

**UNIVERSITA' DEGLI STUDI "G. D'ANNUNZIO", CHIETI**  
**Facoltà di Lettere e Filosofia**

Alcuni brani dalla tesi

**SEGUACE  
DELLA  
PAROLA**

**L'opera poetica di Mariella Bettarini**

Candidato: Alessia ORSINI

Relatore: Prof. Giancarlo QUIRICONI

Correlatore: Prof. Vito MORETTI

Anno accademico 2003-2004.

Tesi discussa nell'anno 2004

**N.B. La numerazione delle note a piè di pagina che seguono il capitolo "Introduzione" non corrispondono alla numerazione presente nel testo.**

## INTRODUZIONE

“È poeta chi – come d'altronde il pittore, lo scultore, il musicista – ha un'impronta che lo distingue tra molti... Ciò che vale è che il poeta sia riconoscibile e susciti una scossa emotiva... Io lavoro sulla parola, è evidente, ma la mia ricerca non è fine a se stessa. L'immissione di nuovi lemmi e sintagmi (psicologici, sociali e tecnici) deve essere sempre, però, in funzione di una misura interiore o scienza dell'essere, di autoresponsabilità culturale. Nessuno come me sa che poesia è pura pietà – parola da scagliare, con forza, contro qualsiasi tipo di corruzione e di violenza dell'essere all'essere liberi”<sup>1</sup>. La poesia è libera e poliedrica ricerca di senso e armonia attraverso le profondità dell'io e i suoi rapporti col mondo, finalizzata al ricongiungimento dell'io con il Tutto. Ancora, poesia è “l'*Insieme* che abiura la rigidità del compatto, del troppo denso e abbraccia ogni docile filo conduttore, ogni canale preferenziale con l'Eterno”<sup>2</sup>.

Mariella Bettarini – poetessa fiorentina che da quasi quaranta anni opera attivamente e con passione nel panorama letterario e culturale italiano – si colloca appunto nella preziosità della ricerca, attuando una poesia intrisa di valori etici e allo stesso tempo tesa alla sperimentazione di un linguaggio nuovo, originalissimo, di inter/azione tra la propria vicenda esistenziale e la vicenda del mondo, tra l'io e il Tutto. Ella è completamente immersa nel “terreno arato e fecondo” della Storia e delle cose, e “sa usufruire dei beni raccolti , e anche di quelli abbandonati, durante il suo cammino di donna e scrittrice, comprimendo in sé il divino delle cose e lo spazio, la leggerezza del volo, esplodendo – poi – nel contesto di osservazioni, analisi, giudizi, musica; in visioni di alto valore semantico, durevolmente attraversato da ritmi interiori, non sempre facili e – tuttavia – avvicinati dal consenso dell'intelligenza e della sensibilità del lettore. (...) Il ritmo e la misura sono in ogni sintagma, in ogni termine avulso

---

<sup>1</sup> Anna Borra, nell'intervista a cura di Velio Carratoni su “Fermenti”, 1979 (in *Case, luoghi, la parola*, Fermenti, Roma, 1998).

Ad Anna Borra, poetessa e pittrice del secondo novecento, è dedicato un premio nazionale di poesia ottenuto nel 1997, alla sua terza edizione, da Mariella Bettarini.

<sup>2</sup> Silvana Folliero, *Prolegomeni ad un percorso poetico*, introduzione alla raccolta di M. Bettarini, *Case, luoghi, la parola*, Fermenti, Roma, 1998.

dalla precarietà del vivere; eppure lo spazio poetico è intriso di tante particelle concrete, particolari di un'osservazione acuta che sa lavorare di bulino per far emergere la forma giusta, armoniosa, nella concentrazione di valori non superati e non superabili, che noi dovremmo ancora condividere con gli altri”<sup>3</sup>.

E quella della Bettarini è una poesia “feconda”, affatto arida e chiusa: la poesia di una donna che – seppure appaia spesso come una donna quieta e a volte distaccata dagli eventi consueti e banali – possiede una intensa, esuberante carica vitale, tale da “riempire l’area, entro cui vive e convive, di un sotterraneo quanto dinamico umore che respinge ogni indifferenza e freddezza psichica”<sup>4</sup>.

Come già detto, la poetessa fiorentina è una figura significativa nel campo della poesia, della critica, dell’editoria e dell’azione culturale nella penisola italiana. Nata a Firenze nel 1942, esordì giovanissima, nel 1966, con la raccolta poetica *Il pudore e l’effondersi*, e da allora non si è mai sottratta alla passione per la poesia, pubblicando numerose raccolte – una trentina tra volumi, quaderni e *plaquettes* – apparse presso vari editori, ma soprattutto per i tipi della piccola casa editrice Gazebo di Firenze, curata dalla stessa Bettarini e dall’amica Gabriella Maletti. Ha inoltre spaziato in altri settori quali la narrativa e la saggistica, e negli anni Settanta ha persino fondato e diretto il periodico “Salvo Imprevisti”, un semestrale di letteratura e conoscenza che ha poi preso il titolo di “L’Area di Broca”.

Mariella Bettarini è quindi da circa un quarantennio sulla breccia, come scrittrice e come promotrice culturale: ha attraversato il secondo Novecento e l’inizio del nuovo millennio non solo facendo poesia, ma partecipando anche attivamente al dibattito politico e culturale che si è venuto svolgendo, dagli anni Sessanta in poi, anche su temi scottanti quali femminismo, cattolicesimo “del dissenso”, sperimentalismo linguistico. Riassumendo in poche parole, si può affermare che la sua posizione è stata – e rimane – favorevole ad un sostanziale rinnovamento (non alla rottura) rispetto ai valori della tradizione, sia sul piano delle scelte umane che su quello delle ricerche poetiche formali. E la sua è una ricerca poetica senza confini, in continuo divenire.

---

<sup>3</sup> Silvana Folliero, *Prolegomeni ad un percorso poetico*, ibid.

<sup>4</sup> Silvana Folliero, *Prolegomeni ad un percorso poetico*, ibid.

La Bettarini – “poeta straordinario, uno dei pochi sui quali dovrà interrogarsi la posterità per quanto riguarda la seconda metà del secolo trascorso e l’inizio del millennio”<sup>5</sup> – è conosciuta anche per il suo profondo senso etico e la sua tesa onestà intellettuale, maturata attraverso attente riflessioni, consapevolezze e ribellioni: “lo schiaffo del femminismo che la svegliò da ogni torpore; la presa di coscienza politica, inerente alla letteratura (del tutto diversa dai compromessi degli apparati di potere); la delusione politica ormai che esplora la carità evangelica nel senso di una missione tra i poeti soprattutto giovani e smarriti”<sup>6</sup>.

La sua poesia – soprattutto a proposito dei brani raccolti nell’antologia *Tre lustri ed oltre* (che comprende testi appartenenti a diversi volumi redatti tra il 1963 e il 1981, nel medesimo periodo della strage di Piazza Fontana e del dibattito sul rapporto tra scrittura e potere) – è stata definita anche – e forse in modo un po’ restrittivo e semplicistico – “poesia civile”: in effetti la Bettarini è spinta da un’idea di poesia fecondata da una cultura alternativa, di classe, e tratta tutte le occasioni pubbliche (ma anche private: è pure per questo motivo che la sua poesia non può essere definita solo “civile”), tutti “i pretesti, le provocazioni della cronaca-tragedia in una sorta di confessione disinibita, di flusso ininterrotto, caotico, della coscienza dove la esteticità, il decoro, il diritto della forma cedono il passo a una ragione pratica d’ordine globale: provocare, per disincantare, per trasformare, possibilmente in meglio, l’uomo”<sup>7</sup>.

Ma non sarebbe neppure giusto affermare che la poetessa non rispetti il “diritto della forma”: la sua poesia è infatti imprescindibile da una rigorosa, innovativa e costante ricerca formale, da un giocoso – e, insieme, a tratti inquieto – sperimentalismo che, seppur ancora “in nuce” nei testi delle sue prime produzioni poetiche, col tempo si è rivelato fondamentale e caratterizzante.

La Bettarini stessa si autodefinisce “seguace della parola”, discorrendo sull’importanza del linguaggio nella sua poesia: “il linguaggio così, come dire, *maestro*, totalmente maestro di me, di me che sono minima rispetto a lui; cioè: rispetto alla parola noi siamo – io lo dico

---

<sup>5</sup> Maria Grazia Lenisa, *La rossa compagna (Quando la parola diviene Poesia...)*, da “Punto d’incontro”, anno XXV, n. 12, gennaio-aprile 2002.

<sup>6</sup> Maria Grazia Lenisa, *ibid.*

<sup>7</sup> Alberto Frattini, in: AA.VV., *Inchiesta sulla poesia*, Bastoni, Foggia, 1978.

senza falsa modestia – siamo proprio dei *seguaci della parola*, e lo siamo quando sentiamo di esserlo. Quindi in qualche modo è una ricerca che fa parte del mio modo di essere, che mi viene spontanea”<sup>8</sup>.

La sua è dunque una ricerca sempre aperta, che testimonia una profonda e riservata umiltà; tale umiltà si rispecchia anche, a livello pratico, nella scelta appartata e ostinata di proporre sempre il proprio lavoro attraverso la piccola editrice Gazebo oppure altre case editrici “minori”, “anziché bussare – come a buon diritto potrebbe – alle porte delle maggiori Case della nostra penisola”<sup>9</sup>. La decisione di mandare avanti una piccola casa editrice, anche tra mille difficoltà, è motivata dalla volontà di accogliere e promuovere le leve più giovani e promettenti della scrittura, e soprattutto dalla convinzione dell’esigenza di svincolare la produzione poetica dal mercato – rendendo la poesia non più “prodotto” o “merce”, ma autentica Arte – dalla necessità di restituire autonomia all’essenza poetica e di riscattarla dalla fruizione che se ne fa: “Credo che – più che mai oggi – la poesia non debba temere affatto la propria (costitutiva) *condizione catacombale*, la propria esistenza sublime e insieme infima, altissima e bohémienne, essenziale ed inutile, splendente e insieme invisibile, certi che *l’essenziale è invisibile agli occhi*, come afferma il Piccolo Principe, e dunque – più che mai – invisibile sui banchi del Mercato, anzi invendibile, per fortuna, perché non mercificato e mercificabile”<sup>10</sup>.

La Bettarini porta così avanti un’idea di poesia linguisticamente “sperimentale” e ideologicamente alternativa, sganciata dalle regole di mercato e dal potere del sistema costituito, seppure mai avulsa dalla ricognizione delle vicende del mondo e dall’esplorazione delle profondità dell’Io.

---

<sup>8</sup> M. Bettarini, nell’*Intervista a Mariella Bettarini*, a cura di Elisa Biagini, Università di Firenze, 2001.

<sup>9</sup> Stefano Valentini, da “La nuova tribuna letteraria”, n. 59, maggio-luglio 2000.

<sup>10</sup> M. Bettarini, in “Pagine”, n. 18, settembre-dicembre 1996.

*La parola delle donne: l'adesione al femminismo.*

Una spinta al processo di liberazione dal “potere” paterno è data, negli anni Settanta, dall'adesione al femminismo; tale scelta nasce prima di tutto come necessità biografica di sottrarsi a questa figura maschile che è autoritaria per eccellenza, ma anche come reazione alla presa di coscienza della condizione della donna all'interno della società.

In Italia, dopo la Seconda Guerra Mondiale, gli spazi di autonomia che le donne avevano conquistato con la partecipazione alla Resistenza si richiusero drasticamente: le donne conquistarono il diritto di voto nel 1946, ottennero la parità formale sul mercato del lavoro, continuarono in alcuni casi il loro impegno politico, di fatto però venne conservata la legislazione penale e familiare dell'era fascista, e soprattutto i costumi sociali e i comportamenti culturali tradizionali che imponevano alla donna un ritorno ai suoi doveri di madre e di sposa. Solo alla fine degli anni Sessanta la seconda industrializzazione e il “miracolo economico” permisero una ripresa e una crescita del lavoro femminile, che si diversificò e si qualificò accompagnandosi anche a una crescita dell'istruzione. È in questo quadro che nei primi anni Settanta si sviluppò la nuova protesta delle donne: le donne nate tra la fine degli anni Trenta e gli inizi degli anni Cinquanta sono state le prime protagoniste di un accesso di massa all'istruzione, sembrava che avessero a portata di mano le promesse dell'emancipazione, ma proprio per questo ne vedevano i limiti. Ciò che motivò in modo significativo la costituzione di un vero movimento femminista fu la prospettiva di una ridefinizione completa di alcuni concetti: la famiglia (soprattutto il rapporto tra l'uomo e la donna), il corpo (la richiesta di una maggiore libertà sessuale e il diritto alla contraccezione e all'aborto), la rimessa in discussione del modo di fare politica, in breve il riconoscimento della donna come soggetto politico attivo, ma senza perdere tuttavia le sue specificità femminili. Il primo banco di prova per queste donne è stato l'associazionismo cattolico e

giovanile degli anni Sessanta all'interno del quale si svolgevano nuove relazioni tra pari in contrapposizione agli adulti, discussioni che somigliavano a prese di coscienza. Il secondo banco di prova è stato il '68, alle cui vicende parteciparono molte donne che poi, agli inizi degli anni Settanta, hanno attraversato la fase dei numerosi collettivi femministi. Col movimento studentesco le donne condivisero il desiderio di cambiare e rinnovare radicalmente la società, la politica, il ciclo produttivo, il rifiuto dell'attuale concetto del lavoro, l'affermazione di un soggetto sociale e politico sottratto alla centralità delle organizzazioni partitiche della sinistra, eccetera. Tra l'altro, con la parte creativa condivisero un'attenzione estrema ai "nuovi bisogni" attinenti alla sfera della creatività, dell'affettività e della comunicazione, del complesso rapporto tra l'individuo la società e l'arte. La Bettarini stessa ricorda che il 1977 fu "un anno importante dal punto di vista studentesco"<sup>11</sup>. Nel '77 infatti il movimento degli studenti parlava ancora di bisogni e voleva dare valore all'individuo nella sua irriducibilità al collettivo e al progetto, "Riprendiamoci la vita" era lo slogan di massa; in effetti, il terreno sociale (la disoccupazione giovanile) e i nuovi assetti politici permisero un'intesa e un ravvicinamento del movimento studentesco e di quello femminista: entrambi, dalla loro propria realtà sociale soggettiva (precarità e disoccupazione), rivendicarono una più grande radicalità e autonomia del movimento nei confronti del sistema politico classico, contro il quale esaltarono l'insubordinazione. Si unirono l'idea di liberazione sessuale e quella di rivoluzione sociale: "Proclamare la inscindibilità delle due lotte e delle due conquiste (non l'una senza l'altra): una società liberata socialmente ed economicamente, senza classi, e un corpo asessuato, liberato dai lacci di una ripetitività triste, dalla schiavitù di ruoli fissi sessuali"<sup>12</sup>. Prima e durante il '77 una gran parte delle femministe praticarono la "doppia militanza", cioè una partecipazione e un impegno nel Pci e nel movimento femminista. Una piccola parte di donne scelsero di rimanere nell'autonomia organizzata, e alcune di loro, ricettive al discorso militarista e rivoluzionario dei gruppi clandestini e alle loro ideologie, sarebbero poi passate alla lotta armata; la maggioranza delle donne impegnate non sostenne la deriva armata e si oppose alla

---

<sup>11</sup> M. Bettarini, nel dibattito su *Incontri di poesia. Terzo incontro* (avvenuti tra il marzo e il maggio 1999 nella Facoltà di Lettere dell'Università di Torino), a cura di Luisa Ricaldone, Trauben, Torino, 2000.

<sup>12</sup> M. Bettarini, *Un corpo che è essere non avere*, su "Effe", n.5, anno IV, maggio 1976.

radicalizzazione della lotta, che fu una delle ragioni del disimpegno massiccio delle militanti femministe e del successivo sciogliersi dei collettivi. Inoltre, il movimento fu duramente colpito dalla repressione che si abbatté sulla corrente contestataria e sovversiva del 1977 e dal riflusso che segnò la fine della più grande stagione di lotte sociali e politiche del dopoguerra. Il movimento del '77 fu un anno perno per il femminismo, dalle sue rivendicazioni che misero in piena luce le debolezze e l'arretratezza dell'arcaico quadro sociale, "patriarcale" e cattolico, al suo frastagliarsi "in mille rivoli"; il che non significò la sua scomparsa definitiva, ma piuttosto una decisa ridefinizione dei suoi temi e dei veicoli della lotta.<sup>13</sup>

Dunque anche la Bettarini aderì al femminismo, e nel 1978 elaborò un volume di saggistica intitolato *Felice di essere. Scritti sulla condizione della donna e sulla sessualità*, in cui riunì articoli e recensioni, scritti polemici, interventi e lettere tratti dalla propria esperienza culturale e politica di donna e femminista in quegli anni. Si tratta di scritti specificatamente dedicati a temi culturali e socio-economici che riguardano le donne, e scritti più spiccatamente legati alla sfera del "privato", alla sessualità e ai suoi problemi, che riguardano non solo le donne ma anche quella minoranza di cosiddetti "diversi" sessuali che con le prime condividono da secoli l'oppressione e l'incomprensione in nome della Morale, della Religione, degli esclusivi diritti del Sistema di potere dominante: "solo la genialità procreativa diventa sessualità di diritto, unica sessualità valida e legittimata a tutti gli effetti. Anzi no, non a tutti: solo a quello di far figlioli e di avviarli sulla via del bene e del bello, tra le braccia di babbo Capitale. Quella del capitalismo di oggi e di ieri è, quindi, una battaglia anche contro un sesso che non sia strettamente riproduttivo"<sup>14</sup>. A proposito del titolo, l'autrice afferma: "Ho voluto chiamare questo libro *Felice di essere* perché credo nella necessità storica, oltre che individuale e personale, di affermare la nostra felicità di essere, di sentirci essere, di essere riconosciute, e il nostro diritto-dovere di rendere pubblico tutto questo, con serenità, con sicurezza, con decisione, con sfrontatezza se occorre. Per dare coraggio a quanti ancora, loro malgrado, infelicemente, non sanno o non vogliono

---

<sup>13</sup> Cfr. *La Repubblica. Storia d'Italia dal '45 a oggi. Il '77 e il femminismo*, a cura di Sébastien Croquet, su: [www.romacivica.net](http://www.romacivica.net).

<sup>14</sup> M. Bettarini, *Un corpo che è essere non avere*, su "Effe", n.5, anno IV, maggio 1976.



riconoscere la faccia rossa della libertà, che esiste per tutti, che non tradisce, che ci cerca, e a cui dobbiamo riuscire tutti insieme a dar corpo e voce”<sup>15</sup>.

All’interno del libro la Bettarini inserisce una poesia del 1977 che è una sorta di “editoriale in versi”, ossia un testo teorico pur se scritto in versi, creata su autocommissione per la rivista “Salvo Imprevisti”<sup>16</sup> per un fascicolo sulla scrittura delle donne<sup>17</sup>; la poesia si intitola *Della nostra parola che parla*, ed affronta il tema della poesia delle donne. Si deve infatti ricordare che, dal punto di vista culturale, “grazie anche al movimento femminista si è posta maggiore attenzione a tutti gli aspetti della presenza delle donne nel mondo, e dunque anche nel mondo della cultura. La poesia non è più veicolo di facili sfoghi sentimentali, oppure espressione di umori, proteste, rivendicazioni e sarcasmi, bensì diventa luogo di una più matura e formalizzata coscienza di sé e delle proprie energie espressive”<sup>18</sup>. La stessa autrice definisce tale testo come “una specie di grido”<sup>19</sup> che reclama il riconoscimento della donna come soggetto autonomo nel sociale ma anche nel campo più particolare della letteratura, infatti il problema della “poesia delle donne” è piuttosto ampio: non si tratta di una mera questione di “poetica” quanto di politica culturale, un problema socio-politico e solo in seconda istanza culturale, poiché la cultura non esiste separata dal resto.

Innanzitutto “poesia delle donne” vuole significare una poesia “declinata al femminile”, ma non “femminile”, in quanto la poesia non ha sesso né genere, ma sesso e genere ha colui che la fa, che la produce. In proposito qualcuno ebbe l’impressione di una certa reticenza da parte della Bettarini ad accettare il ruolo femminile, il ruolo di artista donna<sup>20</sup>, proponendo agli artisti di non firmarsi più con un nome maschile o femminile, bensì con uno pseudonimo; la poetessa fiorentina sostiene, circa il problema dell’anonimato e quello dell’identità sessuale, che ci sia da una parte la necessità di superare l’identità femminile o maschile, di superare –

---

<sup>15</sup> M. Bettarini, introduzione a *Felice di essere. Scritti sulla condizione della donna e sulla sessualità*, Gammalibri, Milano, 1980.

<sup>16</sup> “Salvo Imprevisti” è una rivista culturale autogestita e autofinanziata nata nel 1973, fondata e diretta dalla Bettarini con altri collaboratori, che dal 1993 si chiama “L’area di Broca”.

<sup>17</sup> “Salvo Imprevisti. Quadrimestrale di poesia e altro materiale di lotta”, n. 10, *Donne e creatività*, Firenze, gennaio-aprile 1977.

<sup>18</sup> A. Porta, *Poesia degli anni Settanta*, Feltrinelli, 1979.

<sup>19</sup> M. Bettarini, nel dibattito su *Incontri di poesia. Terzo incontro*, a cura di Luisa Ricaldone, Trauben, Torino, 2000.

<sup>20</sup> Voce dal pubblico, nel dibattito su *Incontri di poesia. Terzo incontro*, a cura di Luisa Ricaldone, Trauben, Torino, 2000.

in poesia e nell'arte in generale – l'individuazione “sessuata”, dall'altra sarebbe invece necessario un massimo di identificazione. Poi afferma che entrambe le formule costituirebbero “l'inizio dello scardinamento della cittadella dei poteri e dei saperi, anche con il superamento di quest'uso della parola *poetessa*, spesso sostituita con *la poeta*. Non c'è ancora un termine esatto, infatti, che connoti la poesia al femminile. *La poeta* a me personalmente non piace. *Poetessa* secondo me è terrificante: con questa parola ci hanno veramente *spillonate*, messe in una bacheca di inferiorità, sentimentalismo e simili. (...) Eviterei il termine *poetessa*. Dire, però, *la poeta* denota – secondo me – un certo complesso di inferiorità/superiorità. Non so, non ho ricette...”<sup>21</sup>.

Definito il significato di “poesia delle donne”, la Bettarini ammette che “le opportunità per le donne, in ogni campo, si sono moltiplicate. Certo, se vogliamo inquadrare meglio il problema, ci rendiamo conto che la presenza femminile, ad esempio nelle antologie, è ancora minoritaria. E non penso che questo fenomeno sia da attribuirsi ad una minor capacità di scrittura...”<sup>22</sup>;

“Saffo Vittoria Gaspara / Artemisia / Grazia Ada Sibilla: i nostri grami  
fiori / all'occhiello / le eccezioni / che confermano la regola di una storia  
/ triste”[*Della nostra parola che parla*,vv.5-11]:

sono poche le voci femminili riportate nell'ambito della poesia tradizionale, “codificata” e accademica, antologizzata da editori cosiddetti importanti, così come sono pochissimi i nomi di donne che hanno partecipato attivamente alla storia e alla cultura, se non solo marginalmente:

“e l'inferno di Dante e la sagacia / di Napoleone e lo stile di Leopardi / e la  
critica della ragione di Kant e la musica / di Cherubini e la natura di  
Rousseau e Danton e / Robespierre e Vittorio Emanuele Secondo / e  
Pirandello e Carducci e Lambruschini / e le teorie di Darwin Planck Freud  
Einstein e le / pitture del Pinturicchio / - mai che un nome / di donna  
affiorasse in quelle storie – le donne / solo mogli o puttane o figliole / o

---

<sup>21</sup> M. Bettarini, nel dibattito su *Incontri di poesia. Terzo incontro*, a cura di L. Ricaldone, 2000.

<sup>22</sup> M. Bettarini, in *La parola del poeta*, nei “Quaderni del circolo degli artisti”, a cura di Roberto Baracchini, 2002.

serve – piantucce in ombra nella serra di cioccolata / come perenni bambine  
a guardare il cielo”[*Della nostra parola che parla*,vv.54-66],

e ancora:

“La creatività delle donne? / La loro occasionalità / la loro periodicità /  
piuttosto”[*Della nostra...*,vv.1-4].

A livello letterario, la “poesia delle donne” è stata poi a lungo relegata al ruolo di cultura “materna” e “femminile”, una poesia consolatoria, diaristica, effusiva, viscerale, liquida, “ lirica” – come appariva la prima produzione della poetessa fiorentina -, contrapposta e subordinata alla cultura “paterna” e “maschile”, più algida e cerebrale, rigida e razionale, talora sadicamente sferzante per ironia – a cui l’autrice si avvicinò in seguito - :

“e l’abitudine al silenzio / l’abitudine al segreto l’abitudine / al  
diario”[*Della nostra...*,vv.51-53]

e ancor più:

“levando la creatività (e il silenzio del pensiero) / il cervello si abbiocca  
si annuvolisce vola / e parte sul piatto del giradischi la voce / del  
contingente del quotidiano del lamentoso / dell’insignificante  
dell’emotivo del femminile / del mediocre”[*Della nostra...*,vv.82-87].

Questo perché storicamente le donne hanno ricevuto minor giustizia rispetto agli uomini, hanno fatto molta più fatica, hanno spesso dovuto avvalersi dell’appoggio di un uomo potente. Nonostante i progressi col passare del tempo, per le donne è stato difficile accedere al diritto alla parola, alla possibilità di far udire la propria voce in pubblico; tuttora in politica le donne sono una minoranza, e contemporaneamente permangono discriminazioni anche nel mondo del lavoro:

“la dottoressa o la maestra o la parrucchiera allo stesso modo / e questa è  
tutta la fantasia e tutta la creatività che le hanno lasciato / i Padri e  
Padroni”[*Della nostra...*,vv.18-22]

e dell’istruzione:

“e certo siamo arrivate alle soglie / delle scuole più alte alle porte / degli  
istituti alle porte / delle accademie (...) / abbiamo avuto accesso alle  
aule ai banchi / di legno ai grembiuli ai pianoforti / (...) alla grande  
Enciclopedia / che contiene tutte le parole / e le parolacce che esistono al  
mondo – meno quelle / che si debbono ancora inventare ma chi le  
inventa / è certo un bel maschio”[*Della nostra...*,vv.23-36]

– in proposito la Bettarini asserisce: “è vero, siamo molte nella scuola, è da sempre stato così, la scuola è stato un luogo di *allevamento* (un po’ come la famiglia), il prolungamento della casa: la donna, *regina* del focolare e della cattedra (ma delle scuole inferiori), là dove si voleva *giocare* non la rivoluzione ma la conservazione. Queste cose poi sono state contraddette dalla realtà: c’è stata la rivoluzione culturale, passata proprio attraverso la scuola, l’università. Scuola che, almeno in parte, ha tentato di smettere di essere un luogo solo di riproduzione del sapere e del potere: qui le donne (sia studentesse, sia insegnanti) hanno finalmente avuto un loro ruolo”<sup>23</sup> – e ancora:

“e poi il salto fuori dall’uscio / il salto / da casa / e il concorso il tema il  
saggio / dattilografico (la variante “colta” del buon / ricamo) le mani  
d’oro della donnina le mani / da pannolino da cacca da marmellata da  
acqua / insaponata – e lui sì al pianoforte / lui al pennello al tavolo da  
lavoro lui che legge / che pensa che pena / - lui creatore”[*Della nostra...*  
,vv.67-78].

