

In difesa delle emozioni banali

Postfazione di Beatrice Battaglia



Tutti gli scrittori scrivono con un ascoltatore silenzioso in mente, un *alter ego* ideale pronto a condividere quanto lo scrittore viene dicendo, seguendolo fin nelle pieghe più recondite e addirittura aiutandolo a estrinsecare le sensazioni più ambigue, tanto attivo e sollecito da trasformarsi impercettibilmente in critico e non di rado addirittura *highbrow* e paternalistico. Pur non essendo mai quest'ultimo a prevalere (e per fortuna, altrimenti non avremmo pubblicazione), rimane tuttavia una presenza incombente da cui difendersi, com'è ben evidente nelle dediche e introduzioni, luoghi deputati a una difesa preventiva al fine di spingere i lettori dalla parte dell'*alter ego* ideale.

Tale difesa, con l'implicita assunzione dell'atteggiamento di distacco proprio della critica, è in sé stessa, prima ancora che una sempre doverosa professione di umiltà, un'innegabile ammissione di ansia riguardo alla capacità di coinvolgimento della scrittura; e questo sarebbe tanto più pregiudizievole per una poesia che, come quella raccolta in questo volume, si riconosca e si dichiari essenzialmente comunicazione emotiva.

Per non 'offendere' quindi la natura di questa poesia, la 'difesa' (a me affidata in veste di *alter ego* ideale) è posticipata, pur restando necessaria perché si tratta di poesia, secondo i criteri canonici, 'femminile' e per di più orgogliosamente femminile, vale a dire 'sfacciatamente' incurante delle valutazioni canoniche: e perché basate, come risaputo, su parametri 'altri' dal femminile e perché (anche condividendo l'assunto che la differenza tra maschile e femminile non esista in poesia, ma esista solo la poesia e basta) la Poesia è pur sempre stata riconosciuta e definita in base a categorie maschili – categorie che negano l'essenza del femminile con tanta ingiustificata determinazione da lasciar intravedere le radici profonde delle loro motivazioni affondate nell'invidia.

La paura che l'emozione spontanea, improvvisa e travolgente, l'emozione che t'impone di fermarti, qualsiasi cosa tu stia facendo, per scrivere, in una scelta affannosa e concitata delle parole e del loro susseguirsi, con il cuore che accelera i battiti; la paura che questa emozione "rovini" la poesia è una indicazione trasparente, che suscita immediata indignazione per l'arbitrarietà delle motivazioni e poi 'materna' compassione per lo stato di infantile impotenza da cui sono generate.

Ebbene questa emozione che arriva spontanea (e che non c'è modo di provocare) insieme con l'obbligo, l'urgenza della comunicazione, questa si chiama ispirazione ed è all'ispirazione che è connaturata la fatica della scelta della parola, del ritmo che riflettano e comunichino la visione. Senza la coerenza, senza la presa soffocante della visione, senza che la visione "ti venga addosso", non c'è guida all'unicità dell'espressione verbale, non c'è lavoro che tenga. Il tanto invocato o meglio prescritto lavoro con la sua dura fatica è servo dell'ispirazione e dovrebbe essere superfluo dirlo.

Quello dell'ispirazione è uno stato di grazia che può durare un'ora, un giorno o anche di più, a cui si può tornare in seguito con la memoria per verificarne dal di fuori e a distanza (dal momento creativo) il deposito nelle immagini verbali e sonore e l'adeguatezza dell'espressione (ma nulla di veramente sostanziale si può aggiungere o togliere, solo qualche impercettibile colpo di lima o di luce o correzione sonora o musicale).

Passata l'ispirazione, la poetessa, come la Sibilla, non riesce a ricordare a memoria, per quanto si sforzi, la sequenza delle parole e ha bisogno della prima stesura.

La prima stesura, pur nella consapevolezza che il lavoro non è finito, produce un senso di soddisfazione profondo, come dopo aver adempiuto a un compito di utilità essenziale, come dopo un parto.

E non si può partorire a piacere o a comando. Si possono fare dei bambolotti di tutti i tipi, ma non creature vive che camminano.

