

Avere cura del mondo

Diffrazioni dell'io nella poesia di Alessandra Carnaroli

Cecilia Bello Minciacchi

Al suo esordio poetico in volume, Alessandra Carnaroli affidava versi tesi tra esperienza autobiografica e iniziali prese di distanza da sé, immagini rapide, capaci di connessioni inedite e oblique spesso risolte in note d'ironia. Dei caratteri assunti dalla successiva poesia di Carnaroli, *Taglio intimo* presentava già una trama percettiva elettivamente fisica e priva di velature, fondata sulle conoscenze possibili *al* e *attraverso il* corpo, sull'esposizione in prima luce (e in prima linea) di una sensorialità vitale ma non priva di inquietudini e ferite. Il corpo, proprio e altrui, era soggetto e oggetto di conoscenza e di relazione diretta, spesso disposta su piani inclinati, in andamento sintetico e affilato, vertiginosamente a precipizio:

Sono dentro la mia vita
o i miei piedi vengono segati via
da una mano abile affettatrice di carne e prosciutti e salsicce
e taglia e taglia in un colpo
lungo quanto i miei vent'anni
zaaaaaaaaaac... zaaaaaaaaaac:
metodico e preciso macellaio dal grembiule rigido di sangue
mi levi la strada perché temi
che io possa perdermi nel bosco,
scappare dai tuoi coltelli e dai tuoi denti affamati e vibranti,
i tuoi denti ballano sulle mie ossa
che battono il ritmo del terrore.¹

¹ A. Carnaroli, *Taglio intimo*, Santarcangelo di Romagna, FaraEditore, 2001, p. 14, d'ora in avanti *Ti*.

Anche le figure familiari, parcamente presenti, nella prima raccolta erano consegnate alla corporeità di puri gesti e si muovevano nell'orizzonte domestico di una almeno apparente autobiografia:

Mia nonna suonava le campane

Mia nonna porta i piedi
dentro calze di lana
(le ciabatte
le stanno lunghe e dritte).
I suoi piedi sono già sotto terra.
I suoi piedi sono radici sepolte.
(Mia nonna
quando cammina
non stacca mai
i piedi
dal pavimento). (*Ti*, p. 46)

La corporeità dettava immagini fondate sull'analogia: i piedi della nonna che «sono radici sepolte», suggestione di per sé polisensa, perché al contempo allude alla sepoltura e alla genealogia femminile; le gengive, sempre della nonna, che «sono due salsicce» (*Ti*, p. 47); la nonna che «è anche la nonna di Cappuccetto rosso. / È anche il lupo» (*ibidem*), quasi a rovesciare le favole, a confondere bene e male, a non separarne nettamente, dicotomicamente, confini e ruoli. La dialettica testuale lavorava sull'esibito e sul tagliato via, sul gridato e sul taciuto. In ogni caso i testi erano affondi – tagli *intimi* tra irriverenza e visceralità – nel privato e nel suo orizzonte socio-culturale talora espresso in colpi netti di lucido colore fine secolo: «Mi chiamo Candy Candy» (*Ti*, p. 58); «danzare Cristina d'Avena» e «mangiar Nutella e Ritter sport» e «credere nel sacro dell'anima» (*Ti*, p. 60); «i pattini a rotelle, / la mazurca e tutto Casadei, il far west di un cow-boy pesarese» (*Ti*, p. 61); «Londra capitale di re neri / e arlecchini meticci, / la con-fusione di stili e ritmi, / la metropolitana in vena, / il treno che ti fa correre pensieri espressi, / intercity ed inter nos» (*Ti*, p. 63); e la «dottrina di Suor Lucia» e «s. Giovanni Rotondo come il mondo / e Maria / alla quale / ho creduto per anni / di poter donare / metà Big Babol. / (Panna e fragola, le migliori.)» (*Ti*, p. 65).

Con «i suoi impuri frammenti verbali confitti nelle carni, le dismisure di un dire strappato», ma – ha ben ragione Tommaso Ottonieri – di un «dire strappato; o ri(s)composto nel fondo d'una confusa sartoria di

lombi e scampoli, viscere e lacerti, ombre segni interrotti o riesplosi»,² *Taglio intimo* è stato davvero nell'anno 2001 l'esordio «più fecondamente imperfetto, e più inderogabile forse (così pullulante, in spasmo, in tensione) della lirica all'attacco del millennio». Per quel poco che del libro si è sopra analizzato, non si può negare la presenza di un lirismo inquieto e inappagato e, al contempo, la volontà di scorciarlo, di ridurlo e rovesciarlo stringendo l'orizzonte alla materialità fisica e gestuale. Se, infatti, la materia è personale, segnatamente autobiografica, intima e affettiva, pure la scrittura sperimenta fendenti analogici, abbassamenti di prospettiva e dettagli crudi, dalle «mutande umide di piscio minestra», alla testa della nonna morta «infocchettata» dalla fascia che la rende simile a «un uovo di pasqua» perché guardata ancora (sia pure nel ricordo) dagli occhi di una bambina di sei anni che indossa le «Superga bianche / numero 34» ed è incapace di cogliere (o di elaborare e formalizzare sul momento) la pietosa necessità di fissare la mandibola per comporre il volto prima che sopraggiunga il *rigor mortis*.³

La seconda silloge di Carnaroli, finalista al Premio Delfini 2005, inscrive una materia nel suo insieme più compatta, ma nelle singole immagini più mobile, accesa ed efficace – di fatto più matura – sotto la rubrica *Scartata*,⁴ che ammette almeno due se non tre significati compresenti: 'liberata dalla sua confezione cartacea', 'spacchettata dal suo involucro di carta' (forse anche di scrittura?) e insieme 'eliminata', 'esclusa', 'messa da parte', 'respinta', cui si potrebbe aggiungere anche il sostantivo 'scartata', 'sfaglio', 'scarto laterale', 'brusca e improvvisa deviazione'. Le tre atmosfere semantiche paiono tutte appropriate a un'opera che programmaticamente misura le distanze, coglie inediti e incongrui accostamenti e mostra l'eccentricità di vite, rapporti, posizioni:

dalla parte sbagliata:
avevo le tue labbra sopra il naso
e tra le guance mi facevano caldo
come un'alta temperatura:
e sapevo che dentro c'era

² T. Ottonieri, *Lettera di Alessandra*, in «il verri», 65, ottobre 2017, p. 57.

