

scrittura/lettura/ascolto

La senilità e la cura: *Da mani mortali* (2012) di Biancamaria Frabotta

SABRINA STROPPA

Università per Stranieri di Perugia
sabrina.stroppa@unistrapp.it

Abstract. The essay offers a reading of Biancamaria Frabotta's book of senility, *Da mani mortali* (2012), in which the author has to come to terms with the time that remains, while shrinks the «physical and mental space» of what Frabotta herself called *viandanza*. The loneliness of old age is accompanied by the 'phantasmata' of the poets, who, although they know that mortal life is destined not to be reborn, adhere to the work of hands: whether poems or flowers, mortal hands shape what remains and resists. Caring for what is there, in the present, or what is destined to remain, in the long future devoid of the self, is therefore the only possible perspective, the only form of survival. The essay also follows the constitution of the final collection, starting with the various *plaquettes* of which it is composed: Frabotta sews, modifies and adapts the pre-existing poems, to give them the form of a book. The final arrangement brings out a secret mournful undercurrent, which finds Homeric accents in addressing the theme of death, and the disappearance of close friends.

Keywords: Biancamaria Frabotta, contemporary italian poetry, old age, care, Augustine of Hippo.

Riassunto. Il saggio offre una lettura del libro della senilità di Biancamaria Frabotta, *Da mani mortali* (2012), nel quale l'io deve fare i conti con il tempo che resta (sulla scorta del Petrarca del *Secretum*), mentre si restringe «lo spazio fisico e mentale» di quella che Frabotta stessa aveva denominato *viandanza*. La nuova solitudine della vecchiaia è accompagnata dai 'fantasmi' dei poeti, che pur sapendo che la vita dei mortali è destinata a non rinascere, aderiscono all'opera delle mani: che siano le poesie o i fiori – l'educazione dei biancospini –, le mani mortali danno forma a ciò che resta e resiste. La cura di ciò che c'è, nel presente, o che è destinato a rimanere, nel lungo futuro privo dell'io, è dunque l'unica prospettiva possibile, l'unica

forma di sopravvivenza. Il saggio segue minuziosamente anche la costituzione della raccolta definitiva, a partire dalle varie *plaquettes* di cui è composta: come le è usuale, Frabotta cuce, modifica e adatta le poesie preesistenti, per dare loro la forma di libro. La sistemazione ultima ne fa emergere una segreta corrente luttuosa, che ritrova accenti omerici nell'affrontare il tema della morte, e della scomparsa degli amici più cari.

Parole chiave: Biancamaria Frabotta, poesia italiana contemporanea, senilità, cura, Agostino d'Ipbona.

Da mani mortali il tempo viene raccolto, e diventa eterno. *Da mani mortali* di Biancamaria Frabotta è libro della senilità e della cura, esemplificata nel gesto delle mani che come e più dell'occhio si protendono verso il mondo, modificandolo e raddrizzandolo, *educandolo*: come avviene nell'opera gentile di legatura dei liberi e vitali rami dei biancospini. Tutto ciò che è prodotto da mani mortali è mortale, ma solo «il mondo come insieme degli artefatti umani e, in esso, dello spazio politico», secondo l'insegnamento di Hannah Arendt, può proteggere l'effimera vita umana «dalla mancanza di senso».¹ Frabotta cita un lacerto problematico di *Vita attiva* come movente profondo degli *Eterni lavori*:

Il problema della natura umana – *quaestio mihi factus sum*: io stesso sono divenuto domanda (Agostino) – pare insolubile sia nel suo senso psicologico individuale sia nel suo senso filosofico generale. È molto improbabile che noi che possiamo conoscere, determinare e definire l'essenza naturale di tutte le cose che ci circondano, di tutto ciò che non siamo, possiamo mai essere in grado di fare lo stesso per noi: sarebbe come scavalcare la nostra ombra.²

La natura conoscibile assume dunque una funzione vicaria per la conoscibilità dell'io, in assenza di una prospettiva religiosa («tutti i tentativi di definire la natura umana quasi invariabilmente finiscono con l'introduzione di una divinità», sottolineava la Arendt poche righe dopo);³ ma è una conoscibilità che passa soprattutto attraverso l'opera e l'amore delle *mani mortali*. I ragionamenti della Arendt sul «lavoro del nostro corpo

¹ A. Dal Lago, *Introduzione*, in H. Arendt, *Vita attiva. La condizione umana* [1958], trad. it. di S. Finzi, Milano, Bompiani, 1991, p. XXVI.

² B. Frabotta, *Lo scarso dirsi di Dio*, in Ead., *Tutte le poesie 1971-2017*, postf. di R. Deidier, Milano, Mondadori, 2018 (*Ultime dalla terra di nessuno*), p. 399. E cfr. H. Arendt, *Vita attiva* cit., pp. 9-10 (cap. I.1: «La «vita attiva» e la condizione umana»).

³ H. Arendt, *Vita attiva* cit., p. 10.

e l'opera delle nostre mani" andranno integrati con i suoi stessi versi del maggio 1955: «La dolcezza è / all'interno delle nostre mani, / quando la superficie si / accomoda alla forma estranea».⁴

Il libro si costruisce secondo una direttrice cronologica, per giunte progressive, costruite in molti anni, in uno spazio di «penultimità» confinante con la senilità:

Gli eterni lavori prendono forma nel momento in cui il mondo usci dal mio tempo. Ovvero da quello che avevo ancora a disposizione. Da allora si restrinse lo spazio fisico e mentale della viandanza come tragitto verso le origini e l'altrove.⁵

Le prime due sezioni ripropongono, con varianti, correzioni e dislocamenti, le due *plaquettes* omonime, *Gli eterni lavori* e *I nuovi climi*, pubblicate nel 2005 e nel 2007.⁶ Alcune poesie sono state riscritte radicalmente (come «*Se ti spazzo via dalla grande stanza*»), altre in parte (gli ultimi cinque versi di «*Vorrei il tuo fiato acuto*»), quasi tutte hanno subito minuti e diffusi rassetti.⁷ La terza sezione, inedita (*Da mani mortali*), compone il

⁴ H. Arendt, *Quaderni e diari, 1950-1973*, ed. ted. a cura di U. Ludz e I. Nordmann, ed. it. a cura di Ch. Marazia, Vicenza, Neri Pozza, 2007, p. 447 (Quaderno XXI, § 39).