Per fare delle creature vive ci vuol qualcosa di più della volontà, insegnava l'autrice di *Frankenstein* ai coetanei poeti romantici, spavaldi cultori della 'Mente'; e nemmeno basta la sola fatica. La fatica serve a mettere al mondo e a tirar su una creatura che esiste già, e di per sé non può creare nulla di vivo. Ed eccoci al punto che è l'acme della ricorrente, più o meno esplicita, requisitoria contro la poesia femminile: alla natura, all'esperienza personale, all'autobiografia, che non equivalgono affatto al 'rifiuto dell'astrazione' (come si insinua da sempre), ma anzi ne sono l'imprescindibile punto di partenza, o meglio la condizione necessaria; per astrarre, qualunque ne sia l'impulso, bisogna partire comunque da una congerie di fatti concreti e *veri*, nel senso che abbiano la verità dell'esperienza personale, altrimenti si è nell'ambito del virtuale, del simulato, del tautologico. (Del rapporto astrazione-visione qui mi limito a dire che è inscindibile: non si può rifiutare l'astrazione; la visione, in quanto scintilla di epifania, è sempre in un certo grado astrazione, allegoria o simbolo, verità 'universale'. Se invece con astrazione si vuol dire 'matematicizzazione', allora si tratta di un'operazione volontaria, e, dal mio punto di vista, in quanto tale violenta e, in certo grado, sadica.)

È ovvio che, come sosteneva l'utopista Wells, anche la teoria ha la sua poesia, le sue emozioni poetiche, ed è questo l'ambito in cui i falsi poeti (falsi anche inconsapevolmente) possono più facilmente confondersi, perché nell'ambito dell'astratto le parole possono costruire architetture strane, inusitate, imprevedute, stupefacenti, che possono apparire frutto d'ispirazione a chi non è

poeta. Il poeta riconosce o sente sempre l'ispirazione poetica anche quando è di origine diversa dalla sua.

Un poeta può solo dire se una poesia è vera o falsa, nel senso se è frutto di una ispirazione autentica o no, ma non può sindacare sui temi, sui 'luoghi' da cui l'ispirazione scaturisce e arrivare addirittura a dichiararne *ex cathedra* alcuni (quelli simili ai suoi) più adatti o migliori, altri di seconda categoria o subalterni; e insegnare a questi 'inferiori' come si tratta la natura (vale a dire come distaccarsi da essa e quanto distacco mantenere), come si devono 'lavorare' i 'luoghi comuni' perché appaiano in una veste originale e ci sorprendano.

Ma l'emozione da comunicare non è tanto quella della novità e della sorpresa; la novità e la sorpresa sono semmai solo un mezzo, un richiamo, un'evidenziazione sotto cui si ritrova un'emozione comune, ed è attraverso quell'emozione comune che si *comunica* ossia *condivide*; la poesia non si esaurisce nel linguaggio (che pure ne è lo strumento principale), nella novità dell'immagine, della metafora, ma nel ritrovare sotto la metafora il sangue dell'emozione umana che scorre; e questo flusso vivo può essere raggiunto, come ben sappiamo, anche attraverso il linguaggio più semplice, attraverso una ballata, una canzonetta, una "zirudèla".

Cosa o quanto ha a che fare con questo fine la dura fatica quotidiana? Come se la poesia fosse innanzitutto questione di allenamento! Senza ispirazione (del tutto estranea alla volontà) non c'è poeta, c'è solo un praticante, un verseggiatore, uno che fa delle cose simili alla poesia, che sembrano poesia, ma che non reggono alla prova della verità che consiste nel 'com-muovere' e comunicare nel senso etimologico dei termini. Non sarà mai la padronanza della tecnica a far di un artigiano un artista, ma, al contrario, è la vocazione, l'esigenza espressiva dell'artista, a imporgli di acquisire la conoscenza della *technè* dell'artigiano.

Dopo aver girovagato in libertà in quest'ambito (finora da me poco frequentato) della critica della poesia femminile e dei criteri canonici per valutarla e riconoscere quella di qualità superiore (!) o almeno degna di chiamarsi poesia, comincio a intravedere più chiaramente l'intrigante rapporto tra i *temi* sconsigliati come inferiori (la natura, gli affetti, l'autobiografia) e l'*esecuzione* prescritta del duro esercizio quotidiano.

Il duro lavoro serve a farci allentare il rapporto con la natura, a 'educarlo', metterlo in prospettiva e farlo dipendere dal punto di vista assunto (già di distacco nella sua potenziale varietà), vale a dire modificarlo e comunque sempre con l'effetto di allontanarci dalla fonte diretta delle nostre emozioni (precludendoci la famigerata spontaneità).