In riferimento alla maternità e al tradizionale ruolo della donna nella società, si coglie nel testo una netta divisione tra la donna-madre-sposa-moglie e la donna intellettuale e artista:

“Perché la sola creatività di una donna è / un figlio (sbagliato sbagliato!)  
/ perché di questo / falso sfarzo hanno fatto un capestro. / Una sedia  
elettrica. Una ghigliottina. / Perché meglio / senza aver figli e viventi  
piuttosto / che averne e col cervello bucato. / Sole e parlanti / piuttosto  
che madri e nonne ma silenziose. / (...) Abbandonate e pensanti /

---

<sup>23</sup> M. Bettarini, nell’intervento in *Incontri di poesia. Terzo incontro*, a cura di L. Ricaldone, 2000.

piuttosto che adibite a guardie di bambini / che per giunta dicono  
grazie”[*Della nostra...*,vv.92-107].

L'autrice, nel 1976, scriveva che uno degli aspetti basilari del problema sessuale è quello tra sesso e società, fra sesso e tradizionale repressione familiare: “siamo in Italia e, per esempio, le donne da noi si usa ancora dividerle in due gruppi, secondo l'uso del sesso (santificato o prostituito): asessuate madri o sessuate puttane, senza ricordare, sembra, che il concetto di compra-vendita, l'idea stessa di mercato e di merce risale a una classe sociale che si chiama borghesia e che il valore di scambio l'ha inventato il Capitale, aiutato dalla Chiesa, che è stata anche a questo riguardo fedele alleata prima nella repressione e poi nel profitto”<sup>24</sup>. Più tardi la stessa Bettarini rettificherà dicendo che “la poesia è certo compatibile con la maternità e con il matrimonio (...) però per scrivere davvero una donna non dovrebbe avere anche un lavoro esterno (...), quanto rimane realmente per la lettura, per la scrittura? (...) Purtroppo, per una donna non c'è ancora una pari opportunità. Così una donna che sia moglie e madre, abbia un lavoro esterno e voglia scrivere, fare arte, farsi leggere, insomma esserci anche come persona espressiva (e non solo esistere come riproduttrice), si sente disistimata se non persino derisa o, peggio, colpevolizzata perché, con le sue esigenze, fa entrare in crisi la famiglia. (...) Per una donna che voglia essere cittadina, moglie, madre, persona autosufficiente economicamente, il lavoro di testa (per testa intendo qualsiasi forma di espressività personale), il lavoro della poesia, della parola, dell'arte diviene veramente un sovrappiù, diventa l'orticello dietro casa, il *superfluo*”<sup>25</sup>. Ma nel testo viene denunciata anche la repressione sessuale:

“il sesso era piuttosto velato inviolato e vietato / e anche qui siamo  
sempre state al rimorchio / (...) che barba tutti i mesi tutto quel sangue /  
che se ritardava i complessi di colpa / anche se nessuno ci aveva toccate  
/ la colpa / era che potevamo toccarci da sole / (...) e – non dirlo a  
nessuno - / e – sta' zitta – e – non si dice – / e - non devi”[*Della  
nostra...*,vv.37-50];

---

<sup>24</sup> M. Bettarini, *Un corpo che è essere non avere*, su “Effe”, n.5, anno IV, maggio 1976.

<sup>25</sup> M. Bettarini, nel dibattito su *Incontri di poesia. Terzo incontro*, a cura di L. Ricaldone, 2002.

in quanto a repressione sessuale, la famiglia – oltre alla Chiesa e al capitalismo che favorisce solo una sessualità strettamente riproduttiva – è uno dei grandi imputati: “la famiglia, un’istituzione che durante i secoli ha prodotto infiniti guasti, istigata dalla morale ecclesiastica e dalla morale utilitaristica delle classi via via in ascesa verso il potere. Per questo dobbiamo più che mai proclamare la necessità di un’educazione sessuale pubblica adeguata, che elimini i conflitti familiari, le malsane malizie, le morbose atmosfere, i ricatti e i sensi di colpa”<sup>26</sup>. Infine, bisogna concordare con la scrittrice quando dichiara che “la poesia è un grande Potere impotente, una delle grandi forze eversive della società, dell’individuo”<sup>27</sup>. Ancora più in particolare, la poesia delle donne è uno dei mezzi apparentemente invisibili (ma ugualmente molto potenti) di cambiamento, essendo innanzitutto un veicolo non secondario di presa di coscienza della realtà. La poesia delle donne ha poi un peso importante, non in quanto separata da quella degli uomini: di fatto non conta che si sia uomini o donne, bensì conta l’intento della ricerca e dell’opposizione alla banalità e al potere:

“Perché / niente può esserci rubato / di più grande del nostro diritto a  
pensare / - niente di più prezioso dell’uguaglianza dei nostri / crani – del  
suono del nostro cerebro / che pensa / della nostra parola / che parla /  
che sa / quel che parla / che sa di parlare.”[*Della nostra...*,vv.116-126].

Tutto ciò, per dirla con l’autrice, “per affermare noi stesse e per dare coraggio e vigore a quante e quanti – donne, omosessuali, diversi, oppressi di ogni età, sesso, paese – ancora non riescono a essere *felici di essere*”<sup>28</sup>.

## V

---

<sup>26</sup> M. Bettarini, *Un corpo che è essere e non avere*, su “Effe”, n.5, anno IV, maggio 1976.

<sup>27</sup> M. Bettarini, nel dibattito su *Incontri di poesia. Terzo incontro*, a cura di L. Ricaldone, 2002.

<sup>28</sup> M. Bettarini, *Felice di essere. Scritti sulla condizione della donna e sulla sessualità*, Gammalibri, Milano, 1980.

### *La “morta gioventù”: le poesie a Pasolini.*

La mattina del 2 novembre 1975, in un campo incolto in via dell' Idroscalo, sul litorale di Ostia, viene scoperto il cadavere di Pier Paolo Pasolini, ucciso da un “ragazzo di vita”.

La notizia della morte di Pasolini getta nello sconforto l'ambiente culturale italiano, e anche la Bettarini ne resta profondamente colpita:

“Da quando ho visto il corpo morto di P. sono ingarbugliata e l'Italia appare iernotte di colpo un corpo di ghiaccio (...) quasi la giornata si aprisse e chiudesse solo in quel fatto in quella comparizione (o scomparsa) (...) vegeto avanti”[da *Trittico per Pasolini*, I parte].

Nel 1979 la poetessa pubblica su “Almanacco dello Specchio” un poemetto diviso in tre parti, il *Trittico per Pasolini*, il cui tragico riferimento è il corpo morto e straziato di Pasolini. Infatti in questo testo c'è una “fisicità”, una corposità opprimente, una presenza quasi ossessiva del corpo: “la faccia / triste di Pier Paolo che dice SALVAMI!”[*Trittico...*, I p.,vv.103-104], “e il corpo non si è levato / ancora quel corpo è steso tutto / ancora per terra”[*Trittico per Pasolini*, I p.,vv.8-10], e “qua restano / costole / che non parlano”[*Trittico...*, II p.,vv.9-11], oppure

“ – fossero diosperi o corpi – corpi ilari e corpi morti (più i secondi che i primi) spiaccicati per le autostrade e le strade o le piazze nei sottoportici dentro banche – corpi morti senza mai il mio eppure anche il mio con tanto bruciore alla pancia e brividi”[*Trittico...*, I p.].

E' dunque forte la presenza del corpo, un corpo che è stato ferito, calpestato, ucciso; la poetessa così rappresenta le circostanze del massacro, attraverso orribili e terrificanti indicazioni che non vengono dette o raccontate, ma sono elencate con un brivido freddo:

“che dirò / di un elenco di oggetti di circostanza / assegni giubbotto  
anello ematoma fisico gomma / gli ha schiacciato il capo – perché / l'ha

ammazzato? furto d'auto G. P. minore / cranio sfondato tavole di legno  
su testa / lungamente pensante ingrigita / nella rena dell'arenile –  
colluttazione ore / ventiquattro molto orrore ragazzi di  
borgata”[*Trittico...*, I p.,vv.73-81];

il cadavere fu in effetti rinvenuto con il volto deformato dal gonfiore e pieno di lividi e ferite, la testa sfondata a bastonate, il torace schiacciato dagli pneumatici della sua stessa automobile. Accanto al corpo furono trovati pochi oggetti, tra cui un anello con la scritta “United States Army”, e sulla ghiaia una striscia di sangue – “per terra / da per tutto il filo rosso”[*Trittico...*, I p.,vv.102-103], che tracciava il disperato percorso della vittima nel suo ultimo tentativo di salvarsi fuggendo. L'assassino venne identificato in Giuseppe Pelosi detto “La Rana”, un diciassettenne di modeste origini cresciuto nelle borgate romane, che a quindici anni si era messo sulla strada imparando a rubare macchine e a battere i marciapiedi:

“G. P. minore / (...) giovane – l'altro – non da capannello o crocchio /  
ma da lunga sequenza nel bar e capace di tali / orrori da impietosire i  
benpensanti”[*Trittico...*, I p.,vv.77,97-99];

il ragazzo era infatti l'incarnazione di quel modello di degradazione giovanile, “criminaloide” e cinica tante volte teorizzata e illustrata da Pasolini nei suoi più recenti interventi<sup>29</sup>. Nel testo è inoltre presente un angoscioso dolore fisico; questo dolore è patito da un altro, ma l'io poetico ne partecipa quasi fosse una scelta volontaria. L'oppressione del corpo che soffre è descritta con una tale concitazione sentimentale che a tratti sfiora la violenza; in effetti si viene coinvolti da un dialogo fitto con un uomo morto:

“ma poi che dirò di te sparito a milioni di volts / all'ora”[*Trittico...*, I  
p.,vv.71-72],

e poi:

---

<sup>29</sup> Per esempio, nel 1972, in una trasmissione televisiva condotta da Enzo Biagi, Pasolini indica in quella stessa sfera di persone – quella conosciuta in Friuli e poi dilatata alle borgate romane e poi ancora estesa al Terzo Mondo – i portatori dei suoi valori culturali: “*Il tipo di persone che amo di gran lunga di più sono le persone che possibilmente non abbiano fatto neanche la quarta elementare, cioè le persone assolutamente semplici. (...) non lo dico per retorica, lo dico perché la cultura piccolo-borghese (...) è qualcosa che porta sempre della corruzione, delle impurezze, mentre un analfabeta, uno che ha fatto solo i primi anni delle elementari, ha sempre una certa grazia che poi va perduta attraverso la cultura. Poi la si ritrova ad un altissimo grado di cultura, ma la cultura media è sempre corrottrice*”.



“chi sa perché / parlo a te / ti penso / ti faccio domande / ti porto / dentro  
nell’ossigeno / di questo muscolo”[*Trittico...*, III p.,vv.20-26]

e più avanti:

“chi sa perché / parlo a te ora / ti penso / e ti prendo / da sotto quella  
terra”[*Trittico...*, III p.,vv.45-49],

oppure:

“e non mi troverei / a parlare con un morto / in mancanza / di  
vivi”[*Trittico...*, III p.,vv.133-136];

e la tensione nevrotica per un fatto di morte violenta emana brevi messaggi drammatici: “IL  
CORPO MORTO DI P.: / bloccaggio della coscienza e silenzio”[*Trittico...*, I p.,vv.1-3] e  
“ossigeno in cuore / e mano manca”[*Trittico...*, III p.,vv.1-2], accensioni fantastiche e  
fabulazioni improvvise: “il mese / delle pesche ricerca / il mese duro il mese /  
piccino”[*Trittico...*, III p.,vv.3-6], strappi della memoria culturale:

“Majorana sparito Fermi / volato via sparatosi Pavese trucidato / Pier  
Paolo: scema l’Italia / di tacchi a spillo di aspettative / di concessioni di  
falsi boom”[*Trittico...*, I p.,vv.55-59].

Sembra di andare, aggrovigliandosi, da un capo all’altro del mondo: “ora hai un corpo da più  
di mille chilometri”[*Trittico...*, I p.,v.30], “ – da quale parte / te ne sei andato?”[*Trittico...*, II  
p.,vv.6-7] e “e ancora / risalgo a te ma da una parte / altra del mondo”[*Trittico...*, III p.,vv.7-  
9], ma anche “da sotto quella terra / del rimorso e della vergogna / che è il Friuli”[*Trittico...*,  
III p.,vv.49-51], “eri l’Africa il Brasile”[*Trittico...*, III p.,v.36] e

“e il Terzo Mondo / non è lontano / e il così detto sottosviluppo / è un  
Sud di fame / (...) e il Po / è il Nilo e il Gange / il Friuli / è la terra  
affamata / dell’Amazzonia”[*Trittico...*, III p.,vv.90-100];

questo estremo coinvolgimento di dati geografici carica il discorso di tensione, soprattutto in  
quanto è unito alla rievocazione di persone del mito poetico:

“al tuo triste capo / che andava invecchiando / in cerca d’Africa / (...)  
l’alternativa / l’abbiamo qua: / l’Africa / non serve – defunto Rimbaud /  
italiano con smanie / e rughe”[*Trittico...*, III p.,vv.84-106]

e “ucciso Rimbaud / italiano”[*Trittico...*, III p.,vv.150-151].

Pasolini infatti compì una serie di viaggi all’estero che ricordano la “fuga” rimbaudiana in Africa avvenuta all’incirca un secolo prima: nel 1961 è con Elsa Morante e Alberto Moravia in India; nel 1962 in Sudan e Kenia; nel 1963 in Ghana, Nigeria, Guinea, Israele e Giordania. Si è parlato di una certa affinità tra Pasolini e Rimbaud anche in proposito della pasoliniana “poesia civile di sinistra”, che rappresentò una grande novità nella storia della letteratura italiana poiché “la poesia civile era sempre stata a destra in Italia (...) i poeti italiani del secolo scorso avevano sempre inteso la poesia civile in senso repressivo, trionfalistico ed eloquente. Pasolini riuscì a compiere un’operazione nuova e oltremodo difficile: il connubio della moderna poesia decadente con l’utopia socialista. Forse una simile operazione era riuscita in passato soltanto a Rimbaud, poeta della rivoluzione e tuttavia, in eguale misura, poeta del decadentismo. (...) Questa poesia civile raffinata manieristica ed estetizzante che fa ricordare Rimbaud era legata all’utopia di una rivoluzione sociale e spirituale che sarebbe venuta dal basso, dal sottoproletariato”<sup>30</sup> e circa l’ideale estetico di decadenza: “Pasolini era l’ultima personificazione di un superomismo romantico, il poeta che vive di persona il proprio ideale estetico; salvo che l’esteta della decadenza incarnava sogni di gloria fastosa ed egli invece sogni di spaesamento e persecuzione; quindi se modello c’era, era Rimbaud e non D’Annunzio: anche nel successo egli aveva scelto di testimoniare l’emarginazione”<sup>31</sup>.

Poi la Bettarini inserisce il personale ricordo del poeta, ricostruendo un’infinità di dettagli:

“la terza ruga è quella del “ciao”. Sul monticciolo l’ho lasciato che  
riprendeva la via di Roma. Batteva frenetico Cecil Taylor il pianoforte  
ero bagnata fin nelle tasche”[*Trittico...*, I p.,vv.15-17]

e più avanti:

---

<sup>30</sup> Alberto Moravia, “*Ma che cosa aveva in mente?*” in *La storia e la personalità di P.P.Pasolini*, su “L’Espresso”, 9 novembre 1975.

<sup>31</sup> Umberto Eco, “*Perché non sempre eravamo d’accordo*”, in *La storia e la personalità di P.P.Pasolini*, su “L’Espresso”, 9 novembre 1975.

“quel sei di settembre / a gol’aperta e ostinazione (arena Telefestival /  
già gremita: dibattito sui giovani e gioventù / a capannelli e a crocchi)  
l’acostarmi il CIAO / il perderlo il puntarlo ancora il CIAO”[*Trittico...*,  
I p.,vv.86-90];

l’incontro (il primo e l’unico) con Pasolini al Festival dell’Unità a Firenze, il “ciao” detto e ricevuto con timidezza, la consegna rapida dei versi: “Gli passai un fascicolo di versi (pensai che potevo)”[*Trittico...*, I p.,v.18]; ed è un ricordo che plana sull’uomo disteso per terra “e una mano ingentilita da un autentico dolore si china ad accarezzarlo, a scuoterlo e infine a sollevarlo per farlo vivere. Perché viva ancora, perché continui a vivere dopo questa morte straziante”<sup>32</sup>: “Vivo / che muore perché è vivo”[*Trittico...*, I p.,vv.53-54]. Ma è anche un ricordo che esce dalla sfera del privato per descrivere il Pasolini “pubblico”:

“eri uno dei nostri tiepidi padri vestito da ragazzo? A ripensarti direi di sì. Sono rimasti qua zii astienici – limoni acidi – e servitori della menzogna: le comparse che beffeggiavi – parenti borghesi (asfittici) – teste coronate – i digiuni d’idee”[*Trittico...*, I p.,vv.25-29]

oppure:

“(non perché sei / un poeta ma perché sei un poeta comunista / e il binomio qui è quasi / impensabile)”[*Trittico...*, III p.,vv.130-133].

In questo dialogo “con un morto” – che è di nuovo e improvvisamente vivo, perché “ridestato” dalla forza carezzevole di un amore struggente che esprime “necessità”, bisogno della sua presenza – la poetessa pone interrogativi sulla morte a Pasolini, il quale diventa il referente non solo di una grande angoscia privata corretta da uno straordinario amore culturale, ma della più complessiva angoscia del mondo, esprimendo tutta la felicità perduta con ogni possibile certezza: “Hai fatto il vuoto intorno”[*Trittico...*, I p.,v.29],

“mi pare di capire / così poco i perché ho messo la tua / faccia davanti /  
e ti guardo / spesso e tengo i tuoi libri / dalla parte destra / del letto /  
dove poso / quel muscolo la notte”[*Trittico...*, III p.,vv.60-68]

e poi:

---

<sup>32</sup> Roberto Roversi, Introduzione al *Trittico per Pasolini*, in “Almanacco dello Specchio”, n.8, 1979.

“risalgo a te (...) / parlo a te / ti penso / ti faccio domande / ti porto”[*Trittico...*, III p.,vv.8,21-24];

si instaura così “un rapporto paritetico e vitale (nel senso di utilità per vivere) fra il poeta assassinato e la persona che ancora vive in questo mondo”<sup>33</sup>. Poi all’improvviso tutto si conclude, con uno strappo: “ora chiudo / perché sono / stanca”[*Trittico...*, III p.,vv.156-158]; si precipita alla fine del discorso con rapidità, e la violenza verbale risuona volutamente affaticata o annoiata, quasi a voler dire: “finisco perché non so né ho più niente da dire; o perché non voglio più dire niente. Ho detto tutto. Voglio concludere e dormire. Non il sonno che riposa ma il sonno che assomiglia alla morte. Così sognando muoio con Pasolini e lui vive nel mio sonno – che è vivo”<sup>34</sup>.

Tre anni dopo la pubblicazione del *Trittico per Pasolini* esce *La nostra gioventù* (1982), un corpus di testi scritti tra il 18 e il 30 gennaio del 1976 in forma di libera ricostruzione poetica che la Bettarini svolge sul modulo di alcune poesie friulane di Pasolini: quelle della sua antica raccolta *La meglio gioventù* (1941-'49), da lui riscritta col titolo *La nuova gioventù* nel 1974. Nell’introduzione l’autrice afferma che “applicarsi poeticamente a forme seconde (cioè a poesie) piuttosto che a forme prime (cioè alla realtà) potrebbe sembrare atto macchinoso e sommamente colto e letterario. Credo invece che in questo specifico caso di libera *applicazione* si tratti, al contrario, di una necessità di dialogo esistenziale-politico-culturale, prima ancora che poetico, con la voce di chi non c’è più ma che tuttavia è vivo nella parola rimasta a noi come memoria e come testimonianza di un *essere stati*, di un *esserci stati* che ci riguarda da vicino. Testimonianza che riguarda soprattutto la nostra (ex) gioventù (quella che per Pasolini era la *nuova gioventù*) sempre più fittamente offuscata, omologata, già interamente trascorsa sullo schermo onnivoro della storia: gioventù che tutto il tragico di questi anni ha contribuito a svilire, a spegnere, a rendere sciocca, superflua e dunque sommamente disperata e violenta. La nostra (ex) gioventù che vuole esorcizzare i fantasmi di un passato-presente che non si decide a tirare i remi in barca e a dichiararsi morto?”<sup>35</sup>.

---

<sup>33</sup> R. Roversi, Introduzione al *Trittico per Pasolini*, “Almanacco dello Specchio”, 1979.

<sup>34</sup> R. Roversi, Introduzione al *Trittico per Pasolini*, “Almanacco dello Specchio”, 1979.

<sup>35</sup> M. Bettarini, nella Nota Introduttiva a *La nostra gioventù*, ed. Sciascia, Caltanissetta-Roma, 1982.

*La meglio gioventù* (1954) – il cui titolo riecheggia un triste canto degli alpini della Prima Guerra Mondiale: “*la meglio zoventù la va soto tera*” – è la rievocazione proustiana dell’innocenza perduta, il recupero della freschezza giovanile. In questa raccolta, infatti, le *Poesie a Casarsa* rappresentano un omaggio alla terra del Friuli e alla sua lingua primigenia, e si caratterizzano per il costante recupero della purezza e dell’innocenza originarie. Dappertutto si percepisce l’attaccamento di Pasolini a un mondo non ancora corroso dallo sviluppo capitalistico e consumistico, negatore di vero progresso civile:

“Fontana di aga dal me pais. / A no è aga pì fres-cia che tal me pais. /  
Fontana di rustic amòur”[Fontana d’acqua del mio paese. / Non c’è  
acqua più fresca del mio paese. / Fontana di rustico amore.]<sup>36</sup>.

Nel 1974, con il titolo di *La nuova gioventù*, il poeta darà una seconda forma a *La meglio gioventù*, pubblicando nuovamente le sue poesie friulane in una edizione riveduta e significativamente arricchita. In essa l’autore si riaccosta al Friuli, ma ora è con masochistico ardore che rievoca il paesaggio dell’infanzia, che gli appare definitivamente non suo:

“Fontana di aga di un pais no me. / A no è aga pì vecia che tal chel pais.  
/ Fontana di amòur par nissùn.”[Fontana d’acqua di un paese non mio. /  
Non c’è acqua più vecchia che in quel paese. / Fontana di amore per  
nessuno.]<sup>37</sup>;

questi testi evidenziano un grande senso di negatività, e in essi ricorrono termini che richiamano impressioni di mancanza, di assenza, di ineluttabile epilogo. Il poeta sente che qualcosa di importante si è definitivamente perso e nelle sue poesie si avverte tutto il dolore, l’amarezza di questa tormentata conclusione: passato e presente si allontanano sempre più, ed egli torna ai suoi giorni del tempo friulano, ma per collocarlo in una prospettiva di negatività assoluta. Tra le due stesure infatti sono intercorsi circa trent’anni, e nel frattempo in Italia è sopravvenuto il “boom”, cioè si è verificata l’esplosione del consumismo; gli umili e i sottoproletari – quelli che dagli anni Cinquanta Pasolini aveva imparato a conoscere e amare nelle borgate di Roma, che aveva reso protagonisti di *Accattone* e di *Una vita violenta*, che

---

<sup>36</sup> P.P.Pasolini, nella Dedicà alle *Poesie a Casarsa*, in: P.P.Pasolini, *Tutte le poesie*, vol. I, Mondadori – I Meridiani, Milano, 2003.

<sup>37</sup> P.P.Pasolini, *Tutte le poesie*, Mondadori – I Meridiani, vol. II, p.407.

nella *Passione secondo Matteo* aveva accostato ai cristiani delle origini – invece di creare i presupposti di una rivoluzione apportatrice di rinascita, cessavano di essere “umili” nel duplice senso di “psicologicamente modesti” e di “socialmente inferiori”: essi continuavano naturalmente ad essere miserabili, ma sostituivano la scala di valori contadina con quella consumistica, ossia a livello ideologico diventavano dei “borghesi”, ancor prima di esserlo materialmente. Questa scoperta della borghesizzazione dei sottoproletari è stata per Pasolini un vero e proprio trauma politico culturale e ideologico: crollava così il suo comunismo populista e cristiano; da quel momento egli non avrebbe più parlato a nome dei sottoproletari contro i borghesi, ma a nome di se stesso contro l’imborghesimento generale.

Questa *nuova gioventù* è la stessa che ha conosciuto e vissuto in prima persona Mariella Bettarini, una gioventù che in *La nostra gioventù* è vista come già persa e dannata:

“Poveri giovani / ricchi / e chi fa finta / Tutti uguali: borghesi”[*O me puella*,vv.1-4]

e poi:

“un futuro / duro e dannato / (...) senza speranze (...) / un futuro come / una bocca che divora / le smanie dei signori / dei boschi e delle torri / che li atterrisce / li atterra li attrae”[*Linguaggio dei ragazzacci di notte*,vv.4-14],

ed è la stessa gioventù rappresentata anche dal ragazzo che assassinò Pasolini, il

“grigio ragazzo di Roma / del mondo”[*Pino*,vv.1-2]<sup>38</sup>, “sceso stamani dalla borgata. Piove / ragazzo: sul tuo viso / senza illusioni gocciola / il precario della lamiera”[*Pioggia su tutto*,vv.1-4]<sup>39</sup>,

una gioventù che ha tradito e offeso i valori pasoliniani e che si riflette nell’immagine del giovane che schiaccia il corpo del poeta agonizzante sotto le ruote dell’automobile rubata:

---

<sup>38</sup> Laddove il giovane Dilio pasoliniano era “*veciu frut di Ciasarsa / e dal mond*” (*vecchio ragazzo di Casarsa / e del mondo*) [*Dili*,vv.1-2], in: P.P.Pasolini, *Bestemmia. Tutte le poesie*, vol. II, Garzanti, 1999.

<sup>39</sup> Mentre leggiamo “*Spirt di frut, a lpòuf il Sèil / tai spolers di un muàrt país, / tal to vis di merda e mèil / pluvisin a nas un mèis*” (*Spirito di ragazzo, piove il Cielo / sui focolari di un paese morto: / nel tuo viso di merda e miele, / piovigginoso nasce un mese*) [*Ploja fòur di dut*] in: P.P.Pasolini, *Bestemmia. Tutte le poesie*, vol. II, Garzanti, 1999.

“un futuro-ragazzo / che ha calpestato pure te / pietoso straziante ex-  
padrone / di una torre / di un bosco”[*Linguaggio dei ragazzacci di  
notte*,vv.15-19].