⁵ B. Frabotta, *Lo scarso dirsi di Dio* cit., p. 398. L'ingresso «nella zona della penultimità, della vecchiaia», è sottolineato da Carmelo Princiotta nel commento a un trittico di poesie che annunciava l'ultimo libro di Biancamaria Frabotta, *La materia prima*, pubblicato per la prima volta in *Tutte le poesie* (cfr. C. Princiotta, *La poesia testimoniale di Frabotta*, in «Cuadernos de Filología italiana», XXIV, 2017, pp. 249-256: p. 251). Ma secondo la protensione di sé nel tempo – nei tre tempi ben scanditi, *Ieri, Oggi, Domani* – si costruiva già l'*Autoritratto in terza persona* della *Viandanza* (Milano, Mondadori, 1995, p. 77). Sull'«idea di «fine» che si accompagna a questa nuova stagione poetica» rimando alle belle pagine di Marco Corsi (*Biancamaria Frabotta. I nodi violati del verso*, con uno scritto di M.C. Papini, Bologna, Archetipolibri, 2010, parte quinta, *Del tempo e del presente*, pp. 135 ss.; la cit. a p. 137); una breve considerazione sul passaggio tra *Da mani mortali* e *La materia prima*, aggiunta come inedito nel 2018 a *Tutte le poesie*, in S. Bottero, «*Sola nel letto di me stessa*». *Ontologia e poetica di Biancamaria Frabotta ne «La materia prima*», in «Polisemie», III, 2022, pp. 117-134: p. 122 (sulla scorta di R. Deidier, *Postfazione*, in B. Frabotta, *Tutte le poesie* cit., p. 430).

⁶ Cfr. B. Frabotta, *Gli eterni lavori*, Genova, San Marco dei Giustiniani, 2005; Ead., *I nuovi climi*, pref. di M. Cucchi, Brunello, Stampa, 2007; poi Ead., *Da mani mortali*, Milano, Mondadori, 2012, d'ora in avanti *Dmm* (citerò tutte le poesie da questa edizione, esplicitando sempre la sezione a cui appartengono); e infine Ead., *Tutte le poesie* cit., in cui alle tre sezioni del 2012 – numerate, ora, in romani – viene aggiunta una quarta, *Per Emily Dickinson (2010-2015)*. Rimando a C. Princiotta, *Nota bibliografica*, in B. Frabotta, *Tutte le poesie* cit., pp. 403-419, ma anche all'introduzione della stessa Frabotta alle *Note ai testi*, *ivi*, pp. 369-370, in cui si precisa che l'ultimo libro non è la semplice somma dei precedenti («non si tratta solo di una raccolta di raccolte»), giustificando così le ulteriori varianti, dislocazioni e aggiunte.

⁷ La capillare revisione, che si configura come una minuta riscrittura dei testi, coinvolge la punteggiatura (le virgole aggiunte nella prima poesia, «*Sono come le pulci, i poeti*», p. 9); il lessico, che spesso vira verso forme più specifiche o materiche («la pietra e l'agio delle erbe», dall'originale «una vita d'agiatezza» [«*Oltre la soglia del letargo*», p. 13]; «di luttuose carezze»,

libro e gli dà il titolo proponendo movenze nuove (il poemetto *Il gesto più gentile dell'amicizia*), ma anche connessioni a distanza. La poesia di chiusura (“*Dopo, un poeta*”) riprende il tema – e anche la forma del corsivo, di “soglia” – di quella d’apertura (“*Sono come le pulci, i poeti*”), racchiudendo il libro intero nell’arco della *poiesis*, del “fare” poesia, con il rintocco finale dell’*hora mortis*.

Frabotta non è nuova al ripensamento e alla riorganizzazione delle proprie raccolte poetiche: l’appassionato materialismo che la contraddistingue fin dagli esordi, coniugato a un saldo radicamento nel tempo, la portano alla continua rilettura delle poesie già composte, che sottopone a capillari revisioni (anche a prezzo di sensibili rinunce),⁸ con una maieutica tesa a svelare il senso più autentico di ciò che *c’è*. Carmelo Princiotta ha raccontato l’intenso lavoro cui le poesie del *Rumore bianco* sono state sottoposte nel passaggio dall’uscita in rivista a singole *plaquettes* al libro, fino alla raccolta di *Tutte le poesie*.⁹ Un riassetto analogo subiscono le poesie che confluiscono in *Da mani mortali*, sebbene “in minore”: meno ribollente, rispetto agli anni Settanta, è il periodo storico; meno pronunciata è la distanza cronologica rispetto alla riunione dell’opera complessiva.

Si guardino, ad esempio, le varianti strutturali della sezione *Gli eterni lavori*, rispetto alla sua prima uscita come *plaquette* nel 2005, per San Marco dei Giustiniani. La poesia “*Sono come i fantasmi*”, che originariamente chiudeva il libretto, dopo la sezione *All’improvviso* dedicata al marito, viene ora più opportunamente dislocata, e isolata, tra le *Poesie per*

da «delle erbe in lutto» [“*Se avessi a portata di mano...*”, p. 17]); i referenti, spesso cancellati o leniti («quella con cui giochi, è sabbia, non terra», espunto dopo il v. 6 di “*Dove più umida si combina al brecciolino*”, a sua volta incipit riscritto sul precedente “*Quella che più umida...*” [p. 15]: nella stessa poesia scompare il nome del «giovane guardiano» Adriano). Nella migrazione dei testi dalla *plaquette* al libro mondadoriano del 2012 si aggiunge un’ultima breve sezione, *Come un inizio di qualcosa*, tre poesie che controbilanciano le tre poesie per il marito della sezione *All’improvviso*, che nella versione originaria chiudeva il libro.