L'atteggiamento verso la natura che ci viene consigliato, anzi prescritto, non è femminile; è sempre un atteggiamento di controllo (come ha ben dimostrato il grande Meyer Abrams), quando non di lotta e di prevaricazione.

La guerra alla spontaneità, alla musicalità, "scoglio", "incaglio che fa dubitare della possibilità di una poesia di donna": ho abbastanza esperienza per riconoscere nell'accanimento contro

qualcosa una spia della paura che essa ispira e per sapere che la paura è sintomo di estraneità e non conoscenza di qualcosa avvertita come indominabile o insuperabile.

Il rapporto delle femmine con la natura appare diverso in genere da quello dei maschi, più armonioso e meno doloroso, più felice. Anche senza ricorrere al supporto delle numerose socio-psicologiche che (a partire da Carol Gilligan) a questo tema hanno dedicato volumi, è evidente che i maschi piangono e si lamentano molto di più e tendono a tenerci lontane da un rapporto (di comunione così profonda) cui loro non possono accedere e che quindi ci *invidiano* (con buona pace di Derrida, Barthes e compagnia di mistificatori dell'*invidia penis*); e allora diabolicamente cercano di collocarci sul loro terreno, dove le nostre più autentiche caratteristiche appaiano difetti, e noi così veniamo a trovarci (proprio come loro) in “lotta sanguinosa con noi stesse”, vale a dire con i nostri istinti profondi, definiti “cancro giovanili dell'estasi, dell'involuzione, dell'eccessivo lirismo” (per forza la giovane Margherita Guidacci si sentiva “organicamente irriducibile” rispetto ai canoni cui si sforzava di conformarsi).

Ma in base a quale autorevole metro il lirismo è eccessivo? e perché ci si deve astenere dall'estasi, o dal tornare indietro o dal ‘perdersi nell'onda sonora delle sensazioni’, ravvoltolarsi o sciogliersi dentro un'emozione? Perché questa (roba da Menadi) non sarebbe poesia; la poesia sarebbe quello che definiscono loro, ossia quello che a loro viene più congeniale. Il lavoro e la fatica come destino del poeta maschio, un ulteriore motivo per lamentarsi.

Basta esaminare questo canone per esempio in una celebre, emblematica e ancor rispettata formulazione (come rileva Ambra Zorat)

“La massa inerte, spessa, grigia, delle frasi già fatte, delle parole già dette, va traforata pazientemente, come una dose di calcare indigesto, *vinta* a poco a poco con la costanza e con l'astuzia, perché alla fine se ne liberi, se ne svincoli un principio, una forma di personalità”

per toccare con mano la totale assenza se non di amore, di rispetto per la parola, materiale inerte, grigio insignificante che va manipolato, piegato, costretto addirittura aggirato, al fine di fargli es-primere (*pardon!* l'asserita inerzia impone un cambio di soggetto), al fine che ne venga fuori, ne nasca un principio di personalità, un qualche cosa di vivo. Mi viene in mente il quadro preraffaellita “Take your son, Sir”: le parole sono qui considerate proprio come il corpo femminile, terra inerte e amorfa per non dire insulsa, che bisogna ‘convincere’ a partorire (qualcosa che non gli appartiene).

Può anche darsi (ed è comprensibile) che sul piano della ‘creatività’ quello della scrittura sia un *bisogno* più maschile che femminile, ma a far davvero Poesia la scrittura così intesa (come atto di forza e di volontà) non basta senza l'ispirazione; mentre è vero il contrario, come ben hanno mostrato in passato le improvvisatrici; e del resto non è certo per caso che l'ispirazione sia

sempre stata concepita femmina, a partire dalle Muse, agli oracoli, alle Sibille, anche se, proprio per ciò, più che spesso accostata alla confusione, all'incomprensibilità, alla follia.

Perché dunque dovremmo continuare a conformarci ai loro criteri (a meno che non li condividiamo)? Solo per essere prese in considerazione e magari anche lodate e incoraggiate a proseguire sulla strada che ci allontana dalla fonte della nostra ispirazione?

Non dovrebbe essere più come nei secoli passati in cui neanche una poetessa affermata come Anna Letitia Barbauld (1743-1825) poteva permettersi di fare un passo fuori dal recinto tematico senza essere messa immediatamente a tacere sotto un cumulo di ridicolo, o nemmeno un successo europeo come Ann Radcliffe (1765-1823) poteva esprimere impunemente la sua femminilità nei contenuti e ancor più nello stile senza essere ben presto censurata con un'etichetta di incolta e disordinata, tanto insistita da farla a malapena ammettere nelle recenti antologie della riscoperta poesia femminile romantica.

