

La poesia di Isabella Panfido

L'avvolgente espressione di un'accesa sensibilità femminile

Luciano Cecchinell

Nella mia provenienza di natura etico-politica mi viene di parlare della persona di Isabella Panfido prima che della scrittrice di valore: di indole trasparente e generosa e dotata di un non comune acume ella è, oltre che raffinata poetessa, critico di vaglia e ne sono testimonianza i molteplici interventi su argomenti di letteratura e arte pubblicati in riviste e quotidiani importanti.

Venendo alla sua scrittura poetica – se non sono un vero critico rimango un assiduo pur se brado fruitore di poesia – sono subito a dire che *Casa di donne*, sua prima pubblicazione in poesia, è un'opera estremamente originale e di grande profondità. Esito certamente di una lunga sedimentazione, sembra tesa, quasi una forma di pudore, ad avvolgere un sentire sorgivo – si direbbe 'domestico' in linea col titolo – in un'espressione di grande densità attraverso una notevole padronanza del codice retorico. Ne consegue che si presta a variegate possibilità di scavo ma da subito in un regime di accessissima sensibilità, si direbbe innanzi tutto femminile, in ragione anche dei temi di prevalente ispirazione.

Poesia di appartenenza familiare, è virata verso certa ancestralità. Di qui ad innesco delle varie composizioni un grande senso della traccia, in qualche caso, direi, un vero e proprio feticismo della traccia.



Edizioni
Ca' Foscari

Submitted 2022-09-12
Published 2022-12-19

Open access

© 2022 Cecchinell | © 4.0



Citation Cecchinell, L. (2021). "La poesia di Isabella Panfido. L'avvolgente espressione di un'accesa sensibilità femminile". *Quaderni Veneti*, 10, 139-150.

DOI 10.30687/QV/1724-188X/2021/02/007

Come il misurarsi con «la verità dei muri» che «torna sempre alla superficie, come il loro odore».

Così la macchia di umidità che «inspiegabilmente è riorita» sul muro a dispetto di tutte le più avanzate tecniche di risanamento, «salso che riorisce» in pieno regime di sospesa venezianità viene a segnare un senso di acquietante continuità.

Così la prova dell'iniziazione dell'attraversamento dell'androne quale immersione repentina in un buio con a bussola la «piccola falce chiara» della luce penetrata dallo spiraglio della porta a dare il là. Un'iniziazione che peraltro non è *una tantum* come quelle primordiali ma si ripete e rinnova come un rito che più che tantalico è salvifico in quanto rimette di volta in volta in dimensione con lo spirito noto e misterioso a un tempo della casa di abitazione: «ogni ritorno come un grande amore mi emoziona» per «trovare, come per un amore, nei gesti usuali | la sorpresa di scoprirsi ancora».

E con la sezione «Le donne» nel testo omologo al titolo del libro (p. 33), si legge, a inizio della sfilata di personaggi femminili, che «ombre nelle trincee di stanze ariose | si arroccano di buio contro una morte sola».

E già qui la prima occorrenza di una delle parole chiave del libro: il buio, su cui si ritornerà.

Si sedimenta quindi la parata di donne con le loro difformi e talvolta tragiche vicende: donne archetipiche, fors'anche archetipizzate, ad ogni modo donne-destino. E non scevre nella descrizione della dinamica dei rapporti di qualche aspetto di nequizia, che è reso talora vivido da espressioni di amarissima ironia.

Donne che peraltro, pur se «combattono una guerra di inazione», vivono in una dimensione simbiotica.

«Quando una delle donne moriva, nemmeno allora restava uno spazio vuoto, perché nessuna di loro se ne andava veramente, essendo già divenuta le altre» («Cornice - 2», p. 34).

Eloquente a tal proposito il testo «Nome di donna» (p. 36) con la stanza chiusa della rimasta bambina «Toto», come da soprannome ognor calzante, per il raccoglimento che non preclude il rapporto con le altre donne, quasi una connessione interdotta ma comunque a suo modo sempre attiva nella sussistenza di una consapevolezza comune. Questo pur se la zia viveva «la contentezza di stare fuori gioco, | di non aver puntato | nella partita persa della vita». Al proposito icastici come un'epigrafe i versi «Si nasce moglie e madre, non si diventa». Così il nomignolo da bambina «Toto» diviene la cresciuta Antonia solo nel segno della morte.