⁸ È il caso, ad esempio, del verso che concludeva “*Dalla valletta degli ulivi...*”, la cui dizione memorabile e “filosofica” era, pure, stata sottolineata da Giorgio Patrizi nella sua introduzione all’edizione 2005 de *Gli eterni lavori*. Dopo aver collocato le descrizioni di Frabotta nel solco della «rivoluzione del linguaggio poetico pascoliano», Patrizi ne descriveva la parola come tesa «Alla ricerca di una realtà, la cui fisionomia tuttavia non si fissa definitivamente nella parola che definisce: “solo al tatto la riconosco quella pace truccata / che fra poco si tramuta in qualche cosa d’altro”» (G. Patrizi, *Su «Gli eterni lavori»*, in B. Frabotta, *Gli eterni lavori* [2005] cit., p. 9). L’ultimo verso, forse debitore della chiusa del *ramarro* montaliano, si spegne e si emblemizza, nella versione accolta in *Da mani mortali*, in «che al mattino scuote la coperta dei sogni» (p. 23).

⁹ Cfr. C. Princiotta, «*Il rumore bianco*» di Biancamaria Frabotta (1982), in *La poesia italiana degli anni Ottanta. Esordi e conferme*, III, a cura di S. Stroppa, Lecce, Pensa, 2019, pp. 91-113 (e soprattutto pp. 95-96, sul *Rumore bianco* come «canzoniere dinamico», a impianto non cronologico).

Giovanna – a sua volta edite come libro d’arte nel dicembre del 2004, per ricordare l’amica Giovanna Sicari a un anno dalla sua scomparsa – e quella successiva (*I passi senza importanza*), andando a rappresentare una delle riflessioni sui poeti che ritmano la scansione delle sezioni («Sono come i fantasmi / i poeti che ritornano / fra chi meno li aspetta. / Come loro / in eterno costretti / a pendolare / sulla stessa tratta»),¹⁰ e tracciando una linea di congiunzione tra i “ritorni” fantasmatici dell’amica e la prima poesia della sezione successiva, “Domani vengono a trovarci i poeti”, sostenendo e rafforzando così «una dimensione della poesia come teatro dell’esperienza, degli affetti, come storia di esistenza».¹¹ «E sono accompagnata», scrive Frabotta, «in una nuova solitudine, dai fantasmi dei poeti e dai loro passi senza importanza».¹² Cambia il titolo della sezione *Foto di gruppo*, che diventa appunto *I passi senza importanza* e perde l’esergo dedicato alla madre (“Scambiando il giorno”). L’amaro titolo della sezione diventa una riflessione che dinamizza e proietta in una dimensione autobiografica ciò che il titolo originario fissava nello scatto di un’istantanea, una «foto di gruppo»: una nostalgica riassunzione dei volti e dei nomi dei compagni di vita che riecheggia quella “compagnia picciola” a cui si volge lo sguardo dei poeti fin dalla poesia delle Origini. Scompare dunque, nel lenimento referenziale autobiografico, la *Nota* che alla fine della *plaque* esplicitava i nomi dei poeti lì ritratti (Antonella Anedda, Laura Barile, Elio Pecora, Marco Caporali, Valentino Zeichen, Maurizio Cucchi), sostituita dal ringraziamento per quanti, implicitamente o esplicitamente, sono stati «ispiratori di alcune poesie di questo libro» (e si aggiungono alcuni altri nomi, come Giovanna Sicari e Milo De Angelis, o Giorgio Caproni).¹³

La riconduzione dell’istantanea al percorso biografico viene condotta sulla falsariga dell’esergo petrarchesco – e dunque del “passo” compiuto, come ripensamento della vita vissuta. In origine riferito alla sola prima sezione, nella pubblicazione come *plaque* («Quo pede claudices agnosco / F.P. *Secretum*, III, 204»),¹⁴ finisce in realtà per coinvolgerle tutte. «Chiedo aiuto a Petrarca e Agostino», scriverà poi Frabotta, «che nel *Secretum* rimprovera il poeta di indulgere alla zoppia, male morale che ha a che vedere

¹⁰ «Sono come i fantasmi», in *Da mani mortali* [2012] cit., p. 43, corsivo nell’originale.

¹¹ G. Patrizi, *Su “Gli eterni lavori”* cit., p. 11.

¹² B. Frabotta, *Lo scarso dirsi di Dio* cit., p. 399.

¹³ B. Frabotta, rispettivamente *Gli eterni lavori* [2005] cit., p. 71; e *Da mani mortali* [2012] cit., pp. 157-518 (la nota al testo è ancora diversa in *Tutte le poesie* cit., pp. 379-380). Il lenimento referenziale si riscontra anche tra i versi: oltre all’Adriano già citato, in “*Sembrava quasi sostasse*”, nelle *Poesie per Giovanna*, scompare la precisazione su Marco Guzzi («quel mezzofondista / che si chiama Marco / che dei dispersi / prossimi all’imbarco / è umile apripista», p. 38; e cfr. l’ed. 2005 cit., p. 48).

¹⁴ *Ivi*, p. [7].

con il suo amore per la poesia». ¹⁵ La “funzione Petrarca”, già tanto studiata per il Novecento, si volge qui al Petrarca latino, e all’opera più segreta, il *Secretum* appunto, con una battuta levata dalla fine del terzo libro, emblematico luogo di affioramento finale di una sorta di patteggiamento con il “tempo che resta”, umanamente assunto come il luogo delle decisioni evidenti e urgenti, ma ostinatamente rinviate.

Come spesso accade, l’esergo non è che l’allusione frammentaria al discorso originario; la riconduzione di una battuta del dialogo a isolata sentenza la trasforma in un monito a se stessi, introiettando nella forma di una intima meditazione il sarcasmo di Augustinus. «Quo pede claudices agnosco», dice Agostino a Francesco, di fronte all’insistenza di lui, che stenta a interrompere gli “eterni lavori” poetici in cui il suo tempo è perennemente versato per indirizzarsi *ad maiora*. ¹⁶ La zoppia è quella di chi, ironizza il santo, preferisce perdere se stesso che i propri libelli. Ma l’ostinazione di Francesco dovrà cedere di fronte alla legge di natura, suggerita da quel *magister* che è un altro se stesso: i fiori e le piante muoiono per rinascere («ista pretereunt, sed sepius reversura»), mentre l’uomo va per non tornare più: «ego autem irrediturus abeo».

