nei confronti di una «specie», quella femminile. In un palcoscenico illuminato parzialmente da fasci di luce, l'attrice tiene tra le braccia un agnello. Le note di regia di Gualtieri illustrano come nelle ultime due stanze si lasci spazio a un teatro d'ombre che agisce quasi da controscena, dove «le sagome di animali vengono fatte salire dolcemente per poi precipitare a picco, come condannate[28]». La successione di domande è un modo per mettere in luce l'incapacità, ma anche la stoltezza dell'individuo che non riesce a godere del proprio operato: «Perché questa corsa nei giorni / […] Perché / una felicità sempre incompleta?[29]». L'essere umano è condannato a una gioia parziale perché vittima delle sue stesse ambizioni. Non si riesce più a essere sym-patici, non si possiede più la capacità di sentire con l'altro la sofferenza dell'altro e, attraverso il dolore del prossimo, percepire lo strazio del mondo e dunque della specie femminile: «Non so perché tanta rovina / cada infuriata sui corpi inermi / delle madonne. / […] // Non so perché la metà della specie / Questa mia […] / nell'espressione, costretta, rinchiusa, / zittita, bastonata. E […] i padri grandi / […] abbiamo trovato / in questa carne mia una minaccia / anziché una gioia[30]». Si direbbe che tutto il testo di Gualtieri abbia messo le basi per arrivare fin qui, a un monologo che esprime rabbia ma anche l'incredulità d'un odio che si riversa contro l'altra metà della specie, quella femminile, e che qui viene intesa nella sua realtà biologica, nella veridicità di un femminile fatto di corpo e di sangue. Il genere oltrepassato – il corpo androgino – sceglie qui di riappropriarsi di una dimensione tipicamente terrena, analizzata nella sua realtà di sofferenza e di sopraffazione[31].

L'appartenenza alla specie femminile è dunque qui rivendicata, non in senso ideologico ed essenzialistico ma piuttosto fenomenologico e sociale. Al fondo, il pupazzo androgino

[27] Si veda ancora il rimando alle femministe fenomenologhe qui sopra citate.
[28] MARIANGELA GUALTIERI, *Voci di tenebra azzurra*, *op. cit.*, p. 25.
[29] *Ivi*, p. 22.
[30] *Ivi*, p. 23.
[31] Per il rimando al *bios* femminile, si leggano i versi seguenti: «Perché ancora / e così tanto la forza […] / […] rovini tanta grazia / di facce, di pance di vagine e pance / in cui si getta un seme come uno sparo / che castiga, un insulto alla radice nostra», *ibidem*.

volutamente cancellato, si incarna nel corpo di una donna e osserva il mondo da una prospettiva eminentemente femminile: si mette *in situazione*. Tuttavia, dinnanzi a tutto questo dolore, al gesto eterno di sopraffazione, cosa resta? Quale soluzione propone il poeta? Gualtieri chiude così: «Trasformare il dolore in bellezza. / Qualcuno c'è riuscito. Sempre sempre. / È nostro, questo. È di noi[32]». A noi, spettatori o lettori, a noi specie umana il monologo si rivolge. La bellezza che trasforma la sofferenza è l'insegnamento a cui riallacciarci nella capacità simpatetica d'essere con l'altro, al di là dalla barbarie che ci ha attraversato. Da qui, forse, una nuova specie umana può nascere, da qui la terra può risvegliarsi dal suo torpore buio e dare vita a una nuova idea di civiltà.

Così la letteratura, il mezzo espressivo, pur nella sua indicibilità, viene inteso come luogo di speranza. Vi è un entusiasmo anche per il non detto, per il non sapere, per la pagina bianca non scritta che confronta l'umano alla propria inadeguatezza ma anche – in linea con Gualtieri – alla propria possibilità. In questo, per dirlo ancora con Bachmann, la letteratura è un'utopia. Se non fosse un oggetto aperto verso il mondo, un prisma d'interrogazione perenne, essa sarebbe un cimitero. Invece va pensata e detta come un unico presente che non smette di interrogarci, oppure, come è per i maestri del teatro, come un futuro sempre anteriore che guarda verso l'avanti ma che porta in sé il peso di una memoria fatta tradizione: ora peso, ora leggerezza. Quella di Gualtieri è dunque una parola ossimorica attraversata d'incertezza e possibilità, volta al domani ma carica di passato. Per Loi, si tratta di una poesia-brulichio dove scintillano immagini di violenza e dolcezza, dove ci sono «strappi di brutalità e sussurri di gentilezza[33]».

ILARIA MORETTI
Université Jean Moulin Lyon 3 (IHRIM, UMR 5317)

[32] *Ivi*, p. 24.
[33] FRANCO LOI, *Lo specchio rotto*, in *Antenata*, *op. cit*., p. 13.

Bibliografia

MARIANGELA GUALTIERI, *Voci di tenebra azzurra*, Cesena, Stampa, 2016.

—, *Fuoco centrale e altre poesie per il teatro*, Torino, Einaudi, 2003.

—, *Antenata*, Milano, Crocetti, 2020 (1992).

Testi critici

INGEBORG BACHMANN, *La letteratura come utopia*, Milano, Adelphi, 2011 (1993).

SIMONE DE BEAUVOIR, *Le deuxième sexe tome I et II* [1949], Paris, Édition Gallimard, coll. « Folio essais », 2015.

GENEVIEVE FRAISSE, *Le privilège de Simone de Beauvoir* [2008], Paris, Éditions Gallimard, coll. « Folio essais », 2018.

CAMILLE FROIDEVAUX-METTERIE, *La révolution du féminin*, Paris, Éditions Gallimard, 2020 (2015).

MANON GARCIA, *On ne naît pas soumise, on le devient*, Paris, Flammarion, 2018.

GIORGIO LINGUAGLOSSA, *La Poesia significazionista del libro di esordio di Giovanna Sicari*, in B. Vincenzi, *Giovanna Sicari e la necessità della poesia*, Secolo Donna 2017, Almanacco di poesia italiana al femminile, Francavilla Marina, Macabor, 2017.

MARCO MISSIROLI, *Mariangela Gualtieri. Era una notte buia e popolata*, «La Lettura», 19 luglio 2020.

Testi letterari

SAMUEL BECKETT, *L'innomable*, Éditions de Minuit, Paris, 1953.

THOMAS ELIOT, *La terra desolata*, prefazione e traduzione di M. Praz, Torino, Einaudi, 2005 (1963).

GIOVANNI PASCOLI, *La mia sera* in *Canti di Castelvecchio*, Bologna, Zanichelli, 1907.