³ Per altre osservazioni sulla prima silloge, e sulle successive, compresa *Ex-voto* del 2017, mi sia consentito rinviare a C. Bello Minciocchi, *Polittico Carnaroli*, in «il verri», 65, ottobre 2017, pp. 57-72: pp. 58-59.

⁴ A. Carnaroli, *Scartata*, in *Poesie dell'inizio del mondo. Premio Antonio Delfini 2005 e 2007*, Modena, Fondazione Cassa di Risparmio, Roma, DeriveApprodi, 2007, pp. 15-43, d'ora in avanti Sc.

la cosa più sbagliata che ci sia
e ti si mette davanti
e ti si mette con la testa dalla parte sbagliata
dalla parte dei matti, venuti su male,
mele rilassate di fianco ai tram
che parlano con le buste di plastica,
già alle otto del mattino, è la forza delle dita
sopra la cute secca fra i capelli-
io, che la lecco
come una ferita d'arma da fuoco
come il morso di una obliteratrice
che si storce a una curva.

una ruota
che fuma
se frena. (Sc, p. 18)

A spegnere la temperatura del testo l'orizzonte ordinario, il tram, che tuttavia arriva a cose fatte, si direbbe, quando qualcosa si è già messo «con la testa dalla parte sbagliata», quella dei «matti», stando almeno alle opinioni più trite. Lo scatto del testo è affidato al paragramma che lega e oppone fine e inizio dei due versi contigui, «male» e «mele», guizzando poi nella sorprendente improbabilità del participio che congiunge in modo incongruo frutti e stato d'animo, «mele rilassate».

Della prospettiva poetica del libro d'esordio, *Scartata* conserva, ma radicalizzata, l'insistenza su tagli e rasure, evidente in un'immagine come «le tue mani sono coltelli che mi guardano il petto / leccano l'acciaio della morte inossidabile» (Sc, p. 41), che all'inanimato attribuisce atti da animato (guardare, leccare), o nelle ricorrenti figurazioni di «occhi rasati quanto basta» (Sc, p. 17), di «occhi tagliati in pellicola» (Sc, p. 23), di «palpebre rase» (Sc, p. 32), di una «faccia rasata sulla guancia» (Sc, p. 43).

Se in alcune poesie *Scartata* mostra una dinamica stretta tra prima e seconda persona – qualunque individuazione per queste due polarità pronominali si voglia ipotizzare –, in altre invece l'oggettivazione prende il sopravvento sulla sfera dell'io, sull'affondo *intimo* che apparteneva al primo *Taglio*. Si tratta sempre di oggettivazioni scorciate, ellittiche e straniare in cui la soggettività è tutta nell'atto di accostare le immagini a secco, di forzarle – già a quest'altezza – in senso espressionista, come dimostrano il corpo leso, l'unione di animato e meccanico, il moto non lineare, ma flesso, che lascia un'impronta deforme: «la lecco / come una ferita d'arma da fuoco / come il morso di una obliteratrice / che si storce a una curva» (Sc, p. 18). O ancora,

sempre nel segno di un espressionismo che condensa ciò che rimane del soggetto spazzando via qualsiasi residuo di effato lirico, *Scartata* sgrana configurazioni sbalestranti per morfologia e senso: «le bombe [che] camminano sui vetri» (*Sc*, p. 19), «lo scroscio di sangue / in una doccia d'uomo» e i «vetri infiammati / con ripasso di shampoo / e massaggio cardiaco» (*Sc*, p. 21), «torno alle graticole che mi girano la testa ogni quarto d'ora / e gli occhi fanno il grasso a gocce» (*Sc*, p. 23). Per arrivare a uno dei testi più fisici, attorti e mescidati, dove umano, vegetale, animale sembrano risponderci lontano da qualsiasi armonia (o aspirazione) panica, e prossimi, invece, a una sorta di mescolanza, di *confusione* finanche anatomica:

sprofondanti:
sparsi su foglie d'ossa
sfrondati, sfrontati,
teste aperte sopra gli occhi
dalle ginocchia sbracciate
e impugnate come sassi:

si cade dai rami dei capelli
rimasti annodati nell'aria,
si scorre sotto pelle
ragnatela incisa per tutto il tronco

ciglia e sudore, alle coppe dei piedi,
nuotano a rana, immerse ristagnano.

vengono gli occhi, sospesi all'infuori,
restano dritti
su palpebre rase:

sporti, sopra
vissuti e commossi
buttano sale sui miei pesci rossi
scappati a fiotti-
che fuori
si perdono. (*Sc*, p. 32)

Già questa poesia mostra quanto il piano emotivo, che certo esiste e ben si coglie sotto le inversioni stranianti (spesso non poco divertite), sia portato tutto all'esterno, tutto oggettivabile, incarnato e tangibile, *impugnabile* al pari delle ginocchia, al pari dei sassi. Al livello fisiologico, coinvolgente per i continui trapassi tra regni della biologia, corrisponde la distanza della forma impersonale e del soggetto plurale non identificato. L'unica marca che espone l'io è l'aggettivo possessivo nel

sintagma «sui miei pesci rossi», cellula senz'altro investita di pathos, sia pure nella schiusa d'aria quasi surreale, stando, almeno alla rima baciata *commossi* : *rossi*, unica in un componimento che fa rarissimo uso di rime, consonanze e assonanze, esigue in tutta la raccolta.

Ma puntuali avvisaglie della peculiare e generosa stagione successiva si possono cogliere, all'altezza di *Scartata*, in un paio di testi che, pur avendo come sinopia una prosaicità del tutto priva d'aura, finiscono per smarginare incontrollati e risolvere in ironia e visionarietà. Il primo testo è affidato a una voce femminile che ribalta il gioco in costrizione facendo perno su una rima equivoca e racconta il rapporto spazientito con la piccolissima figlia attraverso il cibo mangiato contro voglia, sparso e non sufficiente a risolvere tutte le necessità fisiologiche:

desolata
ti lego
due costole con un lego
serie meccano, davanti alla mela
[...] i semi sparsi e le tempestine ai lati
prugne bollite:
come puoi essere stitica-
quattro mesi pampers lei & lui
in un sacco plasmon, biscottino di placenta

fino allo sbocco in un agognato riassorbimento nel corpo materno, «ti rimangio» (*Sc*, p. 25). Il secondo testo ha un *incipit* trasparente, «incidenti domestici (in caso di scossa)», e uno svolgimento, sempre pronunciato da una prima persona femminile in situazione casalinga, che lega in modo inatteso energia del sole ed energia elettrica, «la pelle aperta / oggi il sole fa quasi la spina / quasi fa male, io / sono presa a tre buchi» e che porta comunque alla combustione osservata *post mortem* dalla stessa voce femminile:

spiantata, scaricata,
faccio il fumo dalle costole
infilate nel cuore:

spostate almeno con una scopa
il mio corpo steso
bruciato al pavimento
come da fig. a

spazzate la cenere. (*Sc*, p. 33)