E continua la teoria particolarissima di donne iniziata nelle prime pagine del libro.

In «Maria amara» c'è l'accettazione di un destino di solitudine.

In «Bianca» predomina il senso di una colpa clandestina, che si portava addosso «come una piaga» da coprire con psicoanalitica implicazione con «abiti troppo vistosi per la casa».

In «Ritratto di signora» la triste sorte di Bruna che «aveva chiuso nel sacco dei tormenti il suo ritratto», perché «lasciata con un'opera abbozzata» da un padre artista «e la vita sfregiata da una figlia».

In «Piccola dea», si configura in una dinamica familiare complessiva una specie di personaggio parafulmine, su cui scaricare l'elettricità da continue frizioni. E le insofferenze si fanno intolleranze e livori non del tutto sommersi, in quanto

all'idolo meschino le altre
sacrificavano ogni giorno
generose offerte di omissioni.

E in «Sorella maggiore» (p. 49) «e ti prestavi al gioco, figlia cocciutamente | che non ha mai tradito il patto di famiglia» e che dà generosamente quello che sa, viene interpretato non come donato ma dovuto, «scontando come alla Befana, l'amaro di sapere, | la colpa di essere maggiore».

E poi la «Gina sapiente» che vive la separazione, diversamente da un naturale lutto della vita, che «chiede il conto una volta solo», come lo sterminio di una emorragia inarrestabile per «sere svuotate e giorni senza inizio»; e «Ines» con l'ironia nera prima di lei personaggio: «di Lendormin ne ho preso quanto basta, | so quel che faccio, mi ammazzo quando voglio»; ironia nera che diviene poi dell'autrice: «prima di intossicarsi, un bel bucato: linda e perseguitata | che non si possa dire che è morta sporca, o la casa trasandata».

Infine le periodiche visitatrici sorelle Baggio, viste e sentite come immutabili, come affrancate «dal naturale processo di corrosione» «in una sorta di immunità apparente».

Si era detto della parola «buio» per la sua prima occorrenza. Essa ricompare in «Tracce» (p. 41) in un'espressione capitale per l'economia semantica del libro: «l'odore della giornata trascorsa si ricompone, si abbandona alla libertà del buio»: libertà dai condizionamenti o dalle ustioni del giorno? Non vi è detto. Solo implicitato:

con le palpebre chiuse e le rughe distese
nel ritmo fondo del sonno,
allora capisci.

Ma la parola si esplicita nei versi di «Due aprile, fine giornata» (p. 70):

e preghi che arrivi sera, ti guardi andare.
Arriva sempre il buio, ti è casa
e offri a lui la tua fatica, come un padre.

La figura in similitudine «padre» appare sintatticamente correlata al soggetto, che è un 'tu' implicito, e allora il buio si farebbe implici-

tamente figlio al quale la fatica viene offerta dal soggetto che si assomiglia a un padre.

Se ci fosse la preposizione 'a' sarebbe inequivocabilmente il buio a farsi padre. Ma in realtà «come un padre» si impone con forza qualche ellissi di 'che è come un padre'. L'anomalia sintattica, genialmente sentita, è la forza fondante di questi bellissimi versi.

Certo col senso del buio, come agente di libertà e comunque di abbandono, ci si aspetterebbe di primo acchito non un padre ma una madre, in una regressione ad un pacificante alveo amniotico.

E invece con quel «come un padre» e nella correlazione con il commovente e visionario racconto «Fata Morgana» (in *Lagunario*, Treviso: Edizioni Santi Quaranta, 2016, p. 13) si fa strada il dubbio che la «bambina col loden», poi «la piccoletta», alla quale fa i suoi racconti Capitano Amedeo Piazza, sia proprio la poetessa e che il padre del buio sia il suo, perché quando il capitano pronuncia il nome fatale «San Michele», la bambina prorompe: «Questa la conosco, c'è il papà lì; la mamma mi ci porta ogni domenica mattina»... e il Capitano Piazza a sfiorarle la testa «con un accenno di carezza: 'Lo so, lo conoscevo bene il tuo papà. Ogni tanto vado a salutare anche lui. Là a San Michele c'è il mio bambino'».