Il motto breve di Agostino, segnato dalla comprensione profonda (*agnosco*), si volgerà, nella già citata poesia finale dell’opera, a quella terza persona che è in realtà una prima: «Dopo, un poeta / sa che non essere / non avrebbe potuto». ¹⁷ «Agnosco», dice l’*alter ego*; «sa», il poeta. Sanno che l’attaccamento all’opera è difetto vitale; sanno che è il solo amore possibile prima di andarsene per sempre («ego irrediturus abeo»). Per questo l’essere umano, *irrediturus*, scopre la gloria di impiegarsi nei «mortalì negozi» («Città, infelicità di confondere i tagli», vv. 8-9: «Per questi mortalì negozi / non mi manca né zelo, né carattere»), ¹⁸ si china verso ciò che di suo indica una *resistenza*, ovvero le cose naturali, che “non sanno” (il fieno che dorme «Non sa da quale piede / zoppico»), ¹⁹ ma resistono; che se ne vanno, a ogni inverno, per tornare nella stagione più clemente (*pretereunt reversu-*

¹⁵ B. Frabotta, *Lo scarso dirsi di Dio* cit., p. 399.

¹⁶ Nella bella introduzione alla prima edizione, Giorgio Patrizi rilevava come il titolo annunciasse «una dialettica tesa tra assoluto e contingente, tra fissità, immobilità e trasformazione, molteplice cambiamento» (*Su “Gli eterni lavori”* cit., p. 8), ma è vero anche che il “lavoro”, nella forma dell’«altro lavoro» a cui continuamente (*eternamente*) corrono la mente e la mano, è un *leit-motiv* di Petrarca. Rimando anche a C. Princiotta, *Gli eterni lavori di Biancamaria Frabotta. La gloria, la morte e la virtù: una riflessione laica sul Secretum*, in «Poeti e poesia», 6, 2005, pp. 216-222.

¹⁷ “Dopo, un poeta”, vv. 1-3, p. 155 (è la poesia finale della sezione eponima), corsivi nell’originale.

¹⁸ Ivi, p. 14 (sezione *La prima generazione dei biancospini*).

¹⁹ “Dietro la casa bianca...”, vv. 2-3, p. 28 (sezione *Gli eterni lavori*).

ra, diceva l'Agostino di Petrarca). È questa la funzione (e la poetica) dei biancospini che innerva la prima sequenza:

Irti più del filo spinato che li regge
proclamano la resistenza all'inverno.²⁰

Invece di costituire un orizzonte di natura perenne (dunque idillica) contrapposta alla natura effimera dell'uomo, votata alla morte, i biancospini mostrano il modo di affrontare il trauma e la ferita, il taglio che diventa motore di rinascita, perché «è dalla ferita / che vigorosa s'alza, d'estate, la ricrescita».²¹ Il senso profondo della coltivazione dei lauri da parte di Petrarca, connesso allo scorrere del tempo – soprattutto alla ritualità stagionale del piantare e del veder rinnovarsi il verde –, si ritrova qui in quei rami che il poeta prova «a modellare nella forma di figlioli», conducendoli perché meglio possano vivere di vita propria, patendo il dolore di occhi che bucano gli occhi,²² perché il rapporto con ciò che ci sopravviverà è del tutto diverso da quello che si stabilisce con l'oggetto amato. Nello stesso luogo del *Secretum* puntato dall'èsergo, Agostino parla infatti della malinconia, o forse della felicità, di occuparsi «de arboribus, ex quorum ramis sepe fructum non legit ipse, qui coluit ac plantavit»: coltivare per il futuro è l'essenza stessa della coltivazione – così come dell'educazione.

Nell'introduzione alla prima uscita in volume de *Gli eterni lavori*, Giorgio Patrizi notava come la prima, ampia sezione del libro fosse dedicata al «lavoro' della natura», al «racconto appassionato, attento, acuto del mondo floreale», un mondo «dove l'esistere si assesta spontaneamente sui ritmi della crescita, della maturazione, della trasformazione», così come del perenne ricorrere delle «somialtanze, che rendono i gesti simili a rituali in cui ritornano ruoli e significati»:²³

La pianta è un cantiere sempre aperto
a chi vi torna senza averne memoria.²⁴

Voce e temi si attengono tuttavia a una fedeltà che curva e protende questi versi ultimi sui primi, come attesta la congiunzione della *Pri-*

²⁰ «Oltre la soglia del letargo, una foglia», vv. 6-7, p. 13 (sezione *La prima generazione dei biancospini*).

²¹ «Città, infelicità di confondere i tagli», vv. 2-3, p. 14 (*ivi*).

²² «Stanotte la pioggia ha scavato una trincea», v. 4; e vv. 1-3, 11-12: «Stanotte la pioggia ha scavato una trincea / dove quei nodi che chiamano occhi / non smettono di fissarmi [...] / pronti ad alzarmi contro i diti di pruni / a bucarmi gli occhi nel gelo di febbraio» (p. 16, sezione *Gli eterni lavori*).

²³ G. Patrizi, *Su "Gli eterni lavori"* cit., p. 8.

²⁴ «Oltre la soglia del letargo, una foglia», vv. 10-11, p. 13 (sezione *Gli eterni lavori*).

ma generazione dei biancospini con una delle prime poesie di Frabotta, *De rerum natura*, espressione di un «passionato materialismo» (v. 4), tra Lucrezio e Leopardi, programmaticamente in rivolta contro la «natura maligna» («io cesserò d'imitarti»: vv. 19-20). Le peregrinazioni di questa poesia ne delineano il peso per la poetica frabottiana: uscita nel 1974 in un manipolo di *Poesie* su «Nuovi argomenti», fu poi privata del titolo e collocata in apertura della *plaquette* d'esordio, *Affeminata* (1976), che confluisce nel primo libro, *Il rumore bianco* (1982); infine, nel 2018, venne estrapolata dalla raccolta, insieme all'epigrafe leopardiana che l'accompagnava («Quella pianta ha troppo caldo, questa troppo fresco; troppa luce, troppa ombra; troppo umido, troppo secco» [*Zibaldone*, 4176]), e collocata in testa alla raccolta di *Tutte le poesie*.²⁵