Torna dunque la morte di Pasolini, dalla descrizione dell’omicidio: “Sangue stanotte / botte /  
e livore su tutto”[*Pioggia su tutto*,vv.5-7] e

“stanotte insieme / da Roma al mare. / (...) / l’impatto di un corpo /  
schermaglie mortuarie / presso il mare”[*Pino*,vv.3-8]<sup>40</sup>,

alla rievocazione del giorno della scomparsa: “Alleluja / Giorno di novembre. / È morto /  
l’usignolo”[*Alleluja*,vv.1-4] – aggiungendo poi “Chi è morto / non muore più”[*Alleluja*,vv.8-  
10]<sup>41</sup> – e “Torni oggi – novembre / giorno di lutto”[*Canti di un morto*,vv.1-2]<sup>42</sup>, talvolta con  
struggente tenerezza che si posa a ricordare l’uomo e il suo bisogno di amore e poesia:

“Granello / ora che sei morto / l’hai trovata la compagnia? / Hai trovato /  
i ragazzi coi loro ricci / che accogliessero la poesia? / Hai avuto il cuore  
/ ingrandito davvero?”[*Il giorno della tua morte*,vv.1-9]<sup>43</sup>.

Ma la morte di Pasolini è anche una morte a livello culturale, e in questo caso ne viene  
direttamente colpevolizzata la società:

“Un piccolo nato nel lezzo / borghese – erede della Novità / scandalosa  
– seguace della passione / è morto / per l’odio che un mondo tale / porta  
a chi crede ancora / nella dolcezza”[*Tornando dove?*,vv.8-13]

e poi:

---

<sup>40</sup> Invece in *La nuova gioventù* troviamo “mijàrs di òmis / a van fra Roma e il mar. / (...) Nissùn a sa che  
tu ti sos il siun / di un cuàrp, capa cuntra il mal” (migliaia di uomini / vanno tra Roma e il mare./(...) *Nessuno sa che sei il sogno / di un corpo, conchiglia contro il male*) [Dili], in: P.P.Pasolini, *Bestemmia. Tutte le poesie*, vol.II, Garzanti, 1999.

<sup>41</sup> Su P.P.Pasolini, *Bestemmia*, vol. II, *La nuova gioventù*: “Aleluja, aleluja! / di di Avril, / al mòur il  
gardilin./ (...) / Cui ch’al è muàrt al torna a muri” (*Alleluia, alleluia!*, / giorno di Aprile, / muore il  
cardellino / (.) / Chi è morto muore di nuovo) [Aleluja].

<sup>42</sup> In P.P.Pasolini, *La nuova gioventù*, ibid.: “Jo i soj un muàrt di cà / ch’al torna / vuei Sinq di Mars dal  
1974 / ta un dì di fiesta” (*Io sono un morto di qui / che torna / oggi cinque marzo 1974 / in un giorno di  
festa*) [Ciantis di un muàrt].

<sup>43</sup> In *La nuova gioventù* si legge invece “ (...) Po’, par amòur po’ di chej ch’a erin zuvinìns / cu’l suf tal  
sorneli / coma lui (...) lui, scunussùt, pissul sant, / ragnèl pierdùt tal ciamp. / e invessi al à scrit / poesiis  
di santità / crodint che cussi / il còur al doventàs pì grand” (*Poi, per amore di quelli che erano  
ragazzetti / col ciuffo sulla fronte / come lui (...) lui, sconosciuto, piccolo santo, / granello perduto nel  
campo. / E invece ha scritto / poesie di santità / credendo che così / il cuore gli si ingrandisse*) [Il dì da la  
me muàrt].

“Di che nudità / parli? / L’Italia / non è più scalza / porta / uno stivale  
pieno di fischi”[*Il diavolo con la madre*,III]<sup>44</sup>;

così l’autrice introduce una polemica contro la società che, dopo aver “ucciso” tutto ciò che il poeta rappresentava, ora sembra averlo dimenticato, annebbiata com’è nel proprio sonno della coscienza:

“Italia / non dormire / il tuo sonno di tutti: / c’è la neve / nel mese uno  
del settantasei. / Non restare nel sonno: / io / faccio rumore / con la mia  
poca coscienza / che duole”[*Il diavolo con la madre*, I]

e conclude con disperazione:

“Adesso so / che c’è da spasimare / perché la profezia ammazza / i  
profeti / perché il paese / sta diventando un altro / perché / nonostante  
bandiere e / prati / il fango / sta avendo la meglio”[*De loinh*].

Pasolini torna quindi nel ricordo: “Sei ritornato / ma senza voce”[*Urlo delle sirene*,vv.3-4]; il tema del “ritorno” si inserisce nel concetto del Tempo visto come un cerchio, una forma chiusa, un eterno ritorno: “...del Tempo come cerchio / come tornare”[*Febbraio*,vv.1-2]<sup>45</sup>, a cui la poetessa contrappone:

“Credo ora / nella spirale (ci conto almeno) / nella forma aperta / (non /  
nella forma chiusa) nel liquido / che esce / nel Movimento / nella  
Storia”[*Febbraio*,vv.3-10].

E tale “ritorno” è in un luogo di desolazione in cui non si trovano più oggetti che rappresentino calore e familiarità:

“Parli di padri figli fuoco / fumo ritorno nella storia / capelli bianchi. /  
Finisce / una forma del mondo. Le sei finito / prima – non fai in tempo /  
a vederla andarsene”[*Tornando dove?*,vv.1-7]<sup>46</sup>,

---

<sup>44</sup> Laddove in Pasolini, *La nuova gioventù*, troviamo “*i òmis ones’c, mari, a son nus*” (gli uomini onesti, madre, sono nudi) [Il Diàul cu la mari], ibid.

<sup>45</sup> Pasolini scrisse “*Duncia al era il Tornà / ch’al feva dal Timp / un Nuja: un Ben e un Mal. / Drenti di chel serali / l’amòur par se stes / a trovava che dut / a ghi someàva*” (Dunque era il Tornare / che faceva del Tempo / un Nulla: un Bene e un Male. / Dentro quel cerchio / l’amore per se stessi / trovava che tutto / gli assomigliava) [Fevrâr], ibid.

<sup>46</sup> In P.P.Pasolini, *La nuova gioventù*, si legge “*e il fun al vuala scur / (...) I mi soj ingianàt / zujàt al piligrin / ch’al riva coma un spirt / ta un mond contadin. / Ma al era un zòuc tal zòuc, / e adès che duciu doj / a son finis tal fòuc / distudàt da la storia, / i maledis la storia / ch’a no è in me ch’i no la vuej. / (...)*



un luogo in cui non si respira più quel “Tempo friulano”:

“Il ragazzo non viene più / dai campi e non ha / né petto né capelli. /  
Non c'è fumo / né stella”[*Lunedì, I*]<sup>47</sup>,

un luogo che non è più un paese, cioè Casarsa, ma un “dove” imprecisato -forse una borgata romana o una qualsiasi periferia cittadina, ma di una città immersa nel “deserto” dei sentimenti - come si legge nella *Dedica*, che suona ben diversa dalle due precedenti pasoliniane:

“Paesi senza più fontane. Anzi / non più paesi. Città. Niente / acqua.  
Deserti.”[*Dedica*].

Una sensazione di smarrimento e di vuoto è quella che si percepisce in questa raccolta, la quale abbandona la poesia dialettale e il mondo contadino per rappresentare un terzo “ritorno” – la terza “forma” riveduta e riscritta dalla Bettarini dopo le prime due edizioni pasoliniane – che altro non è che un viaggio nell’assenza lasciata dalla scomparsa di Pasolini e del suo mondo:

“Pianta della Passione / Pianta / del Gioco<sup>48</sup> / (...) – quale delle due  
Piante / sarà mia? / (...) / io che coltivo / la pianta nipote / e scrivo / per  
la terza volta un libro / su queste pagine vuote?”[*Introduzione*].

---

*/ Ma i scolti mut e blanc / (...) il ridi dai paris / (...) tai vuj dai so frutins” (e il fumo vola oscuro / (...) Mi sono ingannato / giocando al pellegrino / che arriva come uno spirito / in un mondo contadino. / Ma era un gioco nel gioco, / e adesso che tutti e due / sono finiti nel fuoco / spento della storia / maledico la storia / che non è in me che non la voglio. / (...) Ma ascolto muto e bianco / (...) il riso dei padri / (...) negli occhi dei loro bambini) [Tornant al país], ibid.*

<sup>47</sup> Mentre in Pasolini era “*Timp furlan! Na scussa umida / di sanbùc, na stela / nassuda nenfra il fun / dai fogolàrs, na sera / pluvisina – un pulvìn di fen / tai ciavièj o in tal sen / di un frut ch'al ven / sudàt da la ciampagna / ta la sera rovana” (Tempo friulano ! Una scorza umida / di sambuco, una stella / nata in mezzo al fumo / dei focolari, in una sera / piovigginosa – un pulviscolo di fieno / nei capelli o nel petto / di un ragazzo che viene / sudato dalla campagna / nella sera infuocata) [Lùnis], ibid.*

<sup>48</sup> A proposito delle due “forme” de *La meglio gioventù* (1941-53) e *La nuova gioventù* (1974), Pasolini scrive “*Jo i vevi plantàt chè vecia / co'l mond al era zòvin; / i ài plantàt chè zòvina / adès ch'al è veciu il mond, / e non si ciata pi un fantàt / ch'al vedi la morsela lissa / e il biel suf dispetenàt. / La prima planta ch'i ài plantàt / (...) a era la Planta da la Passion: / li so fuèji a luzèvin di plant, / i so flòurs di ligria: dut 'na puora busia. / Ma i erin di vierta par da bon. / La seconda planta ch'i ài plantàt / a è la Planta dal Zòuc: / a cres tal stes soreli da la prima / e a fa ombrina tal stes lòuc. / Li so fuejs a luzin di plant, / i so flòurs di ligria: i onès 'c / a son sempri bausiars. Ma la vierta / a no puarta par me i so dis selès 'c” (Io avevo piantato quella vecchia quando il mondo era giovane; e ho piantato quella giovane adesso che il mondo è vecchio, e non si trova più un ragazzo con la guancia liscia e il bel ciuffo spettinato. La prima pianta che ho piantato (...) era la Pianta della Passione: le sue foglie luccicavano di pianto, i suoi fiori di allegria: tutta una povera bugia. Ma eravamo davvero in primavera. La seconda pianta che ho piantato è la Pianta del Gioco: cresce allo stesso sole della prima, e fa ombra sullo stesso luogo. Le sue foglie luccicano di pianto, i suoi fiori di allegria: gli onesti sono sempre bugiardi. Ma la primavera non porta per me i suoi giorni celesti) [Introduzione. Variante.], ibid.*

E la raccolta si conclude con il rifiuto delle illusioni ingannevoli della gioventù – e più in generale della società – e di tutte le “trappole” che imprigionano la poesia e la soffocano:

“No: non occorre niente / né abbiamo bisogno / del ragazzo che difende  
/ conserva prega. / (...) / Non occorre / niente: né vittima / né carnefice /  
né pazzo / né savio”[*Saluto e augurio*,vv.1-14];

la poesia cade di fronte all’incomunicabile, di fronte alla perdita della gioventù come purezza di spirito:

“La rima / è rotta per sempre / in fondo alla mia gola / di figlio che  
invecchia”[*Saluto e augurio*,vv.15-18],

ed è significativo che si chiuda proprio con la parola *invecchia*: mentre l’ultima poesia in friulano di Pasolini terminava con la parola *gioventù*<sup>49</sup> – la quale a sua volta andava a sovrapporsi come un sigillo all’iniziale parola *gioventù* che appare nel titolo della prima raccolta di versi friulani, *La meglio gioventù* – quasi a rafforzare il significato mitico della chiusura del cerchio, la Bettarini invece spezza l’incanto di questo cerchio rigettandoci nella Storia e nel Movimento, nella “spirale”.

---

<sup>49</sup> P.P.Pasolini, *La nuova gioventù*: “E jo ciaminarai / lizèir, zint avant, / sielzint par sempri / la vita, la zoventùt” (*E io camminerò / leggero, andando avanti, scegliendo per sempre / la vita, la gioventù*) [*Saluto e augurio*], in: P.P.Pasolini, *Bestemmia. Tutte le poesie*, vol. II, Garzanti, 1999.

## VI

da “*Il viaggio nella parola: il suono, l’immagine  
naturale, la fotografia*”

La parola torna a farsi immagine in un quadernetto pubblicato nel 1981, *Ossessi oggetti / spiritate materie*, che raccoglie poesie scritte in pochissime serate tra il dicembre '80 e il gennaio '81, e ispirate dalle fotografie di Gabriella Maletti, fotografa di professione e poetessa, e dai quadri e dagli oggetti presenti nella casa dell'amico e artista fiorentino Gianni Cacciarini, ricordati nella dedica: “a Gabriella e a Gianni / amici / (quasi committenti), ispiratori, complici / di questi miei versi”<sup>50</sup>.

A proposito delle fonti “ispiratrici” – da una parte fotografie, dall'altra oggetti e quadri – ci si potrebbe domandare quale relazione si possa stabilire tra l'imparzialità (ovviamente apparente) dell'obbiettivo fotografico e l'ambiente della casa, che costituisce la storia personale (e soggettiva) di un pittore; ma per afferrare meglio l'idea di “autonomia poetica” che anima il processo creativo – nel senso di una non necessaria dipendenza diretta, a livello semantico, tra immagine riprodotta, immagine dipinta, oggetto e parola – si tratta di cogliere nelle fotografie della Maletti – e sempre in piena autonomia di mezzi d'interpretazione – i lineamenti di una matrice visiva alla quale non va attribuito nessun significato complementare alla pittura. “A questo lavoro, un poeta, Mariella Bettarini, ha aggiunto del suo senza farsi tentare – malgrado l'evidenza dei riferimenti – da una ambiziosa sovrapposizione didascalica, che in qualche modo fornisce delle prove del resto impossibili a dare. (...) Fotografie-pittura-poesia. Questo l'ordine che daremo alle cose, avvertendo che a nessun titolo si tratta di una graduatoria. Un ordine che può essere agevolmente capovolto e intercambiato (...). Niente di aggiuntivo, dunque, né di supplementare, ma tre diverse

---

<sup>50</sup> M. Bettarini, nella Dedicata di *Ossessi oggetti / spiritate materie*, Quaderni di Barbablù, Siena, 1981.

esperienze che si muovono a cannocchiale una dentro l'altra per sfatare, semmai ce ne fosse bisogno, la presunta immobilità del vero al quale tutto o nulla può interamente corrispondere"<sup>51</sup>.

È accaduto che il clima di quella casa, gli oggetti e i dipinti, le fotografie (soprattutto le più misteriose e "oniriche") hanno colpito e sollecitato la già strutturata fantasia della poetessa, il suo "consapevole inconscio", con echi e rimandi che hanno stimolato la sua mente rendendo possibile l'elaborazione poetica, "in una sorta di *ispirazione seconda*, di *occasione seconda*, per il tramite di un altro occhio, di un altro immaginario, di una interpretazione *altra* (quelli della fotografia), fomite artistico – non già *naturale* – di questi versi"<sup>52</sup>: di nuovo la poesia – dopo l'esperienza del 1976 con *La nostra gioventù* (poi pubblicata nell'82) d'ispirazione pasoliniana<sup>53</sup> – torna a essere "applicazione" poetica a forme seconde (in questo caso fotografie e quadri) piuttosto che alla realtà; ma la stessa autrice avverte che tale modo di scrivere è per impulso e solo apparentemente indiretto e mediato, e aggiunge: "non mi pare infecondo di frutti né mi sembra da considerarsi un modo minore: al contrario. Poesia può nascere da molti terreni, da molte seminagioni, non da una soltanto. Credo che lasciarsi *portare* dal sapere (dal fascino) ri-produttore di una fotografia non sia meno fertile che lasciarsi sollecitare dalla realtà, interna o esterna che sia. Si tratta solo di non avere paura di nessun precedente. Si tratta – presumo – di avere la dovuta umiltà. Che lucida gli occhi. Che li predispone"<sup>54</sup>.

In questo modo la poetessa rivive a modo suo, nella scia di una suggestione quasi medianica, il susseguirsi eccitante, talvolta concitato, delle immagini che le vengono proposte:

“cappelli – scatola / bicchiere / forbici / una squadra una riga / (una mappa / forse) / scatola-tamburo / molti viaggi terra-mare / sulla testa”[*cappelli-scatola...*,vv.1-9],

oppure:

---

<sup>51</sup> Roberto Coppini, nella Nota Introduttiva di *Ossessi oggetti / spiritate materie*, Quaderni di Barbablù, Siena, 1981.

<sup>52</sup> M. Bettarini, Nota Introduttiva dell'Autrice a *Ossessi oggetti / spiritate materie*, Quaderni di Barbablù, Siena, 1981.

<sup>53</sup> In riferimento all'ispirazione pasoliniana de *La nostra gioventù*, cfr. pp. 78-86.

<sup>54</sup> M. Bettarini, Nota Introduttiva dell'Autrice a *Ossessi oggetti / spiritate materie*, ibid.

“ecco spade / ecco lame / ecco catene / ecco lampi / ecco punte-paura /  
ecco occhi / che ricercano occhi / (...) e busto parla / e busto ride / e  
busto ha il naso mangiato”[*ecco spade...*,vv.1-14]

e poi:

“due rose dipinte / dal malaticcio o dall’onorico / (...) graffianti /  
raggrinzite / ex-rose / più rose di se stesse / quintessenza di rose”[*come  
ebano e come oro...*,vv.3-12].

All’interno di questo turbinare di immagini prendono vita i colori, riferendosi ai quali l’autrice stessa ha affermato: “i colori attraversano facilmente spazi e tempi, paesaggi e millenni, anime e corpi, natura e cultura, intridendo di sé tutto quanto, tutto quanto li percepisce (...) colori/realità e colori/simbolo”<sup>55</sup> : “ma viva il bianco / viva viva / il blu e il colore dell’uovo”[*ma viva il bianco...*,vv.1-3] – su questo colore scriverà poi *Il racconto del bianco*:

“Il bianco era senza colore. Il bianco era bianco. Il bianco era blu. (...) Parlava bianco – diceva di sé che essere bianco è quasi come non essere (a causa di tutto quel bianco) ed essere bianco è essere, a causa di quel corpo di luce, di quell’essenza di luce che svara dal giallo al rosso all’arancio al viola passando dal blu e come essere bianco significhi esser visto e non visto, trasparente ed opaco, (...). È così che dal bianco non si può che salire nel bianco – è così che dal bianco non si può che nel bianco cadere. È così che nel bianco ci si perde e scompare. È così che dal bianco vittorioso/sconfitto esce il bianco e chi ad esso appartiene: chi sconfitto, chi vincente perviene a annientarsi nel bianco”<sup>56</sup> – ,

e ancora:

“rosso l’enigma / rosso filo / rosso sangue rosso / traccia indizio /  
dell’assassino”[*rosso l’enigma...*,vv.1-5]

---

<sup>55</sup> M. Bettarini, *E poi i colori*, su “L’Area di Broca”, anno XXVI, n. 70, *Colori*, luglio-dicembre 1999.

<sup>56</sup> M. Bettarini, *Trittico sui colori. Il racconto del bianco*, su “L’Area di Broca”, anno XXVI, n. 70, *Colori*, luglio – dicembre 1999.

e poi:

“il blu del cobalto? / o il blu / della polvere? / o il blu / fondo del blu? / o  
il blu / dispetto – il blu disperazione / il blu – glu glu / il blu /  
intossicazione? / e la bottiglia / blu”[*il blu del cobalto?...*,vv.1-12];

anche i colori, come gli oggetti sia reali che riprodotti in dipinti o fotografie, sembrano acquisire un’anima, un’essenza, o essere posseduti da uno “spirito che anima la materia”:

“who lives here? / who talks? / who hears? / chi mangia ? chi respira /  
chi assedia / seggiole oggetti?”[*who lives here?...*,vv.1-6].

Dunque dalla raccolta traspare un sottile esercizio nel quale la parola tende a farsi immagine altra, ma combinatoria, rispetto all’originale, “e si possono osservare così esiti complessi, anche complicati ed in qualche modo beffardi per la coscienza di una sfida vinta non solo nella forma ma nella chimica del *poièn*. Poesie da leggere come *gouaches*, (...) come un momento tecnico dell’articolato laboratorio bettariniano”<sup>57</sup>.

“Antefatto” poetico di *Ossessi oggetti / spiritate materie* può dirsi la raccolta *Poesie vegetali*, pubblicata nel 1982 e contenente dieci brevissime poesie scritte tutte insieme la sera del trentottesimo compleanno dell’autrice, il 31 gennaio del 1980; infatti anche in questo caso l’ “occasione” immediata (ma ben mediata e meditata) sono state delle fotografie di Gabriella Maleti: fotografie però di qualità e densità rare, fotografie “vegetali”:

“il pelame scuro della / foglia / la puntosa vellicanza / animale che vedo  
svanire nel letto / di foglia secca”[n.1,vv.1-5],

“sfocare (ex-plodere) / annuolare carminio / di bacche stente / che  
vedo”[n.7,vv.1-4].

Si tratta di fotografie che ritraggono particolari di piante – la foglia di salice, l’oliva, le bacche, la foglia bruciata, eccetera –, scattate per la maggior parte in una mattina subito dopo la pioggia; come ricorda la Maleti: “Vi era dello statico nelle cose, nel colore grigio della luce, nell’acqua fermata dopo il precipitare, poggiate. Un senso di vago, di lieve mistero, di inafferrabile. La campagna portava ad un itinerario sperduto, ad una impotenza quasi a

---

<sup>57</sup> Franco Manescalchi, su “Città & Regione”, n. 1, febbraio 1982.

capire, penetrare le cose. Mi sentivo oliva e non ero oliva, appendice rosa, foglia, acqua e non ero foglia, non ero acqua, non ero quello. Vedevo ed erano foglie e bacche, non era segreto, ma quale segreto? Ma era segreto: erano segretamente padrone di sé. (...) Avvicinai l'obiettivo e la materia e la forma che prima vedevo da lontano, si rivelarono altro per struttura e senso. Foglia con l'inconscio d'ombra, intreccio amoroso legame rosa o costrizione, e effervescenza involuta caso vicenda, e poi modi d'essere, onirismo, reale stravolto. (...) Dalla parte psichica di ogni foglia, di ogni forma sono giunta ad una maggiore conoscenza del conoscibile. Ogni immagine vista dopo, stampata, mi ha portata ad altrettante *calate* nel mio inconscio, e a ritorni di maggiore chiarezza. Ed è questo il senso, il motivo di queste fotografie"<sup>58</sup>. La tecnica è quella dello scatto fotografico a distanza ravvicinata – appresa durante l'esperienza di foto di materia fatta all'Umanitaria –, della quale Antonio Arcari dice: “abbiamo scoperto e sperimentato uno dei modi specifici, una delle caratteristiche fondamentali della visione fotografica nei confronti sia della nostra visione consueta, che della visione pittorica e grafica; la rilevanza cioè che in fotografia assume il particolare e l'importanza della ripresa ravvicinata. In più questa esperienza si è estesa anche ad un'esperienza culturale ed estetica, quando ci siamo resi consapevoli delle ragioni che inducono tanta parte della pittura contemporanea a porre attenzione e per così dire ad ispirarsi alla materia, facendone fine dell'arte anziché semplice strumento"<sup>59</sup>. Ed è materia vegetale ingigantita dal “macro” quella rappresentata e “trasfigurata” in queste dieci poesie scritte di getto in una sera d'inverno; tali testi ripropongono la qualità e la visività dell'occhio da una parte e la vitalità e visività delle piante guardate da vicino, in modo nuovo, dall'altra, inoltre sono accompagnati dalle fotografie descritte che, come racconta la Bettarini, “venivano quasi per malia (per *amorosi sensi*) ad innestarsi perfettamente nella ricerca che da anni andavo (e vado) conducendo in forma di poesia attorno e dentro il mondo vegetale, attorno e dentro le cose e le forme d'erba, di bacche e semi, radici e spighe, infiorescenze e rami e prati e materie verdi"<sup>60</sup>. A livello poetico-linguistico, la poetessa ricorre alla traslazione

---

<sup>58</sup> Gabriella Maletti, Nota alle fotografie, in: M. Bettarini, *Poesie vegetali*, Quaderni di Barbablù, n.15, Siena, 1982.

<sup>59</sup> Antonio Arcari, *L'immagine degli oggetti* – Riassunto delle lezioni tenute al corso per fotografi della Società Umanitaria. Estratto dalla rivista “Foto Magazin”, Milano-Como, 1966.

<sup>60</sup> M. Bettarini, Introduzione a *Poesie vegetali*, Quaderni di Barbablù, n.15, Siena, 1982.

dell'immagine, che si fa metaforica:

“le due tubature (in) rosa / che sono / la semantica dell'amore / il  
divergere attorcigliante / che si separa”[n.8]

e poi:

“la foglia-salice / la salice- / matta / la peloso/malvacea / la  
metafora/foglia / della metafora / dell'ombra / sulla vena”[n.4,vv.1-8],

alla parola ad effetto iconico-descrittivo: “la foglia/grillo abbarbicante”[n.10,v.7], ma soprattutto “a un'occupazione degli spazi dell'immagine per una reinvenzione di essa. In questo secondo e più attendibile caso, si può parlare di non-integrazione fra parola e immagine (...). Occasioni che, perseguite con la parola, echeggiano un impressionismo che da un interno esistenzialistico si proietta verso l'esterno universalistico”<sup>61</sup>.

Accanto e specularmente al rapporto parola-immagine esiste poi quello tra poesia e fotografia, come avverte la stessa autrice: “Certo è che andrebbe elaborato un discorso teorico che veda abbinare fotografia e poesia (altra, particolare forma dell'antico rapporto parola-immagine)”<sup>62</sup>; i rapporti fra il versante visivo e quello verbale si sono infatti complicati per la massiccia presenza dell'immagine fotografica, la quale, pur non costituendo una copia fedele della realtà, può tuttavia funzionare da “fac-simile” per l'evocazione di un soggetto visivo. Ci si potrebbe allora chiedere come considerare il caso di un poeta che deliberatamente “imita” un artista visivo (pittore, fotografo, o altro): Mariella Bettarini, specificamente con queste *Poesie vegetali* ispirate (o “imitate”) ad altrettante foto di Gabriella Maletti, si colloca fra i poeti “verbali” che intendono far proprie le immagini visive, mirando all'uso della “parola visiva”; ma le foto e le poesie, secondo una dichiarazione della poetessa, si accostano “non tanto in senso susseguente e meccanicistico (come quello di un abbinamento a posteriori tra poesie nate in maniera autonoma, cui si accostino foto nate in tutt'altro contesto, e magari per tutt'altro uso), bensì in senso generativo da parte della parola nei riguardi dell'immagine – per ispirazione seconda e magari non meno valida della prima (arte: in questo caso foto, ossia in qualche modo *natura seconda*, piuttosto che *natura prima*...)”. Ma la parola non si trova

---

<sup>61</sup> Stefano Lanuzza, su “Il Ponte”, n. 11-12, novembre-dicembre 1983.

<sup>62</sup> M. Bettarini, Introduzione a *Poesie vegetali*, Quaderni di Barbablù, n.15, Siena, 1982.



in “competizione” con l’immagine: “lunghi quindi dall’affiorare una concreta opposizione *concorrenziale* fra segno iconico e segno verbale, si delinea allora piuttosto una similarità di struttura, quella che Lotman e la scuola dei semiologi sovietici definiscono nei termini di *isomorfismo strutturale*, e che può conferire un significato nuovo al tradizionale problema della comparazione di arti figurative e arti verbali: si può parlare della loro reciproca necessità per la formazione del meccanismo della cultura, e della necessità che siano diverse secondo il principio della semiosi; vale a dire, equivalenti da una parte, e viceversa non completamente traducibili l’una nell’altra”<sup>63</sup>.