E il tema del padre perduto si farà eloquente nella poesia «Nero» della sezione «Pantone» di *La grazia del danno* (Milano: Edizioni La Vita Felice, 2014), la seconda raccolta dell'autrice. Poesia che si sente di poter definire chiave:

Nel nero si compongono le vite
che non lutto pronuncia ma pienezza
e tutto come un padre accoglie.
Come una luce che è stata
ed è
solo nel buio per sempre tua.

Laddove il «buio come un padre» di *Casa di donne* si fa implicita petizione di sostegno.

E il vuoto / ossessione conseguito alla perdita, sempre nella seconda raccolta della poetessa, segnatamente in «Blu oltremare» (p. 40) risulterà pianamente chiaro attraverso un richiamo della vita del genitore e attraverso un'allocuzione al 'tu' ribadita nei radenti versi finali: «È qui che t'aspetto | nella fede del buio, sul fondo». Il buio frequentato in termini di sofferente stasi diventa quindi alla prova del tempo una fede.

E il richiamo biografico sarà burocraticamente farcito, sempre nella seconda raccolta, e segnatamente nella prosa «Consiglio d'amministrazione» (p. 53), in cui si miscidano la lode e l'offesa che, quasi sentita dalla figlia, nel rifiuto cresce sorda.

L'autrice non mette i termini luce e buio in un rapporto valutativo (la luce positiva e il buio negativo, la luce come vita, gioia, ecc., e

il contrario per il buio). Anzi sembra dal già citato sintagma «libertà del buio» e dall'espressione appena considerata «il buio, ti è casa» che si arrivi a un capovolgimento della negatività del buio: la luce forse poco sopportabile, il buio una condizione infine naturale.

È peraltro un'altra osservazione a imporsi alla fine della lettura.

La figura dell'uomo appare quasi espunta, da quella del padre elisa da un prematuro quanto ingiusto destino e unica a non comparire in attributi sfavorevoli (nella fattispecie solo per un lavoro di adattamento della casa), alle altre che, ben diversamente, si configurano minacciose, quanto più o meno implicitamente subdole o quanto meno spregiudicate.

Così, nell'omonima poesia, per Bianca col

suo amore clandestino,
che si portava addosso come una piaga
sotto abiti troppo vistosi per la casa.

Così, in «La prima comunione», «quel prete» a tradire i bambini, «consci del ruolo» e «sotto con fioretti e avemarie».

E altresì, in ironia nera più che amara, in «Ritratto di signora»:

L'artista e padre del frutto del peccato,
dal tratto grosso, quasi espressionista,
l'ha lasciata con un'opera abbozzata
e la vita sfregiata da una figlia.

E ancora in «2003, difetti di vista», titolo che verte su una vecchia miopia dell'autrice ma che va a compararsi con i difetti di vista delle amiche nel confronto fra un prima lontano e il dopo. E a questo testo più avanti si ritornerà per la prima emergenza del termine «danno» negli straordinari versi finali:

Si fa silenzio, anche senza occhiali
non si può sopportare l'innocenza,
il chiaro dello sguardo prima del danno,
l'aspettativa, ancora, sulle labbra.

Si è qui passati attraverso il tema dell'uomo a quello dell'ironia e questa sembra poi toccare il suo acme, fin dal titolo «Cuore di mamma», in chiave scopertamente masochistica in quanto la vittima dell'operazione è l'autrice stessa, sulla cui sensibilità gioca stavolta una donna, l'assicuratrice:

accetto, con riserva di recesso a mezzo raccomandata,
di rimanere travolta sulla strada,
veicolo proprio senza passeggero ricovero cure riabilitazione,

perché mi spiace darle la delusione
di essere una madre poco previdente.

E con il formidabile climax:

Per il decesso - mi rassicura - la chiamo tra tre mesi.
Intanto - mi raccomanda - sia prudente.

A caratterizzare il senso della separazione arriva «Sì, viaggiare» (p. 79):

Un pieno di intenzioni è un carico leggero
quello che pesa è sempre ciò che lascio.

Così in «Treni» (p. 84):

Questa del treno è una distanza vera,
misura l'angolo di incidenza
del danno altrui con il tuo bene

in cui si configura una geometrizzazione del danno arrecato contro le disposizioni interiori di chi ne è vittima. E nella sezione «Da figlia a madre» la composizione «Avverbio», affatto tragica nel «gesto balbo | delle dita» e nella insuperabile contrazione appunto dell'avverbio ripetuto più volte erroneamente perché «l'errore» si facesse infine «orrore».