In queste poesie il quotidiano orizzonte familiare scarta dal realismo

senza perdere, tuttavia, il letterale-materiale, il livello basilare, sia biologico sia gestuale. I testi conoscono uno slittamento che proietta scene domestiche su schermi di straniamento e di allucinazione e mette a fuoco un soggetto cui si dà voce di prima persona togliendolo dalla centralità autoriflessiva del lirismo e facendone un esempio tra i tanti.

Ciò che è (o è stato) familiare con uno sfoglio minimo svia, diventa perturbante: la fatica di un ordinario accudimento materno prende il sopravvento e “cancella”, rimangia o meglio assorbe la figlia nel «mocio vileda», mentre l'energia del sole smette di essere amica e veicola «multipla scossa sulle braccia / maniche di camicia elettrica» nell'incidente domestico.

Quanto nelle prime due raccolte di Carnaroli era ancor *in nuce* – lo sporgersi all'esterno, il dare voce senza cadere nel circolo autoriflessivo dell'effusione lirica, la messa in luce di frizioni logico-semantiche – nei libri seguenti diventa strutturale e caratterizzante, pur toccando di volta in volta sfumature, ma soprattutto ambiti differenti. A qualche anno di distanza dalla silloge presentata al Delfini, appare a stampa un libro che rende chiarissimo, e definitivo per le opere successive, lo spostamento del punto di vista e l'attribuzione della parola a prime persone che con l'io lirico non hanno nulla a che vedere, neppure nei termini frequentati dalla tradizione di alter-ego o maschere autoriali. Mi riferisco a *Femminimondo* apparso nel 2011 per la collana «Ex[t]Ratione» diretta da Ivan Schiavone per edizioni ben poco commerciali,⁵ ma è opportuno dare in rapida sequenza tutti i titoli successivi per rendere ragione di un lavoro poetico generoso, sebbene non fluviale ma libro per libro, verso per verso, eticamente e stilisticamente contenuto. In un arco di dieci anni, dal 2011 di *Femminimondo*, si succedono *Animalier* (2013), *Sei Lucia* (2014), *elsamatta* (2015), *Primine* (aprile 2017), *Ex-voto* (ottobre 2017), *Sespersa* (2018), *In caso di smarrimento / riportare a:* (maggio 2019), *Poesie con katana* (settembre 2019), *50 tentati suicidi più 50 oggetti contundenti* (2021).⁶ In questo corpus, la terza persona, pur talora presente,

⁵ A. Carnaroli, *Femminimondo. Cronache di strade, scalini e verande*, interventi di Associazione Erinna, Stefania Cantatore, Tommaso Ottonieri, Roma, Polimata, 2011.

⁶ Riassumo in un'unica nota i dati bibliografici completi di tutte le opere appena menzionate: A. Carnaroli, *Animalier*, edizione in proprio s.l. e s.d. [2013]; Ead., *Sei Lucia*, Bologna, Isola, 2014; Ead., *elsamatta*, Roma, ikonaLiber, 2015; Ead., *Primine*, Milano, edizioni del verri, 2017; Ead., *Ex-voto*, Salerno, Oèdipus, 2017; Ead., *Sespersa*, Montecassiano, Vydia, 2018; Ead., *In caso di smarrimento / riportare a:*, Genova, Il canneto, 2019; Ead., *Poesie con katana*, Torino, Miraggi, 2019; Ead., *50 tentati suicidi più 50 oggetti contundenti*, Torino, Einaudi, 2021. A queste uscite, va aggiunta la presenza di testi in antologie collettive: *1° non singolo (sette poeti italiani)*, a cura

lascia decisamente maggiore spazio alla prima: il soggetto parla con voce propria, ciascuno è diverso dall'altro, in un'ampia galleria di toni e pronunce, accomunate da trasparente vocazione antilirica. Le voci che parlano in prima persona, nella poesia di Carnaroli, non sono proiezioni, né travestimenti, doppi o portavoce dell'io autoriale. Sono enunciatori – protagonisti, più che testimoni – diversi di poesia in poesia. Ogni componimento una voce, ogni raccolta una diversa condizione di dolore. Carnaroli non riserva a sé nessun “cantuccio” (nemmeno come faceva Pagliarani, con straordinarie sequenze in endecasillabi, all'altezza della *Ragazza Carla*); qui i soggetti sono tutti “altri” e i testi sono così affilati e disturbanti per gesti, lessico e immagini, da rinunciare al commento autoriale. In termini di *posture dell'io*, Carnaroli è agli antipodi del classicismo lirico moderno, agli antipodi della poesia che nel pieno Novecento praticavano Luzi, Sereni e Fortini, per limitarci a tre autori rappresentativi.⁷ I versi di Alessandra Carnaroli sono programmaticamente dissimili dal novecentesco classicismo moderno di largo respiro, ma anche da tanta poesia di marcatura soggettivo-esistenziale, di fiato corto, recentemente tornata in auge e dunque a lei coeva. Certo Carnaroli non crede più, com'era invece proprio della lirica del secolo scorso, nel fatto «che l'esperienza empirica del poeta abbia un valore di portata generale»,⁸ che attraverso la conoscenza di sé possa giungere alla conoscenza degli altri, ma non crede neppure negli odierni rigurgiti di soggettività, nell'eccezionalità del proprio orizzonte personale da scandagliare con movenze autoreferenziali, non mette in versi l'«*individualismo illimitato* [...] esito sia del modello *prometeico* della prima modernità [...], sia dell'*individualismo narcisistico* della seconda modernità (postmodernità)»,⁹ per usare le limpide diagnosi di Elena Pulcini sulle radicalizzazioni provocate dall'età globale. Piuttosto Carnaroli sembra procedere nel senso inverso: conoscenza in primo luogo dell'esterno, che può significare conoscenza di sé compiuta principalmente attraverso l'esterno, attraverso voci altrui.