---

<sup>63</sup> Lamberto Pignotti, Prefazione a *Poesie vegetali*, Quaderni di Barbablù, n. 15, Siena, 1982.

Le immagini naturali appaiono di nuovo nel libretto del 1983 *Vegetali figure*, che raccoglie poesie scritte tra il '78 e l'82, e in particolare nella prima parte di esso, *Vegetali*: “specialmente il sicomoro / che mette braccia d'artrite/erba”[*sicomoro*,vv.2-3], “un oleandro mi vive dentro”[*oleandro*,v.1], e

“pioppo o infinite altre forme / famiglie (i cipressi (...)) / i tassi gli iris /  
le mantelle degli alberi le noci”[*pioppo*,vv.1-6].

L'interesse della Bettarini per il mondo della natura – un mondo che è sempre più lontano – è testimoniato dalla frequente presenza nelle sue poesie di alberi, piante, fiori; come lei stessa afferma: “la natura è la madre del corpo e dei corpi; la natura non è la quinta, lo sfondo, non il paesaggio, ma è la Persona con la P maiuscola da cui tutti veniamo e a cui torneremo. È un discorso un po' panteistico, questo, che non mi corrisponde del tutto, però insomma in una parte di me c'è molto panteismo...la natura è la confortatrice, non la consolazione – a me la parola consolazione piace meno –, confortatrice appunto dei dolori; è la spalla su cui piangere e la fonte a cui abbeverarsi, è il prato su cui si fa la corsa, su cui si può amare, nel quale troviamo i minimi insetti, la meraviglia, il miracolo delle milioni di specie vegetali e animali (...). Tutto questo naturalmente è inevitabile che rifluisca e diventi poesia, perché è parola, perché è emozione fortissima (...). E quindi tutto il lavoro legato alla parola che cerca di disinquinare l'ambiente cittadino non solo fiorentino, ma insomma le città piene d'inquinamento, piene di caos, di rumore – anche se, ripeto, il rumore è importante, ma è preferibile un rumore della natura: una cascata d'acqua, addirittura una valanga, insomma rumori forti, rumori naturali (...) –. Quindi, dicevo, la natura è tutto questo, ed è proprio l'ambiente all'interno del quale io mi sento capace ancora di scrivere. (...) in campagna ho sperimentato anche lunghi periodi, magari quasi un mese così, e ho trovato un grande benessere, una grande pace, una grande corrispondenza fra il mio didentro e questo esterno”<sup>64</sup>

---

<sup>64</sup> M. Bettarini, in *Intervista a M. Bettarini*, a cura di Elisa Biagini, Università di Firenze, 2001.

In *Vegetali figure* tale mondo della natura è rappresentato attraverso una scrittura pienamente materica, categoriale, che testimonia l'esplosione di vitalità di una parola che ricrea la realtà con la sua doppia natura di "suono" e "senso":

“mimosica ranunculacea / narcissica peonia zinnica / con trombe  
d'Eustachio e trombe / degli angeli – udito di stramoni / martelletti e  
staffe e occhi multipli / di Serenella reflexa o persica o di amaro  
mughetto / e mani di digitale o calceolaria / e scoppi di rudbeckia e di  
cineraria o / campanule o la violenta verginità della calla”[*segni  
d'anemone...*,vv.9-17];

è evidente il proliferare di piante ed erbe, una sorta di “arborescenza” metaforica illustrata per mezzo di un inquieto gioco verbale che invade queste poesie vegetali, “dove trova il suo balsamo l'animo della rivolta trova anche il suo veleno”<sup>65</sup>:

“mi accorgo / degli ippocastani ed essi / di me (essi di me?) e più e più /  
sono ripresa tutta dal demone / dalle dita verdi”[*ippocastano,II, una  
domenica speciale...*,vv.2-6]

e poi:

“qua fra questa flora / dentro queste appendici erbaceo arboreo  
arborescenti / (...) / flora / sfera d'amante – ferace sfera / vegetalia –  
foro traverso il quale / passo e ripasso / tesso la doppia rete / d'una  
duplice cima / d'un doppio versante / di una me duellante / di una me da  
sdoppiare”[*qua fra questa flora...*,vv.1-2,17-25].

Infatti sono pochi i testi in cui non prevalgono le immagini vegetali, e sono tutti contenuti nella seconda parte della raccolta, *Figure*, come:

“il dolore partorisce / dolore / partorisce dolore / partorisce / dolore / poi  
smette / dopo secoli smette / dopo minuti / smette / dopo l'agnello ed il  
coltello / smette”[*Tredici, il dolore partorisce...*,vv.1-11],

in cui le parole si fanno più laceranti e ossessive. Soprattutto, potrebbe sembrare che questi versi “vegetali” esprimano una “fuga” dalle contingenze del reale e dall'impegno nel

---

<sup>65</sup> Mario Luzi, Introduzione a *Vegetali figure*, Guida, Napoli, 1983.

“movimento della storia”; in realtà, dietro le metafore arboree e i giochi linguistici, si intuiscono ancora la rabbia, il “rimprovero morale”, il risentimento personale:

“l’erba l’erba (metto rughe) / l’erba / (la pelle si piega) l’erba / (il sole polveroso) / l’erba l’erba (la speranza) / l’erba (la mancanza)”[*l’erba l’erba...*,vv.1-6],

“tegole rocce la coltre della terra / io non so se la guerra sia finita / o cominci / se la mia testa stringi / da qualche parte / se si apprenda così / tutto nei morsi / in soprassalti e dossi”[*Sei, tegole rocce...*,vv.1-8]

“delirante desolante delittuoso (luttuoso) / pieno di doleanza tempo / in mezzo al quale stai / con rami e forme”[*Cinque, II*,vv.1-4];

questi versi “che vengono dopo tante altre fughe e divincolamenti dalla morsa del reale, tanti cozzi e impennate contro l’inaccettabile e contro il suo codice (non importa se dissimulato sotto la specie dell’opposizione) sono ancora un’abbuffata linguistica dove la rabbia e l’ilarità del gioco formano un groviglio e sono inestricabili da quel loro groviglio. Una abbuffata che è soprattutto un rabbuffo come lo furono i versi di *In bocca alla balena*, del *Diario fiorentino* e di altre raccolte, sebbene la licenza di fruire delle amenità possibili che il gioco consenta di conoscere è questa volta più estesa”<sup>66</sup>.

Circa la convulsa sperimentazione linguistica, infine, nella Prefazione alla raccolta Luzi sostiene inoltre che “tra le varie versioni dello sperimentare quella della Bettarini è la meno di laboratorio (...). La sofferenza e l’insofferenza linguistica l’apparentano certo a quella specie di addetto ai problemi della scrittura che è e vuole apparire il poeta di questi anni; ma le sue motivazioni si rivelano subito di altra natura, non sono così generali né così ideologiche, sono uniche, intrinseche, esistenziali”<sup>67</sup> e propone come dimostrazione un più recente testo referenziale del tutto esplicito, un testo doloroso e toccante contenuto nell’opera narrativa *Psycographia*<sup>68</sup> e preceduto di poche pagine da una poesia “che si alza nella sua

---

<sup>66</sup> Mario Luzi, Introduzione a *Vegetali figure*, Guida, Napoli, 1983.

<sup>67</sup> M. Luzi, Introduzione a *Vegetali figure*, Guida, Napoli, 1983.

<sup>68</sup> Cfr. sotto il titolo *Dal diario (Roma 1964-65)*, in *Psycographia*, Gammalibri, Milano, 1982.

sintesi al di sopra dell'esperienza pur rifiutando di solennizzare il suo dettato e per questo lo sottopone alle graffianti fusa del ludus ritmico-verbale<sup>69</sup>:

“Quando un amore incancrenisce / quando un amore si ammala / quando  
un amore ha il mal di testa / marcisce sbuffa butta / grida sbraita si agita  
agonizza / (...) / quando un amore è stanco d'essere un amore / si dice di  
lui / che è diventato odio. / Invece è amore impaurito / come l'aceto non  
è aceto / ma vino malato e folle”[*Quando un amore...*].

I soggetti naturali – questa volta si tratta di nuvole – raffigurati dalle fotografie di Gabriella Maletti sono riproposti otto anni dopo nella *plaquette* del 1991 *Delle nuvole*, in cui vengono riportate poesie scritte tra l'86 e l'88. L'ideazione di questa breve raccolta è scaturita nella Bettarini dall'osservazione, dalla contemplazione di ciò che esiste, dallo stupore derivato dalla meditazione sul mutevole rapporto fra ciò che appare e ciò che – di quanto appare – non si conosce, ossia l'ignoto, l'inconoscibile. L'autrice ritiene che tale rapita osservazione sia simile, nella sua origine, alla “passione dello scienziato, del biologo, del chimico, del botanico, dell'astronomo. (Perché, allora, tanta sussiegosa distanza, tutt'oggi, da parte di alcuni letterati, fra il proprio fare che essi credono esclusivo, sacrale, segnato dal dio o dal demone, nei confronti della apparentemente più fredda ed esatta e *terrena* scienza? errore di presunzione, di scarsa penetrazione nell'evidenza della unità del tutto. Nell'unità delle culture. Dei saperi. Nell'enigma della circostante, imprevedibile *materia* da cui può prodursi lo *spirito*, possono prodursi le finali e primigenie domande sul perché e sul come del tutto, la sete di conoscenza essendo la comune molla matrice del pensiero: scientifico o poetante che sia)<sup>70</sup>: poiché la matrice del pensiero poetico è la brama di conoscenza, il desiderio della gioiosa e insieme dolorosa scoperta delle realtà dell'anima, la vera poesia dovrebbe possedere l' “umiltà” del pensiero propria della scienza, ancora oggi

---

<sup>69</sup> M. Luzi, Introduzione a *Vegetali figure*, ibid.

<sup>70</sup> M. Bettarini, Nota dell'Autrice a *Delle nuvole*, Gazebo, Firenze, 1991.

troppo spesso deprecata o ignorata da sedicenti poeti; la poesia “scopre, non inventa, le metafore”, ossia essa scopre metafore, ma non inventa metafisiche: “Nuvole, dunque. Nuvole *scientifiche* e – solo dopo ma insieme – nuvole poetiche. Poetiche (ossia metaforiche, più che metafisiche) *perché* scientifiche”<sup>71</sup>.

La Bettarini è infatti ricorsa alla documentazione scientifica servendosi di manuali di meteorologia “da principiante”, e ha poi spartito l’opera poetica seguendo la suddivisione riportata dagli stessi manuali, escludendo la prima lunga poesia che fa da premessa all’intera raccolta. “*Delle nuvole* fonda una sorta di felice scienza aerea (ariosa) che, intrecciando nelle metafore poesia e meteorologia, si esplica in addensamenti testuali ricalcanti il *cosmo nuvoloso* in base alla forma, allo spessore e al *fattore altitudine*, dai cupi nembo-strati ai *lievissimi cirri*”<sup>72</sup>; la poetessa difatti ordina le poesie seguendo un moto ascensionale che prende in considerazione l’altitudine: “l’ordine stesso dei testi non poteva non tener conto del *fattore altitudine*: doveva, cioè, stabilire (e prima conoscere) anche questo elemento caratterizzante il *cosmo* nuvoloso prima di decidere – come ho poi fatto – che, nell’ordinare le dieci poesie, era preferibile partire da quelle più basse, oscure, gonfie d’acqua, più vicine alla Terra (i nembo-strati), per arrivare sino agli altissimi, algidi, lievissimi cirri, in un moto ascensionale che avrebbe potuto tranquillamente essere rovesciato qualora avessi ordinato le poesie al contrario, dall’ultima alla prima, capovolgendo il senso dell’elencazione e dunque del discorso per partire dall’alto e concludere con il basso, in un iter di affaticamento, di appesantimento angoscioso che poteva (e può) benissimo avere il proprio significato nella vertigine e nella clausura che ci accompagnano”<sup>73</sup>.

Vengono dunque descritte in dieci poesie nuvole basse, nuvole a sviluppo verticale, nuvole medie e alte, in progressione di nembo-strati, cumuli, cirri, che diventano lo specchio di metafore, di fulminee trasformazioni, di impalpabili fantasie. Così i nembo-strati “sono vecchi con la faccia / scarna o bigia”[*nembo-strati*, I,vv.3-4] mentre gli strato-cumuli rappresentano il potere:

---

<sup>71</sup> M. Bettarini, Nota dell’Autrice a *Delle nuvole*, Gazebo, Firenze, 1991.

<sup>72</sup> Rosaria Lo Russo, recensione a: M. Bettarini, *Delle nuvole*.

<sup>73</sup> M. Bettarini, Nota dell’Autrice a *Delle nuvole*, Gazebo, Firenze, 1991.

“grigiastri ghigni a mascelle / cartilaginee / (...) / nivei grevi ermellini / di potere / cumuli a strati / (e strato-cumuli) seguaci dell’avere”[*strato-cumuli*,vv.1-8],

i cirro-strati sono metafora dell’estasi:

“dove (andando) / guidate la contemplazione di menti / svagate o estatiche? Trasognate / trasecolanti? / quali méssi messaggi trascinate? / sì / le éstati le stasi e le estatiche estati / sono le vostre monadi sorelle”[*cirro-strati*,I,vv.3-10]

e gli altissimi cirri diventano farfalle:

“così papiglionacee con acqua / le più beate nella libertà / candida la loro levità / cirri / bianche farfalle”[*cirri*, II,vv.1-5]

o piume:

“metastàsie piume / d’uno spiumarsi senza suono / come campane / assente l’aria”[*cirri*, III,vv.10-13].

La contemplazione e lo stupore danno luogo ad una sorta di prodigio estetico ed estatico, generando una continua e svagata filiazione di metamorfosi: le nuvole più compatte sono “gigantesche tonanti / elefanti giganti fantasmesse”[*cumulo-nembi*,vv.11-12], le quali si trasformano in cavalle:

“cavalle mie – strepitose nuvole / che non abbisognate (...) / né di zoccoli o cielo / perché un girovagabondo galoppo / voi prenda”[*alto-cumuli*,vv.1-6]

e poi improvvisamente

“in calve pecore / in partorite agnelle / in alte dromedarie e vigogne / in mandrie e greggi”[*alto-cumuli*,vv.9-12],

che più in alto si fanno “al galoppo gazzelle o / indistinte giraffe”[*cirro-cumuli*,vv.1-2].

Questi testi sulle nuvole sono quindi basati su una serie di metafore in cui i cumuli rappresentano la metamorfosi, i cirro-strati l’estasi e così via, in un proliferare di immagini

una dall'altra così come le nuvole, "ombre alte di cose"[*disperatamente amanti...*,v.16] , si moltiplicano sempre in nuove forme.

Anche la versificazione è scandita con la rapidità della metamorfosi: i versi si susseguono con la veloce cadenza della materia umida e gassosa che si aggrega, si dissolve, si riaccorpa, produce sembianze, svanisce. La contemplazione estatica, la corsa inarrestabile e il mistero insondabile generano inseguimenti, spostamenti anche grafici dei versi che sulla pagina sembrano quasi disegnare queste nuvole, producendo addensamenti di anafore:

“le mani vecchie / che si adombreranno / persone vecchie / vecchi  
nuvoli che a filo a filo / il vecchio fumo sanno”[*nembo-strati*,II,vv.8-12],

assonanze e rime:

“su impotenti / apotemi / rodendo treni / rispogliando fonemi / uscendo  
osceni / curando impreveduti monotremi”[*cirro-cumuli*,vv.16-21]

che si spingono fino alla rima baciata: “nella postura della giacenza / nella grigia latenza”[*strato-cumuli*,vv.13-14] e ad intere brevi strofe monorime:

“niente nuvole – pare – / niente appare / apparato scomparire / apparso  
spare”[*alto-strati*,vv.1-4].

“Poesia dell'aria è perciò frequenza della dieresi, ad accentuare il tocco leggerissimo delle fughe nuvolose. Frotte di diminutivi e aggettivi da frottola popolare: le strofe brevi, spesso affastellamenti di versi a coppie (o più) monorime o fortemente assonanzate, rimandano infatti allo stile fresco e baldanzoso delle frottole<sup>74</sup>, ironico e profondo<sup>75</sup>:

“la vocazione era / lo stato da man bassa della / non materiale materia / e  
tutto ciò che squassa / la stasi / la mentale miseria”[*cirro-strati*, II];

ancora, “vengono in mente certi componimenti di poesia popolare del Duecento toscano, poi del Belli, del Folengo, di Palazzeschi, dello stesso D'Annunzio, per fare solo pochi nomi

---

<sup>74</sup> La *frottola* è una forma lirica tre-quattrocentesca appartenente al repertorio della “poesia-spettacolo” cortigiana, caratterizzata dal discorso concatenato che procede in modo divagante con frequenti salti logici, e dalla prevalenza delle rime, che avanzano in gruppi regolari (es. a coppie o terne) mentre la misura dei versi oscilla, e che spesso sono rime al mezzo. (Pietro G. Beltrami, *La metrica italiana*, Il Mulino, Bologna, 1994)

<sup>75</sup> Rosaria Lo Russo, recensione a: M. Bettarini, *Delle nuvole*.



importanti, che fanno da battistrada, si fa per dire, alla Bettarini per l'impeto discorsivo e divertito, più ancora divertente. Il nostro poeta gioca con la sua forte cultura ma in maniera da trasmettere una totale originalità di dettato e d'ispirazione, alleggerendo lo spesso patrimonio culturale dentro quell'umoristico, almeno alcune volte, divertissement<sup>76</sup>.

La struttura della raccolta si genera dunque in una spirale vorticoso e coinvolgente attraverso il ritmo incalzante della parola e dell'immagine; al vibrante scorrere del ritmo e dell'iconografia corrisponde un impasto linguistico tra termini nobili latini: "tedium vitae"[*strati*,v.1] o "del Possumus / del Velle"[*alto-cumuli*,vv.44-45], altri di lingua parlata: "a nanna ce ne andiamo"[*ed ora che vi prende...*,v.21] o di lingua colta scientifica o arcaica:

"pathos facce paté / patavini progetti protiri / aggetti mensoloni saké  
(...) / multiple epifaniche parvenze / carnascialesche voi  
quintane"[*cumuli*,vv.3-17],

fortemente lirica e imprevedibile. "Quel nascere e scomparire improvviso di iconografie, suoni, pulsioni emotive, messaggi epifanici non ha soste e sull'orma di grandi greci, filosofi, ci si accorge che niente è quanto tutto diventa. Così è infatti l'acqua per sua natura, sotto forma di vapore acqueo, cioè nuvola, in tutta la diversità come forma, colore, densità, origine, latitudine e altezza, come esito benefico o malefico, in cui diventa bene per le messi o male come tornado e ciclone<sup>77</sup>. Le nuvole in fondo sono acqua, e rappresentano l'immagine visiva della vita che si fa in quanto diventa nelle sue eterogenee forme, proprio come l'acqua è lo scorrere della vita<sup>78</sup>, nel buono e nel cattivo tempo: questa acqua in potenza può essere sacrale e fecondatrice, ricchezza o povertà, vita o morte, così come è il percorso dell'uomo e di tutto ciò che lo circonda sulla terra.

Questa breve raccolta, forte della documentazione scientifica, si presenta allora con la lucidità e la levità di un trattatello classico ma, come osserva Fortini, "dietro il delizioso ed arabescato scenario d'una trattatistica settecentesca la parola poetica gareggia con le nuvole nel senso che, come loro, continuamente si trasforma, cangia, ribalta e rovescia significati attivando una fantasia davvero straordinaria, analogica ed insieme liberissima. Dietro non è

---

<sup>76</sup> Rosa Berti Sabbieti, da "Abruzzo letterario", n. 2, 1993.

<sup>77</sup> R. Berti Sabbieti, *ibid.*

<sup>78</sup> Sul tema dell'acqua, cfr. pp. 25-28.

difficile cogliere la *terrestrità* delle nuvole e, attraverso questo delirio barocco, i dati biografici, la sostanza di una poesia – come sempre nella Bettarini – che rifugge qualsiasi tentazione virtuosistica (o avanguardistica) anche quando l’ispirazione, qui indubitabilmente alta, tenderebbe ad uscire dalla *terra*, da una piagata realtà. Per di più è da segnalare, come segno decisivo di questa raccolta, la maturità e compiutezza di una lingua poetica assolutamente originale e qui svincolata da ogni suggestione, da ogni riferimento agli amati modelli, ai maestri<sup>79</sup>.

Le immagini naturali appaiono di nuovo nel libretto del 1983 *Vegetali figure*, che raccoglie poesie scritte tra il ’78 e l’82, e in particolare nella prima parte di esso, *Vegetali*: “specialmente il sicomoro / che mette braccia d’artrite/erba”[*sicomoro*,vv.2-3], “un oleandro mi vive dentro”[*oleandro*,v.1], e

“pioppo o infinite altre forme / famiglie (i cipressi (...)) / i tassi gli iris /  
le mantelle degli alberi le noci”[*pioppo*,vv.1-6].

L’interesse della Bettarini per il mondo della natura – un mondo che è sempre più lontano – è testimoniato dalla frequente presenza nelle sue poesie di alberi, piante, fiori; come lei stessa afferma: “la natura è la madre del corpo e dei corpi; la natura non è la quinta, lo sfondo, non il paesaggio, ma è la Persona con la P maiuscola da cui tutti veniamo e a cui torneremo. È un discorso un po’ panteistico, questo, che non mi corrisponde del tutto, però insomma in una parte di me c’è molto panteismo...la natura è la confortatrice, non la consolazione – a me la parola consolazione piace meno –, confortatrice appunto dei dolori; è la spalla su cui piangere e la fonte a cui abbeverarsi, è il prato su cui si fa la corsa, su cui si può amare, nel quale troviamo i minimi insetti, la meraviglia, il miracolo delle milioni di specie vegetali e animali (...). Tutto questo naturalmente è inevitabile che rifluisca e diventi poesia, perché è parola, perché è emozione fortissima (...). E quindi tutto il lavoro legato alla parola che cerca di disinquinare l’ambiente cittadino non solo fiorentino, ma insomma le città piene d’inquinamento, piene di caos, di rumore – anche se, ripeto, il rumore è importante, ma è preferibile un rumore della natura: una cascata d’acqua, addirittura una valanga, insomma

---

<sup>79</sup> Franco Fortini, *Le nuvole stregate di Mariella Bettarini*, su “L’Unità”, mercoledì 3 aprile 1991.

rumori forti, rumori naturali (...) –. Quindi, dicevo, la natura è tutto questo, ed è proprio l’ambiente all’interno del quale io mi sento capace ancora di scrivere. (...) in campagna ho sperimentato anche lunghi periodi, magari quasi un mese così, e ho trovato un grande benessere, una grande pace, una grande corrispondenza fra il mio didentro e questo esterno”<sup>80</sup>

In *Vegetali figure* tale mondo della natura è rappresentato attraverso una scrittura pienamente materica, categoriale, che testimonia l’esplosione di vitalità di una parola che ricrea la realtà con la sua doppia natura di “suono” e “senso”:

“mimosica ranunculacea / narcissica peonia zinnica / con trombe  
d’Eustachio e trombe / degli angeli – udito di stramoni / martelletti e  
staffe e occhi multipli / di Serenella reflexa o persica o di amaro  
mughetto / e mani di digitale o calceolaria / e scoppi di rudbeckia e di  
cineraria o / campanule o la violenta verginità della calla”[*segni  
d’anemone...*,vv.9-17];

è evidente il proliferare di piante ed erbe, una sorta di “arborescenza” metaforica illustrata per mezzo di un inquieto gioco verbale che invade queste poesie vegetali, “dove trova il suo balsamo l’animo della rivolta trova anche il suo veleno”<sup>81</sup>:

“mi accorgo / degli ippocastani ed essi / di me (essi di me?) e più e più /  
sono ripresa tutta dal demone / dalle dita verdi”[*ippocastano,II, una  
domenica speciale...*,vv.2-6]

e poi:

“qua fra questa flora / dentro queste appendici erbaceo arboreo  
arborescenti / (...) / flora / sfera d’amante – ferace sfera / vegetalica –  
foro traverso il quale / passo e ripasso / tesso la doppia rete / d’una  
duplice cima / d’un doppio versante / di una me duellante / di una me da  
sdoppiare”[*qua fra questa flora...*,vv.1-2,17-25].

---

<sup>80</sup> M. Bettarini, in *Intervista a M. Bettarini*, a cura di Elisa Biagini, Università di Firenze, 2001.

<sup>81</sup> Mario Luzi, Introduzione a *Vegetali figure*, Guida, Napoli, 1983.

Infatti sono pochi i testi in cui non prevalgono le immagini vegetali, e sono tutti contenuti nella seconda parte della raccolta, *Figure*, come:

“il dolore partorisce / dolore / partorisce dolore / partorisce / dolore / poi  
smette / dopo secoli smette / dopo minuti / smette / dopo l’agnello ed il  
coltello / smette”[Tredici, *il dolore partorisce...*,vv.1-11],

in cui le parole si fanno più laceranti e ossessive. Soprattutto, potrebbe sembrare che questi versi “vegetali” esprimano una “fuga” dalle contingenze del reale e dall’impegno nel “movimento della storia”; in realtà, dietro le metafore arboree e i giochi linguistici, si intuiscono ancora la rabbia, il “rimprovero morale”, il risentimento personale:

“l’erba l’erba (metto rughe) / l’erba / (la pelle si piega) l’erba / (il sole  
polveroso) / l’erba l’erba (la speranza) / l’erba (la mancanza)”[*l’erba  
l’erba...*,vv.1-6],

“tegole rocce la coltre della terra / io non so se la guerra sia finita / o  
cominci / se la mia testa stringi / da qualche parte / se si apprenda così /  
tutto nei morsi / in soprassalti e dossi”[Sei, *tegole rocce...*,vv.1-8]

“delirante desolante delittuoso (luttuoso) / pieno di doleanza tempo / in  
mezzo al quale stai / con rami e forme”[Cinque, II,vv.1-4];

questi versi “che vengono dopo tante altre fughe e divincolamenti dalla morsa del reale, tanti cozzi e impennate contro l’inaccettabile e contro il suo codice (non importa se dissimulato sotto la specie dell’opposizione) sono ancora un’abbuffata linguistica dove la rabbia e l’ilarità del gioco formano un groviglio e sono inestricabili da quel loro groviglio. Una abbuffata che è soprattutto un rabbuffo come lo furono i versi di *In bocca alla balena*, del *Diario fiorentino* e di altre raccolte, sebbene la licenza di fruire delle amenità possibili che il gioco consenta di conoscere è questa volta più estesa”<sup>82</sup>.

Circa la convulsa sperimentazione linguistica, infine, nella Prefazione alla raccolta Luzi sostiene inoltre che “tra le varie versioni dello sperimentare quella della Bettarini è la meno di laboratorio (...). La sofferenza e l’insofferenza linguistica l’apparentano certo a quella specie di addetto ai problemi della scrittura che è e vuole apparire il poeta di questi anni; ma

---

<sup>82</sup> Mario Luzi, Introduzione a *Vegetali figure*, Guida, Napoli, 1983.

le sue motivazioni si rivelano subito di altra natura, non sono così generali né così ideologiche, sono uniche, intrinseche, esistenziali<sup>83</sup> e propone come dimostrazione un più recente testo referenziale del tutto esplicito, un testo doloroso e toccante contenuto nell'opera narrativa *Psycographia*<sup>84</sup> e preceduto di poche pagine da una poesia "che si alza nella sua sintesi al di sopra dell'esperienza pur rifiutando di solennizzare il suo dettato e per questo lo sottopone alle graffianti fusa del ludus ritmico-verbale"<sup>85</sup>:

“Quando un amore incancrenisce / quando un amore si ammala / quando  
un amore ha il mal di testa / marcisce sbuffa butta / grida sbraita si agita  
agonizza / (...) / quando un amore è stanco d'essere un amore / si dice di  
lui / che è diventato odio. / Invece è amore impaurito / come l'aceto non  
è aceto / ma vino malato e folle”[*Quando un amore...*].

