

Recensione di Cinzia Baldazzi alla raccolta “*Lilith*” di Wanda Allievi

Nel tentativo di commentare la poetica di Wanda Allievi, non per esprimerne in prosa eventuali e personali chiavi d’accesso alla sua bellezza, ma per “tradurne” il messaggio in una lingua più accessibile di quella del verso, assumerò come punto di avvio del discorso proprio lo specifico del *verso*, del suo *verso libero*. Attenendomi, per ora, esclusivamente a “*Lilith*”, il primo volume pubblicato nel 2008, poiché so che l’autrice scriveva già da tempo e non mostra per questo, almeno nel suo complesso, l’incertezza e i timori dell’esordiente, destinati in genere a svanire in un dopo *diverso* e, qualche volta, addirittura estraneo alle origini.

Difficilmente ho avuto l’opportunità di consultare raccolte con all’interno una gamma così ampia di opzioni relative alla versificazione libera che, come noto, non coincide con l’annullamento del verso in sé, e quindi con l’eventuale ma inevitabile nascita di un brano in prosa. Piuttosto, come spiegato da Marcello Aurigemma - cito un nome tra i tanti - il verso libero “non si sistema in alcuno schema strofico premeditato, ma varia da rigo a rigo e non vuole rispondere a nessun tipo di verso tradizionale, assumendo quindi un numero di sillabe e una collocazione di accenti imprevedibile, dettata dalla volontà fantastica dell’autore”. Lo studioso conclude adducendo ad esempio “Il ritorno” di Eugenio Montale.

Dunque - per semplificare - nella produzione del Novecento e nelle strofe della Allievi sopravvive l’esigenza che il verso libero possieda un *ritmo*, quale esso sia, ma tale che, leggendone le parole, provviste di accenti tonici, se ne scelgano alcuni cosiddetti *forti* (o, appunto, *ritmici*) ai quali, senza avvertirlo, riserviamo maggior rilievo e importanza. Insieme all’impulso ritmico dei termini, è elemento dominante la *divisione* - in strofe tradizionali, o in semplice gruppo di versi, o addirittura assente - sperimentata anch’essa in “*Lilith*” in grande varietà. La *divisione* rappresenta del resto uno degli elementi diffusi del comunicare in poesia per intendere l’unità ritmico-sintattica del verso, che essa distribuisce con varie pause all’interno della frase poetica generale: nel caso di questa raccolta, credo si possa valutare l’incontro e scontro tra il desiderio di *essere nello stato attuale* e il *poter essere* in una condizione frutto del presente o di un suo tradimento o negazione.

Ad esempio, leggendo “Rinascita”, composta in distici (se così si può dire, perché per scelta non è accolta la rima baciata, né l’esametro o il pentametro di quello elegiaco), dopo il susseguirsi calzante di una serie ritmica con accento finale *piano* (amico, schiùso, sorriso, mìa, chiàri, ignòto, malinconìa, divertènte, sciròcco, tramontàna, estiva) appare, inattesa e di “disturbo” al training musicale di ritmo finora acquisito, una chiusura *sdrucchiola* (bàratro). Il verso sdrucchiolo è ripetuto dopo

altri due distici piani, mentre nel successivo il finale è addirittura *tronco* (vitalità). L'accento piano si ripropone fino alla conclusione.

All'interno di un impulso ritmico particolarmente *alternato*, pur se è ovvio come il suo andamento musicale preesistesse all'ispirazione che l'ha poi materializzato nel lessico adottato, nondimeno, nella creazione e nella fruizione i due elementi si condizionano al punto da suggerire il dubbio che l'amore perduto sia in realtà esistito in modalità talmente frammentarie e in condizioni *alterne* da far sì che, prima di assistere alla rinascita di un fiore-amore, occorra dimenticare del tutto e definitivamente il profumo dell'altro.

La sintassi con le sue regole è un sistema di combinazione di parole nella lingua quotidiana. Quando la versificazione non se ne discosta (è il caso della prosa), come in questo libro, vale anche per essa: ma - ricordiamo - il verso continua a possedere proprie leggi combinatorie che ne complicano la natura sintattica e magari, come in "Rinascita", ne svelano addirittura il discorso segreto.

Analizzando invece "Fine di un amore", il ritmo piano delle quartine è alquanto omogeneo, infranto solo (nella terza riga della seconda quartina) dalla sdrucchiola "lacrime": ma qui, vanificando il continuum musicale dell'intero componimento, la preferenza non distrugge alcuna assuefazione di lettura, né interrompe qualsivoglia andamento ritmico *consueto*, anzi lo potenzia perché il messaggio "lacrime" è quello centrale in uno svolgimento simbolico dedicato all'interruzione, senza appello, di un rapporto amoroso.

È evidente come l'evocazione di analoghe suggestioni presupponga una lettura - e sembra sia implicitamente richiesta dalla poetica di Wanda Allievi, altrimenti votata a rimanere *ambigua* - conscia di quanto le unità, le strutture sintattiche e poetiche apparentemente simili acquistino un contesto semantico, ossia di significato, differente: proprio grazie alla loro specifica combinazione di posizioni ritmiche. Insomma non sarebbe possibile, ad esempio, scorrere con la mente o recitare le strofe di questa "Fine di un amore" come fossero componenti di un brano in prosa: non se ne potrebbe cogliere il senso altrimenti che rispettandone, non per dovere ma grazie al fascino intrinseco, le leggi di *sintassi ritmica* con modalità di voce e di *valore* rispettose dell'innalzamento di attenzione segnalato dagli accenti ritmici.

Esaminando infine "Una notte d'amore", composta in terzine, il discorso ritmico - anche attraverso il quale, ripetiamo, giunge al lettore l'ispirazione del messaggio - possiede un impianto evocativo ancora dissimile. Siamo dinanzi alla *ripetizione* di

parole o gruppi di unità lessicali all'inizio e alla fine di versi non consecutivi ma alla chiusa delle strofe: "Una notte d'amore.... con te". *Anafore* le prime, *epistrofi* le seconde: esse non solo intendono coltivare l'*andamento* inaugurato dalle prime righe, anzi lo vogliono a ogni pausa (o passaggio di terzine) confermare nella forza di significato avvalorandone l'univocità. È come se si volesse ribadire una deliberata coincidenza tra il piano di comunicazione e significato sintattico e il discorso poetico con i suoi ritmi, le sue pause, la sua *voce*.

Dovendo limitare per motivi di spazio la scomposizione testuale della poetica di Wanda Allievi, semmai da proseguirsi con esempi sempre distinti, mi chiedo a questo punto se lo scoraggiamento così evocato nel lettore dal cercare in ciò che è scritto non solo una, due, tre, ma innumerevoli risposte alla realtà del contesto, rappresenti la volontà di avvicinarne la testimonianza all'ambito del *verso libero* nella sua famiglia del cosiddetto *verso-frase*, con varie battute, accenti ed estensioni, coincidendo a volte con la creazione di precisi giudizi di conoscenza, di esperienza.

Oppure no: Lilith appartiene a un fare artistico della poesia musicale da "opera aperta". Chi la volesse chiudere, lo faccia per proprio conto.

Cinzia Baldazzi