Chi dice io, in queste raccolte di Alessandra Carnaroli è quasi sem-

di A. Amendola e M. Baino, Salerno, Oèdipus, 2006; *Registro di poesia #5*, a cura di C. Bello Minciocchi, Napoli, D'If, 2012; *Bastarde senza gloria*, a cura di F. Genti, Milano, Sartoria Utopia, 2013; *Femminile Plurale*, a cura di G. D'Errico, Montecassiano, Vydia, 2014; *S'agli occhi credi. Le Marche dell'arte nello sguardo dei poeti*, a cura di C. Babino, Montecassiano, Vydia, 2015.

⁷ Cfr. D. Frasca, *Posture dell'io. Luzi, Sereni, Giudici, Caproni, Rosselli*, Ghezzeno, Felici, 2014.

⁸ *Ivi*, p. 12.

⁹ E. Pulcini, *La cura del mondo. Paura e responsabilità nell'età globale* [2009], Torino, Bollati Boringhieri, 2021, pp. 12-13.

pre in uno stato di umiliazione, soggezione, sfruttamento o malattia, è vittima di soprusi, violenze, assassini. In *Femminimondo*, opera efficacemente disturbante precocemente centrata sul femminicidio, spia della lucida scelta di poetica è già la semplice dedica dell'opera: «ad Eleonora / coi piedi incastrati per aria // a chi ho preso la parola / alle loro Figlie». 'Prendere', qui, significa anche 'ridare', 'riconsegnare' la parola a donne che non hanno più modo di pronunciarla, come avviene nel "testo a fronte" di una delle tante cronache stilizzate e deindividualizzate, a renderle viepiù esemplari, «mercoledì / cinque maggio / duemiladieci / romeno uccide / lamoglie / a coltellate»,¹⁰ nudo fatto con univerbazione oggettivante disposto sulla pagina a sinistra e "raccontato", in un appello-flusso di coscienza, nella pagina destra:

non mi dare ventotto coltellate
che mi confondi la destra con la sinistra
la maglia di lana con la pelle
mi giri il cuore nelle tasche
mi ribalti
c'hai questi bracci forti da maschio
se ci metti il coltello arrivi dall'altra parte
come un bambino che calza la penna sul foglio
se mi dai ventotto coltellate finisce
che divento tutta occhi e non bastano i cerotti
non basta l'acqua ossigenata per pulire
piango il sangue la saliva il sudore
lo stomaco coi budelli crespi
come la spranga sulla padella¹¹

L'atto poetico, in cui chi dice "io" non coincide con Carnaroli ed è di volta in volta diverso, corrisponde di fatto a una restituzione di parola all'altro, all'altra. L'autrice prende la parola per quante non possono più, attuando una riconsegna dell'espressione a soggetti altri, feriti e abusati, e disponendosi in tal modo a prendersi cura di loro e delle loro «Figlie», del futuro, proprio nei termini in cui la filosofa Elena Pulcini intende *l'aver cura*.¹² La struttura di *Femminimondo* fa parlare non solo le vittime, ma anche i persecutori e gli assassini, che si rivolgono direttamente alle donne che uccidono esponendo l'odio, la gelosia e la logica assurda da cui scaturiscono le loro azioni criminali:

eri davanti all'agip e non dovevi fare benzina stavi con lui

¹⁰ A. Carnaroli, *Femminimondo* cit., p. 16.

¹¹ *Ivi*, p. 17.

¹² E. Pulcini, *La cura del mondo* cit.

stavi abbracciata e io ho fatto a metà
come si fa con le pasticche del cuore
mezza la mattina e mezza all'inferno
sei caduta come l'olio
che muore piano sugli scalini resta
trattiene il pianto gli urla il vaso di gerani
si vede se c'hai il malocchio le fatture i gambi di finocchio
sotto il letto
se c'è il sole
frigge la tua penna di porca
madonna sul portone
gli angeli di cemento si staccano a pezzi
piovono sull'erbetta¹³

Sia in *Femminimondo* – «campionario novissimo di irte lapidi; steli di pietra scabrosa [...]; sussultante Spoon River sfiammante breve»¹⁴ –, sia nelle raccolte successive, anche questo avvicendamento di voce, al pari dell'ingresso di sguincio della terza persona, ha comunque come mira sempre l'ostensione e la riflessione su inermità, vulnerabilità e paura.

Se, come è evidente, i testi di Carnaroli muovono e usano passioni, se ne servono però in modo virtuoso, etico. Intanto non sono passioni dell'io, non vertiginosi inabissamenti in forme di autoscopìa o di scandaglio esistenziale nello stretto circolo del narcisismo, ma stati emotivamente forti scaturiti dall'osservazione del *genere umano perduto* e dalla compartecipazione con i mali del *mondo offeso*, per far risuonare il Vittorini convocato nel titolo del bel saggio di Schiavone dedicato all'autrice, *Cronache dal mondo offeso: Alessandra Carnaroli o della critica della ragion mediale*.¹⁵

È ben vero che l'autrice, in uno stile di «millimetrica calibratura espressiva», sta producendo «reportage in forma di poesia»¹⁶ che toccano, libro per libro, femminicidi, fatti di cronaca (migranti annegati, ragazzi ustionati, schiacciati...), bambine abusate e fatte volare dal balcone, diversità (che sia ritardo o malattia psichica) e sua demonizzazione e marginalizzazione, educazione primaria (con difficoltà comportamentali e linguistiche, oltre che familiari), brutalità della malattia da cui non si è graziati, maternità cercata e mancata, smarrimento spaziale, linguistico e identitario provocato dall'Alzheimer, mercificazione di donne immigrate e richiesta/rifiuto di accanimento terapeutico spe-

¹³ A. Carnaroli, *Femminimondo* cit., p. 35.

¹⁴ T. Ottonieri, [senza titolo], *ivi*, p. 95.

¹⁵ I. Schiavone, *Cronache dal mondo offeso: Alessandra Carnaroli o della critica della ragion mediale*, in «il verri», 65, 2017, pp. 73-76.

¹⁶ *Ivi*, p. 74.

rimentale su bambini affetti da malattie rare e incurabili, tentativi di suicidio e oggetti quotidiani trasformati in strumenti d'offesa.