I soggetti naturali – questa volta si tratta di nuvole – raffigurati dalle fotografie di Gabriella Maletti sono riproposti otto anni dopo nella *plaquette* del 1991 *Delle nuvole*, in cui vengono riportate poesie scritte tra l'86 e l'88. L'ideazione di questa breve raccolta è scaturita nella Bettarini dall'osservazione, dalla contemplazione di ciò che esiste, dallo stupore derivato dalla meditazione sul mutevole rapporto fra ciò che appare e ciò che – di quanto appare – non si conosce, ossia l'ignoto, l'inconoscibile. L'autrice ritiene che tale rapita osservazione sia simile, nella sua origine, alla “passione dello scienziato, del biologo, del chimico, del botanico, dell'astronomo. (Perché, allora, tanta sussiegosa distanza, tutt'oggi, da parte di alcuni letterati, fra il proprio fare che essi credono esclusivo, sacrale, segnato dal dio o dal demone, nei confronti della apparentemente più fredda ed esatta e *terrena* scienza? errore di presunzione, di scarsa penetrazione nell'evidenza della unità del tutto. Nell'unità delle culture. Dei saperi. Nell'enigma della circostante, imprevedibile *materia* da cui può prodursi lo *spirito*, possono prodursi le finali e primigenie domande sul perché e

---

<sup>83</sup> M. Luzi, Introduzione a *Vegetali figure*, Guida, Napoli, 1983.

<sup>84</sup> Cfr. sotto il titolo *Dal diario (Roma 1964-65)*, in *Psycographia*, Gammalibri, Milano, 1982.

<sup>85</sup> M. Luzi, Introduzione a *Vegetali figure*, ibid.

sul come del tutto, la sete di conoscenza essendo la comune molla matrice del pensiero: scientifico o poetante che sia)<sup>86</sup>: poiché la matrice del pensiero poetico è la brama di conoscenza, il desiderio della gioiosa e insieme dolorosa scoperta delle realtà dell'anima, la vera poesia dovrebbe possedere l' "umiltà" del pensiero propria della scienza, ancora oggi troppo spesso deprecata o ignorata da sedicenti poeti; la poesia "scopre, non inventa, le metafore", ossia essa scopre metafore, ma non inventa metafisiche: "Nuvole, dunque. Nuvole *scientifiche* e – solo dopo ma insieme – nuvole poetiche. Poetiche (ossia metaforiche, più che metafisiche) *perché* scientifiche"<sup>87</sup>.

La Bettarini è infatti ricorsa alla documentazione scientifica servendosi di manuali di meteorologia "da principiante", e ha poi spartito l'opera poetica seguendo la suddivisione riportata dagli stessi manuali, escludendo la prima lunga poesia che fa da premessa all'intera raccolta. "*Delle nuvole* fonda una sorta di felice scienza aerea (ariosa) che, intrecciando nelle metafore poesia e meteorologia, si esplica in addensamenti testuali ricalcanti il *cosmo nuvoloso* in base alla forma, allo spessore e al *fattore altitudine*, dai cupi nembo-strati ai *lievissimi cirri*"<sup>88</sup>; la poetessa difatti ordina le poesie seguendo un moto ascensionale che prende in considerazione l'altitudine: "l'ordine stesso dei testi non poteva non tener conto del *fattore altitudine*: doveva, cioè, stabilire (e prima conoscere) anche questo elemento caratterizzante il *cosmo* nuvoloso prima di decidere – come ho poi fatto – che, nell'ordinare le dieci poesie, era preferibile partire da quelle più basse, oscure, gonfie d'acqua, più vicine alla Terra (i nembo-strati), per arrivare sino agli altissimi, algidi, lievissimi cirri, in un moto ascensionale che avrebbe potuto tranquillamente essere rovesciato qualora avessi ordinato le poesie al contrario, dall'ultima alla prima, capovolgendo il senso dell'elencazione e dunque del discorso per partire dall'alto e concludere con il basso, in un iter di affaticamento, di appesantimento angoscioso che poteva (e può) benissimo avere il proprio significato nella vertigine e nella clausura che ci accompagnano"<sup>89</sup>.

---

<sup>86</sup> M. Bettarini, Nota dell'Autrice a *Delle nuvole*, Gazebo, Firenze, 1991.

<sup>87</sup> M. Bettarini, Nota dell'Autrice a *Delle nuvole*, Gazebo, Firenze, 1991.

<sup>88</sup> Rosaria Lo Russo, recensione a: M. Bettarini, *Delle nuvole*.

<sup>89</sup> M. Bettarini, Nota dell'Autrice a *Delle nuvole*, Gazebo, Firenze, 1991.

Vengono dunque descritte in dieci poesie nuvole basse, nuvole a sviluppo verticale, nuvole medie e alte, in progressione di nembo-strati, cumuli, cirri, che diventano lo specchio di metafore, di fulminee trasformazioni, di impalpabili fantasie. Così i nembo-strati “sono vecchi con la faccia / scarna o bigia”[*nembo-strati*, I,vv.3-4] mentre gli strato-cumuli rappresentano il potere:

“grigiastri ghigni a mascelle / cartilaginee / (...) / nivei gravi ermellini / di potere / cumuli a strati / (e strato-cumuli) seguaci dell’avere”[*strato-cumuli*,vv.1-8],

i cirro-strati sono metafora dell’estasi:

“dove (andando) / guidate la contemplazione di menti / svagate o estatiche? Trasognate / trasecolanti? / quali méssi messaggi trascinate? / sì / le éstati le stasi e le estatiche estati / sono le vostre monadi sorelle”[*cirro-strati*,I,vv.3-10]

e gli altissimi cirri diventano farfalle:

“così papiglionacee con acqua / le più beate nella libertà / candida la loro levità / cirri / bianche farfalle”[*cirri*, II,vv.1-5]

o piume:

“metastàsie piume / d’uno spiumarsi senza suono / come campane / assente l’aria”[*cirri*, III,vv.10-13].

La contemplazione e lo stupore danno luogo ad una sorta di prodigio estetico ed estatico, generando una continua e svagata filiazione di metamorfosi: le nuvole più compatte sono “gigantesche tonanti / elefanti giganti fantasmesse”[*cumulo-nembi*,vv.11-12], le quali si trasformano in cavalle:

“cavalle mie – strepitose nuvole / che non abbisognate (...) / né di zoccoli o cielo / perché un girovagabondo galoppo / voi prenda”[*alto-cumuli*,vv.1-6]

e poi improvvisamente

“in calve pecore / in partorite agnelle / in alte dromedarie e vigogne / in  
mandrie e greggi”[*alto-cumuli*,vv.9-12],

che più in alto si fanno “al galoppo gazzelle o / indistinte giraffe”[*cirro-cumuli*,vv.1-2].  
Questi testi sulle nuvole sono quindi basati su una serie di metafore in cui i cumuli  
rappresentano la metamorfosi, i cirro-strati l’estasi e così via, in un proliferare di immagini  
una dall’altra così come le nuvole, “ombre alte di cose”[*disperatamente amanti...*,v.16] , si  
moltiplicano sempre in nuove forme.

Anche la versificazione è scandita con la rapidità della metamorfosi: i versi si susseguono con  
la veloce cadenza della materia umida e gassosa che si aggrega, si dissolve, si riaccorpa,  
produce sembianze, svanisce. La contemplazione estatica, la corsa inarrestabile e il mistero  
insondabile generano inseguimenti, spostamenti anche grafici dei versi che sulla pagina  
sembrano quasi disegnare queste nuvole, producendo addensamenti di anafore:

“le mani vecchie / che si adombreranno / persone vecchie / vecchi  
nuvoli che a filo a filo / il vecchio fumo sanno”[*nembo-strati*,II,vv.8-  
12],

assonanze e rime:

“su impotenti / apotemi / rodendo treni / rispogliando fonemi / uscendo  
osceni / curando impreveduti monotremi”[*cirro-cumuli*,vv.16-21]

che si spingono fino alla rima baciata: “nella postura della giacenza / nella grigia  
latenza”[*strato-cumuli*,vv.13-14] e ad intere brevi strofe monorime:

“niente nuvole – pare – / niente appare / apparato scompare / apparso  
spare”[*alto-strati*,vv.1-4].

“Poesia dell’aria è perciò frequenza della dieresi, ad accentuare il tocco leggerissimo delle  
fughe nuvolose. Frotte di diminutivi e aggettivi da frottola popolare: le strofe brevi, spesso



affastellamenti di versi a coppie (o più) monorime o fortemente assonanzate, rimandano infatti allo stile fresco e baldanzoso delle frottole<sup>90</sup>, ironico e profondo<sup>91</sup>:

“la vocazione era / lo stato da man bassa della / non materiale materia / e  
tutto ciò che squassa / la stasi / la mentale miseria”[*cirro-strati*, II];

ancora, “vengono in mente certi componimenti di pesia popolare del Duecento toscano, poi del Belli, del Folengo, di Palazzeschi, dello stesso D’Annunzio, per fare solo pochi nomi importanti, che fanno da battistrada, si fa per dire, alla Bettarini per l’impeto discorsivo e divertito, più ancora divertente. Il nostro poeta gioca con la sua forte cultura ma in maniera da trasmettere una totale originalità di dettato e d’ispirazione, alleggerendo lo spesso patrimonio culturale dentro quell’umoristico, almeno alcune volte, divertissement<sup>92</sup>”.

La struttura della raccolta si genera dunque in una spirale vorticoso e coinvolgente attraverso il ritmo incalzante della parola e dell’immagine; al vibrante scorrere del ritmo e dell’iconografia corrisponde un impasto linguistico tra termini nobili latini: “tedium vitae”[*strati*,v.1] o “del Possumus / del Velle”[*alto-cumuli*,vv.44-45], altri di lingua parlata: “a nanna ce ne andiamo”[*ed ora che vi prende...*,v.21] o di lingua colta scientifica o arcaica:

“pathos facce paté / patavini progetti protiri / aggetti mensoloni saké  
(...) / multiple epifaniche parvenze / carnascialesche voi  
quintane”[*cumuli*,vv.3-17],

fortemente lirica e imprevedibile. “Quel nascere e scomparire improvviso di iconografie, suoni, pulsioni emotive, messaggi epifanici non ha soste e sull’orma di grandi greci, filosofi, ci si accorge che niente è quanto tutto diventa. Così è infatti l’acqua per sua natura, sotto forma di vapore acqueo, cioè nuvola, in tutta la diversità come forma, colore, densità, origine, latitudine e altezza, come esito benefico o malefico, in cui diventa bene per le messi o male come tornado e ciclone<sup>93</sup>. Le nuvole in fondo sono acqua, e rappresentano l’immagine visiva

---

<sup>90</sup> La *frottola* è una forma lirica tre-quattrocentesca appartenente al repertorio della “poesia-spettacolo” cortigiana, caratterizzata dal discorso concatenato che procede in modo divagante con frequenti salti logici, e dalla prevalenza delle rime, che avanzano in gruppi regolari (es. a coppie o terne) mentre la misura dei versi oscilla, e che spesso sono rime al mezzo. (Pietro G. Beltrami, *La metrica italiana*, Il Mulino, Bologna, 1994)

<sup>91</sup> Rosaria Lo Russo, recensione a: M. Bettarini, *Delle nuvole*.

<sup>92</sup> Rosa Berti Sabbieti, da “Abruzzo letterario”, n. 2, 1993.

<sup>93</sup> R. Berti Sabbieti, *ibid.*

della vita che si fa in quanto diventa nelle sue eterogenee forme, proprio come l'acqua è lo scorrere della vita<sup>94</sup>, nel buono e nel cattivo tempo: questa acqua in potenza può essere sacrale e fecondatrice, ricchezza o povertà, vita o morte, così come è il percorso dell'uomo e di tutto ciò che lo circonda sulla terra.

Questa breve raccolta, forte della documentazione scientifica, si presenta allora con la lucidità e la levità di un trattatello classico ma, come osserva Fortini, “dietro il delizioso ed arabescato scenario d'una trattatistica settecentesca la parola poetica gareggia con le nuvole nel senso che, come loro, continuamente si trasforma, cangia, ribalta e rovescia significati attivando una fantasia davvero straordinaria, analogica ed insieme liberissima. Dietro non è difficile cogliere la *terrestrità* delle nuvole e, attraverso questo delirio barocco, i dati biografici, la sostanza di una poesia – come sempre nella Bettarini – che rifugge qualsiasi tentazione virtuosistica (o avanguardistica) anche quando l'ispirazione, qui indubitabilmente alta, tenderebbe ad uscire dalla *terra*, da una piagata realtà. Per di più è da segnalare, come segno decisivo di questa raccolta, la maturità e compiutezza di una lingua poetica assolutamente originale e qui svincolata da ogni suggestione, da ogni riferimento agli amati modelli, ai maestri”<sup>95</sup>.

Le poesie in *Delle nuvole*, come già detto, sono accompagnate e illustrate da alcune belle foto di formazioni nuvolose di vario tipo, realizzate ancora una volta da Gabriella Maletti: “sono ritratti di nuvole immerse in un vertiginoso e intenso azzurro xeroradiografico”<sup>96,97</sup>. Anche il libretto *Poesie vegetali* recava fotografie della Maletti raffiguranti soggetti vegetali – foglie secche e verdi, la foglia di salice, l'oliva, le bacche, il vigneto, e così via – realizzate a

---

<sup>94</sup> Sul tema dell'acqua, cfr. pp. 25-28.

<sup>95</sup> Franco Fortini, *Le nuvole stregate di Mariella Bettarini*, su “L'Unità”, mercoledì 3 aprile 1991.

<sup>96</sup> La *xerografia* è un procedimento di stampa a secco impiegato nella riproduzione di documenti e basato sui principi dell'elettrostatica; la *xeroradiografia* invece è, in campo medico, un metodo radiografico (impiegato specialmente nella diagnosi precoce di tumori alla mammella) nel quale il radiogramma – cioè la lastra sensibile impressionata mediante i raggi X – è ottenuto con procedimento xerografico su carta speciale.

<sup>97</sup> Rosaria Lo Russo, recensione a: M. Bettarini, *Delle nuvole*.

distanza ravvicinata. D'altra parte, la Maletti collaborerà con le proprie poesie anche alle raccolte *Il viaggio* (1985) e *Nursia* (2000).

È dunque evidente l'importanza dell'amicizia cooperativa tra le due poetesse, come riconosce la stessa Bettarini: "l'incontro con Gabriella – che, oltre a essere narratrice e poeta di grandissima vaglia, è fotografa eccellente e potentissima espressionista, direi, più che espressiva – è stato molto importante da tanti punti di vista, anche proprio biografici, e culturali naturalmente. È stato un incontro che mi ha dato modo di approfondire la mia passione per la fotografia, anche se io non so scattare niente, cioè tecnicamente non so fare foto, però ho evidentemente una certa sensibilità per la parte anche dell'immagine, insomma"<sup>98</sup>.

Gabriella Maletti, affermata fotografa e poetessa ad un tempo<sup>99</sup>, così spiega la propria idea di complementarità tra immagine fotografica e parola poetica: "Fotografia come *interprete* della scrittura e viceversa, come sua visualizzazione trasfigurata, simbolica, strumento per arricchire, dunque, integrare (questa una delle numerose possibilità della fotografia) testi poetici, in una comunione di spiriti egualmente liberi, egualmente originali unitisi proprio perché, in fondo, non vi è linguaggio artistico che si discosti da emozioni comuni, da dettati universali; così, se la fotografia è un'immagine unica che rimanda ad altre immagini, la scrittura è molte immagini che rimandano ad una immagine unica, ed insieme non possono che unire gli opposti, in una ricchezza in altro modo difficilmente realizzabile"<sup>100</sup>.

La Bettarini, dal canto suo, riflette sulla fotografia che ci offre le mille immagini del mondo, che è il mondo, e che risveglia le coscienze ad esso: "Poi una seconda, una terza, una quarta Forma di foto: la non-privata, la non-propria (ma propria anch'essa, diversamente), la non così biologica, filogenetica: foto delle foto del mondo, *nell'era della sua riproducibilità*

---

<sup>98</sup> M. Bettarini, *Intervista a M. Bettarini*, a cura di Elisa Biagini, Università di Firenze, 2001.

<sup>99</sup> Gabriella Maletti è nata a Marano sul Panaro (Modena) nel 1942. Ha vissuto molti anni a Milano, dove ha frequentato la scuola per fotografi presso la Società Umanitaria. Attualmente risiede a Firenze, è fotografa e autrice di video, e ha esposto in varie mostre fotografiche. Dal 1983 è stata redattrice, affiancandosi alla Bettarini, della rivista "Salvo Imprevisti", e oggi lo è de "L'Area di Broca". Dal 1984 cura, sempre con la Bettarini, le Edizioni Gazebo. Ha pubblicato poesie e racconti su varie riviste letterarie, e diverse opere narrative – tra queste, *Il fotografo* (con altri autori, Quaderni di Gazebo, Firenze, 1994) e *Amari asili* (Loggia de' Lanzi, Firenze, 1995) – e libri di poesia – tra cui *Madre padre* (Società di Poesia, Milano, 1981) e *Fotografia* (Gazebo, Firenze, 1999).

<sup>100</sup> G. Maletti, *Fotografia, tempo, scrittura*, in "L'Area di Broca", anno XXI, n.58, *Fotografia*, luglio-dicembre 1993.

*tecnica*, duplicatrice, moltiplicatrice essenza che irrimediabilmente sovrasta le nostre vitree camere, le nostre carni, le nostre vite e che, però, in loro tutta risiede, carne della carne del mondo, altri lidi, *extra moenia*, altre facce, pergamene di foglie e fiori, chiocciole, vagoni piombati, scintille, appercezioni, albe come notti, scivolamenti, prepuzi, antenne di farfalla, liane, ponti, iridi dilatate, bestia morta, splendore, orrore e basta (...) la bandiera sul corpo a pezzi, la bambina al napalm, l'occhio che non cessa di urlare, cannelli al naso, canne in bocca, un John cui nel Texas rompono la testa, la tiara e il viso di Giovanni (...) e bambina azzurra, la piana di Capaci, scivolamento sin dentro al sangue, sino al flusso ematico, ai suoi maremoti, quando non si ride (e – ludici – si ride), quando (lucidi) si digiuna e dopo si mangia, si mangiano le foto (...) sono così foltamente conflitti nell'iride che d'improvviso si diviene tanto stanchi da chiudere gli occhi, e svuotati e risonanti come giara fessa, vecchi orci o corpo di campana livida”<sup>101</sup>.

Nel 1994 la poetessa parteciperà con le proprie poesie – insieme ad altri autori, fra cui la Maleti – alla pubblicazione di un quaderno, *Il fotografo*, ispirato da un racconto della Maleti, dal quale è stato tratto anche un film-video girato dalla fotografa in una casa abbandonata: “una *plaque* che testimonia d'un medesimo lavoro di gruppo: attorno ad un video di Gabriella Maleti, ora, ad un nuovo mezzo espressivo (visivo, linguistico) che, oltre ad avere prodotto un'opera filmica della durata di quasi un'ora, ha *partorito* i testi che qua si presentano: prose e poesie di chi ha direttamente (o più indirettamente) partecipato, condiviso l'avventura di un bellissimo lavorare insieme”<sup>102</sup>. La sezione scritta dalla Bettarini porta il titolo *La disertata*, proprio in riferimento alla casa abbandonata; l'autrice stessa spiega: “*Disertata* non vuol, però, dire sterile, infeconda. In realtà *questa* casa, *questo* luogo, questo suo attrarre (la sottile, perdurante attrattiva dell'oscuro, dell'ignoto, del disabitato, dell'abbandonato, del rovinoso, del morente); questa ricerca, questo muoversi, questo andare; il pertinace fotografare della retina (delle retine), della macchina (delle macchine); le freddissime mani e freddissimi piedi; i *thermos* caldi, i panini, i muri sbrecciati; le cose

---

<sup>101</sup> M. Bettarini, *Dittico fotografico. Fotografie*, in “L'Area di Broca”, anno XXI, n.58, *Fotografia*, luglio-dicembre 1993.

<sup>102</sup> M. Bettarini, *Per i “Quaderni di Gazebo”*, introduzione a: AA.VV., *Il fotografo*, I quaderni di Gazebo, Firenze, 1994.

deserte, perdute; la polvere sui pavimenti; le arance sbucciate presso il nero camino, i fiati e i festoni; le reiterate prove, le pose, le scene di chi recita, vive, resiste, s'arrende davanti alla macchina; i cenni, i gesti, le (suasive) parole di chi le sta dietro (la soggettista-regista); il tempo dilatato ed astratto di chi assiste tacendo, testimonia nel retro (la sottoscritta, osservatrice, solo in minima parte *attente* anch'essa): tutto questo (e tant'altro) sono stati di certo – per me, per noi-tre, per noi-pochi partecipi dell'avventura, complici dell'esperienza – una occasione tanto ricca e feconda da seminarci di sé, di fecondarci d'un germe intenso, durevole: quello (ancora una volta) del *fare* insieme (...) *folia* che ci ha coinvolti nel *gioco* bellissimo (commovente) della vita che si fa e si riproduce, che scompare e riappare (dentro l'acqua, dietro gli specchi), dell'immagine che si guarda e si replica: oltre, oltre la parola scritta, nel reame (vischioso, terrificante, salutare) d'un tentativo *diverso* di durare oltre il durabile, di rendere durature, immortali (anche per virtù di trasfigurate/figurative immagini) cose, realtà, luoghi che amiamo, illusi così d'averli sottratti a se stessi, al proprio destino, alla morte (al destino ch'è morte)<sup>103</sup>.

L'immagine video-fotografica, dunque, capace di fissare e rendere eterno, sottraendolo all'oblio, un istante di realtà in un'istantanea; ma la fotografia, oltre che “fermare” le cose nel tempo, è capace di “nominarle” e di definire la loro qualità:

“come quell'uomo / come solo o zoppo: / la foto sola ne conosce il come  
/ (...) / come come come / per magia per chimismo per mistero / ne  
determina il nome”[*Il fotografo*, II (“*il fotogramma può rivelare  
come*”)<sup>104</sup>,vv.1-9]<sup>105</sup>,

può colpire la sensibilità, o addirittura folgorare e distruggere la coscienza di chi guarda, a causa del dolore causato dall'immagine ritratta e dalla spietatezza dell'obiettivo:

“se una fotografica immagine / fulmina e incenerisce / se grido e ardo /  
per il dolore che un ritratto produce / (...) / vuol dire che questa forma  
ha potere / sulla vita e sulla morte / sulla collettiva e plurale / come /

---

<sup>103</sup> M. Bettarini, *Un fare per essere*, in: AA.VV., *Il fotografo*, I quaderni di Gazebo, Firenze, 1994.

<sup>104</sup> Le epigrafi che si trovano all'inizio di ognuno dei testi poetici sono tratte dal racconto *Il fotografo* di Gabriella Maletti, da cui il poemetto *Il fotografo* (contenuto in *Dittico fotografico*) ha tratto spunto.

<sup>105</sup> M. Bettarini, *Dittico fotografico. Il fotografo*, in “L'Area di Broca”, anno XXI, n.58, *Fotografia*, luglio-dicembre 1993.

sulla individua personale sorte”[III (“*il fotogramma ci uccide*”),vv.4-15],

e può anche essere più imparziale delle parola (parlata o scritta):

“lussureggiante la parola / la parola – ma / tutta nei rischi / dello storpio verde / del gobbo decrittare / del discettare zoppo”[VI (“*evitare le storpiature della descrizione verbale*”),vv.1-6].

Ma la fotografia, proprio come lo sguardo che le sta dietro, non deve mai cedere alla banalità:

“a chi / diffonde la banalità / a chi ne porta il virus / a chi devasta / lacera deturpa limita opprime spegne / le latenti – le vive possibilità / le risorse splendenti – (...) / a chi / s’ingozza d’ovvio – di volgarità – di bruttezza / questa denigrazione vada”[IX (“*cani della fotografia – banalità a macchia d’olio*”),vv.6-16].

Tra l’aprile e il novembre del 1986 la Bettarini scrisse un gruppetto di diciassette poesie raccolte sotto il titolo di *Diciassette, da Capo d’Orlando* – e poi inserite nel volume *Asimmetria* (1994) – ispirate da altrettante fotografie di Gabriella Maletti.

Attraverso tali testi l’autrice tenta di nuovo di rendere l’atmosfera, o meglio l’essenza, delle immagini e dei luoghi vissuti: “un tentativo di ridare (ahimé solo a parole) il brulichio, il buio fuoco, la fissità, l’inquietudine tranquilla e immota, tutto l’indicibile di una vita, di una poesia, di un luogo, da me visitato un paio di volte, che l’obiettivo di Gabriella Maletti ha *fissato* ossessionandomi: la casa-museo del poeta Lucio Piccolo, barone di Calanovella, e dei suoi fratelli Agata Giovanna e Casimiro, là, nel cuore del sud, in quel di Capo d’Orlando, provincia di Messina”<sup>106</sup>; il barone poeta è anche ricordato nell’infanzia nei versi

“quando – Piccolo e piccolo – a sé solo bussava / ed a sé si negava / costui / egli / lui stesso / il piccolo principe”[I, (*casa esterna con scale*), vv.3-9].

---

<sup>106</sup> M. Bettarini, nota dell’autrice a *Diciassette, da Capo d’Orlando*, in *Asimmetria*, Gazebo, Firenze, 1994.

Le poesie mostrano infatti gli oggetti e i luoghi della casa di Capo d'Orlando ritratti dall'obiettivo fotografico della Maleti: i cristalli nelle cristalliere

“vetri nei vetri e ancora vetri / per mirarti / lenti / specchi – lentamente sponsali”[V, (*cristalleria scura nella vetrina...*),vv.1-4];

gli specchi: “uovo-specchio / (ov'è) il guscio che / li teneva?”[VI, (*specchio ovale...*),vv.1-3]; i libri: “legg'io o tu leggi / con gonfi occhi sul tuo / lieve leggio?”[XII, (*libri*),vv.4-6]; i

candelieri:

“candeliere port'uovo / che mutui forme dalla vita / che la mimi se vuoi (visto che puoi) / prevarrà luce su tutto quanto / o la sagoma d'uovo / d'albio guscio”[XIII, (*candeliere/uovo*),vv.3-8];

i ritratti:

“forse la Madre questa dama / (sul cui seno / collana / sul cui corpo / segreti / tra le cui dita / reti): occhi sosia”[XVII, (*madre del poeta?*),vv.1-7];

le foto nelle foto:

“ingemiscis (ridi?): / fotografia / di foto / capelli da geppetto / rara avis / poeta / (...) Lucio di magna luce / e di pargolo seme / prezioso oggetto / tra gli oggetti Soggetto”[XVI, (*due foto del poeta*),vv.1-6,12-15].