Sarebbe interessante studiare la storia della scrittura femminile dal punto di vista della lotta condotta dai recensori al "sentimento" e alla spontaneità, e parallelamente la storia dei plagii, più o meno confessati, da parte dei poeti maschi, (come nel caso della citata Radcliffe, imitata e copiata da Scott, Byron, Shelley, Keats, Browning, e molti altri); e addirittura illuminante sarebbe ripercorrere come e perché l'aggettivo "sentimentale" ha acquisito le connotazioni negative o meglio spregiative in riferimento alla poesia femminile.

Capisco che queste considerazioni possono apparire *naïve*, se non superflue, alle donne che scrivono poesia o critica sulla poesia, ma rimane il dato di fatto che a tutt'oggi in Italia agli esami di maturità sono gli estensori di questi canoni *non* (quando non *anti-*) femminili a rappresentare agli occhi dei giovani la Poesia e che anche all'università un corso sulla poesia femminile è considerato, anche da docenti donne, solo un'integrazione che non può certo sostituire un corso sui grandi dell'epoca.

Desde da Bagni rivendica temi, stile, tutte quelle caratteristiche del femminile criticate, compresa la così etichettata banalità. Cosa significa *banale*? Noto, scontato, triviale, di uso comune, privo di originalità? Nell'era del nuovo, supernuovo, ultra-super-extra nuovo' (come dice Fredrick Jameson) dimentichiamo di pensare che gli spregiati luoghi comuni, gli stereotipi, sono sempre stati (almeno fino all'era della pubblicità *hightech*) testimonianza di una originaria esigenza comune cui sia pure inconsapevolmente continuano a rispondere; i nostri Poeti invece non vogliono provare i sentimenti, le emozioni 'di tutti', ma ambiscono a distinguersi e primeggiare per originalità sui comuni mortali. Da questo punto di vista la banalità si rivela un'altra etichetta dispregiativa posta sulla strada che porta all'essenza della poesia femminile; perché banale (per la poesia femminile di cui sto parlando) ha invece l'accezione positiva di 'ovvio', 'riconoscibile/sentito da tutti', 'comune', quindi 'corale' poiché riferito ad un'emozione primaria che la poetessa trae dall'indistinzione e dall'oblio dell'abitudine per riaccenderla e

illuminarla in modo che ogni lettore/ascoltatore, riconoscendola, possa partecipare vestendola dei nuovi colori della propria esperienza individuale.

Tra gli aspetti della poesia di Desde da Bagni dominante è l'istinto a cantare il Bene, la Felicità, il piacere, il superamento dei contrasti, dei conflitti; e anche quando il dolore inonda la scena come principale fonte d'ispirazione, permane sempre, impermeabile, un nucleo positivo/vitale, di pazienza e resistēza, volto al dopo, come per esempio in *Come da sangue di Stige...* (in cui la poetessa affronta senza soccombere la follia della realtà atroce in cui si trova immersa).

Un tale istinto alla resistenza (denigrato come passività, inerzia, masochismo) è connaturato al senso panico e panteistico di appartenenza alla natura e l'ispirazione creativa è manifestazione dei momenti epifanici in cui questo senso di appartenenza e di collegamento armonico anche nella sofferenza, si rivela più forte, e quindi risolutivo e salvifico.

Tra i 'difetti' di solito imputati alla poesia femminile solo uno Desde da Bagni certamente non ha: la 'superficialità', quando non la 'sciatteria', che si accompagna alla 'mancanza di cultura' spesso attribuita alle scrittrici.

Ogni singola parola è per lei come una pietra preziosa carica di un suo significato e di una sua aura che, in quanto prodotto vivo della sua storia etimologica, sociale e letteraria, appare gravida di imprevedibili, impreviste potenzialità; certo, sono le parole del linguaggio patriarcale (perché quel linguaggio sappiamo), ma (percepite, imparate e poi) usate da una donna in modo femminile, orgogliosamente femminile, senza soggezione di alcun genere.

Che rende poeti non è ovviamente solo o tanto la sensibilità poetica e quindi l'emozione, che è un dono comune all'umanità; è l'impulso a tradurla in parola, a comunicarla; e l'ispirazione è in quel momento in cui s'intravede la visione insieme con la sua o le sue parole.