Ma è altrettanto vero che, pur nella varietà degli enunciatori e quindi nella mutevolezza dei toni e del calibro delle immagini, nel diverso grado delle slogature sintattiche e delle derapate ortografico-grammaticali, Carnaroli si serve di uno stile

che sembra essersi dato una volta per sempre, con la naturalezza propria a ogni operazione esteticamente necessaria, un marchio di fabbrica, riconfermato lungo l'arco della sua produzione, con una coerenza che lo rende riconoscibile a colpo d'occhio, uno stile perfettamente funzionale alla narrazione della crudeltà, a questa riduzione della pagina a teatro dell'orrore.¹⁷

Tale efficace coerenza deriva sia dal lavoro sul linguaggio – anche in lei, come nella gran parte degli autori della neoavanguardia, reso vero protagonista letterario e primariamente investito di senso e *pathos* –, sia dalla ferma abdicazione all'io autoriale e allo psicologismo, sia dalla tenacia della sua inclinazione etica.

In *Femminimondo* «le donne nel mezzo»,¹⁸ al centro, sono la chiave di volta delle due pagine opposte: da un lato asciutti e spogliati dati di cronaca (perché non si specula sulla vittima riconoscibile che “fa scandalo” e “spettacolo”, ma si scrive sobriamente per tutte le vittime passate a scongiurarne di future), dall'altro le *sciolte* parole restituite, mai davvero pronunciate, forse mai neppure pensate, probabilmente, per usare termini manzoniani, un “vero poetico” aggiunto a un “vero storico”, ma stante il trattamento del letterale materiale un vero che sopravanza la cronaca, assunto in prima persona da un soggetto autoriale cui interessa lo spettro – in tutte le accezioni – dell'altra, non la propria intima e consolatoria emozione.

I due piccoli libri che potrebbero aver avuto, purtroppo, minore circolazione, *Animalier* e *Sei Lucia*, sono forse i più radicali nello straniamento linguistico-ortografico che, nel primo, appare molto duttile, data la differenza dei temi di cronaca, e nel secondo, invece, più coesa ed estrema nelle torsioni sintattico-lessicali e incuneata a precipizio intorno al fatto dominante, la violenza reiterata su bambine di tenera età (*Sei* anche come *sei* anni?) una delle quali, la stessa o una per tutte, finisce pure gettata dal balcone.¹⁹

¹⁷ *Ivi*, p. 75.

¹⁸ Il sottotitolo della prima sezione, *Sfilate*, recita così: *i fatti a sinistra, le colpe a destra, le donne nel mezzo*, A. Carnaroli, *Femminimondo* cit., p. 15.

¹⁹ Nell'ipotesi che qualcuno possa individuare nella bambina di sei anni, di cui

In *Animalier* la bestialità che non ha nulla della pretesa e arrogante eleganza dei tessuti stampati così definiti, può toccare la violenza domestica sconciando un po' l'ortografia, facendo collidere in rima ingenuità e reificazione (*Sotto questo sole* di Baccini-Ladri di biciclette, «canzoncina pop» pieni anni Novanta, messa in cortocircuito con «porno shop»), e facendo slittare fatti e luoghi con estrema, raggelante naturalezza su una corda di assonanze, quasi bisticci, e soprattutto paragrammi che paiono incaricati di rendere in allegoria retorica gli slittamenti relazionali più sottili e più insidiosi:

concedo picchiare le donna
che la danno
dalle in pasto avanzo di
piatto rotto sul muro
del
pronto soccorso
ora tu islamico panico
islamica fòiba del buco
organico
foglia di fico maceria
sta a macerare
sotto
questo sole
come citazione
di canzoncina pop
ora porno shop
ora prona
posseduta
da
marito
an vedi
un po':²⁰

La testualità mostra punti scivolosi: il contrasto ambiguo *donna / danno*, la sequenza assonante delle due sdruciole «islamico [...] panico» che finiscono così per comprimere il senso in un ribattuto, lo scambio di posizione di una semplice vocale responsabile di una luce sinistra che dilaga, «fòiba del buco» da un potenziale *fobia del buco*, il

parla il testo, la coetanea Fortuna Loffredo, mediante un procedimento che – si è già detto sopra – appare lontano dalle intenzioni di Alessandra Carnaroli volta a de-individualizzare i suoi soggetti per eliminare ristrettezze e morbosità da cronaca nera e per ampliare, invece, le risonanze e la tragica universalità della sofferenza, segnale che l'omicidio della piccola Fortuna è avvenuto il 24 giugno 2014 mentre la data di stampa del libriccino *Sei Lucia* è marzo 2014.

²⁰ A. Carnaroli, *Animalier* cit., p. 23.

paragramma-anagramma *porno / prona*, la rima *pop : shop* cui fa eco imperfetta (ma perfetta nel ritmo) il successivo *po'*.

Analoga bestialità, in *Animalier*, emerge quando si mescolano e stridono sollecitazioni e inquadrature opposte, e a essere adottato è il punto di vista di chi non s'impietosisce:

6 migranti morti sulla spiaggia di catania /
non sono rondini / comunque / né germani
reali dopo che il barcone s'è arenato
raggiungevano a nuoto la riva
in bottiglioni coca cola da due litri: pietro / carlo / marco
aggrappavano alle maniglie dell'amore
ai cazzi alle palline l'uni dell'altri prendevano
palle appunto per stare a galla come vedi le scimmie
'nn hanno tempo deimparare a nuotare:sbracciono / perdono
energie preziose quando c'è corrente che porta
allargo je pare
de corre dietro alle gazzelle te pare
non ci stanno liane in mare
devono spiegarglielo a gesti
questa cosa delle alghe che crescono subacquee
non c'è ossigeno ma sogliole con un occhio
alla superficie / guardano i riflessi delle cosce
numinosi flipper / tilt 10000 pt wow /
s'abbronzano i vermi in fila regazzine col costume spezzato
confrontano il segno dove finiscono le mutande inizia
il riconoscimento delle salme
un po' d'olio nel sistema
solare per proteggersi dai tumori
della pelle esposta

i disgraziati che arrivano
dal mare
che mangino kebab
non gli va tanto
male isolati a
Lampedusa, 'sti fetusi,
meglio dei turisti
sulla crosta spiaggiati²¹

I passaggi qui toccano alta tragicità, indignazione, acre ironia verso i luoghi comuni della xenofobia, rovesciamenti e contiguità paradossali come l'urto tra la banalità di chi guarda solo a sé e il reiterato dramma dei migranti nel gesto delle regazzine al sole che «confrontano il se-