E, all'esterno, le palme e la vasca con le ninfee:

“fogliate palme / o foglie a palmo / palmenti e ruminare / fogliosi armenti che sciaguattano / nelle molli lesene / nelle melmose impòste / ninfee / dobloni / croste”[X, (*ninfee nella vasca...*),vv.3-11];

gli agrumi lussureggianti nell'aranceto:

“t'avevo mai detto / raca / mai t'avevo detto / maledetta / polpa d'arancia / naca?”[XI, (*aranceto, con arance in vista*)];

addirittura un inaspettato cimitero dei cani:

“come chi canta entrasti / là dalla palizzata rotonda / a riverire gatti –  
cani / loro immortali animale spiranti / tra limoni e amaranti”[IX,  
(*cimitero di cani*),vv.2-6],

“una misteriosa *Spoon River* quasi sulla riva del mare”<sup>107</sup>.

Il tentativo artistico della poetessa è quello di “captare, in una sincronia fono-visuale, la scarica simbolica che il linguaggio chiude in sé”<sup>108</sup>; l’intenzione è cioè di cogliere i simboli sottesi al linguaggio, afferrandone il senso attraverso le corrispondenze affiorate dalla simultaneità, o meglio dalla coincidenza, di parola e immagine. Il tramite di questa intuizione/creazione poetica è appunto l’assonanza, “quell’ondeggiare fonico della parola che tutto impuramente accende, nell’immediato aprirsi del linguaggio ad una visualità *altra*, più moderna e provocatoria”<sup>109</sup>; ed è proprio in questa direzione che meglio si esprime la forza immaginativa della poetessa:

“lenti / specchi – lentamente sponsali / mentre latente si dilata /  
(macchina) la macchina / della luce / le sue macchinazioni / su morti  
cristalli”[V, (*cristalleria scura...*),vv.3-9].

Le assonanze si affollano nei testi, spesso si sollevano sino al limitare del senso e giungono a ribellarsi al ritmo e alle sue sfumature, come se le immagini evocate facessero implodere in esse il suono – o il rumore – della lingua. Dal canto suo la parola, sostenuta e aiutata dalla visualità delle immagini, tende a far emergere, a portare in superficie, un insieme di suoni e visioni, un “corpo sonoro-visuale” che nell’assonanza ritrova tutta la magia dei richiami della memoria:

“stormisce estate / sgorga di là dell’atra / acqua / dell’aria asfittica / e  
spare / parendo appare”[VIII, (*finestra con veneziana...*),vv.4-9].

E dalla memoria, attraverso la rielaborazione poetica, riaffiora l’alternarsi di mistero e chiarezza, di buio e di luce:

“mi ferisce (ragazzo) la strinatura di luce / che immantinente sega / chi  
entra”[III, (*porta d’ingresso semiaperta...*),vv.2-4]

---

<sup>107</sup> M. Bettarini, nota dell’autrice a *Diciassette, da Capo d’Orlando*, in *Asimmetria*, Gazebo, Firenze, 1994.

<sup>108</sup> Antonella Pierangeli, da “Vernice”, n. 4-5, 1996.

<sup>109</sup> Antonella Pierangeli, *ibid.*



e poi:

“ora che ha vòlto l’a(1)tra faccia / – la faccia nera – e siamo assimilati /  
al claustrale / al veloce e al pagano / senza voce luce risponde”[IV,  
(ingresso buio aperto...),vv.1-5];

come rivela la stessa Bettarini, i temi centrali della poesia sono in questo caso “ri-vivere”, “ri-visitare”, “fotografare” e “ri-scrivere”, “nella linea della duplice spina: luce e buio congiunti. Epifania non senza totale mistero. Buio e ancora buio che un lampo o un verso cercano di vincere, di sgominare, ricevendone quello scacco che spinge al *più in là*, all’*ancòra*, all’interminabile scasso, all’interminato scompenso e squasso che sono l’orrore e il fascino della ricerca, del tentativo di indagare e replicare il reale, di cui consistono scienza, poesia, arte”<sup>110</sup>.

In quanto al rapporto tra fotografia e poesia, la Bettarini ammette che – nonostante l’indagine sul binomio fotografia-poesia sia sempre stato e continui ad essere molto importante per il proprio lavoro, soprattutto per quella speciale rivelazione “altra” che spesso, attraverso una determinata foto, coglie dell’essenza della realtà interna ed esterna – purtroppo i termini per definire tale rapporto sono ancora troppo esigui e inadatti: “mi avvedo che i termini stessi che uso sono poveri, grezzi, inadeguati e che deve ancora farsi (bisognerà pur farla) qualche teorizzazione su tali rapporti fra arte ed arte, fra arte e scienza (fotografia è anche scienza. Poesia lo è?), tra conoscenza e conoscenza”<sup>111</sup>.

---

<sup>110</sup> M. Bettarini, nota dell’autrice a *Diciassette, da Capo d’Orlando*, in *Asimmetria*, Gazebo, Firenze, 1994.

<sup>111</sup> M. Bettarini, *ibid.*

## VII

### *Amicizia e cooperazione: le riviste e l'editoria.*

La collaborazione con Gabriella Maeti, come detto, non si esaurisce nel campo della fotografia: elaboreranno insieme volumi di poesia, parteciperanno a raccolte poetiche con altri autori, saranno le curatrici delle Edizioni Gazebo e redattrici della rivista letteraria “L’Area di Broca”.

La “cooperazione” nel fare poetico e culturale infatti è stata sempre importante per la Bettarini: “*amicizia/cooperazione* vorrebbe significare, essere l’esatto contrario del qualunquismo, dell’ipocrisia, della corruzione, del bieco *do ut des*, della mafia travestita da potere legale (...) intende essere un minimo, semplice ma preciso invito a riflettere (e – se possibile – ad operare, a co/operare) nel senso opposto: anti-privatistico, anti-egoistico, anti-mafioso, anti-servile, in una sorta di pertinace, purtroppo per ora insoluta, *resistenza etica* (ed *etica resistenziale*) della ragione contro la follia del tornaconto, d’una feroce competitività (esatto contrario di *cooperazione, comunanza, comunione, comunità...*); (...). Amicizia/cooperazione non come ipocrisia di *buoni sentimenti*, non come retorica fratellanza per meglio asservire i più deboli, ma come frutto di una *eguaglianza* e insieme di una *diversità* che si cercano e si rispettano reciprocamente. Amicizia come valore intimo ed insieme comunitario, personale e sopranazionale. Come persuasione della necessità di non più farsi guerra, non più ingannarsi, non più prevaricare. (...) Amicizia/cooperazione, ancora e ancora, creatrice e frutto di sapienziale empatia tra individui; valore fruttificante umanità accresciuta ed accresciuta cultura, scienza, arte”<sup>112</sup>:

---

<sup>112</sup>M. Bettarini, *Non come ipocrisia di buoni sentimenti...*, su “L’Area di Broca”, anno XXIX, n.75, *Amicizia/cooperazione*, gennaio-giugno 2002.

“(…) Allora all’opra! Col-làbora – co-òpera – òpera-con – non contra – non volere competere: co-òpera! Opera-con: così (forse) soccorreremo qualche sete – con-struiremo qualche piccola rete – qualche non indegna parvenza d’allegria – qualche comune via – qualche libero nodo di piacente – volente sintonia. / Opera-con – co-òpera: non più povero diverrai tu – la tua opra. Anzi: più caldo il cuore – più viva la tua mente – più sapiente l’opra. / Co-òpera – non volere competere: gioisci dell’altrui come se fosse proprio. Ché proprio è: arte – pensiero – parola – poesia son miracoli: mentre son d’uno son di tutti (…)[*Nel cerchio stretto – nel cerchio largo*]<sup>113</sup>.

Uno dei primi momenti di confronto e cooperazione con altri artisti è segnato dall’esperienza della rivista “Salvo Imprevisti”: fondata nel 1973 a Firenze dalla Bettarini e dall’amica Silvia Batisti, essa prende subito il sottotitolo “quadrimestrale di poesia e altro materiale di lotta” e nasce nei combattivi e utopici anni di un post-sessantotto ancora vitale, nel clima italiano e fiorentino di quel “cattolicesimo del dissenso” che a Firenze era rappresentato soprattutto dalla Comunità dell’Isolotto, un clima di liberazione dall’autoritarismo e dall’ipocrisia delle varie istituzioni (famiglia, chiesa, stato, ecc.); in proposito la Bettarini afferma: “credo che quel periodo sia stato il più ricco di fermenti e di concrete possibilità di cambiamento forse di tutto il secolo, sicuramente della sua seconda metà. Il *fare* non era utilitaristico. Il fare era fermentante e ricco di progetti di un futuro migliore *per tutti*. E *migliore* non voleva dire più abbiente e potente, ma più giusto e pacifico. Volevamo in tanti *l’immaginazione al potere*. Anche per noi di *Salvo Imprevisti* era così. Oggi giudico essenziale quel periodo e l’esperienza di *Salvo Imprevisti* un’esperienza personalmente assai feconda e indimenticabile”<sup>114</sup>, mentre già prima aveva dichiarato: “la rivista è stata veramente una fucina di dibattito, una grande fucina di dibattito, una grande

---

<sup>113</sup> M. Bettarini, *Nel cerchio stretto – nel cerchio largo*, su “L’Area di Broca”, *ibid.*

<sup>114</sup> M. Bettarini, nell’intervista di Fabrizio Silei, *Salvo Imprevisti era da leggere...*, in “Microstoria”, n.11, maggio 2000.

esperienza culturale per me veramente centrale. Io non potrei essere qui, oggi, forse, con la carica che ho, se non avessi avuto questo continuo confronto dialettico e amicale, profondo, con questi amici redattori e con tutti gli scrittori che abbiamo invitato, con i giovani che abbiamo scoperto”<sup>115</sup>.

La rivista – autogestita e autofinanziata: “non ha mai avuto un soldo pubblico, né privato, non ha mai avuto un editore, non ha mai avuto uno sponsor, siamo, insomma, stati pazzi fino in fondo”<sup>116</sup> – è nata infatti dall’esigenza di sperimentare un lavoro comune con altri scrittori, dal tentativo di mettere insieme dei materiali anche di amici, raccogliendo intorno a sé circa quattrocento tra scrittori toscani e non, critici e collaboratori (tra questi: gli amici redattori Attilio Lolini, Giovanni Ricci, Roberto Voller, e altri; poeti e narratori ignoti e noti, come Rafael Alberti, Allen Ginsberg, Dacia Maraini e Andrea Zanzotto, la fiorentina Helle Busacca e il toscano Piero Santi; il poeta-operaio Ferruccio Brugnaro e padre Ernesto Balducci; critici quali Franco Fortini e Barberi Squarotti, ecc.) in un coacervo di esperienze e voci tra le più varie per provenienza e campo d’azione. Essa si presenta quindi come interdisciplinare, in fascicoli monografici che trattano numerosi temi (tra cui: “Cultura di classe e neofascismo”<sup>117</sup>, “Cultura e politica”<sup>118</sup>, “Donne e creatività”<sup>119</sup>, “I bambini e la poesia”<sup>120</sup> e “Poesia e teatro”<sup>121</sup>), in un percorso di attivismo letterario, culturale e politico visto sempre “dall’altra parte del Potere, come critica e proposta di un altro modo di concepire la vita e il suo impegno e i suoi risultati in un campo specifico sempre vissuto nella totalità di un lavoro mai perduto nelle bizantine discussioni di tecnica e di gusto letterari”<sup>122</sup>.

“Salvo Imprevisti” si proponeva infatti con un inconfondibile carattere libero, polemico e indipendente per quel che riguarda tanto il mondo politico quanto quello letterario e culturale, e si prefissava – come scriveva la Bettarini nella prima pagina del numero unico in cui

---

<sup>115</sup> M. Bettarini, intervista su “Viva piazza”, dicembre 1998.

<sup>116</sup> M. Bettarini, intervista su “Viva piazza”, dicembre 1998.

<sup>117</sup> “Salvo Imprevisti”, n. 0, settembre 1973.

<sup>118</sup> “Salvo Imprevisti”, n. 6, settembre-dicembre 1975.

<sup>119</sup> “Salvo Imprevisti”, n. 10, gennaio-aprile 1977.

<sup>120</sup> “Salvo Imprevisti”, n. 25-26, gennaio-settembre 1982.

<sup>121</sup> “Salvo imprevisti”, n. 31-32, gennaio-agosto 1984.

<sup>122</sup> Giuliano Manacorda, *Testimonianza per “Salvo Imprevisti”*, nella sezione “*Salvo Imprevisti*” e “*L’Area di Broca*”, *trent’anni di vita (1973-2003)*, in “*L’Area di Broca*”, anno XXIX-XXX, n.76-77, *Contro*, 2002-2003.

spiegava i perché della pubblicazione – di offrire alternative e spazio attraverso una cultura *underground* che “a mo’ di talpa tenta di corrodere col proprio lavoro autogestito autofinanziato paziente quotidiano comunitario, il potere della carta stampata con grandi rotative, grandi denari, grandi etichette editoriali”<sup>123</sup>, con l’intenzione di contrapporsi all’informazione trasmessa e manipolata dalla stampa ufficiale, e nella fiducia “pauperistica” dei mezzi di diffusione: “tenteremo col mezzo *povero* della poesia, ma anche con altri mezzi cartacei eppure di lotta (documenti anti-editoriali, testi alternativi, saggi non *saggi*, e così via) di fare a meno del potere di carta, che è poi l’altra faccia del potere politico economico poliziesco burocratico accademico curiale (...). Un lavoro che si svolga da un lato contro il capitalismo che si annida *anche* nelle strutture industriali-editoriali (smascherare le manovre di concentrazione, le operazioni politiche di destra della maggior parte dei quotidiani, l’imbavagliamento dell’unico canale veramente di massa che è in Italia la RAI-Tv, e così via); dall’altro lato, affondare la sonda nel corpo vivo della cultura popolare, intesa in senso gramsciano, autenticamente socialista, una cultura che nasca dal contatto con la vita e con la realtà e che lo riscopra, correndone tutti i rischi. Per far questo, oggi è necessario mettersi all’opposizione, stare nel *sottosuolo*, ma non per spirito di cripta né per amore di una torre d’avorio populista (ossia di segno rovesciato), bensì per tentare dalle fondamenta, dalla base appunto, una nuova cultura. (...) Una cultura dal mondo di coloro che non hanno mai fatto né pensato la cultura, ma l’hanno soltanto subita”<sup>124</sup>.

---

<sup>123</sup> M. Bettarini, *I perché di una pubblicazione*, in “Salvo Imprevisti”, num. unico, febbraio 1973.

<sup>124</sup> M. Bettarini, *I perché di una pubblicazione*, in “Salvo Imprevisti”, n. unico, febbraio 1973.



**Figura I. I collaboratori di "Salvo Imprevisti"**

Nel 1993 la rivista cambia titolo – “L’Area di Broca” – ma si innesta sempre su quella corrente di passione e ricerca che aveva caratterizzato “Salvo Imprevisti”: come questa è ancora rigorosamente autofinanziata, interdisciplinare e monografica, un “semestrale di letteratura e conoscenza” che combina testi creativi e testi scientifici, narrativa e filosofia, poesia e politica, proponendo temi quali “Cervello”<sup>125</sup>, “Acqua”<sup>126</sup>, “Tempo”<sup>127</sup> e “Scrittura e potere”<sup>128</sup>. “L’Area di Broca” va dunque considerata come la prosecuzione di “Salvo Imprevisti”, anche se ha fissato il suo interesse su un’area di confine fra letteratura e scienza: l’area di Broca è, infatti, la zona del cervello umano preposta al linguaggio, e Broca è stato il medico francese che ha scoperto questa zona.

Ad ogni modo, nei testi presentati rimane rilevante la capacità di innovazione e metamorfosi del linguaggio, che ha sempre evitato il manierismo e il porsi come ricerca ideologicamente utilitaristica, per restare uno strumento di avvicinamento alla verità, incapace di instaurare un qualsiasi potere: “*Potere* resta sempre potere, anche se un antico detto proclama che *sapere è potere*. Noi, fermamente, gli preferiamo il socratico *So di non sapere* (di *non* potere), ed è tutto il potere concesso a chi, forse, pensando e scrivendo, *non sa* di sapere/potere (...). Se *divide et impera* era il detto del Potere, *unisci e non comandare* è, forse, il possibile detto che

---

<sup>125</sup> “L’Area di Broca”, n. 57, *Cervello*, anno XXI, gennaio-giugno 1993.

<sup>126</sup> “L’Area di Broca”, n. 60, *Acqua*, anno XXII, luglio-dicembre 1994.

<sup>127</sup> “L’Area di Broca”, n. 67, *Tempo*, anno XXV, gennaio-giugno 1998.

<sup>128</sup> “L’Area di Broca”, n. 71-72, *Scrittura e (è) potere (?)*, anno XXVII, gennaio-dicembre 2000.

unifica e qualifica un *lavoro d'amore*, ancora una volta, d'*amor-scrittura*. Un lavoro collaborativo, amicale, libero/liberante. Senza chiedere altro se non questo irraccontabile, leggero fardello di indipendenza (possibile?) dalla soma che il Potere vuole imporre (ormai impone) anche alle avventurate nostre aree di Broca”<sup>129</sup>.

Anche nella redazione di questa rivista si sono succeduti diversi collaboratori negli anni, tra essi: Mirco Ducceschi, Kiki Franceschi, Liliana Ugolini; l'attuale redazione è invece composta da Mariella Bettarini (direttore responsabile), Gabriella Maleti, Giovanni Ricci, Alessandro Franci, e altri. Nel 2003, a trent'anni dall'inizio di questa entusiasmante avventura comunitaria, così la Bettarini tira le somme: “il momento storico (e dunque culturale), in Italia e nel mondo, è dei più faticosi e difficili. Che cosa ci compete? Purtroppo, quasi nulla. In questo quasi c'è, però, forse, anche la nostra r/esistenza ostinata: senza alcun risibile trionfalismo, ma anche senza un frustrante sentimento di delusione, di sconfitta. Siamo vivi, appassionati (ancora), liberi (liberi?). siamo ancora contro. Siamo con. Nonostante tutto, sentiamo di poterlo dire con forza, quasi con orgoglio”<sup>130</sup>.

L'esperienza della rivista “L'Area di Broca” – e quella delle piccole edizioni Gazebo (ideate nel 1984 da Gabriella Maleti, la quale ne è direttrice insieme alla Bettarini), attraverso cui vengono pubblicati e scoperti molti scrittori e poeti di qualità che altrimenti potrebbero con difficoltà comunicare la loro parola – è strettamente collegata alla prima esperienza di “Salvo Imprevisti” in quanto i fermenti che la animavano non si sono spenti: “identico è rimasto il bisogno di essere e lavorare con gli altri, di dar voce a esperienze di vita e scrittura significanti, di contribuire ad aiutare i più giovani a orientarsi nel caos di certa piccola editoria di sfruttamento, a liberarsi da parole d'ordine come *competitività*, *vanagloria*, *arrivismo*, e così via”<sup>131</sup>. Certo il fermento, la rabbia, la passione e la voglia di cambiare degli anni di “Salvo Imprevisti” non sono cambiati, ma oggi è mutato il clima politico, sociale e culturale. Interpellata sulla positività degli anni di “Salvo Imprevisti” e sulla differenza tra

---

<sup>129</sup> M. Bettarini, *Questo irraccontabile, leggero fardello*, in “L'Area di Broca”, n. 71-72, *Scrittura e (è) potere (?)*, anno XXVII, gennaio-dicembre 2000.

<sup>130</sup> M. Bettarini, *Una r/esistenza ostinata (per i 30 anni di “Salvo Imprevisti” e “L'Area di Broca”*, in “L'Area di Broca”, n. 76-77, *Contro*, anno XXIX-XXX, 2002-2003.

<sup>131</sup> M. Bettarini, nell'intervista di Fabrizio Silei, *Salvo Imprevisti era da leggere*, in “Microstoria”, n. 11, maggio 2000.

l'oggi e quei tempi, la Bettarini risponde che "limiti ed errori in quegli anni ce ne sono stati, soprattutto da parte di chi deteneva saldamente (e talora occultamente) il potere. Da parte della popolazione, dei giovani soprattutto, si è forse, semmai, trattato di eccesso di speranza, d'illusione e d'utopia. Eccesso generoso, ne sono convinta. Oggi vedo la situazione molto sclerotizzata: i giovani hanno – giustamente – perso qualunque illusione. I poteri sono più forti e palesi, mescolando in maniera spregiudicata economia e ideologia, ingenti mezzi massmediatici e politica fatta come pubblicità. Il "bene pubblico" pare davvero un obiettivo lontano. La cultura, purtroppo, si adegua (pare adeguarsi persino l'impotente poesia...). Tutti noi siamo sempre più stanchi e nauseati. Da questa salutare stanchezza e nausea molto potrebbe nascere, ripartire"<sup>132</sup>.



**Figura II. I collaboratori de "L'Area di Broca"**

---

<sup>132</sup> M. Bettarini, *ibid.*



La prima collana di poesia e prosa “Gazebo” è stata ideata nel 1984 da Gabriella Maletti, con l’intenzione di proseguire una piccola collana che si chiamava “I quaderni di Salvo Imprevisti” che già usciva a varie lasse (cioè un libro ogni due o tre anni) perché ogni tanto qualche autore magari vicino alla redazione della rivista esprimeva il desiderio di realizzare un piccolo libro; la Maletti propose quindi la sua iniziativa a Mariella Bettarini, la quale subito vi aderì.

Il “gazebo” (piccolo edificio all’aperto, chiosco da giardino) vuole essere un luogo d’incontro, di scambio, di dialogo; un luogo che sia al di fuori dell’ambiente chiuso della cultura accademica e tradizionale, fuori dalle separazioni fra i vari generi letterari, che vada oltre i dualismi poesia-prosa, scrittori noti-ignoti, cultura d’élite-di massa, scrittura alta-bassa, parola-immagine, arte-scienza, e così via. Da questo punto di vista, le Edizioni Gazebo costituiscono una necessaria presenza a contrasto e compenso della carente industria editoriale italiana cosiddetta “di prestigio”. La piccola casa editrice si propone infatti di “promuovere” voci nuove e valide, ma spesso ignorate, che potrebbero rischiare di essere sfruttate da editori che “commerciano” la parola approfittando della carenza d’informazione e del profondo bisogno di espressività di autori talora alle loro prime esperienze; essa si pone quindi come terreno di scoperta e crescita per scrittori emergenti, giovani e meno giovani, “di qualità” soprattutto perché “estranei a famiglie e a bandiere, i cui pregi stanno innanzitutto nella vivezza e nella necessità di quel che esprimono”<sup>133</sup>, come editoria davvero partecipata, non finalizzata allo sfruttamento di ideali e talenti, né volta al commercio di testi creativi.

Le editrici e curatrici Mariella Bettarini e Gabriella Maletti, essendo loro stesse scrittrici, innanzitutto partecipano in prima persona dei problemi della scrittura e della conoscenza della oscura situazione editoriale italiana, in secondo luogo sono profondamente consapevoli di tutto l’iter di un dattiloscritto verso dei potenziali lettori; l’editing, per esempio – quando è necessario – è di tipo “collaborativo”, una sorta di “dialogo di lavoro” sul testo proposto, e si manifesta sotto forma di proposta all’autore di re-intervenire sul proprio testo. Ai libri è garantita inoltre una strettissima cura editoriale, talora con stesura di introduzioni ai testi, di indicazioni di critici e riviste da interpellare per l’introduzione stessa a favore di un contatto

---

<sup>133</sup> Elio Pecora, in *Alcuni giudizi critici sulle Edizioni Gazebo*, su: [www.edizionigazebo.it](http://www.edizionigazebo.it)

diretto autore-critico, ed è offerta la possibilità di usufruire – per le immagini di copertina – di fotografie di una delle curatrici; di frequente il libro viene anche presentato in una sede fiorentina adatta.<sup>134</sup>

Come ricorda la stessa Bettarini a proposito delle Edizioni Gazebo: “negli ultimi anni la cosa è andata crescendo perché le richieste di pubblicazione, le proposte sono state molte, e devo dire che questa è stata – tuttora essendo – un’esperienza molto importante, molto lavorativa e insieme non giocosa – perché non è un gioco – ma forse molto ludica, molto creativa (ecco qual è la parola esatta, molto *creativa*), molto faticosa. Tante volte anche molto delicata perché noi per esempio interveniamo in certi casi proponendo un editing all’autore, e non sempre gli autori sono disponibili; in tanti casi sono molto disponibili, e allora qui magari interviene un lavoro di lima a volte parecchio intenso. E poi escono questi libri; noi diamo un indirizzario di critici, di riviste...Quindi è un lavoro che va seguito dall’inizio alla fine, cioè: l’itinerario è molto completo, non è che poi uscito il libro ce ne laviamo le mani...Noi tentiamo appunto di far fare all’autore questo approccio verso la cultura, verso una cultura critica, in modo che il libro abbia un minimo di vita dopo la pubblicazione”<sup>135</sup>.

L’attività della Gazebo – che dal 1984 a oggi conta più di cento titoli, suddivisi in varie collane: Gazebo Poesia e Prosa, Gazebo Verde, Quaderni di Gazebo, Gazebonatura, Gazeboinfanzia – appare dunque “esemplare di un *modus operandi* che possa in qualche modo riempire i vuoti lasciati dalla grande editoria, sempre più obbediente a regole di mercato che portano a privilegiare il principio dell’utile e della globalizzazione a quello della ricerca di valori profondi, nuovi, talvolta nascosti. Chi sente la letteratura come avventura dello spirito, quasi una religione, deve cercare le sue risposte in quelle case editrici, spesso piccole, che ancora operano in questo senso: la fiorentina Gazebo ne è uno degli esempi migliori”<sup>136</sup>.

---

<sup>134</sup> M. Bettarini e G. Maletti, *Che cos’è Gazebo?*, in Uroboro 7, Edizioni Mediateca, Campi Bisenzio, 1999.

<sup>135</sup> M. Bettarini, in *Intervista a Mariella Bettarini*, a cura di Elisa Biagini, Università di Firenze, 2001.

<sup>136</sup> SN, commento al cofanetto *Gazebo – Scrittori e scritture di fine ‘900*, a cura di M. Bettarini e G. Maletti, Edizioni Mediateca, Firenze, 1999.

Oltre all'editoria, secondo la Bettarini anche la critica italiana, pur essendo piuttosto variegata, è asservita, spesso assoggettata alla stessa editoria: "la critica dei quotidiani è una critica predeterminata dagli editori; ossia, mettiamo, ci sono gli editori maggiori che, come sappiamo, forniscono i libri già in bozze a certi critici e questi sono i libri recensiti, no? Con le recensioni con le "r" maiuscole! Allora, è chiaro che un autore, specialmente un autore come me, che non ha mai civettato col potere in nessun modo e di nessun tipo, viene penalizzato"<sup>137</sup>. Ella dunque asserisce la necessità di una maggior cautela da parte dei critici, i quali dovrebbero essere capaci di attuare una specie di "sospensione del giudizio" nel non dare patenti immediate di poeti non appena qualcuno scrive un certo numero di poesie. I critici in effetti si trovano a dover eseguire un lavoro serio e difficile, dovendo fronteggiare una "sovrapproduzione" di poesia; soprattutto il problema è che al giorno d'oggi "ci sono poeti disposti a tutto pur di farsi recensire, poeti disposti a tutto pur di vincere premi"<sup>138</sup>, essendo attualmente la poesia diventata una sorta di compensazione, il surrogato di fedi e ideologie che sono venute meno; a testimonianza di ciò è da evidenziare il proliferare delle scuole di scrittura negli ultimi anni, poiché le persone hanno bisogno di identificarsi in qualcosa e di essere valorizzate: gli individui sono troppo massificati, così la poesia li aiuterebbe a "trovare" un'identità.