Le parole vengono spontanee dalla cultura del poeta, e così si presenta, anzi s'impone una parola come per esempio 'mondo *teodoro*' o come '*Ioico* Satana' – parole che *sono* la visione, emblema polimorfo e metamorfico delle potenzialità espressive di quella parola: la prima – *teodoro* o 'dono di Dio'– dove l'iniziale greca del nome di Dio riverbera, nella sua composita ricchezza sonora, lo sfondo dorato delle icone e dei mosaici per ribadirlo con le associazioni delle sillabe *oro*: l'età dell'oro, le isole felici, le spiagge dove 'dolci maturano i frutti e fresche sgorgano le sorgenti', la natura con tutti i suoi doni, dipinta dai pittori (Tiziano, Claude, Renoir...) e cantata dai poeti, dal cantico delle creature alla canzone di Modugno, fino al 'paradiso' personale che ognuno visualizza a suo modo. La seconda – *Ioico* – con la sua associazione dantesca, evoca la menzogna, Gerione e l'inferno con i suoi demòni dalle nere ali nervate e aguzze del Dorè, Mefistofele di Marlowe che porge la sua penna gocciolante di sangue o il Satana di Milton che abbandona sdegnoso il paradiso fidente nell'onnipotenza della mente.

Per Desde Da Bagni le parole sono gravide di vita, colore, suono, musicalità, pronte ad emergere dalla foschia policroma e polifonica in cui sono immerse per prodursi sulle scena davanti al

poeta in una prova (più o meno lunga) di movimenti, scorci, combinazioni, abbinamenti, pose provocanti, seducenti, svianti; un processo di messa a fuoco (più o meno snervante) per arrivare alla versione giusta, alla parola, al ritmo, che si sovrappongano più esattamente possibile alla visione in modo che la parola sia visione e viceversa.

Oltre che una loro storia (o forse proprio per questo) le parole hanno una loro personalità, un loro talento, una loro arte e quindi una loro ostinazione, e talvolta si sfidano per imporre la loro versione oppure è una stessa parola che si presenta con più di una versione, attirando il poeta in suggestive variazioni, anche pericolose, perché spostano (anche se solo impercettibilmente) il fuoco della visione nell'ambito del non sentito, del non autentico, quindi del non sincero, dell'ingannevole. (E questo è il celebrato ambito dell'“invenzione”- ambito per certi versi ‘obbligato’ di esperienze vicarie, in cui la parola ‘inventare’, tradendo il suo significato originario di ‘trovare’ o ‘imbattersi’, usurpa quello di ‘creare’. La ‘fantasia creatrice’ o *imagination* sale ai fasti canonici quando l'“occhio mentale” spodesta l'“occhio naturale”, proprio secondo la tecnica con cui Satana si prepara a sostituire il paradiso.)

In questo ‘dramma’ in scena tra la parola e la visione, il poeta è totalmente assorbito, inchiodato in quello che è comunque uno stato di grazia, di orgoglio e gratitudine per il dono di questo lampo di epifania e insieme il senso di soddisfazione e di utilità nell'adempimento dell'esigenza della comunicazione (*Il canto degli uccelli*).

Con le sue parole il poeta suscita o meglio risveglia emozioni comuni e così collega/unisce i suoi lettori/ascoltatori in un'emozione comune.

Leggere poesia diventa come pregare, un sentire insieme e al tempo stesso individuale, poiché come spiega bene il filosofo Lyotard, ognuno lega l'emozione alla forma della propria esperienza, ma nel condividere questa emozione primaria (o ‘banale’) si ha il senso salvifico di far parte di ‘questa bella d'erbe famiglia e d'animali’; per esempio in *Nelle albe d'estate* e in *Solitudine* a salvare la poetessa dall'abisso della follia, indotta dall'isolamento e dalla solitudine, è questo epifanico sentirsi partecipe di un destino comune agli animali tutti nella natura e nel mistero.