In *Casa di donne* si incontra un'altra occorrenza del termine «danno», segnatamente in «Giorno di San Valentino», sciopero degli addetti alle pulizie, in cui il tema del braccio destro «come la vita, sghembo, approssimato», anche con dolorosi riverberi al cervello, assurge a correlativo oggettivo dell'esistere della poetessa.

Fratello della vita, arto maldestro,
ha da insegnarmi più della ragione
a stare al gioco col suo callo osseo.

In *La grazia del danno* il già trattato senso della separazione si connota in «amputazione». Vien qui di dire che «amputati» è il termine che viene usato per significare la situazione interiore dei genitori che sono rimasti privi di un figlio e a chi scrive era venuto prima di conoscere quella designazione il termine «tranciati», con sottinteso nelle viscere.

Concrezioni di significati in espressioni fortemente connotate dall'ossimorica valenza «All'idolo sacrificavano generose offerte di omissioni»: la forza dei versi si attiva nell'agrote ironico del contrasto dal quasi tribale «sacrificavano» a quello «generose [...] omissio-

ni». Espressioni contrastive che si possono trovare anche nella raccolta seguente, *La grazia del danno*, ad esempio negli ultimi due versi del numero 3 della prima sezione «Piccola galleria di sculture»: «e come incenso afrore d'aglio | dai resti della cena».

Così sempre per accumulo di significati da connotazione nel parallelismo opera abbozzata / vita sfregiata del già citato componimento «Ritratto di signora» ha vigore in regime di disillusione un agro disincanto.

Si coglie nel tutto in chiave di accesa sensibilità femminile, il già emerso senso della traccia (cf. la già citata poesia «Tracce»), come si è detto in qualche caso un «feticismo della traccia», aspetto che vien da chiedersi se sia motivato in tal senso da una marcata componente di femminilità.

Si individua anche qui, come nella successiva *La grazia del danno*, un altro caso di suicidio, di cui più avanti si dirà.

Si potrebbe parlare di scelta stilistica ermetica ma sembra di poter a maggior ragione parlare di pudore del dolore, che vi risulta generalmente implicitato, per cui mai si può avere l'impressione di un tralignamento nel patetico. Ed è da rilevare come la parola sia misuratissima, calibratissima, come si tenga a freno l'emozione, la si sappia controllare e insieme trasmettere attraverso un tentativo di raggelarla il più possibile. Ma non c'è come il raggelare il sentimento che possa provocare invece l'intensità di forze, di partecipazione.

Il dolore trova maggiore stura nella sezione «Da figlia a madre», segnatamente nella già citata «Avverbio» e in «Telefonata», fattasi telepatica alla madre scomparsa in cui cercare invano le già rituali confidenze di rassicurazione. E poi in «Ventuno di novembre» dove sul denominatore dell'amore per la madre sembra aver luogo una regressione: i fiori sono gli stessi della prima elementare. E le preghiere ritornano «quelle piccole di allora». Come non pensare alla bambina in loden di «Fata Morgana» che portava i fiori sulla tomba del padre?

E in termini di regressione il già perseguito alveo amniotico (la «libertà del buio»?) si fa oblazione al figlio in fieri «nel caldo buono del buio di sua madre», che ne esperisce il destino e nel quale l'autrice sembra voler riplasmare la sua rappresentazione dell'altro sesso.

Ma veniamo più direttamente alla seconda raccolta della poetessa: *La grazia del danno*.

Intanto, la grazia. Grazia come concessione e a un tempo come un ottenere dal cielo oppure un ingentilire attraverso il linimento dei versi? Forse entrambe nell'ambigua allusività concessa dall'arte poetica, proprio quasi una grazia.

Si era parlato nell'analisi di *Casa di donne* di parole chiave. Questo secondo libro si apre con un testo che si deve considerare chiave e che, essendo senza titolo, è ancor più in odore di protasi. E indefettibilmente con una parola chiave, il «danno», per cui si erano rilevate due occorrenze anche nella prima raccolta.