²¹ *Ivi*, p. 6.

gno dove finiscono le mutande inizia / il riconoscimento delle salme», *enjambement* che fa stridere leggerezza e pesantezza, giocosa superficialità e cupa profondità, straniante come pochi altri. Torna una voce di prima persona in un testo che coglie i pregiudizi diffusi fin dall'infanzia: «i musulmani gli puzzano le mani / dice mia figlia di sei anni / che glielo ha detto la collega bambina anche lei della scuola primaria / primaria dell'odio / delle razze»,²² probabilmente – ha ben osservato Andrea Cortellessa – una poesia che a leggerla a posteriori appare «una netta anticipazione di *Primine*».²³ D'altra parte, se qualche scheggia di autobiografia sopravvive, malgrado la determinazione con cui Carnaroli sta perseguendo la sua mappatura-cura del mondo sofferente, questa scaturisce dal suo lavoro d'insegnante nella scuola dell'infanzia. È la sua capacità di abbassare lo sguardo fisicamente ad altezza-bambino, non soltanto in *Primine*, di cui i bambini con i loro disturbi e le loro famiglie difficili sono protagonisti, ma anche nelle altre raccolte, sia per adottare una prospettiva che non sempre coincide con le *idées reçues* degli adulti, sia per consentire alla lingua che di questo abbassamento a scioltezze e legature dell'infanzia è debitrice, di farsi così precisamente marca poetica, sia, poi, per meglio significare uno stato di più toccante inermità, di vulnerabilità che può far regredire anche i grandi alle paure, ai portamenti psicologici dei piccoli.

Alcune delle soluzioni testuali più urticanti di questa stagione pienamente matura di Carnaroli, sono raggiunte da *Sei Lucia* in cui il dettato poetico appare particolarmente efficace nel muovere emozioni – che un autore come Nanni Balestrini, carissimo a Carnaroli, avrebbe chiamato «emozioni intellettuali» –; si tratta di passaggi a temperatura davvero calda, forgiati da scelte espressionistiche che scuotono in forza della passione perduta dall'individualismo, ma da recuperare per riannodare il legame sociale.

riattacco quello che posso
imene interrotto/cos'è?
pelle
collo
osso
membrana, rettifico/con filo di lana
filo di
bava, brava figlia
e bottiglia di succo corretto
solo un gocciolo di vodka è permesso:

²² *Ivi*, p. 7.

²³ A. Cortellessa, *L'infanzia selvaggia*, in A. Carnaroli, *Primine cit.*, p. 7.

fa bene alle ossa ti fa gli occhi
 belli come pianto riluce
 l'ingresso alle gambe
 pista di decollo e allunaggio/aerei telecomandati
 (ma da lontano ma da montare)
 figa mia uovo
 sodoculo che non si
 spacca se allarghi
 bellabretella di reggiseno/appena seconda
 intimissimo entra
 nel camper traslochi – vendesi
 statue di gesso/statuti di maschio-prendesi
 fiche in prestito/lei era consenziente
 il mantra
 l'ave maria adesso che sei
 danno/fallo/errore di cucitura al controllo
 qualità prodotto n° 3 6 8
 intaschi
 ambulante e avanti
 c'è posto?
 per i fratelli giriniranerospi nel
 bucodi legno/uno stagno
 come tarlo
 attraverso e indietro
 rode magnafregna rugginita fimmina
 rode erode bambinal'asse
 il sangue sulla porta/come agnella (bela)
 sfonda come spencer (bud)²⁴

La parola, qui è pronunciata dal padre stupratore. Stilisticamente e semanticamente, la penosa incisività di questa poesia, in particolare, è data da un uso più marcato di soluzioni espressioniste, dalle frequenti universioni con funzione ora reificante (poi esaltata dal «controllo / qualità») ora infantilizzante (da scrittura di chi abbia ancora incertezze ortografiche per tenera età, o se riferita al soggetto parlante, per incerta alfabetizzazione). È data dall'intromissione di pochi ma puntuali e strategici termini dialettali, dal diminutivo (unico nel testo) «reggiseno» che ha funzione tutt'altro che familiarizzante o addolcente, al contrario disvelante l'orrore, dalla duplicità semantica di espressioni come «intimissimo entra», che certo non allude soltanto alla catena commerciale, peraltro al plurale, che vende biancheria (il «reggiseno» menzionato nel verso precedente), dagli echi, quasi rime interne, come *ingresso* : *permesso* che per antitesi allude a un ingresso brutale e non consentito, dall'assoluta incongruità di un'espressione, riferita

²⁴ A. Carnaroli, *Sei Lucia* cit., pp. non numerate.

agli occhi fatti belli dalla vodka, «come pianto riluce», ancor più stridente, insopportabile dall'assenza di interpunzione che la separi dal verso successivo, «l'ingresso alle gambe». Il carattere proprio della poesia, la sua capacità di scuotere deve soprattutto ai passaggi tra ambiti completamente diversi (dalla violenza dell'orco, per usare un termine fiabesco e simbolico) al gioco (tra le gambe c'è una sinistra «pista di decollo e allunaggio» per aerei radiocomandati), alle similitudini tratte dalla vita spiccia (il «bucodi legno» come quelli fatti dai tarli, che schiude non solo la violenza fisica, ma il tarlo della perversione e al contempo quello del trauma subito dalla vittima che continua ad agire e tormentare nel tempo, scavandone le risorse psico-emotive). Avevo anticipato, poco sopra, di un tratto vertiginoso, a precipizio, in questa plaquette, qui confermato dalla costruzione in climax (l'ultimo verbo è «sfonda», sia pur accostato a un attore amato dai ragazzi), che si avvale di scivolamenti serpigni tra elementi a contrasto: il sinistrissimo filo che lega lana-bava-brava in assonanza/paragramma, il «mantra» (che qui non è orientale preghiera ma solita solfa delle presunte attenuanti patriarcal-maschiliste, «lei era consenziente») in anticipo su «l'ave maria», la chiusa retoricamente calibrata sull'anafora di «rode» che non solo diventa «erode», in semplice paragramma, ma rilancia all'indietro, agganciando due episodi delle Sacre Scritture, la strage degli innocenti ordinata da Erode narrata nel Vangelo di Matteo (2,1-16) e il sacrificio dell'agnello, col cui sangue segnare gli stipiti delle porte – agnello da arrostitire e mangiare durante la notte, anticipato, fors'anche a rischio di sovrainterpretazione, dalla lugubre luce del precedente «magnafregna» –, ordinato da Dio per la Pasqua ebraica narrata nell'Antico Testamento (Es 12,1-12,46). La bambina corrosa e segnata di sangue («bambinal'asse») è agnella che «bela» (in riduzione, eppure in vaga eco, del precedente «bellabretella»), vittima sacrificale in un orizzonte degradato e soprattutto irrituale, ulteriormente ridotto dall'esplicito riferimento a film di cassetta.