Una lunga fedeltà a questa natura ostile eppure educabile, e bisogno di parola («Una terra non cantata è zolla morta»), si protende fino al momento in cui il tempo inizia a mancare, tra i lutti di chi se ne è già andato, e rende il mondo un deserto, popolato solo dall'inerzia vitale delle cose tra le quali si è vissuto («E m'avviluppo / non so come, a caso / su me stessa, e niente m'è casa / cara casa che mi sopravviverai»).²⁶

La cura di ciò che c'è o rimane è dunque l'unica prospettiva possibile. Lungo i versi del libro si traduce in cura della memoria, che è anche cura delle tombe che la custodiscono («Manca un fiore / alla tua tomba recente», inizia una delle poesie a Giovanna, che trascorre poi all'amoroso «furto»: «Non avvertene a male / se lo rubo a un vicino»);²⁷ o nella riemersione di fotografie che quella memoria fissano in forme statiche o sbiadite («Ogni foto che resta / è come estirpata da un ramo / non si sa se secco / o dentro ancora verde»).²⁸ Come si vede, memoria e cura sono sempre connesse con qualche elemento naturale, di cui si nutrono.

La natura stessa, tuttavia, è muta senza il *libro di rimedi* che può descriverla e soccorrerla:

Se avessi a portata di mano un libro di rimedi
accanto alla verità muta dei campi e una guida
ai segreti del mio giardinetto avido di cure...²⁹

e il pensiero corre ai classici, come le *Georgiche* che innervarono le grandi illuminate opere settecentesche sulla coltivazione; e di nuovo a Petrarca, a

²⁵ Cfr. C. Princiotta, «*Il rumore bianco*» di *Biancamaria Frabotta* cit., pp. 96-97; e B. Frabotta, *Note ai testi*, in Ead., *Tutte le poesie* cit., pp. 369-370.

²⁶ «*Non la riconosco più*», vv. 8-11, p. 55 (sezione *I passi senza importanza*).

²⁷ «*Manca un fiore*», vv. 1-4, p. 41 (sezione *Poesie per Giovanna*).

²⁸ «*Ogni foto che resta*», vv. 1-4, p. 49 (sezione *I passi senza importanza*).

²⁹ «*Se avessi...*», vv. 1-3, p. 17 (sezione *La prima generazione dei biancospini*).

cui questi versi alludono: il «libro di rimedi», ovvero il *Secretum* stesso,³⁰ insieme al *De remediis utriusque fortune*, diffusissimo nell'umanesimo europeo, e i «segreti» dell'*hortus conclusus* del foro interiore, rinviante al *Secretum curarum mearum*, in cui la «verità muta» assiste alla discussione tra Agostino e Francesco.³¹

Ma la natura è ribelle alle imposizioni: cresce la gioventù, come il ramo del biancospino, per propria intima energia, ed è forse vano sperare di piegarli (il giovane, e il ramo) a propria gloria. Così proclamano i «rami liberi» dei biancospini, che alla legatura, forma della ragione amorosa assoggettante, oppongono l'innata e prepotente «forma accidentale» della slegata dirittura:

Raggirando la vana gloria di piegarli
in archetti di trionfo se ne vanno in alto
senza freno i rami liberi dei biancospini.
Lo disse un giardiniere passato qui per caso.
Ramo legato non cresce, briga d'amore
non muta la sua forma accidentale.³²

Così, trovando ritmi e sentenze classiche (le due forme proverbiali finali, cesellate per analogia strutturale – «Ramo legato non cresce», «briga d'amore / non muta» –, echeggiano movenze celeberrime come il *bocca baciata non perde ventura* dell'energia vitale di Alatiel), Frabotta riconosce il debito nei confronti di quella natura che popola le notti e i giorni del nostro vivere umano, nello «scarso dirsi di Dio»: immersa anch'essa negli «eterni lavori dei nidi»,³³ laboriosamente costruiti e poi abbandonati a cura delle generazioni venture.

Nella sezione *Gli eterni lavori*, fedele allo «zoomoralismo» frabottiano (Deidier), si allineano versi che via via registrano «il mormorio della terra che dorme» (p. 23), il «fiuto acuto» di un bastardino che passa (p.

³⁰ Cfr. M. Corsi, *Biancamaria Frabotta* cit., p. 147; e anche il paragrafo *Epos virgiliano ed esegesi naturalistica*, *ivi*, pp. 157-164.

³¹ Già Giorgio Patrizi notava che, oltre all'evidenza dell'esergo, c'è una «presenza petrarchesca [...] più nascosta: nel verso "aver voluto e volere sono una cosa sola", dalla poesia "Dalla città porto l'indole a confondere i tagli"; nel topico "libro di rimedi" [...] da accompagnare alla "verità muta" della natura, per prevenire il rimprovero del "vecchio proprietario [...]". L'acquisizione di consapevolezza dei propri errori e delle proprie colpe si nutre del modello alto della più spirituale delle opere di Petrarca: quella che si configura come un soliloquio intimo, l'elaborazione intellettuale di un dissidio tra coscienza di sé e tensione al dover essere» (Su "Gli eterni lavori" cit., pp. 12-13). Annoto che l'incipit della poesia citata, "Dalla città porto l'indole...", seconda della sezione *La prima generazione dei biancospini*, è stato riscritto nella versione in volume: «Città, infelicità di confondere i tagli / degli anni precedenti. Eppure...» (p. 14).

³² "Raggirando la vana gloria di piegarli", vv. 1-6, p. 18 (*ivi*).

³³ "Chissà se il sito...", v. 6, p. 29 (sezione *Gli eterni lavori*).