Un testo che si può definire vindice come scopertamente vindice è più avanti il finale della poesia «Dentro» con gli icastici versi

canterò con gli occhi il mio silenzio
perché ogni battito di ciglia sia
maglio nella tua memoria
sillaba mancante alla tua lingua.

Un finale vindice che si oppone al senso di pietrificazione della sezione precedente. Questo all'interno della seconda sezione, il cui titolo «Lavori di stagione» ben viene a connotarsi nel corso della lettura di senso ironico. Già nel primo testo, senza titolo (p. 17) con

l'ultima radice del cedro
morto in autunno
sanguigna superstite del danno

si delinea il senso della cesura, con termini significativamente espressivi: «amputazione», «si squarcia», «recido», «scasso». Laddove il cedro morto sarà sostituito o, meglio, quasi surrogato, da un «rosaio dei tormenti».

E nel testo che segue, soggetto un tiglio, ancora «amputazione» e a «segno del suo sconcio» «il vuoto per un nuovo vivido | verde germe di cicatrice». Il tutto, quasi correlativo oggettivo per *morceaux*, a fungere da traslato di uno stato interiore travolto. E a correlativo di tale stato si pone la descrizione del paesaggio profanato attraverso immagini di sconvolgimento e snaturamento, anche attraverso il fosco apportato da un tempo maligno: così in particolare nei testi senza titolo «Ha un abito sgualcito» e «Eppure ricorda la calma sorda» e ancora in «Macchie di Nord-Est», in cui vige un mescolamento / contaminazione fra aspetti bucolici e di invasiva modernità.

Certo con questo secondo libro ci si trova di fronte a quella che si potrebbe definire una esemplare versatilità di ispirazione. Penso vi si possa leggere un saggio poetico opposto a *Casa di donne*, libro a tema abbastanza compatto sui denominatori: vecchia casa e presenze femminili.

Ma nel senso della versatilità ispirativa peraltro ci sono in quel suo primo libro delle eccezioni che sembra di poter definire «precorrenti» nelle sezioni «Altri giorni» e «False partenze».

Nella seconda raccolta ci si trova all'inizio di fronte a una rivisitazione raggelata, si direbbe pietrificata sulla scorta del titolo. Emblematiche le espressioni «Piccola galleria di sculture», titolo di una breve sezione, e poi «calchi perfetti di decoro e strazio» e «candidi gessi del commiato».

Il tutto a testimonianza di uno sfarsi di vita in una ritualità tentata come dopo una prova in sequenza filmica ma poi subito nel ricordo scolpita nella realtà del crollo e dell'abbandono.

Si avverte quindi da subito che l'ispirazione è attivata in prima istanza dal senso di una cesura esistenziale.

È significativo che già nel testo introduttivo, senza titolo, compaia la parola «danno», come avviene per il primo testo, pure senza titolo, della sezione «Lavori di stagione», in cui la parola sintomatica è corredata da termini quali «amputazione», «Si squarcia», «recide», «scasso». Così è nel testo che segue, caratterizzato ancora dal termine «amputazione» in un vuoto che fa risaltare in una nuova luce un «verde germe di cicatrice». E nell'ultimo testo della sezione, senza titolo, l'abbrivio progressivo porta, contro ogni senso di pietrificazione, a un finale scopertamente vindice, come era stato in quello già citato di protasi, dove si era cinta «l'aria di pietre | per lapidare la tua ombra».

E dopo la seconda, già citata sezione «Lavori di stagione», la terza, «Pantone», già pubblicata nella rivista *Colophonarte* nel 2012.

Si tratta di una sezione a tema in quanto a tutte le composizioni sono inerenti i colori. Si procede qui ad una carrellata dei testi con i quali più si è entrati in sintonia.

La tendenza all'ottundimento è ravvisabile in «Avorio» (p. 39), della sezione «Pantone», dove la ricerca di stasi si sostanzia della contemplazione di dettagli, sfuggenti quanto inutili.

Qualcosa di analogo si coglierà nel testo «Ho portato il rancore» a p. 47 della sezione «Nella lingua degli uomini», dove una tendenza all'ottundimento prende abbrivio sul tormento del rancore / maledizione, in una pendolarità che sfocia in un senso finale di stasi, come poi nel testo della pagina seguente ma qui con un tocco finale di erotismo.