A questo fine corale le parole comuni, le frasi fatte – categoria composita, variegata, ricca anche, come le erbacce infestanti, di misteriose potenzialità benefiche – svolgono una funzione primaria. Appiattite dall'uso, più che tormentarle e traforarle per far loro esprimere qualcosa di nuovo, Desde Da Bagni preferisce restaurarle, scrostarle, restituirle al loro significato originario o a significati successivi, ma sempre al fine che sia la parola in salute (nella sua corporeità spaziotemporale) a prendersi la scena. Per esempio, in *Il peccato dei figli* l'aggettivo *infame* si riprende il suo significato etimologico grazie anche al *nameless* dell'epigrafe di un grande “poema epico” che celebra la natura [*I misteri di Udolpho*]: l'azione che ‘non ha un nome’, ‘indicibile’, è quella compiuta contro la natura che è il Passato, l'Origine; ed è all'interno della dimensione di questo ‘peccato’ che le parole *strazio* e *cuore* perdono la loro ‘banalità’ per riverberare una ben più ampia risonanza epocale che, giustificando il rimorso, facilita il

riconoscimento della sofferenza individuale come normale. In *Nelle albe d'estate* l'espressione 'è tutto ok' ha un potere massimo di rassicurazione, più che per il significato letterale, proprio per il fatto di essere un luogo comune che, in quanto tale, oltre alla risonanza corale, non può non rievocare in ognuno il superamento di un momento traumatico e il ritorno alla normalità.

Della biografia di Desde Da Bagni mi limiterò a suggerire un ritratto impressionistico, del tipo di quello offerto da Talfourd (il biografo di Ann Radcliffe) ai suoi lettori invitandoli a guardare attraverso gli occhi della "grande poetessa della narrativa romantica": Desde Da Bagni è l'essere umano che ha provato le emozioni qui evocate e che ogni poesia ci invita a condividere come epifanie del mito che vive nell'istinto umano e si manifesta nei nostri sogni, nei nostri desideri, nelle nostre paure. Proprio per questo il titolo *Goccioline di mito*, piccole gocce di *romance* ossia, come diceva Frye, di "epica della creatura", goccioline di rugiada che riflettono la luce di momentanee epifanie.

Il poeta è, per riprendere la metafora del pregare, un sacerdote, portato a intuire il Divino e a comunicarlo attraverso le sue intuizioni; e questo è il suo vero compito, di cui non possiamo dire i limiti e tantomeno le regole! [*A Lucio Dalla, I poeti sono buoni*].

Luna luna contiene un'intuizione profonda, ma potrebbe esser tacciata di essere 'consolatoria' o 'edonistica' poiché la poesia femminile è accettata preferibilmente quando esprime difficoltà e sofferenza, e questa 'goccia' di poesia riflette invece un momento catartico, raggiunto attraverso sensazioni di benessere fisico così totale e profondo da estendersi all'eternità ed assorbire la paura della morte.

I luoghi di questa 'epica' della vita femminile: l'innamoramento, la casa, la gravidanza, i figli, l'abbandono, l'umiliazione, la gelosia, la solitudine, la memoria, la scrittura. I nomi delle grandi figure mitiche sotto cui queste poesie sono state raggruppate vogliono adeguarsi al concetto di poesia che si è tentato di descrivere, e insieme riecheggiano la consapevolezza/fede della vitalità del mito nella vita quotidiana, nei nostri istinti, nei nostri bisogni ossia nella voce della natura, che proprio nel corpo femminile celebra i grandi riti delle realtà concreta e della verità.

Innegabile che nella nostra cultura patriarcale l'orientamento predominante non sia certo di amore per la natura: celebrati dal canone sono i poeti e scrittori che vogliono tenerla a freno, regolamentarla se non combatterla, lamentando la sua durezza, insensibilità, ostinazione, le sue 'zanne e artigli insanguinati'. Che a mostrare amore per la natura si sia presi in giro e compatiti lo riconosceva Orwell in un saggio in difesa del rospo comune, riassumendo tutte le motivazioni da sempre messe in campo contro la natura e quindi contro le caratteristiche femminili. Poiché è il nostro rapporto con la natura che genera tutte le discriminazioni, questo rapporto è definito banale, sentimentale, edonistico, musicale; dovrebbe essere di contrasto, di conflitto, lacerante, doloroso, per apparire interessante. Come da grande romanziere ha ben riassunto Forster, nella Megamacchina patriarcale la natura consentita sarà solo quella consumabile a distanza attraverso il video. Voglio quindi concludere ribadendo, come critico, la mia posizione eretica,

anzi aggravandola aggiungendo che poesia femminile come questa di Desde Da Bagni ha una sua tradizione a partire almeno da Ann Radcliffe.