24), il «salto felice» di un insetto a cui viene risparmiata la vita (p. 25), un «esercito di chioccioline» in fila come i pensieri notturni (p. 26), l'«uccellino puerile» che «guasta il silenzio» cantando fino all'alba, a rimodulare un tema eterno, da Petrarca a Leopardi (p. 27, con profonda riscrittura rispetto alla versione del 2005), il fieno che «dorme senza diffidenza» (p. 28). Il «disegno naturalistico», notava Giorgio Patrizi, si adegua perfettamente all'«espressività sentimentale».³⁴

Ma la giunzione profonda di questo tema con quello del lutto lo trasforma intimamente. *Irrediturus* percorre infatti l'uomo il suo cammino, mentre gli esseri di natura si rinnovano nelle stagioni e nelle generazioni. La composizione delle *plaquettes* nel libro complessivo ne fa emergere la segreta corrente luttuosa, che emerge prepotente negli accenti omerici del *Gesto più gentile dell'amicizia*. In questo libro fittamente tramato dai nomi dei poeti amati e frequentati, forse è solo la memoria amicale che consente il ritorno, come accade nella sezione dedicata al ricordo lancinante di Giovanna Sicari, le *Poesie per Giovanna*. I modelli classici della poesia di lutto e consolazione affiorano nei bellissimi versi che aprono la sezione:

Bianco stellata dalla luce azzurra
che non ti vedo vedere, mi rimane
negli occhi la voce, quando dici:
pensami, voce remota dal paradiso.³⁵

È quasi inevitabile rinviare di nuovo a Petrarca:³⁶ questa bruciante sintesi del rapporto tra il morto e il sopravvissuto, delineato con asimmetriche iterazioni (la vista di chi rimane e di chi se ne è andato, la voce che aleggia nella memoria e quella che remotamente chiama, ora, a un pensiero amoroso), affonda le radici in alcune delle zone a più alta densità speculativa del canzoniere petrarchesco: da quegli occhi fissi a una luce «che non ti vedo vedere», a sancire la separazione da chi è restato in terra (cfr. *Rvf* 363, 2 «e 'n tenebre son gli occhi interi e saldi»), all'enigmatica scorciatoia centrale che rinvia a quella temporalità interamente combusta – rilevata nella sua assolutezza da Ungaretti – del «m'è rimasa nel pensier la luce» di *Rvf* 18, tradotta da Frabotta in una giunzione che non può essere definita semplice sinestesia. «Mi rimane / negli occhi la voce» dice, per

³⁴ G. Patrizi, *Su "Gli eterni lavori"* cit., p. 9.

³⁵ «Bianco stellata...», vv. 1-4, p. 33 (sezione *Poesie per Giovanna*).

³⁶ Il nome di Petrarca torna di frequente nelle posizioni critiche su Frabotta: si veda ad es. R. Deidier, *Postfazione* cit., p. 427: «Anche su *Terra contigua*, in assoluta coerenza con *La viananza*, soffia il vento petrarchesco, poi leopardiano, della contemplazione: la «vita sedentaria» ha trovato il suo analogo nella «vita invisibile» di un *hortus*, dove l'azione è limitata al proliferare della natura».

sempre, che non esiste voce che possa andare disgiunta dal volto che l'ha incarnata e pronunciata.

Quella voce (solo la voce di chi se ne è andato, e non di chi lo canta) resiste e persiste nella lunga notte del distacco, realizzato con un'altra struttura di simmetria antitetica – «Alle spalle è l'istante / sventato dell'animale / davanti a me, la porta / chiusa, davanti a te»³⁷ – che anticipa e apre al rapporto orfico innervante l'intensa, a tratti enigmatica poesia successiva, cuore drammatico della sezione:

Sono uscita senza voltarmi
 pur di non perderti.
 Senza battere ciglio
 ho varcato la soglia
 verso scale in discesa
 nonostante il tutto
 nonostante il nulla
 della sopravvivenza.
 [...]
 Dietro di me non avanzava un'ombra scura.
 Solo la voce, a noi davanti, s'intrattiene.³⁸

Ancora l'io si libra su una *soglia*, che rinvia alla *soglia* della prima poesia sui biancospini (*"Oltre la soglia del letargo, una foglia"*), e che lungamente, incisivamente mette in scena una delle immagini fondative della poesia occidentale, l'arrivo di Orfeo alla soglia dei viventi, e il suo voltarsi per riconsegnare Euridice al mondo dei morti: ovvero l'atto che, solo, fonda la poesia. Inutile dire che su quel "voltarsi" si gioca la partita di una delle linee più profonde della lirica occidentale, tra il Rilke dei *Sonetti a Orfeo* e l'interpretazione di Maurice Blanchot.

Le *mani mortali* non possono però accettare lo scambio tra perdita e poesia: acutamente Frabotta contesta il "rapporto di cura" implicito nel *voltarsi* di Orfeo, quella cura che è, tradizionalmente, fedeltà a un moto desiderante che tuttavia, fatalmente, consegna se stesso alla distanza. E dunque: «Sono uscita senza voltarmi / pur di non perderti», perché non è vero che il canto lenisce l'assenza. E la perdita è perdita, irrisarcibile. La sopravvivenza è tutto, il tutto che è dato di vivere al superstite – impigliato nella memoria delle piccole cose che divorano i pensieri, come la «spilla fuori corso» appuntata sul risvolto della vestaglia, nei versi centrali della stessa poesia –, ma anche il nulla di una vita condannata a trascinarsi nella condizione di postumo. L'unica consolazione può venire forse dal fatto

³⁷ "Ti fermi nello specchio gentile", vv. 7-10, p. 34 (*ivi*).

³⁸ "Sono uscita senza voltarmi", vv. 1-8 e 14-15, p. 35 (*ivi*).

che chi è scomparso sta sempre davanti a noi, diventa una voce impigliata nei pensieri, non dietro le spalle: «Dietro di me *non avanzava* un'ombra scura»; «Solo la voce [...] s'intrattiene».

Davanti, poi, sta l'ineluttabilità del sepolcro: e qui davvero Frabotta congiunge con l'esattezza del classico quell'inesausto dialogo con i morti, che ha percorso il Novecento, con l'opera della cura, tipicamente senile oserei dire – perché bisogna aver molto vissuto per riuscire a curare una tomba con la serenità svagata che perdona anche il «furto» di un fiore al vicino.