A loro volta i poeti, quindi, dovrebbero evitare di cadere nella trappola del narcisismo: "per esempio, la facilità di dire che so, già a venticinque anni, *Ah! Sono già un grande poeta!*"<sup>139</sup>; secondo la scrittrice il poeta deve essere un puro, un folle che continua a inseguire questa meta irraggiungibile che è l'ideale della poesia, della parola: per scrivere occorre perciò una tale purezza di cuore che faccia cercare la poesia e non il proprio tornaconto. La stessa Bettarini "rappresenta l'antitesi dei poeti mercenari, che hanno l'occhio al concorso, al premio della cultura, avanzi di gruppi retrivi e imbalsamati"<sup>140</sup>; Ella infatti – pur essendo un'attiva promotrice culturale, e pur operando con interventi, partecipazioni a dibattiti, letture pubbliche, convegni e iniziative varie – è sempre stata avversa ai concorsi e ai premi letterari,

---

<sup>137</sup> M. Bettarini, intervista su "Viva piazza", dicembre 1998.

<sup>138</sup> M. Bettarini, *ibid.*

<sup>139</sup> M. Bettarini, intervista su "Viva piazza", dicembre 1998.

<sup>140</sup> Antonio Piromalli, da "Il Gazzettino del Jonio", 3 aprile 1971.

veri e propri ricettacoli di competitiva vanità, proprio perché ha sempre creduto nella cooperazione culturale e nella scrittura degli altri, almeno quanto nella propria.

## X

### *La scrittura dell'infanzia: lo "sguardo bambino" e la memoria.*

La necessità di attraversare la scrittura poetica, il mondo e l'esistenza con "sguardo bambino"<sup>141</sup> è riproposta nel tema "i bambini e la poesia", concetto centrale nella poetica della Bettarini poiché posto a fondamento di qualunque discorso sulla poesia, sulla sua origine e il suo destino, e anche sui suoi autori e fruitori i quali, senza dubbio, sono stati bambini prima di essere uomini e donne. E la scrittura dell'infanzia – o *per* l'infanzia – è senz'altro un tema piuttosto complesso.

Innanzitutto quando si pone mano alla creazione poetica si scrive sempre qualcosa di molto vicino all'infanzia, sia perché a volte si scrive di ricordi legati all'infanzia, sia perché ancor più spesso si scrive della propria inconscia infanzia: "si scrive proprio quell'adulta mancanza, quell'indulgente infanzia nocente, quella materna e paterna Casa del Sé, quell'Emotivo e quel Teorico che sono la Dimora del Tempo/Morte, l'Inappagato Tempo del sé che sé ricerca senza trovarsi"<sup>142</sup>.

Pensando all'infanzia in relazione alla scrittura, alla poetessa vengono in mente due importanti e inevitabili istituzioni: la Famiglia e la Scuola. La famiglia è vista sì come movente e "ispirazione" della scrittura, ma solo in quanto provoca sofferenza nell'individuo bambino, il quale si rifugia e consola nella scrittura come in una sorta di seconda e più autentica "famiglia", nucleo di espressione e realizzazione dell'io: "la Scrittura come

---

<sup>141</sup> Cfr. pg. 149-150.

<sup>142</sup> M. Bettarini, *Se di quell'età capiti di parlare e scordarsi*, in "Salvo Imprevisti", n. 43-44, *Scrivere l'infanzia*, anno XVI, gennaio-agosto 1988.

(propria) Famiglia (ma anche la famiglia, certo, tanto più la *famiglia che uccide* come movente-molla della scrittura)”<sup>143</sup>.

La scuola invece è definita “Istituzione de/formante” poiché, come mediatrice tra i bambini e la poesia, rappresenta una “cinghia (quasi sempre malata) di trasmissione, di ambiguo passaggio dall’Uno al Molteplice, dall’Istinto al Sapere, dal Genio fanciullo al Sapiante invecchiato – la Scuola, questa grande/corrotta Fenice, otre vecchio da riempire di liquidi talora inutilmente nuovi, mezzo traverso il quale Bambini (Uomini/Donne) e Poesia nei secoli sono spesso divenuti radicalmente nemici”<sup>144</sup>. Basti pensare alle difficoltà insite nel far conoscere la poesia nella maniera più consapevole e profonda; basti pensare ai ricordi negativi legati alla scuola, quando si facevano imparare i versi a memoria senza chiedersi che cosa è un verso, quali meccanismi dell’anima e del pensiero sono scattati in chi l’ha scritto, quali mezzi espressivi sono stati usati: anche da ciò deriva la mancanza di interesse nella poesia da parte del lettore. L’esistenza di questa “inimicizia”, di questa sorta di ostilità nei confronti della poesia, soprattutto se legata all’infanzia, ha per la Bettarini una motivazione: “per odio contro il *diverso*, contro il *disordine* (e Infanzia e Poesia sono il diverso e il disordine). Rendere allora i suoi elementi nemici per sempre. Esorcizzare quei due grandi impotenti Poteri che sono l’Infanzia e la Parola poetica”<sup>145</sup>. A questo punto, come esemplificazione, la Bettarini cita un passo di Roland Barthes – inserito nel volume *Miti d’oggi* e scritto a metà degli anni Cinquanta – in cui lo scrittore riporta, come modello di “mito”, il caso in quegli anni clamoroso di Minou Drouet<sup>146</sup>, bambina-poeta prodigio: “Anche Minou paga per gli altri: con la modica spesa di una bambina si accede al lusso della poesia. (...) Resta, dopo tutto questo, il caso della bambina in sé. Ma non si lamenti la società ipocritamente: è lei a divorare Minou Drouet; di lei e di lei sola la bambina è la vittima. Vittima propiziatoria sacrificata perché il mondo sia chiaro, perché la poesia, il genio e l’infanzia, in una parola il *disordine*, siano addomesticati a buon mercato, e la vera rivolta,

---

<sup>143</sup> M. Bettarini, *Se di quell’età...*, in “Salvo Imprevisti”, n. 43-44, gennaio-agosto 1988.

<sup>144</sup> M. Bettarini, *Creatività + cultura (ovvero i bambini e la poesia)*, in “Salvo Imprevisti”, n. 25-26, *I bambini / la poesia*, anno VIII, gennaio-settembre 1982.

<sup>145</sup> M. Bettarini, *Creatività + cultura*, su “Salvo Imprevisti”, n. 25-26, gennaio-settembre 1982.

<sup>146</sup> Minou Drouet, “bambina-prodigio” francese autrice di poesie già a otto anni, divenuta famosa col libro *Albero, amico* scritto a soli dieci anni ed edito da Mondadori nel 1957.

quando appaia, trovi il posto già occupato sui giornali. Minou Drouet è la bambina-martire dell'adulto malato di lusso poetico, è la sequestrata o la rapita di un ordine conformista che riduce la libertà al prodigio. È la bimba che la mendicante spinge davanti a sé quando, dietro, il pagliericcio è pieno di soldi. Una lacrimetta per Minou Drouet, un piccolo fremito per la poesia, ed eccoci liberati dalla Letteratura”<sup>147</sup>.

Anche la Bettarini, come curatrice, si è occupata del caso di una “bambina-poeta”: la bambina in questione era Alice Sturiale, nata a Firenze nel 1983, vissuta solo dodici anni a causa di una malattia genetica e progressiva che aveva colpito in modo irreversibile le sue capacità motorie, portandola ad una morte improvvisa in una mattina del 1996, mentre la ragazzina era seduta al suo banco, in seconda media.

La Bettarini commenta e ricorda così la sua morte: “questa bambina ha avuto questo destino dolorosissimo e questa repentina, anche se prevista, morte – perché era previsto che la vita non potesse forse durare più dei quindici anni dato che la malattia era progressiva – e quindi questa morte purtroppo quasi prevista ma anche improvvisa nei tempi. Ecco, allora a quel punto io andai al funerale: c’era la bara aperta. Ebbi veramente una grande emozione, un dolore diciamo, un grande impatto da questo funerale quasi *corale* (...), un funerale di grande impatto emozionale, pieno, ricco di tutti questi compagni di scuola, di questo calore fortissimo, di questo amore. Questi genitori incredibilmente quasi fermi e sorridenti, diciamo, di un’accezione straordinaria”<sup>148</sup>.

La malattia congenita impediva alla bambina di camminare ma non di vivere con intensità e gioia i suoi affetti, il gioco, la scuola, gli scout, la musica (suonava il pianoforte), la vita quotidiana che condivideva con familiari e amici; ella inoltre amava scrivere, raccontare, comporre poesie. Anche la Bettarini aveva avuto l’opportunità di leggerne qualcuna: “quando lei era molto piccola la nonna mi portava a leggere qualche poesia, qualche testo, qualche tema...io ricordo questa bambina bravissima”<sup>149</sup>. Alice era infatti una lontana parente della

---

<sup>147</sup> Cfr. il saggio di Roland Barthes, *Mithologies* (Seuil, Parigi, 1957) nell’edizione italiana *Miti d’oggi*, Einaudi, Torino, 1974, nel capitolo *La letteratura secondo Minou Drouet*.

<sup>148</sup> M. Bettarini, nell’*Intervista a Mariella Bettarini*, a cura di Elisa Biagini, Università di Firenze, 2001.

<sup>149</sup> M. Bettarini, *ibid.*

poetessa fiorentina: era triscugina della madre, quindi la Bettarini aveva sempre mantenuto un contatto con i nonni paterni della bambina.

Pochi giorni dopo il funerale, il padre di Alice si recò dalla Bettarini portandole dei testi in vista di una possibile pubblicazione: “mi portarono tantissimo materiale e io diedi questa struttura, cominciai a pensare appunto a delle sezioni (...) perché mi pareva che fare un’antologia globale fosse un po’ dispersivo; allora pensai al tema della natura, al tema dell’io, poi il noi...quindi questa progressione sempre più ampia, e naturalmente all’interno delle varie sezioni pensai che fosse giusto dare una struttura cronologica visto che era una bambina che scriveva, no?, quindi c’era anche il passaggio stilistico, l’evoluzione linguistica...Poi loro introdussero naturalmente le fotografie, portarono altri materiali. In realtà facemmo questo libro che uscì con la Polistampa e che nel giro di un mese, così, andò a ruba perché tutti lo volevano, lo compravano, lo chiedevano, lo presentavano nella scuola dove lei studiava – la scuola media – e andai anch’io e dissi qualcosa...E il libro finì, si esaurì in pochissimo tempo. Poi la Rizzoli lo prelevò, perché capì che c’era dietro un valore grandissimo, e lo chiamammo *Il libro di Alice* (...). E poi il libro ha fatto la sua vita lunga, è stato tradotto in varie lingue”<sup>150</sup>.

E *Il libro di Alice*<sup>151</sup> è un piccolo capolavoro: una raccolta di poesie, pensieri, storie vere e fantastiche, riunite in “pagine di una bellezza e limpidezza, grazia e ironia, quasi impensabili (...). Ricordi, pensieri, di una creatura in carrozzella ma mai disperata, poesie calibrate e senza retorica”<sup>152</sup>, i cui versi esprimono il dono naturale di comunicare serenità e felicità – ma ad un notevole livello di profondità – come nella poesia *Il cielo*:

“Dentro di te / abita il vento. / Dentro di te / abitano i sogni. / e tu sei  
così grande / che anche le nuvole / si perdono / e gli uomini / non vi  
possono entrare”.

---

<sup>150</sup> M. Bettarini, nell’*Intervista a Mariella Bettarini*, a cura di Elisa Biagini, Università di Firenze, 2001.

<sup>151</sup> Alice Sturiale, *Il libro di Alice* (I ed.: Polistampa, Firenze, 1996; II ed.: Rizzoli, Milano, 1997).

<sup>152</sup> Mario Luzi, *Tuttolibri*. “La Stampa”.

In materia di scuola – definita “croce e delizia” di una vita – la Bettarini ha una solida esperienza: oltre la scuola frequentata prima da “scolaria” e poi da timida ma appassionata “studentessa magistrale” – la giovane Mariella amava e insieme odiava la scuola, martoriandosi di studio “matto e disperatissimo” per alleviare e sublimare il disagio e per compensare la dura presenza/assenza paterna – vi è infatti la scuola sperimentata nei panni di “maestra”. La Bettarini ha effettivamente insegnato nelle scuole elementari per circa venticinque anni, di cui i primissimi anni come supplente prima di avere un vero e proprio “ruolo”, dapprima a Roma e poi, negli anni Sessanta, a Firenze.

A proposito del “ruolo”, ella afferma che “in realtà non c’è nessun ruolo quando ci si sente praticamente alla pari con l’infanzia: non *maestri* quanto, semmai, compagni appena maggiori in questo durissimo, comune *apprendistato* che è la vita. (...) Ho passato pressoché tutto il periodo dell’insegnamento a chiedermi dove in realtà la maestra fosse, tanto mi sentivo come loro, simile a loro, spesso persino da loro intimidita, affettuosa sempre, mi pare, anche se molto affaticata (...). *Mai* (credo) *sopra* di loro. *Non-io*, maestra. O *non-maestra*, io. Beatamente così, senza una vera *parte*, se non quella di un profondo *sentire*, di un preciso *dovere* di semplice e diretta esemplarità, di allegria, di rasserenamento che ci scambiavamo, rendendo io a loro quanto essi davano a me, in piena reciprocità d’attenzione, d’affetti, di *parola data* (e non solo *presa*), di lavoro e di gioco”<sup>153</sup>. Difatti la scuola per la Bettarini innanzitutto è – e deve essere – scuola di amicizia e di ricerca, scuola di vita: è necessario dunque ritrovarsi insieme ad apprendere su libri e quaderni in uno sforzo comune, cercando l’empatia e l’imparzialità, e combattendo la competizione, l’invidia e l’egocentrismo. Anche il lavoro a scuola deve così tradursi in una “amicizia/cooperazione”, in un grande gruppo di lavoro in cui si opera insieme in un dialogo aperto, da una parte favorendo i meno avvantaggiati, dall’altra valorizzando, ma anche un po’ deludendo, i più capaci; un’istruttiva e costruttiva esperienza “comunitaria” il cui scopo è di far avvicinare sempre più i bambini “al lavoro della testa e del cuore, della ragione e del sentimento. Della matematica e dell’emozione. Della poesia e della storia, e così via”<sup>154</sup>.

---

<sup>153</sup> M. Bettarini, dal documento *A scuola*, Firenze, gennaio 2003.

<sup>154</sup> M. Bettarini, *ibid.*





**Figura III. Gli alunni della scuola Kassel di Firenze.**

Dell'esperienza scolastica la Bettarini ricorda con commozione aule e palestre, banchi e lavagne, cartine, registri, quaderni e fogli da disegno; ma anche “mattine col batticuore. Per l'emozione e per la fatica. Per l'adesione e per la stanchezza. Ricordo momenti difficili. Bambini difficili. Genitori difficili. Nulla di facile e di scontato. Tutto da conquistare. Da cominciare. Da ri-cominciare, sempre. Ma insieme ai bambini”<sup>155</sup>.

D'altra parte, per la Bettarini l'esperienza dell'insegnamento è stata importante anche per la pratica del linguaggio: benché la sua scrittura sia nata precedentemente, dal bisogno di esprimere l'angoscia esistenziale, la scuola ha poi reso questo dolore “ludico”: “l'ha reso veramente ludico e anche a volte lavorativamente pesantissimo, nel senso che i ragazzi, i bambini della scuola, sono delle fonti di gioia immense, però insieme sono delle fonti di dispendio energetico: perché è stato un lavoro molto difficile, molto pesante anche fisicamente a volte, che però mi ha appunto dato del linguaggio un'idea estremamente giocosa, estremamente lieta, estremamente infantile...Quell'infanzia che io ho sempre cercato di non perdere”<sup>156</sup>.

---

<sup>155</sup> M. Bettarini, dal documento *A scuola*, Firenze, gennaio 2003.

<sup>156</sup> M. Bettarini, dall'*Intervista a Mariella Bettarini*, cura di Elisa Biagini, Università di Firenze, 2001.

L'esperienza scolastica è fonte d'ispirazione per un libretto edito nel 1992, *Diciotto acrostici*; esso raccoglie diciotto brevi poesie scritte nei mesi di marzo e aprile del 1991 per gli alunni dell'allora classe V B, che quell'anno terminavano il proprio quinquennio di lavoro nella scuola elementare Kassel di Firenze, istituto in cui la Bettarini insegnò dal 1976 al 1992. L'autrice infatti vuole dedicare la raccolta a tutti i bambini e ragazzi avuti come alunni "(e che mi hanno avuto come loro *maestra*) e ai quali – sia pure con le inevitabili difficoltà legate a un tipo di rapporto tanto delicato e complesso – ho sempre voluto molto bene, in gran parte ricambiata"<sup>157</sup>.

Le diciotto poesie sono piuttosto brevi, caratterizzate da un tono leggerissimo e divertito, e si presentano in forma d'acrostico: ognuna è modellata in modo tale che le lettere iniziali dei versi, lette in successione, compongano il nome di un alunno o un'alunna della classe V B, ad esempio:

“**G**aia – chi ti conosce gaia ti sa / **A**llegra – attenta / **I**ntima – spigliata  
anche: io lo so bene ché / **A**nni e poi anni siamo state insieme”[*Gaia*].

La funzione di questi acrostici vuole essere quella di ricalcare i nomi dei bambini e le loro piccole e forti personalità, caratterizzate ora da mite entusiasmo:

“**T**u timido stupito mite grato / **T**enero / **E**ntusiasta che ci / **O**sservi dal  
tuo mondo beato”[*Matteo*,vv.3-6],

ora da curiosità e ansia di sapere:

“**I**ris e sterminate fiorite di sapere / **A**nsioso cerchi nel tuo non sapere di  
/ **C**ercarle”[*Giacomo F.*,vv.2-4],

ora da vivacità e ottimismo:

“**O**ttimisticamente ragazzo un po' bambino / **B**enignamente soddisfatto  
di sé / **E**siti solo se è chiuso il cammino / **R**idi per tutto il resto e /  
**T**riturando libertarie parole / **O**ttieni tutto il meglio dal mondo (e poi da  
te)”[*Roberto*,vv.2-7].

---

<sup>157</sup> M. Bettarini, nella noterella introduttiva a *Diciotto acrostici*, Gazebo Verde, Firenze, 1992.

Questo è dunque “un delizioso libello d’occasione, non un retorico encomio, quanto piuttosto l’omaggio affettuoso di una *maestra* d’eccezione, quale è da tanti anni la Bettarini, ai suoi bambini allievi”<sup>158</sup>, compilato proprio per non dimenticare i loro nomi e le loro personalità; ma anche per rendere omaggio all’infanzia in generale, al

“...Paradiso azzurro dell’infanzia / Che vince e vince / Alfine dura  
morte”[*Francesca*, vv.7-9],

e per insegnare – agli allievi, ai lettori, a se stessa – che la poesia può essere gaia e sbarazzina, gioviale e alla portata anche dei bambini, “senza per questo andare a discapito della qualità, proprio nel suo aspetto più apparentemente frigido, rigidamente tecnico-retorico”<sup>159</sup>.

Ma cosa ricorda la poetessa della Mariella bambina, ossia della propria infanzia? Una bambina ormai remota nel tempo, che non sapeva ancora nulla di scrittura, di roveli psichici e linguistici, ma già consapevole delle proprie sofferte ossessioni, delle mancanze nella propria vita, delle paure e dei doveri, dell’intimo bisogno di essere accettata e approvata: infatti Mariella era una bambina quasi “forzatamente” diligente, una scolara apparentemente senza distrazioni, la quale segretamente covava una paziente ribellione, e nell’inconscio già si aggrappava al senso del dovere e ai libri, alla conoscenza, come ad àncore che la potessero trattenere nella confusa turbolenza di sensazioni, sentimenti e pensieri, in quella “esplosione/implosione” dell’io che già la proiettava nel futuro destino di scrittrice. In proposito la Bettarini afferma: “So, sento con una certezza tutta di pancia e di testa, tutta intuitivo/emotiva (...) che la parte di me (la me-tutta, la tutta-me) che si è – *dopo* – aggrappata allo scrivere come al bene supremo, al buono in sé, come alla morte/antidoto della morte, come alla possibilità di fissaggio del tempo, di bloccaggio e fluidità del tempo e – nel tempo – del gioco, della liberazione, della evenienza del *tempo liberato* (eppure fermo per sempre); questa parte di me, questa *me-tutta che è scrittura* è nata laggiù, nata allora, non so

---

<sup>158</sup> Rosaria Lo Russo, da “Semicerchio”, n. 9, 1993.

<sup>159</sup> Rosaria Lo Russo, *ibid.*

più dove né come, ma certo dipende da quei luoghi, quegli anni, quelle vaghezze, quelle memorie e smemoratezze ed incanti ed estreme paure”<sup>160</sup>.

Dice Attilio Bertolucci: “Il poeta non può parlare del futuro perché non esiste, il presente è subito già passato; quindi non può far altro che parlare del passato. Nel passato c’è il nostro paradiso perduto: l’infanzia; nel poeta c’è il tentativo di rendere questo passato un eterno presente, di combattere così la Morte”<sup>161</sup>. Quella dell’infanzia è la materia pura, lontana da tutte le contaminazioni culturali che in futuro saranno invece inevitabili; la percezione individuale della realtà cambia nel tempo, e “gli oggetti di allora hanno forme confuse, oblunghe o informi addirittura, e i colori, i profumi, dilatati o dettagliati in una alta sensazione legata al Fatto, al Particolare, appartengono ad un insieme nel quale la penetrazione razionale non ha esiti, la chirurgia perfetta è assurdo solo pensarla, e queste forme di indecisione, quel credere approssimato, si avvicinano all’idea fondamentale che forse un giorno, ma non è ancora del tutto certo, prenderà sostanza in una qualche rappresentazione (...) la vaghezza delle visioni di ciò che crediamo ricordare o di aver vissuto. (...) Probabilmente se la conclusione di una spiegazione scientifica esiste, circa il coinvolgimento dell’infanzia nella scrittura, sarà certo di natura molto lontana dalla vaghezza che forse inspiegabilmente sento come vicinanza al vero, però che un indubbio legame, patentemente o in modo palese, tenga unito un fatto preciso come la scrittura, e un periodo della vita come l’infanzia, mi sembra un concetto naturale”<sup>162</sup>.

E la sé-bambina è ancora presente nell’anima e nello sguardo della poetessa fiorentina: “nel non-idiota stupore, nel non-bamboleggiante gioco, nel divieto (che oggi m’impongo) di rimbambire ma anche di adulterarmi; nella non-paura e non-angoscia che qualcosa riaffiori di quella remota persona (...), senza mitizzare nulla e nessuno, nessun luogo o età, ma senza (neanche) spavento se di quella età capiti di parlare e scordarsi, di dire e di ri-innamorarsi e sparlare e tacere e non sapere più nulla: di *non averne saputo mai nulla davvero* (forse)”<sup>163</sup>.

---

<sup>160</sup> M. Bettarini, *Se di quell’età...*, in “Salvo Imprevisti”, n. 43-44, *Scrivere l’infanzia*, anno XVI, gennaio-agosto 1988.

<sup>161</sup> Attilio Bertolucci, *Sulla poesia (conversazione nelle scuole)*, Pratiche editrice, Parma, 1981.

<sup>162</sup> Alessandro Franci, *Rarefatta infanzia imperscrutabile*, da “Salvo Imprevisti”, n. 43-44, gennaio-agosto 1988.

<sup>163</sup> M. Bettarini, *Se di quell’età...*, in “Salvo Imprevisti”, n. 43-44, gennaio-agosto 1988.

Riferendosi proprio all'atavico e angoscioso timore dell'individuo adulto di fronte alla riemersione di determinate memorie risalenti all'infanzia e di tratti della propria personalità infantile, la Bettarini parla di "temenza del sé", un fenomeno che oggi si manifesta all'apparenza secondo una duplice modalità: a seconda se si tratti del proprio essere adulto di fronte ai bambini, o se si tratti di ripensare nel momento attuale il bambino di ieri. Ma in realtà i due stati non sono distinti, anzi non possono esistere scissi, in quanto il modo di porsi della persona adulta di fronte all'infanzia reale dipende profondamente dal proprio essere-bambino che, seppure remoto, ne abita ancora l'anima.

In seguito la stessa Bettarini rettificerà: "Ma anche questo non è poi del tutto vero, poiché c'è stato un tempo nel quale il mio pormi dinanzi ai bambini è stato assai più fiabesco, sognante, commosso, legato com'era ad una maggiore e quasi totale identificazione mia con costoro, specchio che oggi è di gran lunga reso remoto da un mio più preciso vivere adulto, da un più deciso (e preciso) distacco da quella identità, da quel mito, da quell'irriflesso sogno e segreto della mia infanzia dentro di me. Oggi, spesso, freddezza, anestesia, noia, disincanto (talora vaga alienazione persino) di quella sognante identità sono i sentimenti rimasti. Che farci? Nel progressivo avvicinamento alla morte (...); nel forzato *maturare* (od *involvere*?) ch'è per me l'*obbligo* della vita (alla vita), (...); ecco, in tutto questo – percorso, passione, destino (?) – io sento insieme infinitamente allontanarsi ma anche infinitamente avvicinarsi l'infanzia: la mia come quella altrui, e ne provo alternativamente emozione e paura, commozione e disgusto, entusiasmo e spavento, esaltante pienezza (e vuotezza)"<sup>164</sup>. È avvenuto che la poetessa, avendoli decifrati e quasi raggiunti, ha in un certo senso "perduto" i sogni della fanciullezza e dell'adolescenza, ma d'altra parte ha anche acquisito un maggiore "potere" – seppur sempre umile – su se stessa, il potere della coscienza più matura e di una più matura scrittura cosciente: "quel *potere* (im)potente che ogni bambino non conosce d'avere proprio avendolo, e che possiede proprio *perché non lo sa*, proprio *perché non lo conosce*"<sup>165</sup>.

---

<sup>164</sup> M. Bettarini, *Se di quell'età...*, in "Salvo Imprevisti", n. 43-44, gennaio-agosto 1988.

<sup>165</sup> M. Bettarini, *ibid.*

La memoria che parte dall'infanzia per abbracciare una vita intera – quella altrui, in questo caso – è il primo motivo di scrittura di una nuova e più corposa raccolta di poesie, *Zia Vera – infanzia*, elaborata nel 1990 e pubblicata nel '96, dedicata alla figura della zia Vera Bettarini, deceduta nell'89.