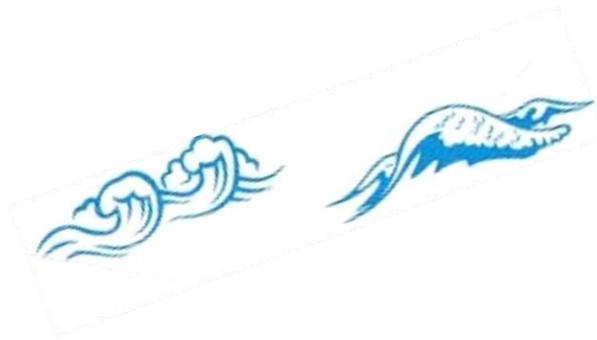
Per esempio, *Titania*, scritta molti anni fa, è stata poi così intitolata in omaggio a *Titania to Her Love* della Radcliffe poiché appare sorprendentemente simile nel tipo di visione: è un canto dove eros, vitalità, giovinezza si espandono in una serie di quadri (che rispondono alle caratteristiche serie radcliffiane di *dove* e *quando*) in cui si manifesta tutta la creatività dell'eros femminile nel godimento della bellezza della natura e che culmina in un canto finale, un invito che è una promessa (non destinato come quello delle ninfe carducciane a restare inascoltato). In *Ofelia* un'altra caratteristica 'radcliffiana' di Desde Da Bagni: la musicalità, la tendenza a trasferire il sentimento personale in una ballata (che è in fondo un piccolo *romance*).

In questi versi di *The Sea-Mew* (*Il gabbiano femmina*, passata inosservata tra materiali eterogenei pubblicati postumi) è riassunta l'essenza di questa poesia femminile, che ai recensori contemporanei sarebbe certo apparsa scandalosa, per la vitalità prorompente, il desiderio esplicito di libertà, di volare alto, di sfida, di lotta, di solitudine, ma soprattutto per la mancanza di timore e di umiltà, in una parola per la sicurezza e fiducia in se stessa.

Forth from her cliffs sublime the sea-mew goes
To meet the storm, rejoicing! To the woods
She gives herself; and borne above the peaks
Of highest head-lands, wheels among the clouds,
And hear Death's voice in thunder roll around,
While the waves far below, driven on the shore,
Foaming with pride and rage, make hollow moan.
Now, tossed along the gale from cloud to cloud,
She turns her silver wings touched by the beam,
That through a night of vapours darts its long
Level line; and vanishing 'mid the gloom,
Enters the secret regions of the storm;
But soon again appearing, forth she moves
Out from the mount'nous shapes of other clouds,
And, sweeping down them, hastens to new joys.
It was the wailing of the deep she heard!
No fears repel her, when the tumult swells,
Ev'n as the spirit-stirring trumpet glads
The neighing war-horse, is the sound to her.
O'er the waves hovering, while they lash the rocks,
And lift, as though to reach her, their chafed tops,
Dashing the salt foam o'er her downy wings,

Higher she mounts, and from her feathers shakes
To shower, triumphant, As they sink, she sinks,
And with her long plumes sweeps them in their fall,
As if in mockery; then, as they retreat,
She dances o'ver them, and with her shrill note
Dares them, as in scorn.

[...] with thee I'd fly
To the free waters and boundless skies,
And drink the light of heaven and living airs;
Then with thee haunt the seas and sounding shores,
And dwell upon the mountain's beaked top,
Where nought should come but thou and the wild winds¹.



¹ [*The Sea-Mew* in *The Poetical Works*, vol. 2]

Staccandosi dalle sue alte scogliere il gabbiano (femmina) va incontro alla tempesta, felice! Va verso i boschi e al di sopra delle cime più alte volteggiava tra le nubi, e ode la voce tonante della Morte rimbombare intorno, mentre giù lontano le onde trascinate a riva schiumanti di rabbia e di orgoglio mandano un cupo lamento.

Ora sbattuta di nuvola in nuvola nella tempesta volge le ali d'argento toccate dal raggio di luce che attraverso una notte di vapori lancia la sua lunga linea retta; e svanendo nell'oscurità entra nelle segrete regioni della tempesta; ma subito riappare uscendo dalle montuose forme di altre nubi per discenderne veloce e affrettarsi verso nuove gioie. Era il lamento dell'abisso che sentiva! Nessun timore la trattiene: quando aumenta il tumulto, come l'incitante tromba di guerra arreca gioia al cavallo che nitrisce, lo stesso effetto produce il suono su di lei.