Iniziare a contare i propri morti, e curarne le lapidi – anche quelle cartacee, come faceva Petrarca con i fogli di guardia del Virgilio ambrosiano –, è indizio che la vita è trascorsa, e che ciò che resta è fatto di residui, che vanno via via annebbiandosi. Così leggiamo nella sezione dei *Passi senza importanza*, percorsa da nebbie, opacità, fisionomie sfocate di cose, in cui le fotografie restano come foglie secche su rami che si spogliano, non si sa se indizi o residui: «Ogni foto che resta / è come estirpata da un ramo / non si sa se secco / o dentro ancora verde».³⁹

E anche indizio dell'aver molto vissuto è lo stupore e l'accanita, tenace memoria con cui si cominciano a contare e registrare le stagioni negli anni, fissandone le differenze: è la bellissima sezione di *I nuovi climi*, che va dalla siccità del 2003 al mancato inverno del 2007, in cui l'eterno ritorno delle stagioni si ritrova sliricizzato, contaminato com'è dai capricci climatici, che silenziosamente sfigurano e martirizzano gli alberi amati, irrompendo con il trauma dell'eradicazione sull'attesa di vita degli esseri idealmente destinati a sopravvivere a chi li aveva piantati («Nell'estate del duemila e tre / tutto si prosciugò silenziosamente. / [...] / Dal tronco del melo colava pece nera / e a febbraio bisognò abatterlo intero»; «L'inverno del duemila e sette / saltammo l'inverno. / [...] / In campagna ogni gemma soffriva / nel falso turgore dei getti traditi...»)⁴⁰ Stagioni “nuove” e sfigurate, che si impongono con violenza su fiori e alberi non preparati a patirle. Fino alla «inattesa alluvione di Pasqua» che rovescia corolle e radici:

Il giardino sembrava una stanza
che un colpo di vento avesse chiuso

³⁹ «Ogni foto che resta», vv. 1-4, p. 49 (sezione *I passi senza importanza*).

⁴⁰ «Nell'estate del duemila e tre», vv. 1-2 e 10-11, p. 95; «L'inverno del duemila e sette», vv. 1-2 e 19-20, p. 98 (sezione *I nuovi climi*). E cfr. M. Corsi, *Biancamaria Frabotta* cit., p. 148: «Alla dimensione spaziale approfondita da *Gli eterni lavori* (circostanziabile nella campagna di Cupi), i componimenti raccolti ne *I nuovi climi* aggiungono il senso della profondità temporale [...]: il tempo scorre, tra i versi di Frabotta, sia in senso naturale (come testimonia la prima sezione, *Le fasi della luna*), che metastorico, proponendo vichianamente il riaffacciarsi dei corsi e ricorsi di eventi sulla scena della poesia».

sbattendo la sua unica porta.
 La distruzione era totale.
 Camminando a fatica, attenta
 a non pestare i bulbi sconvolti
 i rari crochi pelati dallo scroscio
 [...]
 pensai che tutto stesse fiorendo
 a rovescio, le radici brancolanti
 nei miseri vapori, i petali marci
 trattenuti sotto dal fango
 come cani alla catena.⁴¹

Solo l'inclusione in una raccolta che fa dell'educazione dei biancospini il tema d'avvio può consentire questa intensa risillabazione di un tema presentissimo al canone della letteratura italiana, dalla «squallida sterpe» del lauro petrarchesco alla vigna sconvolta di Renzo, che il trauma della morte improvvisa, per folgorazione, sconvolge rovesciandone chioma e radici (*Rvf* 318), proprio come i fiori frabottiani paiono ridotti «a rovescio», radici all'aria e petali sotto il fango.

L'occhio che si posa dolente su questa devastazione è il rovescio e la necessaria conseguenza dell'attitudine alla cura, che rivolgendosi alla matericità dei corpi – anche a quelli vegetali – mette a contatto di un sentimento della morte come vicenda di fibre snervate e calpestate, eppure forse risorgenti. La lunga elaborazione di *Da mani mortali*, dopo l'esperienza della *Pianta del pane* (2003), ha conquistato a Frabotta

la sicurezza e la precisione del coraggio, uno sguardo omerico sulla natura degli uomini e delle cose. Non la spaventa il silenzio di Dio che incombe sulla Storia, e forse anche la storia può ridursi a natura. A corpo, a fibra. Perché non è la metafisica la sua dimensione, né quanto trascende le vicende terrene: vita e morte sono solo lo spazio di un abbandono, di un congedo necessario.⁴²

Lo “sguardo omerico” su morte e sopravvivenza dell'uomo è la conseguenza necessaria del materialismo di Frabotta. È ancora la Arendt di *Vita activa* a determinare questa *necessaria* messa in voce di Omero: «Eternità e immortalità non coincidono. “Immortalità significa permanenza nel tempo, vita senza morte su questa terra e in questo mondo come era concessa, secondo la concezione greca, alla natura e agli dei olimpici”».⁴³

⁴¹ “Il giardino sembrava una stanza”, vv. 1-7 e 11-15, p. 97 (*ivi*).

⁴² R. Deidier, *Postfazione* cit., p. 430.

⁴³ B. Frabotta, *Lo scarso dirsi di Dio* cit., p. 399, con citazione da H. Arendt, *Vita activa* cit., p. 15.

E dunque il sentimento della morte e dell'assenza nell'*Iliade* diventano la trama e il contrappunto della narrazione di un lutto e un vuoto contemporanei, quelli di Gore Vidal costretto ad abbandonare la casa a lungo condivisa con l'«inseparabile amico» Howard Austen, narrato nel poemetto *Il gesto più gentile dell'amicizia*.⁴⁴

I relitti di quella vita intensa e sfarzosa, ancora aleggiante nelle stanze vuote della dimora, percorrono i versi dedicati alla «Rondinaia in rovina»,⁴⁵ per i quali, come scriveva Giorgio Patrizi per *Gli eterni lavori*, si potrà parlare di «discorsività perentoria, pur nella compostezza della riflessione». ⁴⁶ Sono versi fatti di memorie rapprese nei luoghi («Nel corridoio delle celle murate / s'ode il brusio degli amanti fedeli»), di desolati commiati che ancora lasciano immaginare voci possibili («Unti fra i resti del cenone servile / gli strumenti giacciono negletti / in cucina. [...] / aspettiamo che i musicisti tocchino / le corde della risonanza e della nostalgia / le voci trovino i toni più opachi / al grido della tammurriata regale»), mentre «nell'urna superba della villa» ancora vaga l'ombra infelice del suo proprietario.⁴⁷ Il verso di sapore classico («non placata vaga la sua ombra infelice»), che potrebbe essere detto della Didone virgiliana, innesta la vicenda d'intelligenza e di vita dei due sulla narrazione eterna dell'epica omerica: a inframmezzare i versi per Gore Vidal, tre poesie in corsivo riscrivono il lutto potente di Achille per Patroclo, che solo sembra poter parlare, in realtà, di Gore Vidal, in mezzo allo sfacelo delle cose che la sua esistenza si lascia indietro:

*Più violento dell'ira era l'impeto del lutto.
Più non mangiava con gusto, né si lavava
né di piangere smetteva, se non infierendo
sul cadavere tumefatto della vita che gli
ha sottratto anzi tempo l'amico diletto.
Inappellabile era stata la sentenza del dio.
[...]
Ma l'insonne non ascoltava voci umane, né divine
con le spalle curve, nel frastuono della gente
smaniava, la morte parendogli simile alla vita.*⁴⁸

⁴⁴ L'occasione del poemetto, composto di tredici poesie (di cui tre in corsivo), è narrata da Frabotta nella *Nota* finale, e coincide con la visita alla maestosa villa amalfitana della Rondinaia, che Vidal e Austen condivisero dal 1972 fino a poco prima della morte di Austen, avvenuta nel 2003. «Dopo la morte di Howard e il ritorno in patria dello scrittore americano», scrive Frabotta, «la villa restò per qualche mese intatta, completa di mobili, arredi e preziosi cimeli» (p. 157).

⁴⁵ «Unti fra i resti del cenone servile», v. 13, p. 115.

⁴⁶ G. Patrizi, *Su "Gli eterni lavori"* cit., p. 9.

⁴⁷ «Nel corridoio...», vv. 1-2, p. 116; «Unti fra i resti...», vv. 1-3 e 5-8, p. 115; «Diretto verso i confini d'oltremare», v. 10, p. 113.

⁴⁸ «Più violento dell'ira...», vv. 1-6 e 11-13, p. 114, corsivi nell'originale.

Le *personae* di Achille e Patroclo si sovrappongono e si interpongono a quelle dei due americani, affondando lo sguardo nel dolore che Frabotta immagina aver inciso il cuore del sopravvissuto, rimasto solo in quella villa italiana: il dolore recato dall'enigmatico rapporto tra morti e viventi. Nel «blindato condominio di spettri» abitato solo dalle fotografie degli ospiti illustri, quella dimora amata e ora «frugata, violata / come un cassetto lasciato aperto»,⁴⁹ l'unico senso dell'esistenza e della perdita di cui essa è stata teatro la offre l'eco di quel rapporto antico, che, come già per la «voce» dell'amica Giovanna, si risolve e sostanzia in un ritorno («Ma il morto venne in sogno al sopravvissuto / che l'osservava [...] / Occhi, voce, vestito che aveva tanto amato / per un attimo come rinascendo in uno stolto / futuro...»)⁵⁰ e in una voce, la voce amata, che ammonisce l'amico a cessare il lutto e lasciarlo andare, e rende definitiva la perdita.

Se il «passionato materialismo» impedisce a Frabotta di pensare a una sopravvivenza, il legame tra i due mondi potrà allora e dovrà risolversi nel *gesto più gentile dell'amicizia*: tendere per l'ultima volta la mano a chi è destinato a non tornare mai più. Così, una volta per sempre, chiedeva l'eroe antico all'amico sopravvissuto: «E ora dammi la mano, te lo chiedo piangendo: perché mai più io tornerò indietro dall'Ade, quando mi avrete dato la mia parte di fuoco» (*Iliade* XXIII 75-76). «Si tratta solo di un gesto», scriveva Luisa Colli nel libro postumo *La morte e gli addii*: «un gesto semplice, gentile. Compiarlo non sarebbe difficile, se non fosse per quella sua natura d'essere l'ultimo, d'essere definitivo. Pur di evitarlo, a volte si vorrebbe poter continuare a soffrire per sempre».⁵¹ Lasciar andare chi è morto, tendere un'ultima volta la mano. «Sine abiisse que ut redeant impetrari nequit», scriveva Petrarca, 'lascia che se ne vada ciò che non puoi far tornare' (*Fam.* I 8, 35); ma proprio quel *lasciar andare*, in lacinante inarcatura nei versi di Frabotta, è la richiesta più dolorosa del morto al vivente:

[...] Brucia il mio corpo. Lasciami
andare oltre ciò che più non posso contenere".
Così disse Patroclo scongiurando l'amico
piangendo e aggiunse: "Dammi la mano
giacché, dopo il fuoco, mai più farò ritorno".⁵²

⁴⁹ «Nel blindato condominio di spettri», p. 118; «È morto ieri» mi ha risposto», vv. 3-4, p. 119.

⁵⁰ «Ma il morto venne in sogno...», vv. 1-2 e 5-7, p. 117, corsivo nell'originale.

⁵¹ L. Colli, *La morte e gli addii*, Bergamo, Moretti & Vitali, 1999, p. 49 (capitolo «Dialoghi tra due sponde»). Frabotta ricorda il libro nella *Nota al testo*.

⁵² «Tu dormi Achille e a me non pensi», vv. 4-8, p. 121, corsivi nell'originale.

Irrediturus si proclama Patroclo, così come l'amico morto nei pensieri dell'americano che «ritorna nel suo vecchio Nuovo Mondo». ⁵³ *Irreditura* si sa Biancamaria Frabotta, come donna e come poetessa, quando infine serenamente proclama, e accetta, essere giunta la sua ora:

*Dopo, un poeta
sa che non essere
non avrebbe potuto
ma anche, giorno
dopo giorno, uscire
dalla fila, questo si
sarebbe stato possibile
perché un poeta sa
che l'opera finisce
dall'inizio, convive
nel caso e non
per un caso rivive
come insieme vissero
ma come morirono
perché un poeta sa
quando risuona la sua ora.* ⁵⁴

⁵³ "Diretto verso i confini d'oltremare", v. 5, p. 113.

⁵⁴ "Dopo, un poeta", p. 155. È l'ultima poesia della raccolta, in corsivo.