In «Rosso ciliegia» (p. 36) si individua un richiamo quasi infantile ai ciliegi come alito bianco che si vedono già fitti di rosso: la Slovenia si configura esotica come è divenuta l'infanzia e dissimile invece lo stato interiore di spogliazione e annullamento; analogo stato interiore ritorna più avanti in un testo (p. 62) della sezione «Piccola Suite Slovena».

Con «Ambra» (p. 38) ci si trova di fronte a una specie di sortilegio alchemico, vagheggiato in chiave psichica, in cui però il danno affiora intatto «come un insetto in ambra»: ancora epifania del dolore ma ormai come qualcosa di fossilizzato, forse per esercizio di consunzione meditativa.

Di «Macchie di Nord-Est» (p. 40) si è già detto per parallelismo con l'altro testo quale mescolamento / contaminazione di aspetti bucolici e di modernità, ma è da aggiungere qui anche come oggettivazione di un sentire interiore: la rovina del paesaggio quasi correlativo oggettivo della rovina dell'anima.

Nella sezione che segue, «Nella lingua degli uomini», l'autrice cerca di decodificare una lingua, quella degli uomini, appunto, che le è estranea, misteriosa e a tratti minacciosa; nei versi finali del primo testo, altra occorrenza del termine «danno»: «ora nel rovescio del tempo | il danno ha centrato la bolla».

Singularissimo il testo di p. 46, nel quale in un processo di evocazione / rianimazione lungo una serie di correlativi oggettivi si vive una totalità nella relatività, all'interno della cui temperie fare un veridico atto di fede: «il tempo dell'ora» che dalla «grana fine dei viticci» si fa «eternità terrestre» nel tralcio d'autunno di un'ultima vendemmia.

Nel testo che segue - occasione la visita alla casa-museo di Anna Achmatova -, altrove già citato, riecco dei moti di rancore e maledizione ma ancora in un'oscillazione fra tendenza all'ottundimento attraverso la fissazione di dettagli e incontenibili rigurgiti di ribellione.

La sezione «Al Campo N» (da p. 53) inerisce al filone del padre e si direbbe precorsa da quella «Da figlia a madre» in *Casa di donne*: vi ha corso un corpo a corpo coi ricordi che si incrociano fino a costruire un «passato nuovo», che nutre l'illusione di poter entrare anche nella vita non conosciuta del genitore: quasi il tentativo di rifare una vita col pensiero.

La sezione «Piccola suite slovena» si potrebbe interpretare come una fenomenologia dell'ispirazione e vi hanno luogo saggi di metalinguisma poetico e considerazioni per parallelismo. Si va dal trasporto di una suggestione sensoriale (in chiave di sinestesia per vista e udito) ad una illuminazione mentale.

Nella sezione «Meccano» il testo «Figlio allo specchio» propone un'iterazione di movimenti, quasi di scene, come a salvifica sussistenza. In «Vista. Anno nuovo» (p. 73) col nuovo inizio la vista dolomitica dei Lastói (= de Formin) attiva il contrasto, quasi una lotta, con il vecchio e perduto, cui fa da confine una linea di luce incipiente: al limite del buio la luce assurge a segno della permanenza. Anche qui si può leggere una forma di oggettivazione di uno stato d'animo, con una chiosa appunto sulla permanenza: i figli, come risarcimento, quali nella vita lo possono essere. Si coglie peraltro nel libro, segnatamente nel testo «Per questa notte dispensami da me» di p. 72 anche una pulsione alla ricomposizione con un 'nuovo' o 'un prima' come terra nuova attorno a un seme.

Nella sezione «Scherzetti», col testo «Il cerchio che si chiude», lungo il disincanto si coglie il coraggio dell'indagine ai limiti del masochismo: si direbbe di impronta cinica se non ci fosse sotto la sofferenza.

Seguono dei testi relativi alle abitudini che perdono senso: la perdita di identità, l'auspicato e mai raggiunto annullamento, come in «Taglio e piega» dove, seppure in chiave sarcastica, si immagina ogni notte una definitiva perdita di sé (consuetudine che raffredda e quasi svuota di senso il gesto.)