Sospesa sull'onde che flagellano gli scogli e si sollevano quasi a raggiungerla con le rabbiose cime, lanciando schiuma salata sulle sue morbide ali, più in alto sale e dalle piume l'acqua scrolla, trionfante. Come s'abbassano, essa s'abbassa e mentre ricadono le sfiora con le lunghe piume, come per scherno; poi, quando si ritirano, danza sopra di esse e con il suo verso acuto le sfida, quasi sprezzante.

[...] con te vorrei volare alle acque libere e ai cieli sconfinati e bere la luce del firmamento e dell'aria viva; poi con te andar in cerca di mari e di spiagge sonanti e abitare sulla cima aguzza della montagna dove altri non giunge che tu e i venti selvaggi.

Riferimenti bibliografici

M. Abrams, *Natural Supernaturalism*, London, OUP, 1971. C. Barbarulli e L. Brandi, *La biografia di un'idea*, in A.M. Crispino (a cura di), *Oltre canonone. Per una cartografia della scrittura femminile*, Manifestolibri, Roma 2003, pp. 83-112. Y. Cameron-Klangwisan, *Jouissance*, thesis Ph. D, Auckland U. of Technology, 2012. A. Cortellessa, "Poesia delle donne?", «Nuovi poeti italiani 6» 6 settembre 2012. (Pubblicato da *Le parole e le cose*). L.M. Crisafulli (a cura di), *Antologia delle poetesse romantiche inglesi*, Roma, Carrocci, 2004. L.M. Crisafulli e C. Pietropoli (a cura di), *Le poetesse romantiche inglesi*, Roma, Carrocci, 2002. J. Derrida, *Sproni. Gli stili di Nietzsche*, Adelphi, 1991. E.M. Forster, *La Macchina si ferma* (1909), Editrice Nord, 1985. N. Frye, *La scrittura secolare*, Bologna, il Mulino, 1978. C. Gilligan, *Con voce di donna*, Milano, Feltrinelli, 1987. R. Graves, *I miti greci* (1955), Milano, Longanesi, 1979. M. Guidacci, *Poesia italiana contemporanea (1909-1959)*, a cura di G. Spagnoletti, Guanda, Parma, 1964], p. 660, ora in M. Guidacci, *Prose e interviste*, a cura di I. Rabatti, Pistoia, Editrice CRT, 1999, p. 115]. F. Jameson, *Il postmoderno*, Milano, Garzanti, 1989. J. Labbe, *Romantic Visualities: Landscape, Gender and Romanticism*, Palgrave, 1998. J.F. Lyotard, *Il postmoderno spiegato ai bambini*, Milano, Feltrinelli, 1987. J. McGann, *The Poetics of Sensibility, A Revolution in Poetic Style*, Oxford, Clarendon Press, 1998. A. Merini, *Vuoto d'amore*, Torino, Einaudi, 1991. E. Montale, *Sulla poesia*, Milano, Mondadori, 1998. G. Orwell, "Pensieri sul rospo comune" (1946) in *George Orwell Tra sdegno e passione*, a cura di E. Giachino, Milano, Rizzoli, 1977. E.A. Poe, *Il principio poetico* (1850), in *Il corvo e tutte le poesie*, Roma, Newton Compton. A. Radcliffe, *La foresta perigliosa* (1793), Milano, Ferrario, 1863; *I misteri di Udolpho* (1794), Roma, Theoria, 1990; *The Poetical Works of Ann Radcliffe*, London, Colburn, 1834. F. Restaino e A. Cavarero, *Le filosofie femministe*, Milano, B. Mondadori, 2002. P.B. Shelley, *Difesa della poesia* (1821), Pisa, ETS Ed., 2004. T.N. Talfourd, vedi Battaglia, B., *Paesaggi e misteri. Riscoprire Ann Radcliffe*, Napoli, Liguori, 2007. A. Tennyson, *In memoriam* (1849), Torino, Einaudi, 1975. H.G. Wells, *Un'utopia moderna* (1905), Milano, Mursia, 1990. A. Zorat, *La poesia femminile dagli anni 70 a oggi*, tesi di dottorato, U. di Trieste, 2009

INDICE

POSEIDON

MNEMOSYNE

ESTIA

MEDEA

NIOBE

EROS

SAFFO

POSTFAZIONE