Si tratta di un corpus di sessantotto testi, uno per ogni anno della vita della zia, tutti intitolati e numerati anno per anno, dalla nascita:

“insonorizzando la nascita / (la camera) usciva la bambina / dai piedi (o dalla testa?) / testarda bambina podalica / pedalando nei meandri visceri / della madre e fino / all'urlo finale / iniziale”[15 gennaio 1922, vv.1-8]

alla morte:

“dopo mesi di doglianze / di letto / d'atroce male / di spasimose ansie / senza più levarsi / non si mosse più”[30 ottobre 1989, II, vv.26-31];

quasi fosse un diario, dei foglietti di *Annales*, o meglio le perle di un rosario da sgranare con crescente partecipazione drammatica: “Si finge un diario la microstoria di zia Vera, ma in realtà è doloroso e gaudioso rosario e anche compendio aggraziato di fioretti; la parola poetica ritesse paziente la tela di una vita, e ne tira le fila”<sup>166</sup>.

E la storia narrata nelle poesie è appunto quella di zia Vera, sorella del padre della Bettarini, una donna che aveva avuto vicende famigliari ed esistenziali dolorose: rari amori di gioventù

“e il precorrere Pino con la mente / quel tuo fidanzatino casto / quel tuo niente”[1942, vv.18-20]

e amori drammatici del dopoguerra, congelati negli acrostici

“**M**a poi quest'uomo giunse / **A**(mor ch' a nullo amato...) / (...) / **L**o teneva l'amava lo temeva / **O**h perché non poteva commiato?”[1957 (*Marcello*)],

nascite presto abortite

---

<sup>166</sup> Rosaria Lo Russo, *Poesia lirica oggettiva*, da “L'immaginazione”, n. 145, marzo 1998.

“Figlio? Sei sicura? Ma no! / Indugiava l’attrezzo nella carne – la  
deterse / Gocciolavano e pianto e sangue nella camera / Lei lo perse  
perse perse perse”[1958 (*Vera e figlio*),vv.6-9],

la malattia

“appena chiude gli occhi / l’ondata la sommerge / (non può senza  
Roipnol) / (...) peritoneale dolore / che dal dolore succhia  
linfa”[1986,vv.2-8];

una donna che non si era sposata e aveva accudito da sempre la sorella malata:

“nella tua vita povera d’eventi / severa non con gli altri / ma con sé /  
evento greve è / aver ricoverato una Vittoria”[1975,vv.1-5],

essendo per questo obbligata a non legarsi a un uomo, a non avere una propria vita. Una  
donna che, nonostante tutto, possedeva sempre una vitalità ancora infantile:

“Vera Vera perché ancora / giochi con i nipoti / come una  
ragazzetta?”[1981,vv.1-3],

e un bellissimo carattere, come ricorda la nipote: “Una donna stupenda. Una donna poco  
colta, quasi incolta, ma con una sensibilità umana – non so se dire *artistica* –, umana in senso  
globale, veramente meravigliosa, ecco. Una donna che io amavo quasi senza saperlo, cioè  
sapendolo, ma come se fosse una parte della mia vita non dichiarata. Anche perché poi non è  
che la vedessi molto: lei abitava a Prato, io a Firenze, poi ci sono stati gli anni romani in cui  
ci si vedeva raramente. Era la sorella di mio padre, la sorella minore, quindi fra me e lei  
scorrevano venti anni, e (...) c’era questa dolcezza, questo non-autoritarismo, che era  
bellissimo ai miei occhi”<sup>167</sup>.

Il libro è nato dunque dal profondo dolore per la morte di questa semplice e generosa donna  
“anonima”, particolarmente amata da Mariella Bettarini, la quale la conobbe prima giovane,  
poi matura, infine anziana (e per la quale non era affatto “anonima”); una morte che è giunta  
improvvisa, sotto le spoglie di un tumore fulminante, all’età di sessantanove anni. Schiacciata  
dall’angoscia, la Bettarini ne ha accusato dapprima un blocco totale nella scrittura creativa,  
che pareva si fosse “seccata”; dopo un’elaborazione del lutto durata diversi mesi ha quindi

---

<sup>167</sup> M. Bettarini, nell’*Intervista a Mariella Bettarini*, a cura di Elisa Biagini, Università di Firenze, 2001.

avvertito la necessità di rimettere su carta – ma anche nella vita – attraverso le parole la figura di questa donna di cui sentiva una profonda mancanza: “allora ebbi quest’idea – se vogliamo forse banale – e cominciai a cercare appunto le tessere di questa vita, a farmi dire, a cercare fotografie, a ricostruire dentro di me, a inventare alcune cose, a farmi raccontare da mia madre che era sua cognata e aveva condiviso certe esperienze, a farmi raccontare altri episodi dalle sue sorelle, cioè altre mie zie... Quindi io ho in qualche modo, poesia per poesia, tentato di ridare fiato a questa persona che non aveva più respiro, che era morta, e che forse era stata un po’ dimenticata come tante altre donne – come la maggioranza delle donne di quella generazione, meno della mia, ma insomma della loro sì, perché le donne nate negli anni Venti e ancora prima furono spesso donne silenziate e poi anche forse coartate nelle loro scelte sia mentali che fisiche – e quindi mi pareva giusto, mi pareva doveroso, mi pareva amoroso questo risarcimento, e soprattutto era importante per me, che avevo bisogno di farlo e che ho scritto questo libro”<sup>168</sup>.

È questa infatti la storia di una donna, zia Vera, raccontata attraverso una poesia per ogni anno della sua vita; però è anche la storia delle donne di una generazione vissuta sotto il fascismo e nel dopoguerra: difatti ogni lirica affianca il momento privato alla Storia, ossia ai diversi anni storici che si succedono. La Bettarini – che già si era tuffata nella Storia – predilige invece qui la storia “minuscola” a quella “maiuscola”, la storia privata a quella pubblica, subordinando la storia esterna a quella intima: “non una scelta manichea, quindi ma un’intelligente vocazione ai fatti che comunque compongono brani segmenti di vita, essendo la storia non altro che il racconto di innumerevoli vite individuali. (...) Una storia di sublime anonimato nella quale, per un gioco amaro e ironico di contrapposizioni, la storia con la esse maiuscola interviene con la sua discreta ma ineluttabile tragicità”<sup>169</sup>. E le poesie tentano così di ripercorrere la vita “anonima”, cioè non segnata da eventi clamorosi o pubblici, di una donna nata in provincia sotto il fascismo:

“cresce / il fascio mentre Vera / cresce – allunga i tentacoli suoi mentre /  
le s’allungano mani e piedi”[1924, vv.16-19],

---

<sup>168</sup> M. Bettarini, nell’*Intervista a Mariella Bettarini*, a cura di Elisa Biagini, Università di Firenze, 2001.

<sup>169</sup> Vito Riviello, da “Avvenimenti Libri”.



in una famiglia economicamente e culturalmente povera:

“a festeggiare un quarto compleanno / quindici di gennaio ventisei: / il babbo Enrico – la madre / i fratelli maggiori e senza / torta (forse migliaccio o farinata o / la minestra di ceci a pranzo) / (...) / erano (essi) non aventi esseri / e lei (Vera) di questi la minore”[1926,vv.2-17],

che alla ragazza aveva potuto offrire solo l’educazione tipica di quell’ambiente in quegli anni:

“niente scuole di nuoto / canto / niente riviere e niente mare / (...) nessun allenamento a izonari – atlanti / a righe a squadre / a fertili equilibri”[1933,vv.1-10],

“le magre possibilità / d’una figlia di semplici / inghiotti l’incultura / entro te”[1946,vv.8-11]:

“Ho tentato di far risaltare questa grigia, faticosa vita di donna mediante il contrasto con alcuni eclatanti fatti pubblici, esterni (scoperte, eventi essenziali per la cultura e la storia di quel periodo, e del nostro), così da mettere ulteriormente in luce l’umiltà, la dedizione d’una vita che di quei fatti è il controcanto essenziale, l’antitesi indispensabile per ricordare tutti coloro che vivono la propria sola esistenza, che questa sola *usano* e conoscono, vivendo e morendo senza *gesta* che ne riscattino la quotidianità, la sconfitta, il dolore”<sup>170</sup>.

La Bettarini decide qui di guardare la Storia “dal basso”, attraverso la vicenda circoscritta – ma non per questo meno eroica – di una donna , storia “anonima” che ha la funzione di ripetere e rappresentare le infinite storie anonime e minuscole del quotidiano, che procedono senza grandi novità seppure all’incrocio di tempi e svolte radicali:

“per te il Sessantotto / (donna semplice) come fu? / fumo / fuliggine / futile fuga / l’eco di fatti strani / letti su...”[1968];

e tale storia che la poetessa narra “dal basso” scaturisce “da una delle tante case e famiglie, disseminate nella sua Toscana e neppure sceglie come improvvisato corista il capofamiglia,

---

<sup>170</sup> M. Bettarini, nella nota dell’autrice a *Zia Vera – infanzia*, Gazebo, Firenze, 1996.

ma una donna che non ha altro che se stessa (nubile) e un grande amore che distribuisce ai nipoti e a chi mostra di aver bisogno di lei”<sup>171</sup>.

La cultura del Novecento ha sicuramente avuto il merito di segnalare la precarietà della storia, ma la logica del neoliberalismo e dell’economia di mercato hanno smorzato nell’uomo la capacità di percepire l’evidente verità secondo la quale l’esistenza di ognuno equivale a quella di qualsiasi altro; eppure un tale presupposto intriso di umiltà è necessario per poter comprendere tante vite e tanti destini che altrimenti rimarrebbero indecifrabili. La Bettarini è ben consapevole di tutto ciò, soprattutto quando pone come incipit del libro un brano dell’apostolo san Paolo, relativo all’umiltà e alla delicatezza dell’amore:

“L’amore è benigno, non è invidioso, l’amore non si vanta, né s’insuperbisce, (...), ma si rallegra della verità. Tutto scusa, tutto crede, tutto spera, tutto sopporta”<sup>172</sup>;

e forse è proprio il profondo sentimento religioso, di un dio concepito come amore, che permette di cogliere nella loro essenza le vite delle persone umili, delle persone lontane dalle cronache, che altrimenti scomparirebbero via pressoché invisibili.

L’impresa dell’autrice è quindi quella di raccontare una vita testimoniandone la piccolezza e insieme la grandezza, il voler trovare un rapporto – che in definitiva si risolve in una assenza di rapporto – tra gli anni della Storia e quelli della vita di zia Vera, i quali sono invece momenti di evocazione di situazioni, di stati d’animo, di tempi passati; alcune di queste situazioni sono reali, ma per lo più sono immaginarie e non direttamente vissute dall’autrice: in una parola, sono “verisimili”. Scegliendo di narrare la storia “minore”, la Bettarini dimostra di aver ripreso la lezione de *La Storia* di Elsa Morante e, risalendo fino al Romanticismo, del Manzoni: “con *Zia Vera – infanzia*, Mariella Bettarini torna alla definizione del *vero poetico* assunto a misura della sua visione del mondo e di questo poema che è, volutamente e scopertamente, un racconto con figure ma prima di tutto racconto. A chiarire le intenzioni è la ripresa del cronotopo, di una spazialità nel tempo che scandisce addirittura gli anni attraverso il numero dei componimenti (sessantotto, uno per ogni anno di

---

<sup>171</sup> Maria Grazia Lenisa, *Mariella Bettarini e il potere del testo*, da “Punto d’Incontro”, n. 2, maggio-agosto 1997.

<sup>172</sup> S. Paolo, dalla I *Lettera ai Corinti*, 13, 4-7.

vita della protagonista) con la meticolosità e la pervicacia degli annali romani ma anche con la fedeltà dell'ordito programmatico. (...) Non può che essere, dall'inizio alla fine, una *Vera – infanzia*, una ricostruzione infedele e verisimile nell'orditura e vera nella sostanza, per quel tanto che l'intelligenza e l'affetto parentale costruiscono da un lato e l'intelligenza del segno e la scelta di parte ricostituiscono"<sup>173</sup>.

La poetessa vuole convincerci che la storia "dal basso" non è la storia *senza* il potere, bensì è la storia *contro* il potere, nella riappropriazione da parte dell'io poetico del ricordo e della memoria, al di là degli eventi, delle lotte e dei furori del contesto storico-sociale: la poetessa infatti – come era già avvenuto nelle poesie "ispirate" dalla figura paterna, per esempio quelle di *Paternalità* (1974) e *Diario fiorentino* (1979)<sup>174</sup> – "vira decisamente in una dimensione privata e affettiva, foscolianamente tesa a ridare per una corrispondenza d'amorosi sensi, forte e raddolcita, la parola alle ragioni del cuore"<sup>175</sup>.

E il libro *Zia Vera – infanzia* suscita una densa commozione proprio per il profilo basso e mosso della pragmatica carità di una casta donna di provincia, per il "basso continuo di un'esistenza femminile"<sup>176</sup>; tale esistenza è l'esempio del buonsenso antiborghese: "*Zia Vera* ha le sue opinioni sulle vicende pubbliche che percorre con una criticità quasi naturale, dettata dal buon senso popolare"<sup>177</sup>, e sullo sfondo resta vigile l'ideologia politica dell'autrice, certamente attutita ma non meno sdegnosa di sempre:

"mentre l'obeso Nord / mentre il Giappone obeso / scoprono inventano  
mettono a punto / in orbita in funzione"[1987, vv.6-9].

In quanto allo stile, la poesia della Bettarini può definirsi "lirica oggettiva": pastosa e carnale, "ha la tramatura ruvida e fitta, ma rigorosa nel disegno, di una tela grezza per canovacci artigianali, però anche le sfumature di un affresco"<sup>178</sup>; alcuni versi, in particolare, spostano il soggetto/oggetto della poesia dalla zia Vera alla poetessa stessa:

---

<sup>173</sup> Elia Malagò, Mantova, 3 novembre 1996.

<sup>174</sup> Cfr. capitolo III, pp. 48-54.

<sup>175</sup> Elia Malagò, Mantova, 3 novembre 1996.

<sup>176</sup> M. Bettarini, nella nota dell'autrice a *Zia Vera – infanzia*, Gazebo, Firenze, 1996.

<sup>177</sup> Maria Grazia Lenisa, *Mariella Bettarini e il potere del testo*, da "Punto d'Incontro", n. 2, maggio-agosto 1997.

<sup>178</sup> Rosaria Lo Russo, *Poesia lirica oggettiva*, da "L'immaginazione", n. 145, marzo 1998.

“lavorando / ad una costruzione di sé/ come sinopia d’altro / come  
copia”[1935,vv.7-10].

La Bettarini scrive “copia” e “sinopia” (che è il disegno preparatorio di un affresco tracciato sull’intonaco), e prima aveva scritto

“mentre già terminava il costrutto di me / (mai cominciata a  
cominciarmi) / prendeva inizio la decina e già finivo / di  
collezionarmi”[1932,vv.18-21]:

viene da chiedersi quale sia il soggetto-oggetto del libro, chi insegue la memoria di chi, e – nell’alternarsi di voci: Io, Tu, Lei; se dunque il Tu che sorregge la funzione conativa è una Lei, cioè zia Vera, allora il soggetto dell’Io poetante è la Bettarini nipote... – sembra che la ricerca poetica ruoti in realtà attorno al costrutto di un Me, ossia di un soggetto oggettivato. Ciò si nota anche da versi quali “il fatto misterioso / che quel tuo esser stata / ancora sia”[1964,vv.6-8] e ancora “quarantottenne / come ora me”[1970,vv.6-7] oppure “ti festeggiavo come fossi me”[1982,v.7]: “qui non è soltanto la memoria ad essere in gioco – qui la memoria è posta come finzione di tramatura, come dubbio pretesto, tra l’altro assiduamente interrogativa com’è – qui non è la memoria di un passato il dato focale, perché quello che qui conta (e canta) è il farsi presenza a sé dell’io poetante per interposta persona. (...) È il perenne inciampare di un *Io-lapsus* il tutto referente dell’autobiografarsi per interposta persona. Versificare mima l’azione di un Io che viene meno scivolando nel Sé”<sup>179</sup>. Ed è possibile osservare questo “Io” graficamente riprodotto nei due versi finali dell’acrostico dedicato all’aborto: “Lei lo perse perse perse perse / I..... / O.....”[1958,vv.9-11]; è un Io che, come in un vuoto di memoria, diventa luogo di ogni sospensione, o vuoto da riempire. La Bettarini aveva già utilizzato la forma poetica dell’acrostico nella raccolta *Diciotto acrostici*, ma come una sorta di *divertissement*; nel caso invece dei due drammatici acrostici di *Zia Vera – infanzia* – intitolati *Marcello* e *Vera e figlio* – non si può certo parlare di un divertito esercizio stilistico, data la tragicità del tema trattato.

Inoltre la poetessa avverte che, con le sue sessantotto poesie, ha voluto sì ricostruire la storia della zia Vera, ma più in generale quella della sua famiglia paterna, “una famiglia che, come

---

<sup>179</sup> Rosaria Lo Russo, *Poesia lirica oggettiva*, da “L’immaginazione”, n. 145, marzo 1998.

tantissime altre, ha annoverato (e annovera) al proprio interno protagonisti e comprimari, anelli deboli e figure falsamente forti: la sequela dei possibili *ruoli* che la storia privata e pubblica assegna a tutti quanti noi, mossi da scarne volontà o forse da qualche sorte, da invincibili moti che ci conducono sovrastandoci<sup>180</sup>. In proposito, Rosaria Lo Russo nota una sorta di “patrilinearità” nella genealogia mentale della poetessa – riscontrata come costante nelle poetesse novecentesche –, la quale sembra essere psicologicamente vittima e insieme artefice di due ossessivi e tenaci miti: “l’essere musa a se stessa, cui pertiene un certo doloroso e suicida narcisismo adolescenziale, e l’essere appunto un’affiliata del padre, in una sorta di segretissima iniziazione da novella setta di *fedeli d’amore* femmine, quasi la scrittrice fosse un’alleata, una novella parthénos Minerva, una gemella del Padre<sup>181</sup>. Sappiamo appunto che zia Vera era la sorella del padre, “colui che suona – il maggiore / fratello”[1939,vv.8-9], della Bettarini (colei che narra e risuona “l’altrui musica”); sappiamo anche che questo libro rappresenta la volontà di ricostruire la vita della zia paterna e della sua famiglia, nel cui quadro la madre della Bettarini è solo un piccolo particolare, una “intrusa” con leggiadria di neosposina:

“s’è sposato il fratello / (Lucianino va a nozze / con Elda  
luminosa)”[1941,vv.1-3]:

in effetti questa è la vera genealogia del Sé della scrittrice, ed è anche il luogo d’origine della sua scrittura. Come si osserva nei testi, “si descrive come Vera abbia compiuto il suo destino-sacrificio di Zia, di eterna Vesta del focolare paterno, colta assai spesso nell’*arcaica effigie* ben rappresentativa della sartina, come allegoria del lavoro della poetessa. Solo il matrimonio, l’abbandono della casata, avrebbe potuto di fatto sottrarre Vera-Vesta al suo ruolo, al suo destino mitico di detentrica del passaggio delle consegne femminili all’interno della sfera paterna (...). Come erede-alter ego la poetessa è doppiata della Zia e del suo pragma, che poi è il pragma che si svolge nella sfera del Padre. Occulti giochi di specchi si annidano in questi versicoli-ventricoli che schermano per amore, con la loro sorridente fragilità di refi, abissi di dolore<sup>182</sup>.

---

<sup>180</sup> M. Bettarini, nella nota dell’autrice a *Zia Vera – infanzia*, Gazebo, Firenze, 1996.

<sup>181</sup> Rosaria Lo Russo, *Poesia lirica oggettiva*, da “L’immaginazione”, n. 145, marzo 1998.

<sup>182</sup> Rosaria Lo Russo, *Poesia lirica oggettiva*, da “L’immaginazione”, n. 145, marzo 1998.

Figura 10. Zia Vera



## CONCLUSIONE

Quella di Mariella Bettarini è in sintesi una scrittura “di confine”: tra immagine e parola, suono e silenzio, prosa e poesia, impegno civile ed effusioni private, ragione e istinto, astrazione e concretezza, affetto e distacco, gioco divertito e angosciata inquietudine, gravose pesantezze e incredibili lievità.

Una scrittura in continuo divenire, costruita su richiami e contraddizioni, la cui misura risiede nel coraggio della ribellione, nella tensione e nella mobilità, nella rivoluzione continua e, come afferma la poetessa fiorentina, nel “non stare sempre molto comodi in una cosa. (...) Forse, la mia rivoluzione è quella di avere tentato di andare contro i pregiudizi: i pregiudizi che dividono il poeta dal prosatore, i pregiudizi che dividono l’omosessuale

dall'eterosessuale, i pregiudizi che dividono l'uomo di fede dall'uomo laico e ateo. La scrittura è capire gli altri e guai a noi, però, se abbiamo paura di questo! La cosa più difficile, ripeto, è mantenere il coraggio. Le rivoluzioni, sia intime che esteriori, tutte le alterità che noi portiamo dentro e alle quali ci riferiamo, tutte le diversità, si pagano care. La scrittura, dunque, è certamente un elemento molto rivoluzionario, però bisogna che sia veramente collegata alla personalità. La rivoluzione non deve essere mai, soltanto, una rivoluzione formale e, per esempio, tanti avanguardisti sono scivolati sulla cosiddetta buccia di banana di una personalità troppo debole<sup>183</sup>.

E la personalità della Bettarini è sicuramente decisa e insieme poliedrica, come emerge dalle scelte umane e da quelle formali.

Nella scrittura della poetessa fiorentina si è sempre srotolato un immaginario multiforme che ha costantemente rappresentato un luogo poetico aspro e fertile insieme, oscuro e luminoso, in cui la misteriosa consistenza della parola “diventa la forza coesiva che ha la materia quando ha acquistato una forma e una luce propria. Una luce inquietante, uno spazio metaforico in cui il linguaggio è percorso da una vena drammatica. Il mondo e le immagini dell'esistere, l'irreale realtà della ragione e degli umani fervori, il limite ricurvo del ricordo che tutto fonde in un fulmineo ritorno a sé, come un cerchio che si fa punto e s'incendia, ritrovando nel proprio fuoco la perduta circonferenza di luce<sup>184</sup>.

L'artificio stilistico fondamentale della poesia bettariniana è costituito da un gusto sorvegliatissimo ed un icastico uso della perifrasi, e si risolve in un originale e spiccato “sperimentalismo”, inteso come insieme di tecniche procedurali di manipolazione del linguaggio poetico: nella versificazione, l'autrice sa intrecciare le maglie di associazioni, analogie, iterazioni, rime e allitterazioni, con notevole maestria. Si tratta dunque di uno sperimentalismo molto efficace, che accede a ritmi ed elaborazioni fonetiche inusitati, atti a costruire situazioni e atteggiamenti mutuati dalla realtà, “colti dal vero e rielaborati a mo' di duplicazioni, ora bonarie, ora beffarde e pungenti, ora ridicole e sfasate. Tutte a loro agio attraverso una scrittura densa e meditata nell'ambito di acute componenti di metaforicità<sup>185</sup>.

---

<sup>183</sup> M. Bettarini, nell'intervista su “Viva Piazza”, dicembre 1998.

<sup>184</sup> Antonella Pierangeli, da “Vernice”, n. 4-5, 1996.

<sup>185</sup> Gaetano Pampallona, da “Periferie”, n. 21, gennaio-marzo 2002, su: [www.poetidelparco.it](http://www.poetidelparco.it)

La tensione sperimentale della Bettarini è quindi elettrizzata dalla “ispirazione” che scava il senso della parola, ma il suo sperimentare non si può definire “di laboratorio”, poiché “la sofferenza e l’insofferenza linguistica l’apparentano certo a quella specie di addetto ai problemi della scrittura che è e vuole apparire il poeta di questi anni; ma le sue motivazioni si rivelano subito di altra natura, non sono così generali né così ideologiche, sono uniche, intrinseche, esistenziali”<sup>186</sup>.

La fine del secolo è caratterizzata dall’appropriarsi degli strumenti critici ed espressivi da parte della donna, dal suo restituirsi al concetto di bellezza e di arte non come immobile categoria ma come dinamismo e trasmutazione di forme. I versi della Bettarini sono in movimento, sono liquidi e imprevedibili: è tutto un fluire, un evadere dai confini della parola e dalla sua apparente rigidità. La sua è una scrittura vitalistica e assertiva, caratterizzata da una antinichilistica e solerte propositività concettuale e da una vivace “ossimoricità”; l’assertività poetica è un’importante aspetto della poesia novecentesca: “la poesia delle donne non sembra caratterizzata dal *non* (montaliano, eccetera eccetera). Ma la cifra della contrapposizione non è certo un *sì* ebbro e irrazionalistico alla Zaratustra: è piuttosto l’umile spirito di ricerca”<sup>187</sup>.

E lo spirito di ricerca è la chiave di lettura della poetica della Bettarini: la poetessa è alla ricerca della conoscenza dell’Io, del “soggetto poetante femminile, ricerca che si confonde o si intreccia con quella panica della voracità del Tutto, perdurando nella (in)coscienza poetante l’equazione Donna-Natura-Amore Divino: da cui l’abbandono in questa scrittura (...) della centralità dell’Io lirico a favore della dissipazione corporea, ovvero della flessuosità Io/Tutto/Corpo”<sup>188</sup>.

In questo senso la poesia della Bettarini ha avuto e continua ad avere il coraggio di “fare scuola”; eppure la poetessa fiorentina non è mai diventata un “monumento”, restando sempre poeta *autentico*, uno di quei poeti che “a sfrondarli dai contesti, dalle correnti, dai gruppi, dai cartellini delle antologie ci guadagnano in termini di valore, di significanze e anche di verità storica”<sup>189</sup>.

---

<sup>186</sup> Mario Luzi, nell’introduzione a *Vegetali / figure*, Guida, Napoli, 1983.

<sup>187</sup> Rosaria Lo Russo, da “L’immaginazione”, n. 187, maggio 2002.

<sup>188</sup> Rosaria Lo Russo, *ibid.*

<sup>189</sup> Massimiliano Chiamenti, da “Semicerchio”, n. 16, 1996.



## INDICE

Introduzione.....	p. 2
L'opera poetica di Mariella Bettarini.....	p. 9
Capitolo I: <i>La prima produzione: la "grazia segreta di parole"</i> .....	p. 9
Capitolo II: <i>L'evoluzione poetica: la presa di coscienza della realtà e la poesia "civile"</i> .....	p. 15
Capitolo III: <i>Il ripiegamento interiore: la poesia privata</i> .....	p. 48
Capitolo IV: <i>La parola delle donne: l'adesione al femminismo</i> .....	p. 55
Capitolo V: <i>La "morta gioventù": le poesie a Pasolini</i> .....	p. 70
Capitolo VI: <i>Il viaggio nella parola: il suono, l'immagine naturale, la fotografia</i> .....	p. 87
Capitolo VII: <i>Amicizia e cooperazione: le riviste e l'editoria</i> .....	p. 130
Capitolo VIII: <i>La poesia a quattro mani: in viaggio con Gabriella Maletti</i> ...	p. 145
Capitolo IX: <i>La maturità poetica: asimmetria e parola in movimento</i> .....	p. 165
Capitolo X: <i>La scrittura dell'infanzia: lo "sguardo bambino" e la memoria</i> .....	p. 183
Capitolo XI: <i>La casa del poeta: poesia tra silenzio e parola</i> .....	p. 211
Capitolo XII: <i>Il pensiero e la parola: la "testa" come luogo poetico</i> .....	p. 240
Capitolo XIII: <i>L'ultima produzione: la poesia tra scelta e destino</i> ...	p. 249
Conclusioni.....	p. 266
Bibliografia.....	p. 270
Indice.....	p. 275