Nella sezione «Ritratti in forma di luoghi» le descrizioni hanno certo a che fare con dei luoghi specifici ma proposti soprattutto come in altre occasioni quali oggettivazioni di stati d'animo: così per «Civita di Bagnoregio» la «fune di pietra del ponte» che si connota come «plinto ficcato nelle ossa». Così è per «Il campanile di Caorle»

con la sua pendenza e per «Val Lapisina» in cui la sospensione del viadotto si fa nefasta nell'allusione a un suicidio. In linea «Abbazia di San Galgano» in qualche modo pietrifica l'indicibilità del danno.

Sono tutti luoghi di raduno di pensieri e quindi luoghi della psiche con veicolati sensi di precarietà e rovina.

Il testo finale, senza titolo (p. 89), designa una tendenza all'abbandono che nel suo acme è regressione a pura sensorialità secondo quanto emerso nella poesia «Avorio» con la inerte contemplazione dei dettagli delle mani, ma che qui si fa resa alla realtà e a un tempo riscatto nei coinvolgenti versi:

Giorni di mezzo inverno e vita a mezzo.

E meno chiedo più io sono grata
delle mani che bastano al giorno,
degli occhi per il limite del passo,
della lingua che succhia parole,
delle suole consumate sui sentieri,
della pelle che conosce il mare,
del buio di ieri, della luce fiera di ora, del nome di mio padre,
dell'essere madre.

Venendo alla raccolta secondo una complessiva ottica di ritorno vi si legge un tentativo o un farsi strada di bilancio esistenziale con il corredo inevitabile dei molteplici interrogativi del caso e nel processo la parola sembra farsi linimento e medicamento, come la poesia è in fondo sempre una forma di terapia e quindi anche di compenso. Sembra di poter ravvisarvi ben delineata una sensibilità femminile di ispirazione versatile, per cui il dire poetico muove su svariati temi.

Dal punto di vista del rapporto tra forma e contenuto ci si capacita di essere di fronte ad un esercizio di scrittura che ha avuto lunghi periodi di gestazione e sedimentazione, come deve essere in ordine ai tempi di verifica e politura che il perseguimento di vera poesia sempre impone.

I versi più volte rivissuti e assiduamente formalizzati – e quindi asciugatissimi – possono rinviare ad una cifra stilistica di tenore ermetico. Ma su questo esito formale, di indubbia indovinata e brillante riuscita, sembra aver avuto ruolo nell'autrice anche il ritegno che sempre comporta l'espressione del dolore.

Per cui è consentito affermare che il danno ha 'trovato grazia' anche nel risarcimento della bellezza formale con tutta la potenzialità di rasserenamento che essa contiene e trasmette.

Un discorso a parte va infine fatto per il componimento «A mare», di grande rilevanza civile in una prorompente empatia con sbocchi espressionistici. Il testo che è stato pubblicato con un interessantissimo lavoro di 'cancellazione' dell'artista Emilio Isgrò nella prezio-

sa edizione di Colophonarte nel 2017, quasi un dittico, tocca la piaga aperta delle morti in mare delle centinaia e centinaia di migranti che tentano di raggiungere le coste dell'Italia, in cerca di una nuova vita. La composizione è una cantata, costituita da quattordici terzine di versi seguite da una invocazione dal ritmo principalmente in ottonari e da un'ultima sezione di respiro più lento e largo. Tre frazioni fonico ritmiche differenti che corrispondono a una 'cronaca' dell'orrore serrata, immagini in sequenza nello sguardo di un testimone - si evince ma in sottotesto essere un pescatore - seguita dalla invocazione quasi una litania e una chiusa per la voce amarissima eppure amorevole di chi 'a mare' ha dedicato la propria vita. Dire l'ineffabile - come è l'inaccettabile disperazione di quelle morti che chiamano a correo la nostra civiltà occidentale - è cura di una parola poetica che cerca nella definizione del dettaglio visivo la massima concentrazione di realismo e la minima carica di emotività. Ancora una volta, come sopra si è notato per altri scritti poetici della Panfido, il pudore ha la meglio sulla emotività: dire un vero di necessità e tacere della portata emotiva, che, invece, è affidata qui in «A mare» alla potenza evocativa di dettagli visivi. L'argomento lacerante, di estrema e, purtroppo, irrisolta attualità chiede alla parola poetica di sottrarsi al facile appello alla pietà per ricoverare, invece, lo strazio nella densità formale del dettato.