In tutto simile, per quanto diversa nella versificazione, e tendente ad una sempre più nitida asciuttezza, è l'inclinazione a muovere le passioni e la loro funzione conoscitiva e attiva in un soggetto emozionale.²⁵ Può trattarsi del teatro di sovrareazioni al diverso, all'*elsamatta* che spaventa «bambini / insegue femmine per strappargli i capelli»,²⁶ «trasmette davvero paura a guardarla negli occhi / come se davvero

²⁵ Cfr. E. Pulcini, *Tra cura e giustizia. Le passioni come risorsa sociale*, Torino, Bolati Boringhieri, 2020.

²⁶ A. Carnaroli, *elsamatta* cit., p. 8, d'ora in avanti *em*.

con gli occhi ti ammazza coi sopraccigli» (*em*, p. 20), urla e «fa la fuga» (*em*, p. 22), pedalando sulla sua inseparabile «mitica bicicletta con le tre ruote» (*em*, p. 36): «anche a me mi terrorizzava / voleva farmi la fuga lei sì che mette paura / no le guerre i fulmini cosa so i temporali / peggio l'elsa matta delle guerre quasi come gli stranieri i tossicodipendenti» (*em*, p. 23); «mi ha creato un trauma che anche adesso / se la vedo mi agito meglio che cambio strada / per non rovinarmi la giornata / il trucco la camicia col sudore» (*em*, p. 41). Oppure, come avviene in *Ex-voto*, entro il circolo angoscioso delle vane richieste di miracoli, a muovere testo e fruitore può essere la fragilità del corpo preda della malattia, sofferta anche dai familiari e già presagio della prossima inesorabile mancanza:

Ragazzina recidiva
piomba di nuovo nell'incubo
delle malattie incurabili
testa di serie nel campionato agonie
dolorose tua madre ti accompagna in ambulanza
presso il nosocomio di M.
per pazienti lungo-degenti nel senso superfluo ormai
che non ti verrà spiegato da
alcun dottore (a che serve la parola fine in questi
casi senza capelli né peli anch'essi superflui)
senza speranza diciottenne passi dall'aperitivo²⁷

Qui il linguaggio pare essersi semplificato, le slogature sintattiche della forma sciolta sono ridotte a vantaggio di una trasparenza letterale che resta comunque sbalestrante. Che mette al centro gli organi colpiti – come fanno i disegni d'autrice alternati ai testi, immagini in bianco e nero dal tratto espressionista e ferito, incisioni iconografiche al pari delle parole. Stampigliature bidimensionali di *ex-voto d'antan*, formine d'argento donate ai santi “per grazia ricevuta” che l'assenza di miracolosa guarigione rende assurdi e vani, e lascia come impronta di delusione, preludio di morte. Conoscere l'identità anagrafica del soggetto malato non è necessario, perché come d'abitudine nella poesia di Carnaroli, è determinante la specificità della malattia, la singolarizzazione fisiologica di ciascun corpo malato – ma uno per tutti, perché tutti il male colpisce – entro i confini della clinica. Di analogo tenore sono i testi in cui i corpi patiscono lo sguardo medico che, in termini foucaultiani,²⁸ crea nel paziente una sfasatura, una dicotomia tra cor-

²⁷ A. Carnaroli, *Ex-voto* cit., p. 22.

²⁸ Cfr. M. Foucault, *Nascita della clinica. Una archeologia dello sguardo medico*

po e persona che rende oggetto d'indagine e di sapere non la persona nella sua integrità, ma solo il corpo ammalato, talora, per giunta, fisiognomicamente e psicologicamente alterato, guasto, irriconoscibile: «Ho la faccia a forma d'uovo / sono amalgama di cortisone e / oggetto non più identificata / come donna di trentasei anni». ²⁹

Stesso destino per il corpo inerme e insufficiente, incapace di compiere il presunto dovere della specie, in *Sespersa*, e affidato alla procreazione medica assistita: «il ginecologo professionale chiede / informazioni sul mio ciclo / doloroso o meno lungo abbondante / quanto tempo di tentativi / per restare incinta calcoli / con tabella rotante sull'ovulazione». ³⁰ Fino all'oblazione del proprio corpo in vita, «dono il mio corpo alla scienza / del ginecologo luminare / in fecondazione assistita / nel senso che da sola non ce la puoi fare», ³¹ per non dire, infine, della precisione di sguardo all'apparenza istintiva se non intima, privata, e invece filosofica, appunto foucaultiana, caustica nella consapevole alienazione che comunica: «sono brava a dissociarmi / dal mio corpo / che è diventato mezzo di procreazione assistita / luogo di lavoro / per medici e infermieri». ³²

Nel libro più recente, *50 tentati suicidi più 50 oggetti contundenti*, Carnaroli recupera certa ironia amara che fin dall'inizio aveva screziato i suoi testi per smascherare il dramma nel guizzo inatteso. Qui la galleria è doppia: a cinquanta modi diversi e tristemente fantasiosi di togliersi la vita, proposti, ciascuno, da un soggetto femminile o declinati all'infinito, rispondono altrettanti oggetti della più consueta domesticità disegnati con «tratto *brut*», ³³ segmentato e incisivo, di un brutalismo, com'è ovvio, tutt'altro che ingenuo – il vasetto, la statuina di biancaneve, la spugna, il televisore, la racchetta, la teiera, la palla di vetro con l'angioletto... Le possibilità si aprono a ventaglio, gli atti – sempre violenti, contro sé o contro gli altri – si sfilano come grani, l'indugio sulla psicologia è sempre evitato, la trama testuale è più asciutta, il lessico più sobrio, meno aggredito nei suoi costituenti ortografici o grammaticali, sempre tagliente. Anche in quest'opera di architettura ordinatamente bipartita e simmetrica, che conosce la felice tentazione

[1963], trad. it. di A. Fontana, Torino, Einaudi, 1998.

²⁹ A. Carnaroli, *Ex-voto* cit., p. 17.

³⁰ A. Carnaroli, *Sespersa* cit., p. 45.

³¹ *Ivi*, p. 53.

³² *Ivi*, p. 61.

³³ A. Cortellessa, *Alessandra Carnaroli, tutta casa e carnaio*, in «Le parole e le cose», 14 febbraio 2022, <https://www.leparoleelecose.it/?p=43455> (ultimo accesso 17 febbraio 2022).

del catalogo, ma di un catalogo d'orrori, rimane la possibilità multivaria dei soggetti, del prendere voce per tante, del prestare a tante la propria voce. E rimane, sotto un velo d'apparente leggerezza, la sostanza della passione nel segno positivo che Pulcini riconosce a questo moto necessario al vivere sociale.

La coerenza dello stile e dei temi, nei libri di Carnaroli, tutti legati alla diffusa e condivisa *souffrance*, rimandano a un io-poetico che non si fa personaggio, non eroe narcisistico, ma solo autore che lavora *con* e *sulle* parole. Le diffrazioni dell'io, così minute, frante, creano alla luce angoli d'incidenza tanto diversi e mutevoli da non poter (e non voler) essere frammenti di un ritratto unico. Come non conta, in questa poesia, l'individuazione delle singole voci che dicono "io", viva la lezione di Nanni Balestrini, così non conta la ricostruzione biografico-esistenziale dell'io-scrittore. Conta, invece, contrastare l'apatia – tutti i temi dolenti scandagliati da Carnaroli, infatti, chiedono e ottengono adesione –, contrastare l'isolamento emotivo dagli altri che caratterizza l'edonismo e il narcisismo dell'individualismo attuale.³⁴ Ciò che sembra contare, in questo farsi poeticamente carico di voci altrui, è la disposizione empatica, a «partecipare, sia pure in modo vicario, alle emozioni e all'esperienza dell'altro»,³⁵ la capacità, recuperando una definizione di Edith Stein tramite Elena Pulcini, di «“sentire l'altro”, di rendersi conto delle sue emozioni e del suo vissuto».³⁶ La scrittura poetica di Carnaroli, con il suo abdicare all'effusione sentimentale dell'io-autore per pronunciare parole di soggetti altri (anche quelle pronunciate con agghiacciante naturalezza dall'omicida o dallo stupratore sono finalizzate a provocare in chi legge/ascolta un'emozione morale per antitesi), è di per sé un'azione di *cura del mondo*. Poco opportuna e foriera di fraintendimenti potrebbe essere per questa scrittura la categoria o dell'"impegno", espressione ormai usurata, banalizzata, falsa e strumentalizzabile.³⁷ Non solo più opportuno e persuasivo, ma filo-

³⁴ Cfr. E. Pulcini, *L'individuo senza passioni. Individualismo moderno e perdita del legame sociale* [2001], Torino, Bollati Boringhieri, 2020.

³⁵ E. Pulcini, *Tra cura e giustizia* cit., p. 19.

³⁶ *Ibidem*.

³⁷ D'altro canto in un'intervista di alcuni anni fa la stessa autrice metteva in guardia dal considerare la sua come una poesia di denuncia o di impegno: «più in generale, c'è la mia attrazione bassissima per lo scrosto. Che non è impegno civile (quello l'ho costruito dopo, avvicinandomi al femminismo di piazza) né volontà di denuncia: ha motivazioni meno degne (visto che di dignità si parla tanto per giustificare inasprimento delle pene e censure). Lo scrosto è la passione insana che dimostrano i bambini nel levarsi le croste dalle ferite, quel farsi male con piacere, per vedere cosa c'è sotto, per amor del Cicatrene. Me la porto dietro, in forme diverse, da *Taglio intimo*

soficamente ed eticamente più appropriato, a mio giudizio, è parlare di *cura* entro la riflessione femminista che ha messo in relazione, con Carol Gilligan, il paradigma della cura e il paradigma della giustizia.³⁸ In tale luce la poesia di Carnaroli è non solo una disponibilità all'altro ma anche un atto, letterario ma non per questo meno efficace, di cura come *sollecitudine*, per cercare di contrastare «quella che da Anders ad Arendt a Jonas, è stata definita una “perdita del mondo”, intesa nel duplice senso di perdita del pianeta che ospita la vita e di perdita del mondo comune».³⁹ Una perdita provocata dalla divaricazione tra *ossessione dell'Io* e *ossessione del Noi*, ovvero tra individualismo illimitato e comunitarismo endogamico,⁴⁰ chiuso, pregiudiziale, timoroso del diverso; ossessioni dominanti, entrambe, e del pari rifiutate da Carnaroli. La sua posizione estetica e poetica, viva di *pietas*, è l'opposto del pietismo. Il suo modo di attaccare frontalmente il lettore, di investirlo con getti triviali e serrate sequenze di crudeltà, scuote l'apatia e l'indifferenza da cui l'Io prometeico e narcisistico si lascia avvolgere recidendo la relazione sociale. Non è un'illusione salvifica o didattica, quella di Carnaroli, e non potrebbe esserlo date la brutale, dolente polifonia soggetto delle sue poesie e la lucida coscienza con cui ritrae crimini e malattie che segnano il reale, è piuttosto un etico obiettivo di cura quale assunzione di *responsabilità* per il mondo, di cui non smette di sentire nel profondo, empaticamente, limiti, debolezze e vulnerabilità.

a *Scartata a Femminimondo*», così Carnaroli in A. Cellotto, *Femminicidio e “femminimondo”*. *Intervista con Alessandra Carnaroli*, in «Librobreve», 26 agosto 2013, <https://librobreve.blogspot.com/2013/08/femminicidio-e-femminimondo-intervista.html> (ultimo accesso 10 febbraio 2022).

³⁸ Cfr. E. Pulcini, *La cura del mondo* cit., pp. 251ss nelle quali la filosofa riflette sui paradigmi di cura e giustizia ovvero sul concetto di «etica della cura» che, a partire da Carol Gilligan e dal suo *Con voce di donna*, si è imposta come un punto di riferimento ineludibile per quella che ho chiamato *responsabilità per*», *ivi*, p. 252.

³⁹ *Ivi*, p. 14.

⁴⁰ *Ibidem*.